

IRODALOMTÖRTÉNET

SZABOLCSI MIKLÓS
HETVENÖTÖDIK SZÜLETÉSNAPJÁRA

Bécsy Tamás, Beney Zsuzsa, Fónagy Iván,
Fried István, Illés László, Kabdebó Lóránt,
Kovács Sándor Iván, Kulcsár Szabó Ernő,
Mesterházi Gábor, Németh G. Béla,
Pozler György, Szegedy-Maszák Mihály,
Szigeti Lajos Sándor, Szili József, Szőke György,
Tamás Attila, Tolcsvai Nagy Gábor,
Viniczay Zsuzsanna írásai
Janzer Frigyes Szabolcsi Miklós-bibliográfiája



1996/1-2.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1996. LXXVII. évf., 1–2. sz.

Új folyam XXVII. évf., 1–2. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Intézet
3515 Miskolc–Egyetemváros
Telefon: 46/365-111/22-25
Adminisztráció: Pávelné Balázs Beáta

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal:
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 137-7819
Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta

Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.
Kéziratokat nem őrünk meg és nem küldünk vissza.



IRODALOMTÖRTÉNET

1996. LXXVII. évf.

Új folyam XXVII. kötet

TARTALOM- ÉS NÉVMUTATÓ

MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
BUDAPEST

Szerkesztőbizottság

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

Főszerkesztő

KABDEBÓ LÓRÁNT

Szerkesztőség
Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Intézet
3515 Miskolc-Egyetemváros

ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK AZ 1996-OS ÉVFOLYAMHOZ

BÉCSY TAMÁS: Másvilág és evilág (A XVIII. századi magyar drámák műfajairól)	61–92
BENEY ZSUZSA: Radnóti angyalai	184–204
FÓNAGY IVÁN: A nyelvi félrenevelésről	10–22
FRIED ISTVÁN: A költői magatartás változatai (Petőfi Sándor 1848-as verseihez)	293–307
FRIED ISTVÁN: Petőfi Sándor „zenei” önarcképe	114–128
GLÓZER RITA: Nyelvi paralelizmusok, ismétlések Szabó Lőrinc <i>Egy téli bodzabokorhoz</i> című versében	530–538
GYÖRKE ILDIKÓ: „Drámai novella” (Epiko-drámai novella)	358–377
HANSÁGI ÁGNES: A recepció öröksége – <i>A falu jegyzője</i> a magyar kritikai hagyományban –	426–439
ILLÉS LÁSZLÓ: Szépségimádat és haláltudat egy irodalmár merénylő lelkivilágában (Lékai János, a szélsőbal szellemiségű avantgarde költő)	166–177
KABDEBŐ LÓRÁNT: Szabolcsi Miklós hetvenötödik születésnapjára	3
KELEMEN ZOLTÁN: Drámai hős vagy regényes jellem?	477–488
KELEVÉZ ÁGNES: <i>A Babits emlékkönyv</i>	402–411
KIBÉDI VARGA ÁRON: A műfajokról	412–425
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN: Még egy író Bessenyei: Bessenyei Anna	93–113
MENYHÉRT ANNA: Rajzok egy költemény tájáról: motívum, szerkezet és jelentés Szabó Lőrinc <i>Tücsökzenéjében</i>	539–576
MESTERHÁZI GÁBOR: Füst Milán: <i>Amine emlékezete</i>	246–251
MÜLLNER ANDRÁS: („Az eltévedt lovas...”)	461–476
NÉMETH G. BÉLA: Egy költőtípus századunk második harmadából	4–9
NYÁRY KRISZTIÁN: Egy párizsi Hunniában (Illyés Gyula poétikájának háttere a húszas–harmincas évek fordulóján)	489–529
POSZLER GYÖRGY: „Első – de nem! – Utolsó Ember a Világon” (Madách logikája: vég vagy kezdet)	23–29
RICHARD PRAŽÁK: Színészek, zenészek, festők a Moldva és a Duna között (Cseh művészek Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján)	287–292
ROBERTO RUSPANTI: Szerelem és halál Ady Endre költészetében (<i>Mihályi Rozália mérgezett csókja</i>)	308–327
SCHWEITZER PÁL: Ady és Mylitta	328–357
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Az újraolvasás kényszere (<i>A rajongók</i>)	30–49
SZIGETI LAJOS SÁNDOR: Evangéliumi esztétika és modern bukolika	205–223

SZILI JÓZSEF: A líra vajdai gerjedelme	129–165
SZITÁR KATALIN: Narratíva a lírában és líraiság a prózában (Poétikai szempontok az „Ady-revizió” értelmezéséhez)	440–460
SZŐKE GYÖRGY: Élmény és alkotás – Egy József Attila-vers születése –	178–183
TAMÁS ATTILA: Cenzúrákról-öncenzúrákról és művekről	50–60
TOLCSVAI NAGY GÁBOR: A nyelv fennköltségének megvonása Esterházy Péter prózájában	224–239
TÓTH SZILVIA: Variációk egy témára (Cs. Szabó László)	378–391
TRENCSÉNYI KATALIN: Az Argohajósok (és más „görögök”) viszontagságos kalandjai századunk harmincas éveiben – Az Argonauták című folyóirat története –	392–401
VINICZAY ZSUZSANNA: Füst Milán: <i>Cantus firmus</i>	240–245

Szemle

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Az újraértés küszöbén (Szabolcsi Miklós: „ <i>Kemény a menny</i> ”)	252–261
VEKERDI JÓZSEF: Szerdahelyi István: <i>Verstan mindenkinek</i>	577–581
VEKERDI JÓZSEF: Szerdahelyi István: <i>Irodalomelméleti enciklopédia</i>	581–584
Szabolcsi Miklós – Válogatott bibliográfia (Összeállította JANZER FRIGYES)	263–280

NÉVMUTATÓ

- Abbate, Niccolo dell' 415
 Ackerman, Diane 412, 422
 Aczél Géza 490
 Ady Endre 135, 137–138, 143, 146, 165, 169,
 207–208, 308–327, 328–357, 391, 403, 405, 408,
 438, 440–445, 447, 449–451, 453–458, 460, 467–
 468, 470–473, 475–476, 490, 513, 517–518, 520,
 527
 Ady Lajos 334, 336, 343, 348, 356
 Ágoston, Szent 64, 76–77
 Ahmatova, Anna Andrejevna 398
 Aigner Lajos 438
 Ákáb István 74
 Albersmeier, Franz-Josef 424
 Albert-Birat, Pierre 418
 Alberti, Rafael 509
 Alewyn, Richard 423
 Alföldi András 392
 Alkaios 575
 Alszeghy Zsolt 156, 164, 436, 439
 Altheim Ferenc 394
 Ambrus Zoltán 362, 375–376, 467–469, 474
 Antall József 437
 Antos István 399–400
 Apollinaire, Guillaume 418, 500, 506
 Áprily Lajos 208, 223
 Aradi Nóra 422
 Aragon, Louis 497, 499, 501–502, 505–506, 509–
 510, 515–517, 522, 528
 Arany János 16, 23, 50–51, 57, 115, 117, 131,
 134–136, 140, 143, 146–147, 153, 179, 438
 Arghezi, Tudor 208
 Arisztotelész 65–66, 87, 358–359, 376–377, 416, 581
 Artaud, Antonin 497

 Babits Mihály 8, 15, 29, 30, 153, 169, 179–182, 208,
 245, 258–260, 307, 336, 378–379, 392, 402–410,
 444, 458, 489, 492, 517–520, 522, 524, 529, 575
 Bahtyin, Mihail 420
 Bainville, Jacques 382
 Bajza Jenő 133
 Balassa László 439
 Balassa Péter 239
 Balázs Béla 167, 342, 349–350
 Bálint György 408–409, 411
 Ballagi Aladár 111
 Ballagi Mór 49
 Balzac, Honoré de 46

 Bánócziné Balogh Vilma 397
 Baránszky Jób László 548, 573, 575
 Baráth Ferenc 376
 Barbusse, Henri 171
 Barcsay Ábrahám 103, 111
 Bárdossy László 490
 Barna Imre 472
 Barnett, Dene 413, 423
 Baróti Dezső 190
 Baróti Mária 355
 Barta János 135, 138–144, 149, 151, 156, 158–160,
 162, 164, 439, 512
 Barta Gyula 164
 Barta Sándor 170, 173
 Barthel, Max 167
 Barthes, Roland 17, 418, 476, 541, 573
 Bártfay Zsuzsa 223
 Bartos Rozália 159, 165
 Basch Lóránt 180–181
 Bata Imre 468–469, 474
 Batthyány Fülöp 288
 Baudelaire, Charles 162, 208, 313, 323, 327, 500
 Baudifier, Serge 527
 Beck, C. H. 425
 Beckett, Samuel 88
 Bécsy Tamás 3, 369, 372, 376
 Beethoven, Ludwig van 289, 383, 424
 Béládi Miklós 176, 499, 526–527
 Beller, Manfred 307
 Belting, Hans 425
 Bene Demeter 62
 Benedek Marcell 396
 Beney Zsuzsa 3
 Benjamin, Walter 67–68, 86, 175
 Benn, Gottfried 4–9, 48, 255
 Beöthy Zsolt 163, 431–434, 438, 466–467
 Béranger, Pierre Jean de 115
 Berda József 181, 397
 D. Berencsi Margit 540, 573
 Bergson, Henri 257
 Bergyajev, Nyikolaj 49
 Bernari, Carlo 507
 Berzsényi Dániel 153, 299, 442
 Bessenyei Anna 93–111
 Bessenyei Boldizsár 97–101
 Bessenyei György 93–97, 99, 101–107, 109–111,
 438
 Bessenyei Pál 110

- Bethlen Gábor 526
 Bethlen Miklós 15
 Beumarchais 422
 Bihari János 289
 Bíró Ferenc 105–106
 Bisztriczkyéné Csulak Médi 328
 Bizonyfi Ferenc 49
 Blaga, Lucien 208
 Blake, William 386–387, 389, 398
 Bloch, Ernst 170–171, 176
 Blok, Alexander 170
 Bloom, Harold 31, 48, 572, 574, 576
 Boccaccio, Giovanni 419
 Bodkin, Maud 307
 Bodnár Zsigmond 433, 438–439
 Bojtár Endre 439, 507, 528
 Bóka László 129, 131, 135, 143, 163–164, 409
 Boncza Berta (Csinszka) 334, 353, 355–357, 475
 Boncza Miklós 355
 Bonnefoy, Yves 32, 48
 Borbándi Gyula 527
 Borges, Jorge Luis 239
 Bor Imre 175
 Boronca, Hare 509
 Botka Ferenc 526, 529
 Boucher, François 385
 Bouilly, Jean-Nicolas 395
 Bourdieu, Pierre 49
 Boursault, Edme 424
 Böhm Aranka (Arany) 329, 335, 356
 Bölényi János 89
 Bölöni György 318, 334, 475
 Braak, Ivo 376
 Brahms, Johannes 123
 Braun Mátyás 287
 Brecht, Bertolt 59, 419
 Bremmer, Jan 423
 Bremond, Cl. 376
 Breton, André 495–496, 498–499, 501–503, 525
 Brisits Frigyes 436, 439,
 Broch, Hermann 427
 Bródy Sándor 313, 361, 374–376
 Brown, Gillian 252, 239, 387
 Brutus, Marcus Junius 121
 Brill Adél (Léda) 308, 311, 315–318, 320, 322, 328,
 335, 342, 355
 Bujalos István 474
 Bulla, František Jindřich 291
 Bulla János 142
 Büchner, Georg 83
 Bühler, Karl 22
 Byron, George Gordon 132, 388

 Cage, John 413
 Calvino, Italo 412, 422
 Campbell, Joseph 208

 Cannone, Belinda 425
 Canova, Antonio 387
 Capacchi, Guglielmo 310
 Capdeville, Jean-Paul 425
 Carducci, Giosuè 398
 Carné, Marcel 502
 Carolsfeld, Schnorr von 387
 Caron, Antoine 415
 Carpaccio, Vittore 380, 390
 Carpentier, Alejo 509
 Carracci, Ludovico 385
 Casanova, Giacomo 477–488
 Catullus, Caius Valerius 208, 398
 Caudwell, Christopher 530
 Causse, Nivelle de la 385
 Cavalieri, Emilio de' 88
 Celan, Paul 255
 Cervantes, Miguel de 467
 Césaire, Aimé 503, 509
 Cézanne, Paul 387
 Chagall, Marc 170
 Chambers, E. K. 63–65, 89
 Chardin, Jean Baptiste Siméon 385
 Chateaubriand, François-René de 132
 Chaucer, Geoffrey 64
 Cherubini, Maria Luigi 391
 Christout, Marie-Françoise 423
 Cibulka, Matouš Alojz 291
 Cirják, Kertso 86
 Clark, Kenneth 383–384, 387
 Claudel, Paul 419
 Cochin, Ch. N. 385
 Cocteau, Jean 503, 515–516
 Constable, John 383, 386–387
 Cornélius, Peter von 387
 Corot, Jean Baptiste Camille 387
 Courbet, Gustave 387
 Couty, D. 422
 Crébillon, Prosper 420
 Crevel, René 501–502, 505, 522
 Curtius, Ernst Robert 4
 Czakó Zsigmond 307
 Czeizel Endre 540, 573
 Czuczor Gergely 35, 49
 Czyżewski, Tytus 509

 Csaba 457
 Császár Elemér 426, 433–435, 439
 Csáth Géza 468–469, 474
 Csécsy Imre 405, 408
 Csehov, Anton Pavlovics 359
 Csejtei Dezső 473
 Csengery Dénes 437
 Csengery János 143, 400
 Csermák Antal (Antonín Čermák) 289, 292
 Csernus Mariann 113

- Csetri Lajos 164
 Csokonai Vitéz Mihály 104–105, 288
 Csoma József 110
 Csontváry Kosztka Tivadar 292
 Csuzy Mihály 404, 410
- Dallos György 439
 Dallos Sándor 408, 411
 Dalmady Győző 133
 Dante, Alighieri 307, 315
 Danto, Arthur C. 418, 424
 Daumier, Honoré 387
 D' Auvignac 69
 David, Gerard 382–388
 Debenedetti, Jean-Marc 527
 Debray, Régis 413, 423
 Dehmel, Richard 169
 Delacroix, Eugène 380, 382–384, 390
 Dénes Tibor 467–468, 474
 Dénes Zsófia 308, 342, 351, 356
 Deréky Pál 528
 Derrida, Jacques 48, 424, 474–475
 Déry Tibor 397, 507, 513, 515, 522, 526, 528–529
 Desnos, Robert 502
 Deveszeri Gábor 379, 392, 396, 398, 400–401, 575
 Dickens, Charles 32
 Diderot, Denis 65, 69–70, 105, 385
 Dilthey, Wilhelm 130
 Dimitrov, George 16
 Diószegi András 365–366, 376
 Dix, Otto 506
 Dobrovits Aladár 392, 394
 Domenichino, Zampieri 385
 Domokos Mátyás 527
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 32, 48, 167
 Dózsa György 514
 Döbrentei Gábor 111
 Dömötör János 133
 Dömötör Tekla 392, 399–400
 Druzecký, Jiří 288–289
 Dsida Jenő 205–218, 221–223
 Dubois, J. 576
 Dupont, Florence 414, 423
 Dutka Ákos 457
 Duwe, Wilhelm 376
- Éber Antal 378
 Éber László 378
 Edeline, F. 576
 Édes Gergely 398
 Egressy Gábor 122
 Ehrmann, Jean 424
 Eichenbaum, Borisz 360, 364, 376
 Einstein, Albert 168
 Eisner, Kurt 171
 Eliot, George 327
- Eliot, Thomas Stearns 5
 Ellis, Brett Easton 33, 49
 Éltető József 223
 Éluard, Paul 327, 489, 497, 499–502, 505, 510, 515,
 522, 525, 527–528
 Emich Gusztáv 49
 Eminescu, Mihai 208
 Endrődi Sándor 114, 127
 Engels, Friedrich 497, 514
 Eötvös József 33, 115, 133, 422, 426–439
 Erasmus, Desiderius 379
 Erdély Miklós 413, 504, 517
 Erdődy János 290
 Erki Edit 399
 Ernst, Paul 171, 176, 358, 376
 Esterházy János 288
 Esterházy Péter 224–227, 229–230, 233–236,
 238–239 437, 473–474
- Fáber Anna 112
 Faludi Ferenc 112
 Faust, W. M. 424
 Fawcett, Robert 239
 Fáy András 33
 Fehér Dezső 330
 Fehér Ferenc 429, 438
 Feja Géza 490, 521, 524
 Fejtő Ferenc 256, 395, 490–493, 514, 526
 Félibien, André 415, 423
 Fellini, Federico 477
 Fenyő Miksa 407, 411, 441, 457
 Ferenc, Assisi Szent 206–208
 Ferenczi Zoltán 127, 428, 432, 438
 Ferenczy József 128
 Ferge János 103, 111, 113
 Fielding, Henry 435
 Fischer-Lichte, Erika 425
 Flaubert, Gustave 32, 473, 475, 501
 Flaxman, John 387
 Florisoone, Michel 383, 384, 387
 Fodor Ilona 575
 Fogarasi János 35, 49
 Fónagy Iván 3, 21–22, 583
 Fónagy, Peter 22
 Fontane, Theodor 32
 Forgács Antal 396
 Foucault, Michel 541, 573–574
 Földes László 223
 Fragonard, Jean Honore 385, 387, 390
 France, Anatole 518
 Frank, Grace 63–65
 Frank, Leonhard 171
 Franz, Marie-Luise von 576
 Freedle, Roy O. 423
 Frenzel, Elisabeth 307
 Fricsay Ferenc 379

- Fried István 3, 128, 437, 477, 480, 484, 488
 Friedrich, Caspar David 383, 387
 Fukuyama, Francis 23–25
 Fumaroli, Marc 413, 423
 Fundoianu, Benjamin 509
 Funk, David H. 575
 Furtwängler, Wilhelm 48
 Fuseli, J. H. 384, 386–387
 Füleki Beáta 575
 Fülep Lajos 379, 522
 Fülöp Árpád 75
 Fülöp László 548, 575–576
 Füst Milán 12, 240–242, 245–246, 248, 251, 254,
 397, 443, 499, 510–512, 515

 Gaál Gábor 511, 521
 Gábor Katalin 223
 Gadamer, Hans-Georg 132, 163, 237, 253, 438
 Gainsborough, Thomas 385, 387, 390
 Gallus Sándor 392, 394
 Gálos Rezső 93, 95–96, 103, 110
 Gara László 523, 527–529
 Garay János 126–128
 Gauguin, Paul 497
 Gauthier, Théophile 417
 Gelléri Andor Endre 493
 Gellért Oszkár 405, 442, 515
 Genette, Gérard 374, 377, 459
 Geréb László 398
 Gergye László 104, 106
 George, Stefan 327
 Gericault, Théodore 384, 387
 Gerő Ernő 490, 527
 Gide, André 382, 503–504, 506, 522, 528
 Giorgione, Castelfranco da 387
 Gnisci, Armando 320
 Goethe, Johann Wolfgang von 8, 25, 43–44, 49, 86,
 88, 113, 208, 291, 327, 358, 383–384, 399, 438
 Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 364
 Goldsmith, Victor Moritz 435
 Goll, Ivan 172
 Gorkij, Maxim 171
 Gottsched, Johann Christoph 66
 Goya, Francisco José de 380, 387, 390–391
 Gozdsu Elek 362, 375–376
 Gömbös Gyula 179, 490, 523
 Görömbei András 3, 205, 223
 Grassalkovich Antal 288
 Gráf András 392
 Greco, El 169, 219
 Green, D. H. 423–424
 Greenberg, Clement 413
 Greguss Ágost 581
 Grice, L. 232, 239
 Griesbach, Dieter 425
 Griesey, Ralph E. 425

 Grigson, Geoffrey 383, 386–387
 Gros, Léon Gabriel 384, 387
 Gross, Sabine 424
 Grosz, George 506
 Grote, Ludwig 383, 386
 Guercino, Giovanni 385
 Guilbeaux, Henri 495, 497, 515, 527
 Guillén, Nicolas 509
 Gumiljov, Nyikolaj Sztjepanovics 398
 Gulyás József 93, 98
 Gulyás Pál 394
 Guyau, Jean Marie 163

 Gyergyai Albert 407, 411
 Gyulai Pál 35, 142–143, 164, 433–434, 438

 Habán Mihály 396–397
 Hadas Emese 245
 Hajnal Anna 396–397, 399–401
 Hajnal Gábor 397, 400
 Halász Gábor 149, 164, 378–379, 493
 Halászy András 476
 Háló Kovács József 89
 Hamvas Béla 394, 480, 485
 Hankiss Elemér 546–547, 573, 575, 581
 Hantai Simon 379
 Harasztsi Csaba 110
 Harsányi Lajos 205
 Harsdörffer, Georg Philipp 68
 Hasan, Ruquaya 238–239
 Hasenclever, Walter 171
 Hatvany Lajos 114, 127, 329, 334, 345, 356
 Hatwell, Yvette 422
 Hauptmann, Gerhart 375
 Haydn, Joseph 289
 Heath, Stephen 573
 Hebbel, Friedrich 72
 Heckenast Gusztáv 49
 Hegedüs Géza 422
 Hegedüs Nándor 332
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 24, 168, 366, 376,
 383, 485
 Heidegger, Martin 8, 237–239
 Heine, Heinrich 115, 142, 208
 Heinich, Nathalie 423
 Hellaakoski, Aaro Antti 509
 Heltai Gáspár 135
 Hempfer, Klaus W. 422
 Henszlmann Imre 430, 434
 Hérakleitosz 486
 Herder, Johann Gottfried 300
 Hérodotosz 348
 Herwegh, Georg 115
 Herzfelde, Wieland 506
 Hettner, Hermann Theodor 253
 Hevesi András 378–379

- Heyse, Paul 358
 Hiller, Kurt 171
 Himmelsfarb, Siegbert 416, 424
 Hitler, Adolf 409, 422
 Hlebnyikov, Velemir 413
 Hofmann, Werner 388, 391
 Hofmannsthal, Hugo 327
 Hogarth, William 385
 Holbach, d' 105
 Holtby, Winifred 523
 Holzer, Jenny 424
 Homérosz 65, 389
 Honti János 392, 395, 400
 Hora, Josef 509
 Horatius 12, 66, 297, 299–300, 394
 Horvát Rebeka 307
 Horváth Iván 439
 Horváth János 30–31, 131, 143, 164, 301–
 303, 307, 426, 434–435, 439, 493, 518, 578, 580
 Horváth Károly 163, 439
 Horváth Tibor 392
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 113
 Huelsenbeck, Richard 506
 Hugo, Victor 115, 132, 293–294, 297–298, 403, 435,
 501
 Huizinga, Johan 414
 Hunyady Sándor 397, 404, 410, 493
 Huszár Tibor 391

 Ibsen, Henrik 359
 Ignotus Pál 132, 135, 378, 405, 490, 492, 523, 526
 Illés Árpád 395, 397
 Illés Endre 51–53, 60
 Illés László 3, 175
 Illésházy István 289
 Ilosvay Paula 98
 Illyés Gyula 208, 379–381, 398–399, 404–
 406, 408–411, 442, 458, 489–502, 504–
 507, 509–529, 573
 Imre Lajos 307
 Imrédy Béla 490
 Ingres, Jean-Auguste 384
 Isac, Emil 208
 Isou, Isidore 413

 Jacquot, Jean 423
 Jaeger, Werner 398
 Jaffé, Aniela 576
 James, Henry 32, 49, 359, 366
 Jancsó Miklós 428
 Jantsó Ferenc 72
 Januensis, Johannes 64
 Janus Pannonius 398
 Janzer Frigyes 3
 Jasiński, Bruno 509
 Jauß, Hans Robert 33, 49, 438

 Jékely Zoltán 206, 397
 Jeszenyin, Szergej 509–510
 Jewonen, Helvi 509
 Jiřík, František Xaver 290, 292
 Jókai Mór 32, 46, 119, 426, 436
 Jósika Miklós 33, 426, 435
 József Attila 3, 9, 178–179, 181–182, 189–190, 208,
 210, 212, 214, 253–261, 397, 399, 409, 440–441,
 457, 482, 490, 492, 519, 523, 526–527, 539–540
 József Farkas 175–176
 József Jolán 180
 Joyce, James 239
 Juhász Gyula 405
 Juhász Máté 62
 Jung, Carl Gustav 576

 Kabdebó Lóránt 3, 162, 165, 526, 529, 539, 548, 550
 573–576
 Kádár János 490
 Kafka, Franz 496
 Káldor György 409, 411
 Kalla Zsuzsa 410
 Kállay Miklós 490
 Kánnár Zsolt 245
 Kant, Immanuel 5, 6, 31
 Kapp, Volker 413, 423
 Karádi Éva 175
 Karátson Gábor 437
 Kardos László 301, 398–399
 Kardos Pál 410–411
 Karinthy Ferenc 14, 21, 405, 482
 Karinthy Gábor 396
 Kassák Lajos 167, 173–176, 396–397, 405, 457–458,
 512–513, 520, 526, 528
 Katona József 292
 Kazinczy Ferenc 104, 113, 119, 125, 291–292, 297,
 487
 Keats, John 388
 Kelemen László 292
 Kemény Gábor 472, 474, 476
 Kemény Zsigmond 30–35, 41, 44, 46, 48–49, 143,
 208, 436–437
 Kerbrat-Orecchioni, Catherine 423
 Kerecsényi Dezső 408, 411
 Kerényi Ferenc 307, 380
 Kerényi Frigyes 129
 Kerényi Károly 392–393, 395, 397–398, 400–401
 Keresztury Tibor 574
 Kernstok Károly 349, 357
 Kertész Imre 475
 Keszi Imre 134, 396, 399
 Keszthelyi Zoltán 400
 Keynes, John Maynard 379
 Kibédi Varga Áron 422, 526
 Kilián István 61, 70–72, 80, 86, 91
 Király István 473, 475–476, 583

- Király Pál 94, 457
 Kiš, Danilo 472
 Kiss Ferenc 457
 Kiss József 114, 127, 313
 Kisfaludy Sándor 289
 Klein, Johannes 358, 376
 Klimeš, Tomáš 292
 Klinkenberg, J. M. 576
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 112–113
 Knabe, Peter-Eckhard 425
 Klujber Anita 186
 Koczkás Sándor 439
 D. Kocsis László 458
 Kodolányi János 458
 Kollowitz László 89
 Koltay Tibor 473
 Komját Aladár 170, 513
 Komjáthy Benedek 138
 Komjáthy Jenő 312–313, 320
 Komlós Aladár 129–132, 136, 138, 140–141, 144,
 151, 159, 163–165, 194, 256, 440, 457, 511, 528
 Komnéne (Comnena) Anna 112
 Koncz Gábor 62, 88
 Konstantinovič, Zoran 307
 Kontra Miklós 239
 Kormos Mária 472, 476
 Koroda Pál 142
 Korvin Ottó 168, 171–172, 176
 Kós Károly 208
 Kósa László 164
 Kosenina, Alexander 423
 Kossuth Lajos 114
 Kosztolányi Dezső 9, 135, 169, 179–180, 182, 208,
 227, 239, 260, 379, 397, 405–406, 409, 440–445,
 450–460
 Kotzebue, August Friedrich 291
 Kovalovszky Miklós 475
 Kovács Ágnes 392
 Kovács László 223
 Kovács Sándor 474, 476
 Kovács Sándor Iván 3
 Kovrig Ilona 392
 Kozma Dezső 363, 376
 Kozma Miklós 379
 Kölcsey Ferenc 118–119, 128, 526
 Kőműves Rita 223
 Kövendi Dénes 394
 Kracauer, Siegfried 425
 Kraft, Antonín 288
 Kratochwill Zsuzsanna 129
 Krommer-Kramář, František Vincent 290
 Krúdy Gyula 57–59, 378, 420, 476, 479, 482
 Kubrick, Stanley 424
 Kulcsár Szabó Ernő 3, 48, 239, 261, 437, 439, 458,
 472–473, 513, 526, 528, 575–576
 Kulcsár-Szabó Zoltán 574
 Kulin Ferenc 428, 437
 Kulin Katalin 425
 Kun Béla 490
 Kun Zsigmond 397
 Kundera, Milan 485, 488
 Kuzsikov, Alexander 509–510
 Lábán Antal 438
 Laczkó Krisztina 239
 Lamennais, Félicite Robert de 294
 Landauer, Gustav 171
 Landow, George P. 425
 Landler Jenő 504
 Láng Gusztáv 208, 209–210, 223
 Láng József 458, 460
 Langacker, Ronald 239
 Lányi Ernő 307
 Lasker-Schüler, Else 4
 Lassen, John 176
 Lasztóczy Anna 98
 Lavotta János 289
 Lawrence, David Herbert 398
 Lázár Piroska 438
 Leiris, Michel 503
 Lejeune, Philippe 257
 Lékai János 166–177
 Lengyel Balázs 206, 217, 219, 223
 Lengyel Dénes 392
 Lengyel György 60
 Lengyel József 170
 Lenin, Vlagyimir Iljics 168, 175, 497
 Le Nôtre, Andre 415
 Leonardo da Vinci 380
 Leslie, A. M. 22
 Lessing, Gotthold Ephraim 86, 291, 417, 438
 Lestyán Mózes 84
 Lesznai Anna 396–397
 Levi, Carlo 507
 Levinson, Stephen C. 239
 Lillara, A. S. 22
 Li Taj-po 208
 Liszt Ferenc 119, 123
 Lónyai Erzsébet 113
 Lorca, Federico Garcia 509
 Lorrain, Claude 380, 386–387
 Lotman, Jurij Mihajlovics 425, 459
 Lovász Pál 529
 Löbl Dávid 395
 Lucanus, Marcus Annaeus 64
 Lukács György 72, 166–168, 170–171, 173–176,
 504–505, 514, 523, 582–583
 Lukácsy Sándor 114, 127, 438
 Lully 415
 Luther Márton 379
 Lyotard, Jean-François 461, 474

- Maár Judit 424
 Machlup Henrik János dr. 331
 Madách Imre 23, 25, 29, 426
 Maeterlinck, Maurice 359
 Magnasco, Alessandro 390
 Majakovszkij, Vlagyimir Vlagyimirovics 501
 Makai Gusztáv 439
 Mallarmé, Stéphane 444, 522
 Malraux, André 390–391, 522
 Mandelstam, Oszip 398, 401
 Man, Paul de 261, 542, 556, 573–575
 Mann, Golo 4
 Mann, Heinrich 4, 5, 169
 Mann, Thomas 169, 427
 Mányoki Vilma 349
 Mao-Ce-Tung 21
 Márai Sándor 408, 410–411, 437, 444–445, 458, 468–469, 474, 476, 477–488
 Marcus Aurelius 457
 Mariengof, Anatolij 509
 Marigni, Marquis de 385
 Marinetti, Filippo Tommaso 506
 Maritain, Jacques 382
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 385
 Maróthy János 241, 245
 Martialis, Marcus Valerius 208
 Martinkó András 114, 127–128
 Márton Gabi 319
 Marussy Dániel 111
 Marx, Karl 169, 496–497, 506, 514
 Masson, André 495
 Mátrai László 395
 Maupassant, Guy de 169, 419, 458
 Maurice-Amour, Mme L. 423
 Maurras, Charles 382, 389
 McGowan, Margaret M. 423
 Mead, Margaret 527
 Mécs László 181, 205
 Meijer, E. R. 383, 386–387
 Melczer Tibor 410
 Mengs, Anton Raphael 384, 390
 Mengs, Heinrich 10
 Mesterházi Gábor 3
 Mészáros Sándor 527
 Mészöly Miklós 227, 468–469, 474
 Michaux, Henri 503
 Michelangelo Buonarroti 380, 385
 Mickiewicz, Adam 294
 Mikes Kelemen 379
 Mikszáth Kálmán 32, 57, 360–361, 426, 437
 Millais, Sir John Everett 380
 Miller, J. Hillis 49
 Millet, Jean François 387
 Milosz, Venceslas 509
 Milton, John 297
 Minguet, P. 576
 Miró, Joan 495
 Młodożeniec, Stanisław 509
 Moesch Lukács 68
 Molière 415, 498
 Molnár Árpád 331, 342
 Molnár Borbála 102, 111
 Mondrian, Piet 413
 Montale, Eugenio 5, 507, 527
 Moore, Henry 380
 Moreau, Jean-Victor 387
 Móricz Zsigmond 59, 405, 493, 504, 522
 Mortimer, John Clifford 387
 Mozart, Wolfgang Amadeus 291–292
 Munch, Edvard 380
 Musil, Robert von 239, 427
 Musset, Alfred de 208, 384
 Münzenberg, Willy 167
 Münzer, Thomas 171
 Nadas Péter 227
 Nádass József 528
 K. Nagy Antal 439
 Nagy Endre 396
 Nagy Etel 396
 Nagy György 72
 Nagy Károly 380–381
 Nagy Lajos 173
 Nagy László 379
 Nagy Pál 425
 Nagy Péter 113, 528
 Negri, Ada 208
 Négyesy László 581
 Nemes Nagy Ágnes 183
 Németh Andor 174, 176, 256, 458, 507, 511–512, 515, 528
 Németh G. Béla 3, 4, 376, 435, 438–439, 459
 Németh S. Katalin 99
 Németh László 51–53, 55–57, 181, 258, 379–380, 392–393, 405, 491, 514–519, 529
 Neruda, Jan 289
 Neumayr, F. 72
 Newton, Isaac 386
 Nezval, Vítězslav 507, 509
 Nietzsche, Friedrich 5–7, 24–25, 48–49, 314, 327, 393, 400, 475, 500
 Novák Zoltán 175
 Novalis 5, 132
 V. Nyilasy Vilma 127, 129
 Nyíró Lajos 163–164, 581
 Oltványi Ambrus 127
 Ong, Walter 423
 Ónody Magdolna 110
 Orczy Lőrinc 102
 Orosz Anna 527

- Orosz László 474
 Ortutay Gyula 199, 392
 Osvát Ernő 405, 512
 Ottlik Géza 227, 239, 466, 473
 Overbeck, Johann Friedrich 387
 Ovidius 64, 208

 Örkény István 83

 Paganini, Niccolò 125
 Pakots József 182
 Palkó Gábor 574
 Palmer, Samuel 386–387
 Pándi Pál 307, 439
 Panofsky, Erwin 398, 401
 Pap Károly 493
 Pápai Borsáti Ferenc 98–99
 Papp Viktor 342
 Parmenidész 486
 Pascal, Blaise 104
 Passuth László 378
 Pásztor Béla 396
 M. Pásztor József 181
 Patachich Adám 89
 Pavlovna, Alexandra de 288
 Penke Botondné 528
 Péntek István 62, 85–86
 Péret, Benjamin 496–497, 502, 504, 518, 525
 Perse, Saint-John 503, 521
 Petelei István 360, 363–364, 375–376
 Péter László 258, 307
 Péterfy Jenő 360, 376, 432–433, 438–439
 Petőfi Sándor 14, 114–128, 129, 131–132, 134–136, 148, 165, 293–295, 297–299, 301–307, 434–435, 438, 442, 518, 521
 Petrarca, Francesco 337, 339
 Petri György 489
 Petrolay Margit 392, 396, 400–401
 Picasso, Pablo 424, 505
 Pickard-Cambridge, Sir Arthur 414, 423
 Pilinszky János 211
 Pilon, Germain 415
 Pintér Jenő 433–434, 439
 Pintér Márta Zsuzsanna 61, 80
 Piscator, Ph. L. 68
 Plachý, Jakub 289
 Platón 30, 480–481, 486, 545, 574
 Poe, Edgar Allan 208, 216
 Pogány József 168
 Pomogáts Béla 223, 519, 526, 529
 Pope, Alexander 102
 Popp, Georg 66
 Porkoláb Tibor 110
 Poszler György 3
 Pound, Ezra 255, 327
 Poussin, Nicolas 380, 384–387, 417

 Povoredo, Elena 423
 Pozzi, Giovanni 424
 Praz, Mario 421
 Prévert, Jacques 425, 502
 Prévost, Marcel 385
 Prohászka Lajos 394
 Prónai Antal 436, 439
 Proudhon, Pierre Joseph 520
 Proust, Marcel 59
 Puig, Manuel 420
 Pulszky Ferenc 430–432, 438
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 208

 Quasimodo, Salvatore 507
 Quintilianus, Marcus Fabius 418, 424, 581

 Rába György 575–576
 Racine, Jean de 424
 Ráday Gedeon 292
 Radnóti Miklós 184–204, 206, 379, 392, 396, 399–401, 402, 408, 410, 577
 Radnóti Miklósné 400
 Raffaello Santi 384–385
 Rákóczi Zsigmond 98
 Rákosi Mátyás 490
 Ramuz, Charles-Ferdinand 523
 Rejtő István 377
 Rembrandt 169, 378, 383, 386, 390
 Reményik Sándor 207, 223
 Remenyik Zsigmond 521
 Réti Zoltán 127
 Révai József 16, 428, 438, 490, 518
 Reviczky Gyula 144, 312–313
 Reviczky Szevér 133
 Rey, A. 422
 Reynolds, Sir Joshua 385–386
 Réz Pál 459
 Richardson, Owen Williams Sir 385, 435
 Ricoeur, Paul 573
 Riefensthal, Leni 422
 Rienzi Mária 308
 Riffaterre, Michael 541, 573
 Rilke, Rainer Maria 145, 169, 178, 187, 327, 444
 Rimbaud, Arthur 327, 496–497, 499–500, 503
 Rippl-Rónai József 169
 Ritszosz, Jannisz 509
 Robertello 66
 Rodin, Auguste 387
 Roisin, De 288
 Rolland, Romain 171
 Rónay György 6, 162, 165, 208, 222–223, 574
 Rónay László 400–401, 457
 Rónay Pál 398
 Ronsard, Pierre de 415
 Roodenburg, Herman 423
 Roosevelt, Franklin Delano 379

- Rosa, Salvator 387
 Rossenblum, Robert 424
 Rossetti, Dante Gabriel 387
 Roubaud, Jacques 165
 Rouget, Georges 425
 Rousseau, Jean-Jacques 105, 381, 383, 385, 389
 Roussel, Raymond 420
 Rózsavölgyi Márk 117–124, 127
 Rubens, Peter Paul 380, 383–384, 386–387
 Rubiner, Ludwig 171
 Rubinyi Mózes 134–135, 162–163, 165
 Rude, François 387
 Ruisdael, Jacob van 387
 Runge, Philipp Otto 387
 Ruskin, John 380, 383
- Sackin, Lazar 167
 Sade, Marquis de 34, 486, 500
 Saljapin, Fjodor Ivanovics 169
 Sälzle, K. 423
 Sandburg, Carl 22
 Sandig, Barbara 225, 239
 Sándor Lászlóné 342, 347, 353, 355
 Santarcangeli, Paolo 310, 316
 Santi, Pier Marco de 424
 Sárközi György 492
 Sartre, Jean-Paul 503
 Sauvage, Marcel 496, 503
 Scaliger, Julius Caesar 66
 Scherea, Wilhelm 252
 Schiller, Friedrich Johann Christoph 31, 60, 69, 86, 88, 208, 291, 358, 383, 435
 Schlegel, August Wilhelm 358, 377
 Schlegel, Friedrich 386, 427
 Schleiermacher, Friedrich 5
 Schmeling, Manfred 307
 Schnitzler, Arthur 477
 Schopenhauer, Arthur 5
 Schrader, Ludwig 424
 Schöpflin Aladár 130, 132, 136, 143, 154–155, 158, 163–164, 337, 475
 Schrött, Erasmus 292
 Schubert, Franz Peter 123
 Schurmann Anna 112
 Scott, Sir Walter 435
 Seghers, Anna 21
 Seneca, Lucius Annaeus 414
 Sersenevics, Vagyim 509
 Servius, Maurus Honoratus 64
 Sevardnadze, Edward 177
 Shakespeare, William 61, 72, 81, 122, 291, 384, 412, 442–443
 Shelley, Percy Bysshe 301, 388
 Sík Sándor 185, 205, 436, 439
 Sinkó Ervin 170
 Sipos Lajos 182
- Sireagu 208
 Sirokai Zsuzsanna 379
 Solt Andor 439
 J. Soltész Katalin 21, 127
 Sóni Pál 214
 Sótér István 47, 133, 135, 151–153, 156, 163–164, 379, 397, 407, 411, 428–430, 438–439, 573
 Spencer, Herbert 6
 Spender, Stephen 5
 Spengler, Oswald 173
 Spitzer, Leo 424
 Stamic, Jan Václav 287
 Staiger, Emil 422
 Steinfeld István 331
 Steinfeld Nándor 331
 Stempel, Wolf-Dieter 423
 Stendhal 501
 Stich, Jan Václav 289
 Stifter, Adalbert 420
 Stoll Béla 180
 Stollberg, Auguste 113
 Storm, Theodor 358
 Strindberg, August 359
 Sulzer, Johann Georg 418
 Supervielle, Jules 503, 521
 Sükösd Mihály 206, 223
 Svéd László 175
 Swift, Jonathan 438
- Szabados János 133
 Szabics Imre 165
 Szabó Árpád 392
 Szabó Dénes 127
 Szabó Dezső 258, 382, 434–435, 439, 512, 517, 528
 Szabó Ervin 169, 172, 176
 Szabó György 528
 Cs. Szabó László 378–383, 403, 407, 410–411, 493, 509, 519, 528
 Szabó Lőrinc 5, 9, 160, 162, 208, 256, 260, 398, 405, 472, 530, 533–534, 536, 539–540, 543–544, 546, 548, 550, 553–554, 573–575
 Szabó Péter 425
 Szabó Zoltán 379, 402–403, 405, 409–411
 Szabolcsi Miklós 3, 10, 179, 252–261, 263–280, 507, 528
 Szajbély Mihály 129, 163, 468–469, 474
 Szakolczay Lajos 214, 223
 Szántó Judit 182
 Szántó György 477
 Szapphó 398
 Szász Béla 133
 Szászi János 74
 Szathmári Paksi Sámuel 62
 Szathmári Pap Mihály 111
 Szauder József 103–105, 128, 439
 Szauder Józsefné 128

- Szávai János 573
 Széchenyi István 428, 435
 Szeferisz, Jorgosz 509
 Szegedy-Maszák Mihály 3, 164, 225–226, 239, 373,
 376–377, 437, 439, 459–460
 Székely András Bertalan 526
 Székely György 71
 Szekfű Gyula 403, 405, 408, 410
 Széles Klára 130, 150, 152, 163–164
 Széll Farkas 93–96
 Szemlér Ferenc 208, 214–215, 396, 399
 D. Szemző Piroska 165
 Szentkuthy Miklós 395, 549, 575
 Szepes Erika 577, 584
 Szerb Antal 47, 378, 379, 389, 392, 394, 407, 411,
 467, 475, 493
 Szerdahelyi István 422, 577–584
 Szigeti Csaba 165, 528–529
 Szigeti József 573
 Szigeti Lajos Sándor 3, 489, 529
 Szigligeti Ede 359, 375–376
 Szij Gábor 409, 411
 Szilágyi András 206, 223
 Szilágyi Endre 398
 Szilágyi János György 392, 400–401
 Szilágyi Sándor 99
 Szili József 3, 164, 376
 Szimónidész 398
 Szinnyei Ferenc 93
 Szirák Péter 574
 Szluha Demeter 89
 Szókratész 481, 486
 Szondi, Peter 376
 Szőke György 3, 488
 Szöllös Henrikné Marton Márta 182
 Sztálin, Jozsif Visszarionovics 422
 Szvorényi József 439

 Taine, Hyppolite 130, 163, 435
 Takács Gyula 206
 Tamás Anna 128
 Tamás Attila 3, 143, 164, 256, 511, 527–528
 Tamási Áron 208, 405, 408, 517
 Táncz Menyhért 84
 Tandori Dezső 450, 458, 468, 575–576
 Tarnóczy István 169
 Tasi József 526
 Tatár György 475
 Téglás János 410
 Teige, Karel 507
 Tempesti, Folco 310
 Terentius 64
 Ternai Kálmán 320
 Tersánszky Józsi Jenő 59
 Thackeray, William Makepeace 32
 Theokritosz 398

 Thomka Beáta 460
 Thomson, James 386
 Thompson, J. B. 573
 Thorwaldsen, Bertel 387
 Thury Zoltán 360, 366, 373–377
 Thurzó Gábor 474
 Tibullus, Albius 399–400
 Tieck, Ludwig 358, 368
 Tiegham, Van 389
 Tiepolo, Giovanni Battista 385, 390
 Tiepolo, G. D. 390
 Tintoretto, Jacopo Robasti 378, 385
 Tinyanov, Jurij 359, 376
 Tire, F. 576
 Tisza István 167
 Todorov, Tzvetan 366, 376
 Tolcsvai Nagy Gábor 3
 Toldalaghy Pál 397
 Toldy Ferenc 431, 438
 Toller, Ernst 171
 Tolnai Gábor 407, 411
 Tolnai Lajos 133, 199
 Tolnai Vilmos 581
 Tolnay Károly 379
 Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 248
 Tomasevszkij, Borisz 359, 376
 Tompa Mihály 129, 131, 135, 147, 153
 Tost, Františ 288
 Tóth Árpád 12, 208, 336–337, 339, 393, 396, 405,
 580
 Tóth Dezső 307
 Tóth Ede 375
 Toulet, Emmanuelle 424
 Török Sophie 524, 529
 Trakl, Georg 208
 Trencsényi-Waldapfel Imre 392, 394–396, 398–
 401, 574–575
 Trinon, H. 576
 Trockij, Lev Davidovics 497–498
 Trollope, Anthony 46–47, 49
 Tuček, František Vincenc 291
 Turner, Joseph Mallord William 380, 383, 386–387
 Tverdota György 256, 410, 457
 Tzara, Tristan 489, 494–495, 499, 515, 522

 Ulmer, Greg 473
 Ungaretti, Giuseppe 327, 507
 Uszpenszkij, Borisz 376

 Vágó Márta 255, 257, 259, 261
 Vahot Imre 50
 Vaihinger, Hans 6
 Vajda György Mihály 439
 Vajda János 129–141, 143–146, 149, 151–152, 154–
 156, 159–165, 312, 392
 Vajda Péter 307

- Valéry, Paul 255, 327, 382
 Vályi László 100
 Vaňhal, Jan Křtitel 290
 Varga Imre 61
 S. Varga Pál 113, 161, 163, 165
 Varjas Béla 127, 128
 Várkonyi Nándor 132–133, 163
 Vas István 206, 379, 392, 396, 398, 399, 401, 403,
 405, 408, 410, 466
 Vásárhelyi Vera 379
 Vasy Géza 3
 Velázquez, Diego de Silva y 390
 Veres András 376, 439
 Veres Péter 524
 Vergilius 64, 208, 399
 Verhaeren, Émile 169, 496
 Verlaine, Paul 313, 327, 522
 Vernet, Horace 387
 Veronese, Paolo 385
 Vészi Endre 397, 400
 Vészi Margit 356
 Vezér Erzsébet 175, 472
 Vien, Joseph-Marie 384–385
 Vigarani 415
 Vigny, Alfred de 298, 398
 Vigotszkij 443
 Villon, François 256
 Viniczay Zsuzsanna 3
 Vischer, Friedrich Theodor 358, 376
 Virág Benedek 297
 Vittorini, Elio 507, 523
 Vogt-Spira, Gregor 424
 Voinovich Géza 50, 60, 438
 Voltaire 104–105, 477
 Vörösmarty Mihály 115, 122–126, 128, 134, 199,
 295, 298, 403, 438, 442, 482
 Vörösváry István 488
 Vrabec, František 292
 Vranicky, Pavel 288
 Wacha Imre 127
 Wagner, Richard 418
 Walter, Eugene Victor 473
 Wéber Antal 128, 426, 428, 437
 Weöres Sándor 102, 113, 178, 206, 392, 396–397, 580
 Werfel, Franz 169
 Wertheimstein Viktor 335
 Wesley, John 386
 Whitman, Walt 22
 Wickham, G. 63
 Wiener, Laurent 424
 Wiese, Benno von 358, 376
 Wilder, Thornton 359
 Wildgans, Anton 398
 Winkelmann, Johann Joachim 384–385
 Wine, Humphrey 424
 Winter, Clar 423
 Wittgenstein, Ludwig 473
 Wolff, Christian 67
 Wolker, Jiří 509
 Wordsworth, William 178, 383
 Yeats, William Butler 556
 Young, K. 63
 Yule, George 225, 239
 Zek Zoltán 206, 396, 399–400, 515
 Zemplényi Ferenc 439
 Zilahy Károly 130, 133
 Zilahy Lajos 440, 457
 Zima, Peter V. 425
 Žmegač, Viktor 49, 427, 437
 Zolnai Béla 378
 Zoltán József 423, 425
 Zumthor, Paul 413
 Zwack Emma Mária (Mylitta) 328–339, 341–357
 Zwack József 331
 Zsolt Béla 523

A névmutatót összeállította *Bozó Zsuzsanna*

Tartalom

1996/1–2. szám

KABDEBÓ LÓRÁNT Szabolcsi Miklós hetvenötödik születésnapjára	3
NÉMETH G. BÉLA Egy költőtípus századunk második harmadából	4
FÓNAGY IVÁN A nyelvi félrevelésről	10
POSZLER GYÖRGY „Első – de nem! – Utolsó Ember a Világon” (Madách logikája: vég vagy kezdet)	23
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY Az újraolvasás kényszere (<i>A rajongók</i>)	30
TAMÁS ATTILA Cenzúrákról-öncenzúrákról és művekről	50
BÉCSY TAMÁS Másvilág és evilág (A XVIII. századi magyar drámák műfajairól)	61
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN Még egy író Bessenyei: Bessenyei Anna	93
FRIED ISTVÁN Petőfi Sándor „zenei” önarcképe	114
SZILI JÓZSEF A líra vajdai gerjedelme	129
ILLÉS LÁSZLÓ Szépségimádat és haláltudat egy irodalmár merénylő lelkivilágában (<i>Lékai János, a szélsőbal szellemiségű avantgarde költő</i>)	166
SZÓKE GYÖRGY Élmény és alkotás – Egy József Attila-vers születése –	178
BENEY ZSUZSA Radnóti angyalai	184
SZIGETI LAJOS SÁNDOR Evangéliumi esztétika és modern bukolika (A Dsida-vers méltósága)	205
TOLCSVAI NAGY GÁBOR A nyelv fennköltségének megvonása Esterházy Péter prózájában	224
VINICZAY ZSUZSANNA Füst Milán: <i>Cantus firmus</i> – avagy a többszólamú paradoxon	240
MESTERHÁZI GÁBOR Füst Milán: <i>Amine emlékezete</i>	246

* * *

Szemle

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ Az újraértés küszöbén (Szabolcsi Miklós: „ <i>Kemény a menny</i> ”)	252
---	-----

* * *

<i>Szabolcsi Miklós</i> – Válogatott bibliográfia (Összeállította JANZER FRIGYES)	263
--	-----



Szabolcsi Miklós hetvenötödik születésnapjára

Örök tájékozódó és tájékoztató. Hetvenöt évesen is talán a legfrissebb kérdező elme szakmánkban. Minden érdekl, mindenre odafigyel. Egyetemi hallgatói még ma is őtőlé értesülhetnek leginkább a tudomány és a világirodalom legfrissebb eseményeiről. Ha választásai a történelmi időben nem mindig igazolódtak is vissza, ha következtetései nemegyszer vitára ingerlőek is, megnyilvánulásai minden időben a szakmai gondolkozás újabb és másabb útjainak kiváltói lehettek. Éppen ezért a legideálisabb konferencia-indító: direkten fogalmazott, kihegyezett hipotézisei tisztázó viták kiindulásai. Tárgyszeretete a maga és munkatársai számára is a dokumentumkeresés és a tárgyfeltárás munkás útját preferálta még akkor is, amikor a tárgyszerűség nem volt a legkívánatosabb. Kíváncsisága mindig a legújabb módszerek felé irányítja figyelmét, de ezt össze tudja egyeztetni a leghagyományosabb filológiai érdeklődéssel: történelmi és életrajzi meghatározottságra, stílustörténeti összehasonlításra, világirodalmi párhuzamosságok tudatosítására egyként példamutató eredményekkel szolgálhat. Mindehhez a tudományszervezési és kutatói jellegzetességhez megtalálta a legalkalmasabb költői életművet: József Attila világa minden időben kielégíthető tematikát és poétikai problémát adhat, hiszen a század világirodalmi mértékkel is mérhető egyik csúcsteljesítményét jelenti. Az időben ahány kutatói profil, annyi megközelítési horizont: mindig megtalálhatja azt a kérdezői pozíciót, amelyre a József Attila-életmű felől válasz érkezik, és amellyel korrigálni lehet korábbi horizontokat is. Összehasonlító érdeklődése ugyanakkor nem egy pályatársunk – köztük az én – kutatói témára találását segítette a múltban is és segíti a legmaibb jelenben is.

Felkérésünkre részvételi szándékukat előre jelezve Beney Zsuzsa, Bécsy Tamás, Fónagy Iván, Fried István, Görömbei András, Illés László, Janzer Frigyes, Kovács Sándor Iván, Kulcsár Szabó Ernő, Mesterházi Gábor, Németh G. Béla, Poszler György, Szegedy-Maszák Mihály, Szigeti Lajos Sándor, Szili József, Szőke György, Tamás Attila, Tolcsvai Nagy Gábor, Vasy Géza, Viniczay Zsuzsanna készítettek dolgozatot, melyeket jelen évfolyamunkban közlünk.

KABDEBÓ LÓRÁNT

Egy költőtípus századunk második harmadából

Az itt következő írás nem magyar költőről szól. Hanem egy német költőnek, századunk egyik legjelentősebb lírikusának olyan elméleti-történeti gondolatairól, melyek a hazai irodalomtörténetben és költészetkritikában is termékenyen hasznosíthatók, illetőleg vitathatók. Gottfried Bennről van szó. Orvos volt, bőr- és nemibeteg-gyógyász. Prakszisából élt; egy időben verseiért honoráriumot sem fogadott el. Egyetemen bölcsészetet is hallgatott, s élete végéig behatóan érdeklődött a kor filozófiai kérdései iránt. Kitűnő esszéket és tanulmányokat tett közzé. Angolul is jól olvasott, franciául azonban jól is írt; hiszen anyja francia Svájcban származott. Mint orvos, haláláig Berlinben, Nyugat-Berlinben lakott és tevékenykedett.

Szociáldemokrata beállítottságú, deisztikus felfogású lutheránus papcsalád fia, Németország észak-keleti középrészéből, az Odera mellékéről. Orvosi tanulmányait jórészt katonarorvosi növendékként végezte; a szerény jövedelmű család így a költségek nagyobb felétől mentesült. Egy ideig, kötelező módon, hajóorvos volt a tengerészetnél, majd kilépve e kötelékből, Berlinben telepedett le. Korán írt verseket, s az expresszionizmus egyik lírai vezéralakja lett, noha az írói társas együttléteket nem különösebben kedvelte. A húszas évek végétől, megtartva sokat az irány hozadékából, egyre szorosabb fegyelmű, nyelvi kimunkáltságú, gondolati telítettségű klasszicizáltság irányába fordult.

Világfelfogása a liberális individualizmus eszmekörében formálódott. Magabevonultságra, zárkózottságra hajló természete néhány társával engedte csak közelebbi kapcsolatba. Így napi vitákban is csak kevésbé vett részt; a költészet ekkori alapkérdései viszont annál inkább foglalkoztatták. Szorosabb baráti ismerősei közül említsünk hármat: a jeles, Palesztinába menekült költőnőt, Elisabeth Lasker-Schülert, a Mann-családot, kivált Heinrichet, s a romanisztika, különösen a középkori neolatinság kiváló tudósát, Ernst Robert Curtiust. A költőnő élete végéig írta hozzá, exiliumában is, verseit; a Mann-familiától kölcsönösen eltávolodtak, nem is annyira 933-as tévedése, mint a heves és ingatag idegzetű Golo Mann támadása következtében; Curtiusszal viszont haláláig mélyen intellektuális érdekű barátság kötötte össze.

(Golo Mann támadása, persze, érthető. Benn, a weimari köztársaság szociális nyomorúságát s politikai zűrzavarát látva, megtévedt, s egy-másfél évig a Hit-

ler-féle mozgalomtól remélt üdvös változást. Hamarosan azonban az „elfajzottak” listájára s a tilalmasak lajstromára került. A harmincas évek második felében már katonarvosként a hadseregben keresett menedéket az SS zaklatása elől. S 41-ben megírta asztalfiókjának kegyetlen bírálatát a Harmadik Birodalom művészetfelfogása ellen. Erről azonban az emigrációból hazatérő Golo Mann nem tudhatott.)

A magyar olvasóközönség, sőt, annak irodalomban jártas nagyobb része is csak halála után vett róla tudomást, az Európa Kiadó Lyra Mundi sorozatában megjelent kötete alapján. Azóta némely híres versét többen is mintegy versenyt fordítják. Az azonban alighanem korjelzés érdekű, hogy elsőnek Szabó Lőrinc fordította, a második világháború előtt, két sokat emlegetett nagy versét, a klaszicizálódó expresszionizmus két példa értékű művét, a döbbenetes rák-kórház, s megrendítő Hebbel-verset.

Benn ahhoz, hogy Eliottal együtt, egyenrangúként emlegették (például Montale vagy Spender), viszonylag keveset írt. Különösen kevés verset. Szellős szedésű, normál kötetben is elfér pár száz oldalon lírai termése. Mintegy igazolván amaz alaptézisét, hogy egy közepes szintű regényt el lehet olvasni, egy közepes verset azonban szellemi igényű ember nehezen, alig tud végig követni. A líra, kivált a XX. századi funkciójú líra természete, követelménye, ízlésszintje ezt, szerinte, az ilyen olvasónak nem engedi meg, elviselését lehetetlenné teszi.

S ezzel voltaképp egyik vezető gondolatához jutottunk. A Kantnál is, főleg azonban a Kantot olvasó romantikusoknál, például Schleiermachernál vagy a költők közt Novalisnál megvan az a gondolat, hogy a költészet és a vallás szerepe rokon, sőt, talán egymást váltó, helyettesítő is. A legélesebben ezt a romantikától is, főleg azonban Kanttól sokat átvett, de immár a pozitívizmushoz közel álló Fr. A. Lange fejtette ki a *Materializmus története* című, szinte minden nagyobb európai nyelvre lefordított, sok kiadást megért, sokat olvasott könyvében.

A századelőn szerte Európában mindenki, Benn azonban még az ekkor szokásosnál is állandóbban és mélyebben vizsgálja a nietzschei filozófiát, az esztétikai-költői magatartást illetően, s szembesül vele saját gondolkodásában. Különösen az egyik legfontosabb eleme foglalkoztatja: az, amellyel a költő-filozófus „tanítója”, Schopenhauer döntő következtetését, élettanácsát kijavítani, meghaladni kívánja. Nietzsche a Wille zum Leben helyébe a Wille zur Machtot állította. S így, ha az előbbinél az emberi lét gyötrelmének s e gyötrellem végső mozzanataként, a halál félelmének az élet akarása a szülője, s a művészet, a művészi, a költői szemlélődés, ha nem is megszüntetője, de semlegesítő eszköze – az utóbbinál az életnek a tudatos, a célos emberi akaratnak mint az emberi létezés központi jellemzőjének és lényegének való alárendelése a megoldás. A művészet, a költészet itt is kiemelt szerepet játszik. Talán a *Fröhliche Wissenschaft*, a *Jenseits* s a *Zarathustra* mutatja meg ezt legjobban. A költészet, a művészet, a szellem

nem pusztá szemlélődésével, hanem akaró, alakító erejével kíván fölébe kerülni, úrrá lenni a tisztán biologikus létezésnek, s a létezési akarás kényszerének.

Benn szerint Nietzsche, bármily nagy lépést tett is az emberi létezés természeti kényszer-elemének tudatosításában, s bármily erőfeszítést is annak szellemiesítésében, igazában az ő Wille zur Machtja Wille zum Willent jelentett, eredményezett. Azaz nem lett úrrá fölötte.

Kérdés, kell-e, s ha kell, hogyan kell a művészetnek ezt tennie. Benn a kor természettudományának vonatkozásait is figyelemmel kísérte. S ha expresszionista fiatal éveiben nagyon is jelen volt a pozitivistá biologizmus szemléletmódja költészete létszemléletében, életlátásában, s ennek megfelelően képvilágában, metaforikájában, jelenetezésében, zárataiban, a Spencer-féle, „a költészet magánkedvtelés és erőfölösleg-levezetés”-féle elvet azonban messze elvetette. A költészetet akkor is az emberi létezés egyik fő megragadási eszközének tudta. S mint korai költeményei, a borzongató erejű *Morgue* darabjai tanúsítják, briliáns tudással, találattal, tömörséggel épített verset az élet bomlásának-újraszületésének, újraszületésének-bomlásának folyamataiból.

Szép ifjúság

A lánynak, aki sokáig feküdt a nád közt,
rágások látszottak a száján.
Mikor fölnyitották a mellét, a nyelvcsöve csupa luk volt.

Végül, a rekeszizom alatt, egy üregben,
fiatal patkényfészket találtak.
Egy kis nőstény megdőglött.
A többi vesén, májon élt,
és hideg vért ivott, szép
ifjúságot töltöttek itt.
Gyors és szép volt haláluk is:
valamennyit a vízbe dobták.
Hogy sivalkódtak a kis pofák!

(Rónay György fordítása)

S az is átüt értekező szövegein, hogy az ifjú éveiben még nagyon széles körben ismert és népszerű Vaihinger kínálta als-ob-féle, Kanttól levezetni, örökölni vélt fenomenológiát is ismerte és elvetette. Azt, amely azt sugallta, hogy a látszat-lét a gyakorlat folyamán és révén reális érvényű, illetve használhatóságúvá és hasznúvá lesz. Benn a lét pszichikusan is tárgyi valóságát követelte.

S itt van második alapkövetelménye s karaktervonása esztétikájának, illetve klassziczálódott költészetének. Vagy, ahogy ő véli és mondja, a XX. századi

költészetnek a XIX. századival szemben. Ne értsük azonban őt félre. Nem azt mondja, hogy a nagy költészetben, a nagy művekben nem volt meg korábban is e követelmény kielégítése. De nem állt ily egyértelműen s szinte egyedülien középpontban. Ezt az egyértelműséget, ezt a követelményt az a történeti, tudat-, eszmélet-, gondolkodástörténeti fejlemény, fölismerés hozta, amely a nihilizmus érzetének általánossá, egyetemessé válása után következett be. A nihilizmus pedig, szerinte, azoknak a metafizikai s történetfilozófiai elgondolásoknak, fel-fogásoknak érvényvesztése nyomán jött létre, amelyek az emberi, a mindenkori egyedi s időbeli emberi lét megváltoztathatatlan (tragikus) tényeit metafizikai s történeti, vagy történeti-társadalmi módon kísérelték meg feloldani. Alapjában Nietzsche ezeket elutasította, de a Wille zur Machtal, illetve amire Benn átfordítja: a Wille zum Willennel voltaképpen maga is egy feloldásnak vélt ajánlatot, jelszót dobott be.

Benn úgy véli, semmiféle tömegideológia, semmiféle egységesítő iskolai tömegtan nem adhat az egyedi emberi magatartásnak, neki, egyediségének szabott valódi támaszt. Nem az egyed van a társadalomért, a társadalom, a társadalomba tömörülés, rendeződés van az egyedért, az egyedekért. A cél, a tét az egyed; a lét alaptényeit az egyed éli, szenvedti át magának, a társadalom ehhez is, amint a tisztán biológikus létezéshez is, a nélkülözhetetlen, a mellőzhetetlen eszköz, s nem fordítva. A kettő elválaszthatatlan, de a sorrend ez. Ezért, mint utolsó nagy kötetének címe és címverse mondja, a lét *statikáját*, tartószerkezetét magának kell kinek-kinek megteremtenie, s ez csak akkor lehetséges, ha a lét e tényei elől nem menekül különböző fejlődés- s egyéb ideológiákba s teóriákba. Benn nem az élet körülményeinek fejlődés-, bővülés-, könnyüléslehetőségeit tagadja, hanem azt, hogy ezek az egyesnek a létezés alapkérdéseire feleletet adnának. A sztoicizmushoz áll valójában közel, annak a követelménynek a fölerősítésével, hogy a létezés tényeit szigorú fegyellemmel és pontossággal kell megfogalmazni, s hasonlóképpen kell velük szembenézni.

S itt a harmadik jellemvonása költészetfelfogásának. Úgy véli, minden korban, a jelen korban pedig különösen, s épp e követelmény fölerősödése következtében kevés az igazán nagy költők száma. S a valódi nagy költők valódi nagy verseinek számát is szűkre szabja. A költő tevékenysége, munkája: pontos tényrögzítése a pontos létérzékelésnek. Ehhez a lélek, a szellem átélőképességéhez egyrészt a filozófiától a szociológián át a pszichológiáig a kor minden művelődéstörténeti elemének, másrészt a nyelv minden sajátosságának ismerete s kihasználása szükséges. Az úgynevezett ihletköltészetet elveti; de nem magát az „ihletet”, a megvillanó létérzékelést. Csakhogy ahhoz, hogy abból tökéletes mű legyen, nehéz, s gyakran hosszú munka kell. A maga példáját is említi: *Az éjszaka hullámai* című kétstrófás, nyolcsoros versének első szakasza megszületett, de sehogysem bírta úgy folytatni, hogy az minden szempontból azonos és teljessé tévő legyen. Évek múltán aztán rátalált a másodikra. Gyakran az

igazán nagy költő is sok kevéssé jelentős, sőt, jelentéktelen verset is ír. Gyakorlat ez vagy szokás. Az a mérhetetlenül nagyszámú ember azonban, aki verset ír, egy társadalmi-művelődési történelmi beidegződés jegyében „alkot”. A kor átlagos olvasóközönsége által költőinek vélt érzéseket, témákat, körülményeket vesz a kor költőinek tartott nyelven és formáiban versbe. Ezek a versek a lapok vasárnapi számaiban, a folyóiratok prózát váltó oldalain jelennek meg. S az olvasó többnyire nem ezeket – a prózát, a regényt, az elbeszélést olvassa elsősorban.

Röviden: Benn a lírát igen kényes, szinte a legkényesebb irodalmi jelenségnek tekinti, s így jelentőségben sem éppen utolsónak. A legkonkrétabb, a legkevésbé elvont egyes ember szól benne, az egyes ember önmagáról, s mégis transzcendens. „...transzendent, es ist, um einen französischen Denker über diese Lage zu zitieren: »der Mitvollzug eines auf den Menschen angewiesenen, ihn aber übersteigernden Werdens.«” (*Probleme der Lyrik*); továbbá: „Unsere Ordnung ist der Geist, sein Gesetz heißt Ausdruck, Prägung, Stil. Alles andere ist Untergang” (uo.).

Mindebből, úgy vélheti az olvasó, Benn-nek, kivált klasszicizálódása idején, meglehetősen sok rokon, sőt, egyeztető vonása, gondolata, eszméje van Heidegger ugyanakkor kibontakozó filozófiájával, s az abban kezdettől jelen lévő költészetfelfogásával. S kétségtelenül jogos is ez a vélekedés. Mégis kései korában szükségesnek érzi elhatárolni magát tőle. De nem annyira felfogásától, mint vélt hangnemétől, illetve a neki tulajdonított céljától. Egy levelében egyrészt a létről való valamiféle panaszkodás-siránkozásszerűt sejt érzéklni Heideggernél, másrészt a lét kikerülhetetlen tényei elviselésének „statikája” helyett, mintha a földoldás illúziója sugallását látná benne. (Ami, vagy aminek a benyomása, persze, vethetjük ellen, ha igaza van vagy volna is Benn-nek, eleve adódik a filozófia természetéből.)

Mennyiben van igaza Benn-nek, nem ez a kérdésünk ezúttal. Hanem az, hogy ez az individuum-központú irodalom, kivált költészet, persze a társadalom teljesítményeit a minden individuum, az individuumok közössége lételményein át szemlélő és mérő magatartás s e szemlélet és mérést pontosan kifejező nyelvi erő alapján való értékelés, hol, kinél s mennyiben van jelen a hazai költészetben is.

Úgy gondoljuk, egészen – már csak a két társadalmi művelődési szerkezet és hagyomány következtében is – senkinél. Babits ugyan – Goethe szavára utalva – az egyének közösségét tartotta a legnagyobb közösségnek. De az ő, az európai hagyományt őrző, metafizikai, s transzcendens érzékenységű s áthatottságú szellemi-lelki világa kizárta a léttények Benn-féle „nihilizmus utáni” minden egyebet kiiktató léttény-szemléletét. Az egyed szellemi statikája megteremtésének követelménye, ha ő sohasem használta is e kifejezést, nála is megvolt. Csakhogy szorosan kapcsolódott a múlt nagy művelődési hagyományaihoz, s a jelen e hagyományokhoz kapcsolódó (közös) erőfeszítéseikhez. Hogy a kései, keserű,

magára maradt József Attilában van rokonvonás, tagadhatatlan. De sokkal erősebb nála az egyedi és társadalmi sorsmotiváció kapcsolódása; s így az egyed s a szociális okadás és föloldás keresése is, mely utóbbi, persze, sztoikus vagy tragikus tónusú, egyedi hangsúlyú elfogadásként is gyakori nála. Közel esik szemléletében Szabó Lőrinc – a számunkra – különösen nagy és egyedi korszaka, a harmincas éveké. Aligha véletlen, hogy az expresszionizmus (a német expresszionizmus) naturalis, biologikus, provokatív hangoltságú elemeit még őrző, de már a filozofikus gondolkodás irányába hangolódó Benn két nagy versére, a rák-kórházira és a Hebbel-féleire, az ugyancsak kihívóan s lázadóva eszmélő Szabó Lőrinc figyel fel, és adja fordításai egyik legjobb darabját, különösen az elsőben. Eszméi, érzülete, emberi lét- és sorsérzékelése tekintetében alighanem a *Számadás*-kötet Kosztolányija állt legközelebb a német költőhöz. De az egymásfél nemzedéknyi különbség jól érzékelhető, kivált versfajtaikban, hangnemmük modalitásában, közönségre pillantásukban, közéletre tekintésükben és részvétet illető reagálásukban. De olyan briliáns darabokban, mint a *Számadás*-ciklus néhány szonettje, mint a *Vad kovács*, a *Ha majd negyvenéves*, az *Őszi reggeli*, az *Ének a semmiről* s még jó néhány társuk, nagyon is közel esik a Benn vázolta típushoz, ha az impresszionista, gyönyörködő leírás s a magyar klasszicizáló expresszionizmus retorikája, közönséghez forduló szép emeltségű, nemes szonoritású, testvéries pátosza, amely a *Halotti beszéd* vagy a *Hajnali részegség* sajátja, el választja is tőle. Jóllehet „a statika” megteremtése az ideologikus vagy éppen messzianisztikus-redemptorikus föloldások helyett többnyire itt, ezekben is jelen van. Gondoljunk csak olyan látszólag „alkalmi” versére, mint az útirajzok közül a *Bologna*. Vagy az ódai hangnemű csodálatos *Marcus Aureliusra*, amelyben éppen a lét sajátosságainak, tulajdonságainak tiszta fogalmiságú és pontos beszédű megfogalmazás-követelménye van jelen. Meg az az elutasítása is az ideológiáknak, ami a *Statikus versekre* is oly jellemző.

Nem magyar költőről szól ez az írás, így kezdtük. De néhány vonással magyar költőket is hozzátettünk Benn költészetéhez. Mégpedig annak remélt érzékeltetéséért, hogy a kultúra egy-egy nagy történeti egységében, ha kinek úgy tetszik: kultúrkörében, megjelennek, végbemennek a rokon, a testvér folyamatok – ha nem egészen azonos módon és időben, hangsúllyal és megjelenülésben is –, az illető egység, az illető kör egyes tagjainál. Az idő-, a módbeli különbség azonban magában nem lehet értékmérő. Ez egyedül a lényegiség mértéke s a kifejezés művészi teljessége lehet. S ebben – talán nagyon nem tévedünk – a kor hazai lírája állja a helyét.

A nyelvi félrenevelésről

Vázlat

Nem könnyű hetvenéves közös múlttal meglepetéssel szolgálni. Az ünnepelt túl jól ismeri volt, jelen és jövő írásaimat. Kezdetben Szabolcsi Miklós *Bohóca*hoz akartam nyelvi adalékokat szolgáltatni, késve, vagy egy újabb változatához. Leginkább talán azért, hogy megmondjam – a nyilvánosság előtt könnyebb, mint négy szemközti –, hogy nagyon szép, tudományos és lírai írásnak tekintem. Idejében észrevettem, hogy a tervezett „Bohóc a nyelvben” nem esett volna elég messze a „Viccel a bácsi”-tól, melyet az ünnepelt kívülről tud több nyelven. Ezért vettem el az egyik fiók fenekéről a „Sprachliche Fehlerziehung” feliratot viselő borítékot. A fenti cím a német eredetinek elég ügyetlen fordítása. A cikket Heinrich Meng kérte egy beszélgetésünk alapján a Schweizer Arbeitsgemeinschaft für Psychohygiene számára. Heinrich Meng, aki a pszichoanalízis apostoli nemzetségéhez tartozott, évtizedek óta halott, és a cédulákból már csak ezért sem lett cikk. Így még Szabolcsi Miklós sem tudhatott róla. Ennyiben jó meglepetés lenne, ha elkészült volna. Sajnos, nem jutott túl az alcímben jelzett szinten, részben az idő rövidsége miatt.

Az ötletet is a lányom adta, első iskolai dolgozata alkalmából.

Dolgozat-írás

A „Miért szeretem édesanyámat?” címre kellett volna írásban válaszolnia. Lányom, aki, mint minden hétéves gyerek, élőszóban pontosan, hamisítatlanul fejezte ki gondolatait, megakadt a címen. Idegen volt. Más, számára szokatlan nyelven íródott. Idegen és elidegenítő volt maga az *édesanyám* szó, mely nem tartozott a családi szókincshez. Még idegenebb volt a „miért szeretem”-ben foglalt előfeltevés, az implicit, de egyértelmű felszólítás.

„Érzelemre felszólítani” – már nyelvi szinten is szokatlan. Felszólítani cselekvésre lehet. Az érzelem a tárgyak, személyek, helyzetek által kiváltott biológiai forrásokból táplálkozó ősi reakció. Nem felszólításra végezhető feladat. A „Szeress!” ugyanolyan abszurd nyelvi aktus, mint a „Haragudj!”, „Félj!”, „Undo-rodj!” A szülőkkel való pozitív kapcsolat természetes és eleve adott. Ugyanakkor bonyolult, ellentmondásos, mint minden intenzív érzelmi kapcsolat. A szülők-höz való kötődést időnként elfedheti az anya vagy apa iránt érzett, nemegyszer intenzív harag vagy félelem. Az alapérzéstől való eltérés gyakrabban jut szóhoz

– „Nem szeretlek!”, „Menj el!”, néha: „Halj meg!” –, mint az alapérzelem. („Szeretlek”-et már csak szeméremből sem igen mond a gyerek.)

„Mit írnak?”, kérdezte a kislány, aki sohase kérdezte, hogy „mit meséljen”, még akkor sem, ha egy forintért mikrofonba mondta a mesét. A gyerek megszokott világába hirtelen behatolt idegen hang magyarul szólt, mégis más világból jött. A javasolt címből a gyerek kiérezte ennek a másik világnak, az iskola világának eltérő törvényeit. Akarva-akaratlanul, tudatosan, vagy anélkül hogy tudná, arra a következtetésre jutott, hogy az iskolában nem azt kell írni, amit gondol, hanem azt, amit gondolnia kell, azt, amit elvárnak tőle.

Mi is meg voltunk akadva a dolgozattal. Igyekeztünk együtt haladni az iskolával. Azt ajánlottuk a lányunknak, hogy írja le, amit az anyjával kapcsolatban gondol. A dolgozat így kezdődött. *Reggel kakaót ittunk. Anyi leöntötte magát mézzel.* „A tanító néni nevetni fog, életében először”, mondja, ahogy a dolgozat végére ért. Nem kapott jó jegyet. Egy másik, igen értelmes osztálytársa, a címnek és a várapozásnak jobban megfelelő indokokat írt: „...és tőle tanultam meg beszélni.”² Nevetve mutatta apjának a füzetét. „Voltaképpen miért írtad ezt?”, kérdezte az apja. „Mert a hülye gyerekek ezt mondják, és tettetni kell a hülyét.” Valószínűleg kevés hétéves kislány volt ilyen tudatos és öntudatos.

Tanulságos egy hétéves kislány dolgozatának két részét egybevetni. A dolgozatot két ütemben írta: az első részt iskolából jövet.

A mi tantermünk

A mi osztályunk szép, tiszta, rendes. Én szeretek benne tanulni.

A falon sok kép és címer van. A gyerekek vigyáznak rá, nem rontják bútorait. Sok bútor van benne.

Itt elakad. Nyafogva: „Mit írjaak?” Az első rész a tőle elvárt kijelentéseket tartalmazza. Meg akar felelni a kívánalmaknak. Ez a gond háttérbe szorított minden egyéb gondolatot. Elakadt, amikor kifogytak a sokszor hallott, elvárt mondatok. „Nem tudom, mit írnak?” A gyerek sohasem kérdezi, hogy mit mondjon. Azért beszél, hogy kérjen, panaszoljon, hogy elmondja, mi foglalkoztatja, mit szeretne megtudni, hogy mit kíván. Nem azért, hogy nyelvi teljesítményét (felnőtt kritériumoknak megfelelően) értékeljék.

„Hagyjuk most a dolgozatot”, javasolja a papa, és mond valamit feleségének hivatali kellemetlenségeiről. A gyerek félbeszakítja, most mesél nevetve: fenn felejtette a tízórait, a gyerekek hangosan suttogtak, a tízpercben leírta a számtant, a szünetben az asztalon ugráltak a gyerekek. „Minden érdekes. Ez egy egész füzet.” Leírta kis kártyákra az eseményeket, rövidítve, rajzolva. Utána csoportosította a kártyákat, és kész volt a dolgozat második fele.

Az első dolgozattal, az első konfliktussal becsapódhat egy ajtó: a gyerek a jövőben nem tudja az írásbeliség szintjére emelni eredeti frissességében, amit előszóban mond. Hamisat ír vagy szórekedést kap.

Nem az írás áll szemben a beszéddel. Horatius *Epistolái* ma is elevenebbek, mint a percekkel ezelőtt elhangzott „ezer éve nem láttalak”. A gyerek levele is lehet spontán, a beszéddel rokon: „Péter a szokott módon egész nap bög, Nagypapa vigasztalja. Én meg mindig rosszban vagyok mind a kettővel. Péter 5-öst kapott olvasásból. Se nek[e]m, se Anyinak nem hiszi el, hogy azt írtam, hogy bög. A mélyen tisztelt [áthúзва] baba jól létezik [áthúзва] érzi magát. Még azon a hajnalon levetköztettem” – írja apjának egy (8; 5 éves) kislány.

Az „írottat” és spontánt egyesíti egy nyolcéves kislány nyári táborból írott levele: „Nagyon jól érzem magam. Haza szeretnék menni.”

Az írott szöveg leválása a beszédről, az írott stílus felfedezése fontos vívmány. Csak az a baj, hogy a gyerek sokszor joggal érzi eleve idegennek, „Nem szép verseket tanulunk” kívülről, mondja 1957 tavaszán egy hétéves kislány, „»Szép hazám«, mikor minden ház szét van löve.” Egy más alkalommal: „Te nem tudsz fogalmazni”, mondja egy évvel később, amikor az apja kissé sematikusnak tekintti *Április 4-é-ről* írott házfeladatát.

Nyelvi kötöttségek, erkölcsi kötelmek

A nyelvtani kötöttségeken túl önkéntelenül számolunk a szavak közötti vonzalmakkal. „Ez úgy izzik, mint egy lyuk”, mondja egy közös ismerősükről szólva magyar férjének a francia feleség. „Mint a szivacs”, helyesbíti, amikor csodálkozva néznek rá. Az asszony a francia nyelv íratlan szabályait követte. A köznyelv nem bízza a beszédre, milyen hasonlattal minősíti a cselekvést, ahogy készen találja az egyes főneveknek megfelelő jelzőket is. A magyarban nem beszélhetünk *élénk, szigorú, harapós, égető, behatoló* hidegről, mint a franciában (froid vif, violent, rigoureux, cuisant, mordant, pénétrant). A franciában a *cruellement* 'kegyetlenül' határozó lehet a *bon* fokozója („cruellement bon”), de magyarul nem mondjuk a sajtóról, hogy „kegyetlenül jó” (cruellement bon). Nem elvi okokból, hiszen a *rém jó* kurrens.³ Nem mondhatjuk „Hajtson *halálosan* lassan” az autósoknak szóló angol felhívást („In *dead slow*”) követve. A francia „*vachement* intelligent”-nak 'tehénien intelligens' felelne meg betűhív fordításban.

Tudjuk, hogy a *holt* betű ennél jóval elevenebb a versben (a posztromantikus költészet nyelvében. A hőség a köznyelvben „elviselhetetlen”, „fojtó”, „tikkasztó”. Csak versben lehet *vad* („...a szíveteket / Vad hőség s izgalom futotta tőle rögtön át meg át” – Füst Milán: *Levél az ifjúságról*). A *rossz* jelentése olyan átfogó, hogy látszólag bármely főnévhez társulhat. Ennek ellenére csak a versek univerzumában minősítheti a *vihart* („Igen, míg künn a bús kor *rossz viharja* / Vak hullámokkal zúzni fenyeget” – Tóth Árpád: *Prospero szigetén*).

Mindennapi helyzetekben a költői precizitás groteszkül hatna, szinte szemérmetlen lenne. A gyerekeknek ugyanúgy ismernie kell a kötött jelzőket, határozókat, hasonlatokat, mint a magánhangzó-harmóniát vagy a tárgyias igeragozást.

Külföldön járva hamar megtanuljuk, hogy ezeknél a gyorsan megtanulható „vízszintes” kötöttségeknél bonyolultabbak azok a láthatatlan szálak, melyek a kész kijelentéseket kész (visszatérő) helyzetekhez fűzik. Pesten vagy Szegeden nem mondhatjuk a hentesnek „Adjon a [húsnak] egy simogatást”, mint Párizsban („*Donnez-lui une caresse*”). Kísérletek tanúsága szerint a *N'hésitez pas!* 'Ne habozzon' mondat a franciák számára elsősorban udvarias biztatás, mint a magyar „Csak szóljon nyugodtan, ha valamire szüksége van”. A magyarok válaszaiban ez a helyzet fel sem merült. Reklámszövegeket társítottak hozzá, nemegyszer politikai jellegű reklámot, „...Lépjön be a KISZ-be!” (a tesztek a hetvenes években folytak). A *Je suis très sensible* ajándék, szívesség udvarias megköszönési formulája. A magyar „Nagyon érzékeny vagyok”-ot, érthető módon, egyik informátorunk sem értelmezte így. A válaszok az érzelmi szférán belül váltakoztak.

Kétségtelen, hogy a gyerekeknek ezeket a kötöttségeket is meg kell ismerniük. A nyelvpedagógus helyzete ezúttal nem egyszerű. A nyelvész-szülő sem tudja, hol a határ a nyelvi és nyelvtudáson kívüli társadalmi kötöttségek között. Még kevésbé tudjuk, hogyan határoljuk el az udvarias magatartástól elválaszthatatlan formulákat a hézagöltő közhelyektől.

Szerencsére számíthatunk gyerekeink segítségére.

„Mit mondott az igazgató bácsi?” – kérdezzük az évnnyitó ünnepélyről jövő lányunkat. „Ez az igazgató bácsi egyáltalán nem kedves. Úgy beszél mindig, hogy böböb.” Nem tudjuk egyes kijelentésekre vonatkoztatni a kommentárt. Nyilvánvalóan a nagyfokú redundanciára vonatkozott a rögtönzött mondat. Ha a hanglejtés (és a további közlések segítségével) megkíséreljük értelmezni az orális gesztust, a gyerek üresen kongónak, sematikusnak érezte a beszédet, „frázisokat puffogatott”, mondhatta volna felnőtten nyelven, de ez nem lett volna olyan precíz.

A gyerek negatív reakciója sohasem marad el, ha hamis hangon, közhelynyelven szólnak hozzá, ha nem ilyen explicit is az értékelés. Egy szülő beiratkozásnál az egyik gyerekhez: „Na most vége a játéknak! Nem bánod?” „Nem”, feleli a gyerek idegen hangon, és segílyt kérően néz az anyjára. A házbizalmi (1959-ben vagyunk) megkérdezi a hétéves fiút, aki most jön az iskolából: „Na, hogy megy az iskola?” A gyerek halkán, hadarva: „Köszönöm jól”, és gyorsan, zavartan menekül. „Milyen szépen tudsz felelni”, veti utána a másik kikívánczó közhelyet a néni. Megerősítve a gyerekben azt a tudatot, hogy a felnőttek világában papirosból készült, előre kinyomtatott kijelentéseket szokás váltani. Nem beszélhet úgy, mint a gyerekekkel, vagy úgy, mint otthon.

Otthon legalább nyíltan elutasíthatja a közhelyeket, és „megsemmisítheti” az obligát „Na, mi volt az iskolában?” kérdést egy dühös vagy közönyös „Semi”-vel.

„Biztos, hogy nem ezt tanultad Janikánál!?” – mire a gyerek ingerülten: „Először is nem Janika.” Az „először is” látszólag lényegtelen elvétést állít előtérbe. A lényeg, hogy a szülő vagy nagyszülő úgy tesz, mintha otthonosan mozogna a gyerek világában, de már az első mondattal elárulja, hogy erről szó sincs, csak felhasználta az alkalmat, hogy lokalizálja a kész intelmet. Ez a mondat – nem először és nem utoljára – harmincöt évvel ezelőtt hangzott el, de évszázados rokonaira utal Karinthy a *Bezzegékről* szóló kromikájában.⁴ Gondolom, hogy a *Tanár úr kérem* olvasói – s azok, akik jelen voltak, amikor „Bübüke” („hogy lehet egy gyerek ilyen édes”) bemutatkozott („Nevem Réz Jeromos... Az úrnak nem vagyok Bübüke”) – ritkábban alkalmazták ezeket az intelmeket. (Maga a *bezzeg* szó is poros lett időközben.)

Az előregyártott szülői intelmekben különösen gyakori a *megint*, a *mindig*, a *hányszor*, a *hiába*. „*Hányszor* megmondtam már, hogy nem illik maradékot hagyni, *de én hiába beszélek* [vagy:] *mintha a falnak beszélne az ember*.” A fiút ellökték, felsértette a szeme sarkát. „*Mindig* szaladsz. Nem vigyázol.” A Nagypapa órája késik. „*Megint* elcsavartátok.” A gyerekek nevetve hallgatják, most jöttek haza az iskolából. A hatéves fiú szokása szerint a balkonajtó alsó peremén állva utazik. „Fiam, *mindig tanítlak*, ne állj fel az ajtóra!”

A gyerekről leperegenek a mindig hallott intelmek. Néha ingerülten reagál, amikor a séma sehogysem illik az adott helyzetre. A hétéves lány nagy örömmel: „Olyan jó! Olyan szépen írok!” „*Mindig szépen kell írni*”, hangzik az intellem. A felnőtt „az öregek bölcsességét” akarja ezúttal is érvényesíteni, ahelyett hogy ünnepelné a diadalt. Ugyanígy alakul a dialógus negatív eredmény esetében. A hatéves fiú sírva: „Nem tudok szépen írni.” „Hát gyakorolj! Ha gyakorolsz, majd fogsz tudni. Semmi sem megy magától.” A gyerek dühösebben nyafog: „Kimegyek a sorból.” „*Máskor figyelj jobban!*” A fiú: „Nem azért mentem ki, mert nem figyeltem. Akartam. Igen, mert dühös voltam.” A fiú egy más alkalommal örömmel jelenti: „Mindennel kész vagyok.” A Nagypapa rutinos bizalmatlansággal: „*Ismerlek már*. Este majd kiderül, hogy mi nincs meg.” A gyerek elkedvetlenedik. Inkább az jellemző rá, hogy igyekszik minél korábban túllenni az iskolai feladatokon. Az *ismerlek már* klisé rossz címre ment, rácăfolt önmagára. A kislány egy rögtönzött színdarab („pretend-play”) keretében: „Anyuka, hazudtam.” A Nagypapa a másik szobából: „*Pedig megígérted*, hogy nem fogsz hazudni.”

A gyerekek figyelmét sohasem kerüli el a redundancia vagy a hamis hang. „Duci néni mindent kétszer mond. Olyan, mint az »amint mondom vagy két forintnyi bért«,” mondja az öt és fél éves kislány a sorismétlő Petőfi-vers ismeretében. A kislány mamája szóragozott hangon megdicséri, hogy szépen gargalizál. „Asz má mondtad. Inkább ne mondj semmit.” Hamis hangú mesekönyvből olvasnak a gyerekek (5; 4), „híradásom nem görbe” – mondja a szöveg. „Dehogynem görbe a híradásod.” A nagynéni barátnője selypegve gyereknyelvi

szót használ. „Ijénkő aszmondta topsija van. Topsija csak gyereknek van” (5; 0 éves). „Elég baj van úgyis, és még te is nyafogsz”, mondja a gyereknek (5; 6 éves) az apja. „Ne mondd ezt. Ezt a Nagypapa mondja.” Pontosan értelmezi a hanglejtést, a hangban rejlő közlést. „Ne nézzél úgy!” – mondja a háta mögött álló anyjának (5; 4). A mama utánozza az öccsét. „Nem így mondja”, és helyesbíti a hanglejtést (5; 4). A mama a *Talpra magyart* szavalja, kevés meggyőződéssel. „Ezt nem így kell. Ez olyan rabos vers. Nem olyan, mint az »aludj el szépen kis Balázs«” (6 éves).

Ugyanilyen érzékenyek az irodalmi stílus-eltérésekre, műfaji sajátosságokra. A kislány (5; 8) Bethlen Miklós naplójából olvastat fel, hogy hallja, régen hogy beszéltek. „Olyan, mint egy mese.” A verset a zenéhez sorolja (5; 3): „Énekejjük azt, hogy »zö(r)g az ág«” (Babits: *Cigánydal*). Zene minden, aminek csak a hangzását „érti”. Siet a fürdéssel. Ott akar lenni a „Tarka-barka” elején. – Nem lehet olyan érdekes. Miért hallgatod?” „De érdekes. Nem értem, de hallgatom. Nem értem, mi az a zene, mit akarnak vele énekelni” (5; 8).

Nem az ismétlődés zavarja a gyereket. Maga is ismétél, szereti, ha ugyanazt a mesét hallja. A sematikus nyelvi reakcióban kifejezésre jutó attitűdre reagál ingerülten. Tudja, hogy nem figyeltek rá eléggé, nem törődtek igazában az őt foglalkoztató nehézséggel vagy a sikerével. A felnőttek az a fontos, hogy mindig igaza legyen. Szinte keresi az alkalmat arra, hogy „hiába beszéljen”. „Nagypapa mindig prédikál”, szögezi le a nyolcéves lány. Ezt a reakciót egy naiv morális tézis váltotta ki. A fejlett hatéves fiú lelökte a nyolcéves nővérét. A nagyapa: „Nem akart rosszat.” A kislány: „Dehogynem akart rosszat. Azt lehet tudni, mikor akar rosszat.” A nagyapa: „Testvérek vagytok.”

A szülői intelmek a szavak hatóerejének túlbecsülésén alapulnak. A szavak erejének lebecsülése veszélyesebb. Nem tudni, milyen nemzetközi tanfolyamon sajátítják el a rokonok, ismerősök azokat a pedagógiai céllal alkalmazott tréfás fenyegetéseket: „...akkor elvisz az ószeres / a szenesember”, „Mindjárt hívom a rendőrt”, „Levágom [vagy: lekopik] az ujjad, ha cumizol” stb. A 3-5 éves gyerek nem látja az idézőjelet vagy viccjelet. Amikorra megértik, hogy „csak viccelt a bácsi”, már maradandó nyomot hagyott a teljes értékűnek felfogott kijelentés.

Mitől fásul a nyelv?

Bátran mondhatjuk, hogy a gyerek a nyelvvel egy időben ismerkedik meg a „bikkfanyelvvvel”. A nyelv elfásulására utal a francia *langue de bois* 'fanyelv' szó is. A metafora a jelenség lényegére utal. Az unos-untalan, gépiesen visszatérő kijelentések megdermednek, a szavak összetapadnak, elvesztik mozgékonyaságukat, a valósággal való kapcsolatukat. A kisgyerek érzékenyen reagál – ha nem is tudatosan – a kijelentések, felszólítások fásultságára, érzi, hogy nem vonatkoznak az adott, konkrét helyzetre, nincsenek igazában neki címezve, bár-

kinek és így senkinek sem szólnak. Kétszeresen károsul. Úgy érezheti, nem vele törődnek a felnőttek, saját személyüket tolják előtérbe. S ugyanakkor csalódik a felnőttben, akit őszintétlenségén kapott rajta.

A *bikkfa-nyelv* terminust nem gyerekpedagógusok használták, a probléma nem a kisgyerekekkel és környezetükkel kapcsolatban merült fel. A munkásmozgalmában vezető szerepet játszó politikusok hozták szóba.

Dimitrovnak a Kommunista Internacionálé VII. kongresszusán (1935-ben) tartott beszédében került előtérbe, hogy a kommunista népnevelők sikertelenségének egyik oka a mozgalmi zsargon: a lépten-nyomon alkalmazott előregyártott kijelentések („meg kell nyerni a dolgozók széles tömegeit”, „a mozgalmat át kell politizálni”). A Német Szocialista Egységpárt központi bizottságának 15. ülésén az agitáció fogyatékoságaival kapcsolatban szóba került a sajtó és a rádió nyelve. A határozatok egyike leszögezi, hogy a tömegekkel való nem kielégítő kapcsolat egyik oka a papirosízű bürokratikus nyelv, melynek igen csekély a meggyőzőereje.⁵ „Kialakulóban van nálunk valamiféle »pártnyelv«, helyesebben bürokrata tolvajnyelv, ami színtelen és szagtalan, nyakatekert és élettelen, és ami eltaszítja tőlünk a tömegeket”, mondta Révai József a Magyar Dolgozók Pártjának II. kongresszusán (1952).⁶

A pártnyelv nemzetközisége mutatja, hogy bizonyos körülmények között minden nyelven belül kialakulhat a nyelvtől elidegenült zsargon. A hangfelvételek tanúsága szerint a mozgalomhoz közvetlenül vagy közvetve kapcsolódó falubeliek kétnyelvűek voltak az ötvenes évek elején. Saját nyelvükön szóltak folyamatosan, élénken, színesen, amikor menyegzőről vagy boszorkányokról beszéltek. Amint a szövetkezet került szóba vagy más politikai jellegű kérdés, megváltozott a hangjuk, idegenszerűvé vált a hanglejtésük: áttértek az idegen nyelvre, a pártnyelvre.

Hogyan idegenülhet el saját magától a nyelv? Miben áll az idegenszerűsége? A Párt a nyelvészekről várt segítséget: mutassanak rá a kifogásolható, idegenszerű kifejezésekre, és javasoljanak ehelyett helyes, magyaros kifejezéseket.⁷ Egyes kifejezések (a termelés/pártmunka *terén, viszonylatában, hibák és hiányosságok* felszámolása, *tudatosítsuk az elvtársakban*) kínos kerülése nem hozott lényeges változást.

Nem egyes kifejezésekben volt a hiba. Arany János költeményeiben is előfordul az *irányt vesz* kifejezés,⁸ hanem a nyelv sajátos alkalmazásában. A „nyakatekert” (Révai) pártnyelv egy több szempontból ferde helyzet pontos kifejezése volt. A felszólalók adott helyzetekben gépiesen ismételték a tekintélyesebb személyektől hallott kijelentéseket. Ezek a szólások, szólások juttatták kifejezésre az egyetértést, a vezető káderekhez való feltétlen alkalmazkodást.⁹ Ez volt a nyelvi aktus elsődleges célja, és semmiképp sem a felszólaló gondolatainak minél hívebb kifejezése (ami sok esetben nem is lett volna kívánatos). A szavak jelen-

tésének elhalványulása, a klisék leválása a konkrét helyzetekről megkönnyítette a valóság kirekesztését.

A *bikkfanyelv* több vonatkozásban megőrizte a gyerekhez „böbösen” beszélő felnőtt nyelvi attitűdjét. Mindkét esetben felületes analógia váltja ki a készen tárolt kijelentést. Egyikben sem cél a valóság pontos leképezése. A pragmatikus funkció dominál. A korai *bikkfanyelv* pragmatikus mondanivalója: 'a felnőtt minden esetben helyesen és előre látja a gyerek hibáit', 'a gyerek értetlensége vagy makacssága készteti arra, hogy ismételten hangoztassa az erkölcsi alapelveket'. A pártnyelvi klisék a politikai téziseket rögzítik ércnél szilárdabb nyelvi formulákban, és a formulákat ismerők igazát biztosítják az avatatlanokkal szemben. Az avatatlan, mint a gyerek, reprodukálja a felnőttek beszédét. Mint a gyerek, önkéntelenül parodizálja, amit nem értett.

A politikai és adminisztratív *bikkfanyelv* ugyanakkor lényegesen eltér gyerekkori előzményeitől. A köznyelv alapfunkciói a kifejezés, a felhívás, az ábrázolás.¹⁰ A *bikkfanyelv* egyik jellemzője a felhívó funkció túlsúlya. A kijelentések rendszeres ismétlése, szólammá válása mágikus inkantáció, a tömeghipnózis többé-kevésbé sikeres eszköze.

Azt hiszem, Roland Barthes utalt először arra, hogy a politikai nyelv szavai preskriptívek: többnyire utasítást vagy tilalmat tartalmaznak.¹¹ A pozitív (követendő) szocialista *hazafiasság*-gal szemben negatív (elítélendő) a burzsoá *nacionálizmus*; az *internacionalizmus* pozitív, a *kozmpolitizmus* negatív; a *tárgyilagosság*-gal (melyet nem kísérhetett a „szocialista” jelző) nem tévesztendő össze a burzsoá *objektívizmus*.

Magjában fellelhető ez a rejtett funkció már a gyerek nyelvi univerzumában. A szavakkal együtt, szinte a szavak jelentése előtt, fedezi fel a gyerek a kifejezések pozitív vagy negatív értékét. Tudja, hogy a *pajkos* azt jelenti, hogy kedvesnek látják, az *élénk* azt jelzi, hogy amit tesz, még megengedhető, szemben a határt szabó, tilalmat tartalmazó *rossz*-szal, *komisz*-szal.

A pártsargon gyermeknyelvi megfelelője a meg nem értett kötött kifejezések téves – a felnőtt nyelv pragmatikai szabályaitól eltérő – használata. A másfél éves kislány kenyeret kér, *kalinkét*. „Minek most a kenyér?” *Kutyafüle*, feleli, visszhangozva a visszautasító formulát. Egy három és fél éves fiú hazajön a kollektív nyaralásból. Az óvónénire panaszkodik, majd: *Jól elláttam néha neki az árát*. A gyerekek színházat játszottak. „Bemutatásunk véget ért. *Kedves bemutatásunk véget ért*”, jelenti be a közönséghez fordulva a kisfiú (3; 6). A 4-5 éves gyerek tudja, hogy a felnőttek hasonlattal fokoznak, s hogy ezek a hasonlatok számára gyakran önkényesen hatnak. Ez arra bátorítja, hogy ő is szabadon válasszon (számára sem indokolt) hasonlatot. A kislány (5; 6) reggel meséli, hogy fél éjjel a fa árnyékától. „Úgy megijedtem, mint egy ló.” Egy másik alkalommal (két hónappal ezelőtt) igyekezett közelebb kerülni a valószerűhöz: „Úgy megijedek, mint egy ló, mint egy csibe az embertől” (5; 4 éves).

Különösen gyakori a kifejezések stiláris értékének félreismerése: „Reggel is azé[rt] nem öltözködtem fel, mert nem szottyant kedvem” (5; 5 éves kislány). A férj rászól a feleségére (akinek homloküreggyulladásra van), hogy ne fújja olyan sokat az orrát. „Az én szobámban fújhatja kedvére”, nyugtatja meg a három és fél éves kisfiú. Kétéves kislány a nagypjának, aki elesett az utcán: „Mondtam, hogy vigyázzál te szemtelen kölyök.”

A beszéd, a természetes nyelv nem nélkülözheti a redundanciát. A köznyelvben is gyakoriak a kötött kifejezések, melyeket gépiesen vált ki egy adott, tipikus, állandóan visszatérő helyzet: a megszólítás, a találkozás, elválás, a kérés, megköszönés, helyeslés, helytelenítés, visszautasítás, vásárlás, utazás, az ismerkedés, udvarlás.¹² Ezek a kijelentések képezik éppen a társadalmi kapcsolatok szilárd keretét. A visszatérő köznyelvi kijelentések jelentése is elhalványul, gyakran elvész. Ez teszi éppen lehetővé, hogy ellássák gyakorlati feladataikat: köszönés, megszólítás, bevezetés, lezárás, időnyerés, bocsánatkérés, a kérdés nyitva hagyása, az állásfoglalás elkerülése („ilyen az élet”).

A mozgalmi zsargon a karikatúrája a köznyelvben, a nyelv mindennapi alkalmazásában hiánytalanul meglévő tendenciáknak. Az alapvető különbség: a köznyelvi sémák nyíltan viselik a jelentéshiányt. A bikkfanyelv tartalmatlan kliséi ezzel szemben igényt tartanak arra, hogy nagyon is komolyan vegyék őket.

Világos, hogy a gyerekek ismernie kell a kész (előregyártott) szerkezeteket, a helyzethez kötött kijelentéseket. Igaza van a kislánynak, aki kijelenti: „Talpig fehérbe aka[r]jok [öltözni]” (5; 6). De meg kell tanulnia, hogy a nyelvhasználat ezúttal nem követi, megmarad a „talpig feketében”-nél.

A gyerek 5-6 éves koráig a maga módján, informatíven köszön, azzal, hogy valamilyen érdekes hírrel (esetleg panasszal) vagy kérdéssel fogadja a hazaérkező szüleit: „Péter eltörte az autóját”, „Mé jöttél ilyen korá?”, „Hoztál radírt?” Előbb-utóbb átveszi a felnőttek kevésbé tartalmas formuláit, főleg ha ezt nem erőltetik (mint az etetést), ami csak megzavarja a természetes folyamatot. A hévéves kislányt különtornára kíséri a mamája. Amikor az anyja elmenőben van, a robusztus tornatanárnő rászól a gyerekre. „Na, köszönj szépen!” – „Kezicsókolom!” – mondja nagy zavarában.

Eredendő kreativitás

A gyerekektől tanultunk játszani. A valósággal való játék (a fikció) minden irodalmi mű alapformája.¹³ Pszichoterápia keretében egy kislány, mondjuk hogy Kate, azt játssza, hogy nem Kate, hanem Mary, és Mary nem Mary, hanem Kate. De a fiktív „Kate”-tel most úgy kell beszélni, mintha nem Kate lenne, hanem „Mary”.¹⁴ Közkeletű – minden chiazmus alapja – a papás-mamásdi. „A szemtelenkedés az a játék”, mondta egy hét és fél éves kislány, „amikor a gyerek azt játssza, hogy felnőtt, és a felnőtt a gyerek.” A gyerek komolyabban veszi a

játékot, vállalva az esetleges károsodást. A gyerekek mókusosdit játszanak. Mókusetetés folyik. A hároméves fiú a mókus, akit ötéves nővére etet amerikai mogyoróval. Neki adja saját részét is (amit semmiképp sem tenne játékon kívül). Utána a papa a mókus. Amikor a papa mogyorót akar juttatni a kislánynak, „Ilyet ne csinálj!” – szól rá a kislány. A mókus valóban nem etetheti az etetőt.

Ernek ellenére formabontásra is kész a gyerek. Mamát játszik az öccsével a kislány (7; 6). Nagyon erélyes mama. Az öccse egy ízben „Anyi”-nak hívja. „Te Péter, ha én Anyi vagyok, az nem jelenti, hogy nem vagyok gyerek.” Bújócska. Bemegyünk a feleségemmel a gyerekszobából a mi szobánkba, ahol a gyerekek bújnak. „Biztosan a Péter szobájában vannak”, mondom a játék kedvéért. „Ott nem lehetünk, mert onnan jössz”, mondja a kislány (5; 6).

Gyerekeim mikrofonba mondott meséi csinos kötetet tennének ki. A 4-5 éves gyerekek meséi nem hasonlítanak a gyerekmesékre. „Két villamos legelt a folyó mellett”, így kezdődik a négyéves fiú egyik meséje. A sematikus „vitorlás” rajzot megelőzi egy dinamikus hullámokat, vitorlás-versenyt idéző tollrajz. „Én most csak rajzoló vagyok. Nem kell, hogy valami legyen” (5; 11).

A költői mű formaelemei korán jelentkeznek. Az 1; 5 éves kislány a neki szóló „Cica-Mica” mintájára rögtönzi az „Anyi-Manyi”-t. „Jó vicc”, mondja utána nevetve.

A metaforák, metonímiák még nem váltak el világosan a tévesztéstől. A kisfiúnak (4; 0) elszibbadt a lába: „Szófavíz van a lábamban.” Szeretné látni a virágzó cseresznyefát, de már sötét van: „A lámpa nem akarja beengedni az ablakból a világosságot” (5; 6 éves lány). Terjedt az arcán a bőrfertőzés. „Mert mindig átviszed. Vacakolod [= mutatójával simogatja az arcát].” „Az nagyon jó édes. Cumizáshoz kell” (6 éves). A 2; 3 éves kisfiú nézi a róla készült fényképet: „Péte a tükbe.” Egy hároméves lány családi fényképeket néz. Az egyik képen a nemrég meghalt nagynénjét látja: „Belehalt a képbe.” A jelen levő hétéves kislány nevetve helyreigazítja: „Kis csacsi, koporsóba halnak, nem fényképbe.” Pre-metonímia: az 1; 10 éves kislány apja lukas zokniját nézi: „lukas lábi”. A valósággal játszik, a mesét hozza be a valóságba egy négy és fél éves kisfiú metaforája: „Hozz nekem olyan gépet, amelyik felszívja a dörgést és vilámlást.” A megfelelő szó hiányát hivatott betölteni (katakrézis) az *egyenes* jelző, amikor a gyerek azt akarja közölni, hogy nem szénsavas vizet kér: „Egyenes vizet. Sima vizet” (4; 11). Az *egyenes* szó a szabályost is helyettesítheti: „Csináljunk egyenes köröket” (5; 5 éves lány). Tudatos metafora vagy metonímiák gyakoribbak 7-8 éves korban: „Anyi, hallottam a hangotokat, amikor éppen nevetett a Miklós bácsi. Aztán aludtam. Miklós bácsi nevetett a legjobban. Olyan *hasas* nevetés volt” (7; 9).

Ha nem is „alkalmazza” a metaforikus jelentésátvitelt, a metafora alapállását foglalja el: mindent friss szemmel lát (igazán lát), mindent megkérdőjelez. „Miért mondják, hogy »kagyló« a kagyló? A telefonkagyló, az kagyló. De a kagyló?”

(8; 3 éves lány). „Mi az, hogy »jelen«?” Később elmondja, hogy azt kell mondani a hetesnek: „jelen voltak...” (7; 6 éves). „Olyan okos vagy, mint egy püspök” – hallja egy nénitől. „Hogy nőtt az, hogy lett az a név?” Motivációt vár (5; 6 éves lány). „Mondjál mesét! Miért van úgy bezárva nálad a C? Hogy ne tudjak kijönni? [C a kezdőbetűje a becenevének.] Mert, ha kijönnék, felpofoznám a Pétert [a kisöccsét]?” (8; 3). A kétéves kislány (1; 10) most van először állatkertben. Hosszan nézi a vízilovat: „Mée[r]?” kérdezi, inkább globálisan, mint elliptikusan. Ez az alapkérdés hozza mozgásba a szavakat; erre keresnek választ a metaforák.

A gyereknyelvben a jelzőket nem vezérli gépiesen a jelzett szó, még elevenek: „Édes, piros Nagymama” (2; 9 éves fiú). A gyerek hasonlatai sem konvencionálisak. „Én hoztam be, én viszem ki [a céklasalátát]. Mintha ugyanazzal a villamossal mennénk, amivel jöttünk” (5; 4 éves lány). A hétéves kislány hármásával számol felfele, majd lefele. „Olyan, mint a páternoszter”, ahol a két művelet egyidejű. „Mér... mér... Mér nézel így...?” kérdez a kislány (7; 6) az anyját, „Úgy néztél, mint amikor még nem volt cukor a teádban.” A kislány bebújít az apja zakójába és nézi magát a tükörben: „Úgy nézek ki, mint egy baba-bábu [bábszínház-figura]” (7; 6).

A gyerek mondatai, szavai azért költőiek, mert költőien őszinték, költőien precízek. Ami a kettőben közös, az a tisztességes, naiv alapállás. Bartókot hallgatunk a rádióban. „Ez úgy érdekel engem, mint téged az óvodások műsora”, mondja a lányom (5; 5 éves).

A szülők megvették a betétes piros ceruzát: „Olyan gyönyörű, és nagyon lehet vele dicsekedni” (7; 4). Lányunknak (7; 5) „szabadnapja” volt. Átment reggel a barátnőjéhez, Editkéhez, és hat után jött meg. Editke közben iskolába ment. Lányunk négy órán át várta az iskola előtti játszótéren. Este megkérdeztük, tudta-e, hogy ezt nem kellett volna tenni. „[Mutatja:] (-----) ennyire tudtam, (---) ennyire nem.” Radírozással elrontja a házfeladatát. „A fejed tudta, hogy tintát nem lehet radírozni, de a kezed malackodni akart”, javasolom. „Olyankor a fejecske is akarja” (7; 6). „Én most valami (r)osszat aka(r) csinálni”, jelenti be a fiú (5; 4). A lány (8; 6) hagymát eszik: „Olyan jó bűdösnek lenni.”

A precizításra való törekvés az őszinteség nyelvi formája. Így talál rá, a szaknyelvi szó, az „éberálm” vagy „fantáziálás” híján is a legmegfelelőbb kifejezésre. Lányunk (7; 4) elvonul a kövével. A hangját sem hallani másfél óráig. Boldogan mosolyogva jön be: „Olyan jól gondolkozta.” A villamos ellenőr hosszasan számol minket. Egy felnőtten többet számol. „Téged is felnőtten nézett” – mondom. „A lábamat látta. Nem nézte, mi következik” (7; 4). Játék a szülőkkal. A kislány (5; 10) nem tudja elképzelni, hogy a nagypapa valamikor gyerek volt. „Anyit sem.” „Neked valahogy van még gyermekformád”, mondja az apjához fordulva. „A néni, aki bácsi” (4; 9 éves), egy bariton hangú néniről van szó, aki őrmesteri rangban szolgált a határőrségnél. Lányunk behívja éjjel az anyját:

rosszat álmódott. Egy tigris szerepelt egy visszatérő álomban. Az álomnak néha utórezgése is voltak. A tigris nem tűnt el. Percekig ébren is látta. „A tigris az nem álom. Azt igazán látom. Igazán látom játékból (7; 5).” Ebben az időszakban veti fel: „Mé hall meg az embee?” Nemcsak az ember, mondjuk az állat is, a növény is. Hogy mit csinál, ha meghal? Nem érez semmit. „Asse tudja, hogy meghalt” (7; 1). „Meghaltam. Nem is vettem észre”, mondja a halott egy hui-chol-indián halottas éneken.¹⁵

Azt hiszem, nem költői túlzás, hogy a költői kreativitás természetes adottság. Minden gyerek kivételes tehetség: a primér őszinteség megőrzéséhez kell különös képesség. A kérdés: miért és milyen módon akadályozzuk meg, hogy a gyerek felnőttkorában is megőrizze eredeti készségét, hogy továbbra is költőien őszinte, költőien precíz legyen.

1 Pontosabban: az iratrendezőnek abból a ládikájából, melyre (az akkor 17 éves) fiam az „Idővesztések” címkét ragasztotta.

2 A kislányból kitűnő nyelvész lett.

3 Érdemes lenne gondolkodni azon, vajon miért fokozzuk előszeretettel rosszal a jót.

4 „Bezzeg Kovácsik... nem lopja a napot [...] azért van a feleségének rendes ruhája.” KADRINTHY Frigyes, *Bezzegék = Uő, Följelentem az emberiséget*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 245–247. A kötet nem jelzi a kroki első megjelenésének helyét és időpontját. Érthetetlen módon mind a mai napig nincsen kritikai kiadása a legegységű-állóbb magyar íróknak, akit bátran tekinthetünk a világirodalom legnagyobb humoristájának.

5 Anna SEGHERS *Die Rettung [Mentés]*-ében (1937) írja, hogyan gyűlölte a húszas években a gépiesen alkalmazott üres közhelyeket. Szomorúan állapítja meg, hogy ma már az ő ellenállása is megtört, és nemegyszer azon kapja rajta magát, hogy maga is ezeket a kliséket használja. Sztálin a Kommunista (bolsevik) Párt XVII. kongresszusán idézte egy kolhozvezető kitérő célzatú mozgalmi szövegét, hosszan idézte MAO-CE-TUNG *A klisé szerepe a propagandában* című cikkét.

6 *Kulturális forradalmunk kérdései*, Bp., Szikra, 1952, 9.

7 SOLTÉSZ Katalinnal társszerzésben írott, eredetileg *A pártnyelvről* címet viselő könyvecskénk kéziratát azzal utasította vissza ideológiai lektora, hogy a nyelvész ne filozofáljon (itt a

„Pártnyelv és a gondolkodás” című fejezetre utalt). Mondja meg, ez helytelen, ez a helyes. A kézirat a Szovjet Kommunista Párt XX. kongresszusa után került elő a fiókból, és jelent meg, módosításokkal, 1954-ben *A mozgalmi nyelvről* címmel (Bp., Művelt Nép).

8 De mint a széles szárnyu héja, / Midőn csirkét rabolni célja, / Vagy rá a cső nem puffra lő, / Ép oly irányt vesz mostan ő (*A sárkány*). Nem iktathatjuk ki a szókincsünkből a tudatosít, a hiányosság, a lazaság, a konkrét stb. szót. Nem javított a helyzeten, amikor 1952-ben eltűnt a sajtóból a kiértékel, viszonyul, irányt vesz; és az újságíró, a viszonyul szót elkerülve írta: „S. elvtárs pedig változtasson a pártmunkához való hozzáállásán.” (Fogaskerek 1952. okt. 11., FŐNAGY és SOLTÉSZ, i. m., 1954, 66.)

9 A kifejezőmódon, a beszédmodoron keresztül igyekszik öntudatlanul azonosulni a beszélő egy másik személlyel, akit tisztel vagy szeret. Az ösztönlélektan az azonosulási törekvést a bekebelezésre, az inkorporációra vezeti vissza (FREUD, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* [1921] = Uő, *Gesammelte Werke*, 13: 73–161, l. 120 és kk., London, Imago, 1940). Egy ember vagy isten bekebelezése, erejének kisajátítása az anthropophagia és theophagia célja. A beszéd mint orális tevékenység az eszmei bekebelezés ideális eszköze. Az inkorporáció ambivalens tevékenység: „úgy szerette, majd megette.” Így érthetőbb, miért válik az utánzás olyan könnyen (agresszív) paródiává.

10 Karl BÜHLER emelte ki először a nyelvi jelek három alapfunkcióját (*Sprachtheorie*, Jena, Fischer, 1934).

11 A politikai élet nyelvében a nyelv ürügy, megfélemlít vagy magasztal („l'alibi du langage est en même temps intimidation et glorification”), *Le degré zéro*, Paris, Seuil, 1953, 22.

12 Igyekeztem ezeket meghatározni és értelmezni egy korábbi tanulmányomban (*Situation et signification*, Amsterdam, Benjamins, 1982).

13 Meglepő, hogy a lélektani irodalom az utóbbi évtizedben jött rá arra, hogy a gyerek képes a valósággal játszani (pretend-play), lásd LESLIE, A. M., *Pretense and representation*, *Psychologic Review* (1987) 94: 412–426; LILLARD, A. S., *Pretend play skills and the child's theory of mind*, *Child Development* (1993) 64: 348–371; FÓNAGY, I.–FÓNAGY, P., *Communication with pretend actions in language, literature and psycho-*

analysis, *Psychoanalysis and Contemporary Thought* (1995) 18: 363–418.

14 Ez már önmagában véve is játék a játékban. A terápia keretében lezajló barokk dráma ennél bonyolultabb volt: játék (játék [játék [játék] játék]). Az esetet Peter FÓNAGY beszámolójából ismerem, aki, velem ellentétben, nem veszett el a zárójelek labirintusában.

15 *Wawiri. A primitív népek költészete*, Bp., Bibliotheca, 1942, 27. – Ugyanilyen kérdően nézi Walt Whitman és egy kis amerikai lány a halott sápadt arcát. “He is at a funeral looking into a coffin. A girl stands on her toes and joins him looking in the white face in the box. ‘You don’t understand this, do you, my child?’ ‘No’, she answers. ‘Neither do I’ is his muttered and kindly rejoinder.” (L. WHITMAN, *Walt, Poems*, New York, The Modern Library, 1921. Carl SANDBURG szerkesztői előszavából idéztem (xi I.).

„Első – de nem! – Utolsó Ember a Világon”
(Madách logikája: vég vagy kezdet)*

„Ki egyszerű egész voltában tekinti e compositiót, az tisztában lehet a költő céljával. [...] Lucifer az embert teljesen meg akarja rontani; az első embert kétségbeesésig úzva, benne megsemmisíteni összes nemét; ez neki a sötét képek által már-már sikerül is, midőn a szeretet szava, és isten keze visszarántja az örvény széléről. [...] Ez a mese alapvázlata: innen indulva kell méltányolni az egyes részeket, és a kivitel sikerét.” (Arany János)

Madách bevezetése a Kisfaludy Társaságban – 1862 márciusában. Tehát: Lucifernek már-már sikerül megsemmisíteni az embert. Csak a szeretet meg az Úr szava rántja vissza az örvény széléről. Valóban, innen méltányolhatók a részek is, az egész is. Ádám és Lucifer harcáról van szó – az emberért. Vagy az Úr és Lucifer harcáról – Ádámért, az emberért. Amelybe – meghatározó pontokon – Éva is beleszól. A harc téje nem egyszerűen az ember léte vagy nem léte és értelme vagy értelmetlensége. Hanem bonyolultan a történelem léte vagy nem léte, és értelme vagy értelmetlensége is. Persze pontos filozófiai dramaturgiával egymásra építetten. Mert az ember léte történelem nélkül vagy értelmetlen történelemben is elképzelhető. De az ember értelmes léte csak értelmes történelemben elképzelhető. A drámai költemény művészi-gondolati íve a történelem nélkül megvalósult értelmetlen lét valóságát és az értelmes történelemben megvalósulható értelmes lét lehetőségét köti össze. A történelem nélkül megvalósult értelmetlen lét valósága a második szín, a Paradicsom lírai idillje. Az értelmes történelemben megvalósulható értelmes lét lehetősége a tizenötödik szín, a Paradicsomon kívül etikai drámája. A második szín lírai idilljétől a tizenötödik szín etikai drámájáig az Úr, Ádám, Lucifer és Éva bonyolult, egymást építő-romboló, igenlő-tagadó filozófiai-dramaturgiai összjátéka vezet.

Nos, első és utolsó ember vagy sem? A válasz az első, azaz kronológiai szinten egyszerű. A második, azaz filozófiai szinten bonyolult. Mert kronológiai szinten Ádámot az Úr, az Isten teremtő tette első emberré teszi. De Ádámot Lucifer, a Sátán romboló tette utolsó emberré teheti. Mert filozófiai szinten Ádámot az

*A Nemzetközi Madách Társaság alakuló ülésén, 1995. október 16-án elhangzott előadás. A címet az ülés mottója – „első, utolsó ember a világon” – befolyásolta. A bevezető előadás erősen kapcsolódott Francis Fukuyama *A történelem vége és az utolsó ember* című könyvéhez. Ez indokolja előadásom egyes részgondolatmeneteit.

Úr, az Isten utolsó emberré nem teszi. És Ádámot Lucifer, a Sátán romboló tette utolsó emberré nem teheti. Mert az utolsó ember fogalma Nietzsche óta – és ma már hozzá kell tenni: Fukuyama óta – más jelentést kapott.

Nietzsche egyik fő műve, az *Im-Iggyen Szóla Zarathustra* előjáró beszédének ötödik passzusában beszél az utolsó emberről. A szeretet, teremtés, vágyakozás és csillagok nélküli, kicsivé zsugorodott földön feltalálta a boldogságot. Ahol akad kedvtelés nappalra és éjjelre, de nincs pásztor és egy a nyáj. Az utolsó ember történelmi-bölcseleti-lélektani végpont. Kihuny benne a belső feszültség. Amely a történelmet tettével csinálta, gondolatával értelmezte, érzelmével szenvedte. Fukuyama fő műve, *A történelem vége és az utolsó ember* ötödik fejezetében beszél az utolsó emberről. Vagyis az utolsó ember átkerült Nietzsche filozófiai paradigmájából Fukuyama bölcseleti bestsellerébe. Méghozzá a Hegel módszeresen zseniális történelemtudományából és Nietzsche költői zseniális aforisztikájából nyert szuggesztíven publicisztiko-filozofikus végkövetkeztetésben. E végkövetkeztetés az ezredvég emberének és történelmének nagy dilemmáját vázolja. Kielezett alternatíva formájában. A történelmet csináló ember – az önérvényesítés vágyától ösztönözve – eljuttatta önmagát és történelmét a liberális demokrácia birodalmába. Amelynél jobbat elgondolni és teremteni nem tudott. Ez állapot egyfelől tele van régi ellentétek elsimulásával, régi vágyak teljesülésével. Másfelől tele lehet új ellentétek keletkezésével, új vágyak születésével. Ha az ellentétek elsimulása, vágyak teljesülése dominál, létrejön a történelmi mozgás megszűnt, a történelem vége, az utolsó ember országa. Ha az új ellentétek keletkezése, vágyak születése dominál, létrejöhet a történelmi mozgás robbanása, a történelem újakezdése, az első ember állapota. Az utolsó emberben szomorúan beteljesülő és kihunyó – vagy az első emberben tragikusan felrobbanó és újrainduló történelem? A Fukuyama fogalmazta hegele-nietzschei alternatíva. A kérdés csupán az, szembesíthető ez alternatíva Madách történelmi víziójával? És ha igen, hogyan?

Nos, úgy vélem, nem szembesíthető. Se kronológiai, se filozófiai szinten.

Kronológiai szinten az Úr és Lucifer párharcáról van szó. Az Úr teremt. Ténylegesen első emberré teszi Ádámot. Lucifer rombol. Ténylegesen utolsó emberré is akarja tenni Ádámot. Ezért a hét történelmi, egy jelenkori, két jövőbeli szín gyötrő álomlátása. Lenne is Ádám utolsó ember, ha a mélybe veti magát. De hogy is mondja Arany János? „A szeretet szava és isten keze visszarántja az örvény széléről.” És e szó, Éva szava megszólalásával és e kéz, az Úr keze rántásával veszi kezdetét a tizenötödik szín etikai drámája. Ám e dráma csak a kronológiai értelemben vett első vagy utolsó emberség dilemmáját dönti el. A filozófiai értelemben vett első vagy utolsó emberség dilemmáját fel sem veti.

Filozófiai szinten legfeljebb Ádám és Lucifer párharcáról lehet szó. Lucifer rendezi a hét történelmi, egy jelenkori, két jövőbeli szín gyötrő álomlátását. Ádám lelkesedik és újra lelkesedik. Lucifer kiábrándít. De végig nem Nietzsche és –

nem bánom! – Fukuyama utolsó emberéről van szó. Az, mármint az utolsó ember – láttuk, már végletesen megelégedett és öntelt. Az adott állapottal és állapotban. Mindennapi léte sekélyes szintjével és szintjében Nietzschénél, a liberális demokrácia el- vagy visszanyert paradicsomával és paradicsomában Fukuyamánál. Ezért érhet benne véget, hunyhat ki a mozgatóerejét veszített történelem. Ádám pedig sohasem elégedett és öntelt. Hanem a lelkesedés és kiábrándulás sorozatainak nyomására jut el a kétségbeeséshez, az öngyilkos tett küszöbére. Amely nem az álomtörténelem vége vagy kihunyása lenne, de meggyilkolása vagy elvetélése. Nem befejezné, inkább el sem kezdené a történelmet. Nem hamvába holtta tenné, hanem csírájában megfojtaná az útját még meg sem kezdő emberiséget. És Lucifer célja éppen ez. Nem megelégedetté, hanem kiábrándulttá, nem önteltté, hanem kétségbeesetté akarja tenni Ádámot. Nem megelégedett és öntelt utolsó emberré akarja tenni a történelem végén vagy a történelem után. De kiábrándult és kétségbeesett első és utolsó emberré akarja tenni a történelem kezdetén vagy a történelem előtt. Nem az ember és történelme befejezéséért, hanem az ember és történelme megkezdése ellen küzd. Az ember megelégedettsége vagy meg nem elégedettsége Goethe *Faust*jának, nem Madách tragédiájának a tétje. Az utolsó ember filozófiai fogalma felől – úgy vélem – Ádám és Lucifer párharca nem értelmezhető. Volna egyetlen lehetőség a tizenötödik színben az utolsó emberré válásra. De ez ellentmondana a bibliai példázatnak és a költő víziójának is. És kioltaná nemcsak a tizenötödik szín, hanem az egész költemény etikai drámáját. E lehetőség a végkifejlet előtt van. Mielőtt az Úr félbocsánata-féligérete elindítaná a történelmet. Mármint ha a félbocsánat-féligéret egész bocsánattá-egész ígéretté válna. De akkor nem indítaná el a történelmet. Más drámai költeményről lenne szó. Meg valószínűleg nem is ünnepeznék a költőt és művét.

A *Tragédia* tétje, az ember léte vagy nem léte, a történelem értelme vagy értelmetlensége – úgy vélem – öt drámai lépcsőben bontakozik. E bontakozás cselekvő részesei – sorrendben – az Úr, Lucifer, Ádám és Éva. Az első lépcső a teremtés és a Paradicsom – a cselekvés az Úré. A második lépcső az elcsábítatás és kezdődő álomtörténelem – a cselekvés Luciferé. A harmadik lépcső a kétségbeesés és végződő álomtörténelem – a cselekvés Luciferé és Ádámé. A negyedik lépcső a feloldott álomtörténelem – a cselekvés Éváé. Az ötödik lépcső a kezdődhető valódi történelem – a cselekvés az Úré és Ádámé. Ez öt lépcsőben valósul meg a drámai költemény zárt filozófiai-dramaturgiai mozgása.

Tehát az első lépcső a teremtés és a Paradicsom – a cselekvés az Úré. Megteremti az első emberpárt. De gyermeknek teremti, és gyermekként tartja. Az első szín nem jeleníti meg az embert. A szituációt a második szín adja. Paradicsom. Benne a boldog, de gyermekien boldog Ádám és Éva. Nemcsak a csábító Lucifer látja őket ilyennek. „...a hideg, számító értelem / Megirígylendi a gyermekkedélyt.” De ilyennek látják – a „lány enyelgésben” – ők is magukat. Szavaik

a reflektálatlan, önmagát értelmezni nem tudó, önkéntelen lét artikulálatlan-spontán vallomásai. Mindketten kimondják – egymást túllépve – állapotuk egyszerű titkát. Éváé a gondolatlan, együgyű boldogság szólama. „Ah élni, élni: mily édes, mi szép.” És utána az édesség-szépség magyarázata. „Érezni, hogy gondoskodnak felőlünk.” Állapot, amelyben a gondviselés uralkodik. Isten fogja a gyermekember kezét. Ádám e kiszolgáltatott gyermeklétet öncsaló öntudattal kompenzálja. Egyfelől az uralom illúziójával: „úrnak lenni mindenek felett.” Másfelől az álbölcsélet vigaszával: „Hát mért kék az ég? / Miért zöld a liget? – elég, hogy úgy van.” Az aranykor egyszerű legendája a bonyolult drámai költemény kezdetén. A boldogok szigete kaján mítosza a komoly drámai költemény kezdetén. A boldogok szigetének – persze – vannak nem kaján variációi. De Lukianosz variációja kaján. Állandó, kibírhatatlan boldogság. Amelyből újra elindul Odüsszeusz. Amelyből újra elszökik Heléna. De érdemes tudni. Az állapotban, amelyben a gondviselés uralkodik, gyermeklétben, aranykorban, boldogok szigetén nincs történelem. Nem véget ért a történelem, de meg sem született. És ekkor jelenik meg a tiltott fák alatt Lucifer.

Tehát a második lépcső az elcsábítatás és kezdődő álomtörténelem – a cselekvés Luciferé. A sikerült csábítás nem egyszerűen körülménybeli, azaz sorsfordulat. De bonyolult életkori, azaz lelki fordulat is. Az ember gyermekből felnőtté tesz. Lucifer itt monumentális-intellektuális lázadó. Valóban „a tagadás ősi szelleme”. A saját sorsot kézbe vevő felnőtté válás nagy felszabadító ígét fogalmazza. „Végzet, szabadság egymást üldözi” – veti oda rebellis tirádájában az Úrnak. De most az embernek csak a szabadságról beszél. A bennük derengő szikráról. A szűben dermedező gondolatról. A megnyugvás bénító kényelmével szemben az önlábonállás nemes terhéről. Csábító-felszabadító következtetései egyértelműek. Kiskorúság helyett nagykorúság. Gondviselés helyett sorsformálás. Előre eldöntött jó helyett választás jó és rossz között. „Ez nagykorúvá tenne, önerődre / Bízván, hogy válassz jó és rossz között, / Hogy önmagad intézzed sorsodat / S a gondviseléstől felmentene.” És ne tagadjuk, a követelt küzdés, diszharmónia itt valóban felnőtté avatóan csábító. Tényleg a lélek nagyságát ígéri. Más létállapotot. „Hová, ki bátor, az velem jöhet.” Így érti Ádám is. A felnőttlétről beszél. Amely csak akkor érdemes terhére, ha fáradsága gyümölcse. A szomszéd hevével kiérdemelt ital víz kéjéről. Vagyis a felnőttlétben önmagára eszmélés első ígéről. Állapot, amelyben a gondviselés nem uralkodik. Isten elereszti a felnőttember kezét. Az ember öntudatlanul boldog gyermekből öntudatosan boldogtalan felnőtté lett. Öntudatlan gyermekléte helyett kivívott öntudatos felnőttlétéért boldogsága helyett kapott boldogtalanságával fizetett. De érdemes tudni. Az állapotban, amelyben a gondviselés nem uralkodik, felnőttlétben, kitaszítottan, boldogtalan magányban van történelem. Nem véget ér a történelem, de most születik. Igaz, Lucifer rendezte álomtörténelem. Nem a színén játsszák, hanem a visszáján.

Tehát a harmadik lépcső a kétségbeejtés és végződő álomtörténelem – a cselekvés Luciferé és Ádámé. Lucifer itt nem monumentális-intellektuális lázadó, hanem ironikus-vulgáris élcelő. Nem „a tagadás ősi szelleme”, de kételyek gyalogos hirdetője. Nem a saját sorsot kézbe vevő felnőtté válás nagy felszabadító ígéit, ám az elkerülhetetlen sorsba való belenyugvás fegyverletételt sugalló tétéleit fogalmazza. „Végzet, szabadság egymást üldözi” – veti oda rebellis tirádájában az Úrnak. De most az embernek csak a végzetről beszél. Csupán lassan bontakozik Ádám ellenállása, Lucifer és Ádám emocionális-intellektuális párharca. A tétel mindig a Sátáné. Az ellentétel mindig az emberé. Kitűzött terv van, nem egyéni szándék. Közelgő vég, nem nyitott pálya. Az egyén vakon tevékenykedik. De az egész „Együttleges szellemben, él, cselekszik, / Kitűzött tervét bizton létesíti, / Míg eljön a vég, s az egész eláll.” A kor folyamában az egyén úszó, nem vezér. Megérti, de nem szüli az új fogalmakat. „Nem a kakas szavára kezd virradni, / De a kakas kiált, merthogy virrad.” A történetben végzet van, nem szabadság. Az ember eszköz, nem cél. Az egyes ember lehet szabad, de az egész emberiség nem. „Az ember sincs egyénileg lekötve, / De az egész nem hordja láncait.” Így a „tagadás ősi szelleméből” kételyek gyalogos hirdetőjévé degradálódott Sátán. Hogy a maga rendezte, visszaján játszott álomtörténelemben kikényszeríthesse az ember törvényszerű bukását. De nemcsak leigázott test van, szárnyaló lélek is. Nemcsak kötött anyag, de szabad szellem is. „Dacolok véled, hasztalan ijesztesz / Testem tiéd tán, lelkem az enyém, / A gondolat s igazság végtelen, / Előbb meg volt az, mint anyagvilágod.” A cél elérhetetlen, de elképzelhető. És nem is a cél számít, hanem a küzdelem. „A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdelem maga.” A történetben nemcsak végzet érvényesül, de szabadság is. Az ember nemcsak eszköz, de önálló akarat is. „Nem, nem hazudsz, az akarat szabad. / Kérdem eltem azt nagyon magamnak.” Így a becsapott álmodóból eszmélő ébredővé emelkedett ember. Hogy a Sátán rendezte, visszaján játszott álomtörténelemben kivívhatta az ember szabad döntését. Még ha e döntés az önfelszámolás is. Emocionális-intellektuális szinten döntve el az álomtörténelem gyötrelmes dilemmáit.

Tehát a negyedik lépcső a feloldott álomtörténelem – a cselekvés Éváé. Kétszeresen is. A londoni színt lezáró haláltáncban. És a végkifejlet utolsó előtti mozzanatában. Eddig hűségesen követte Ádám Lucifer diktálta álomtörténelmének kötött dramaturgiáját. Ott jelent meg és úgy viselkedett, ahol és ahogy e koncipiált logika megkívánta. E két ponton azonban – méghozzá elhatározó módon – fellázad. A haláltáncban Lucifer „szellemszemekkel” akarja láttatni visszaján eljátszott történelme sivár konzekvenciáját. A sírba hanyatlás elkerülhetetlen monotóniáját. Ekkor cselekszik először Éva. Oldani kezdi az álomtörténelmet. A szerelem, költészet, és ifjúság nevében. Ami nem illik az eddigi logikába. A sír előtt mondja. „A por hull csak belé, e föld szülötte, / Én glóriával átállpem azt. / Szerelem, költészet s ifjúság / Nemtője tár utat örök honomba.”

A végkifejlet utolsó előtti mozzanata pedig az egész gondolati konfliktus megoldásának kezdete. Az utasítás pontos. „Ádám a szirt felé halad, Éva kilép az ajtón.” A halált követi az egyik, az életet hozza a másik. Két érv a szakadék szélén. Lucifer vulgáris dialektikája a biztos véget esetleges kezdetté akarja átjátszani. „Hiszen minden perc nem vég s kezdet is?” Ekkor cselekszik másodszer Éva. Vitális logikája a biztos véget bizonytalan kezdetté alakítja. „Anyának érzem, oh Ádám, magam.” Ez átalakítás pedig valóban az áltörténelem feloldása. Nem emocionális-intellektuális, hanem emocionális-vitális szinten döntve el az álomtörténelem gyötrelmes dilemmáit.

Tehát az ötödik lépcső a kezdődhető valódi történelem – a cselekvés az Úr és Ádámé. Éva megfellebbezhetetlen bejelentése nyitja meg a pokol helyett a mennyet. Legalábbis a lehetőségét. Ádám az álomtörténelem gyötrelmes dilemmáira kér választ. Nyitott, emelkedhető pálya a történelem vagy zárt, egysíkú kör. „Megy-é előbbre majdan fajzatom, / Nemesbedvén, hogy trónodhoz közeljen, / Vagy, mint malomnak barma holtra fárad, / S a körből, melyben jár, nem bír kitörni?” És itt van az egyetlen lehetőség az utolsó emberré válásra. De ezen elmélkedni csupán mai témánk megengedte gondolati játék. A költemény nem sugallja. És ha sugallná, rossz költemény lenne. Ha ugyanis az Úr visszavenné az embert a Paradicsomba. Újra megfogná eleresztett kezét. És boldogtalan felnőttből boldog gyermekké varázsolná vissza. Ám ez esetben Ádám nem gyermekké lenne, hanem infantilissá válna. És a megélt álomtörténelem gyötrelmes dilemmái helyett beérné az ajándékozott infantilitás együgyű örömeivel. Ez lenne az utolsó emberség szomorú megvalósulása. De a *Tragédia* nem rossz, hanem jó költemény. Az Úr nem veszi az embert a Paradicsomba vissza; nem fogja meg újra eleresztett kezét; nem varázsolja boldogtalan felnőttből boldog gyermekké, együgyű infantilitássá. Bénító egész bocsánat-egész ígélet helyett ösztönző félbocsánat-féligéretet kínál. Láthatatlan, de nyomozható, rejtett, de követhető titkot. Mozgást a percnyi lét és a végtelenség érzete között. Ha nem is hallható, de sejthető égi-isteni szózatot. Ha nem is hangos, de halk asszonyi-költői közvetítést. Az Úr megadja az álomtörténelem végén, amit Lucifer ígért az álomtörténelem kezdetén. „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme.” Választhatni igen. De ne értsük félre: szabadon történelmet csinálni nem. Megrendezett, célra törő történelem ez is. De nem Sátán rendezzi, hanem Isten. Célját nem Lucifer adja, de az Úr. Isten a céladó rendező. Ádám a célkövető beteljesítő. „...te nyertél tőle dísz, ha / engedni, hogy tégy helyette.” De Lucifer álomtörténelmében nincs választás, és zárt a vég. Az Úr valóságos történelmében van választás, és nyitott a vég. Az álomtörténelem csak a visszáján élhető. A valóságos történelem a színén is. E színén is élhető történelmet nyújtja Ádámnak Isten félbocsánata-féligérete. Nem emocionális-intellektuális, nem is emocionális-vitális, hanem intellektuális-etikai szinten döntve el az álomtörténelem gyötrelmes dilemmáit.

Mit jelenthet a visszája helyett a színén élhető történelem? Kézen fogva vezető gondviselést nem. De szeretve aggódó figyelést igen. Teljes cselekvési szabadságot nem. De oldottabb törvényeket igen. A visszáján élt álomtörténelmet egyedül Lucifer irányítja. A színén élhető valóságos történelmet az Úr, Ádám és Éva együtt csinálja. Az Úr tervez és sugall. Ádám cselekszik és követ. Éva figyel és közvetít. Egyetlen központ egyszemélyes játéka helyett három elem drámai összjátéka. Ott, az egyszemélyes játékban minden, a végéről komponálva, előre eldöntetik. Itt, a drámai összjátékban minden, az elejéről komponálva, nyitva marad. És ami mindennél fontosabb. Másféle történelemről van szó. Lucifer történelmében minden lezárul. Egyiptom, Róma, Prága, London az individuális gondolat végleges csődje. Athén, Bizánc, Párizs a kollektivistikus gondolat végleges csődje. Katasztrófára komponált, önmagát nem folytató, de kizáró-megszüntető áltörténelem. Nem maga a történelem, hanem a történelem, ahogy a Sátán az ember elbuktatása céljából láttatja. Az Isten történelmében minden nyitott lehet. Egyiptom, Róma, Prága, London bukik. De továbbmegy belőle az alkotások monumentalitása, az élet öröme, a tudomány igénye, az alkotás kötetlensége. Athén, Bizánc, Párizs bukik. De továbbmegy belőle a demokrácia modellje, a hit óhaja, a szabadság vallomása. Méghozzá a két eszme nem egymást kiiktatva, hanem egymást folytatva mehet tovább. Kontinuitásra komponált, önmagát folytató, nem kizáró-megszüntető valódi történelem. Nem maga a történelem, hanem a történelem, ahogy az Isten az ember felemelése céljából láttatja. Legalábbis ezt ígér a *Tragédia* végszavai. Ma már tudjuk. Lehetséges, hogy több történelem is van. Meg az is lehetséges, hogy egy sincs. De Madách – szerencséjére, meg a költészet szerencséjére – nem olvashatta a mai szerzőket. Kiiktatott egy történelmi látomást, felvillantott egy másikat. Mindkettőben a jobbért küzdő ember dominál. Az utolsó emberhez egyiknek sincs köze.

A *Tragédia*, mint minden nagy költészet, több értelmezést is lehetővé tesz. Kísérletet tettem egyre. Tisztán gondolati alapon. Mert komolyan vettem Babits Mihály a mű huszonkettedik kiadásához írott szavait: „...Madáchnál tagadhatatlanul a tartalom a fontos. Az eszme, mely véresen aktuális tudott maradni éppen azért, mert nem volt aktuális: nem a kor eszméje volt, hanem minden korok eszméinek eszméje, az aktualitások semmisségének örök aktualitása, mely véressé válik minden eszme fordulásakor. Ez filozófia, mert kritika, felül az évszázadok hangulatain.”

Az újraolvasás kényszere (A rajongók)

„Zuletzt kann niemand aus den Dingen, die Bücher eingerechnet, mehr heraushören, als er bereits weiss.“¹

1. Mű és kánon

A korábbi évszázadokban – hozzávetőlegesen a tizennyolcadik század végéig – némely művészetekben főként a kortárs alkotások álltak a figyelem középpontjában. A régebbi időszakok emlékei ezzel szemben inkább csak afféle „idézet” szerepét játszották, s a művek felújításából jórészt hiányzott a megértés eredendő történetisége. Különösen a zenére, de bizonyos mértékig talán még az irodalomra is vonatkoztatható ez az észrevétel. Fölvetődik a kérdés, vajon nem érezhető-e a jelenkorban némi visszafordulás e korábbi szokáshoz, nem figyelhető-e meg annak a történeti tudatnak a háttérbe szorulása, melynek hatása oly döntő módon érvényesült a tizenkilencedik–huszadik századi kultúrában. A dekonstrukció híveit főként az élő irodalom foglalkoztatja, s talán nem egészen képtelenség ezt összefüggésbe hozni a fogyasztók társadalmával, melynek fönmaradása csakis állandó felejtéssel lehetséges.

Része lehet-e Kemény Zsigmond bármelyik műve valamely kánonnak? A kánon mindig rejt magában történetietlen vonatkozást, mintegy felejtetni igyekszik, hogy a művészi érték korántsem időtlen. Félek, magyar nyelvű alkotásnak kevés esélye lehet arra, hogy szerves részévé válhassék annak, amit nyugati kánonként szokás emlegetni. A romantika idején kialakult nemzeti kánonok könnyen elveszíthetik érvényüket a mai világban észrevehető egységesülés következtében, ha pedig ez így van, akkor számolni kell azzal a lehetőséggel, hogy *A rajongóknak* a legtöbb olvasó szempontjából inkább történeti a jelentősége, és csak némelyek számára képviselhet művészi értéket. A kettő természetesen nem állítható szembe úgy, ahogyan azt Babbitól Horváth Jánosig oly sokan képzelték, teljes azonosságukat mégsem merném föltételezni. Nemcsak Platón örökségének távlatából, nem kizárólag abból az értékőrző föltevésből kiindulva lehet különbséget tenni történeti s művészi érték között, hogy egyfelől létezik a művészi anyag története, másrészt „a műalkotás zárt világ, mikrokozmosz”.² A történetiség aligha választható el a nevelődéstől, a művészség viszont – akár az alkotó, akár a befogadó felől nézzük – ellenállást tanúsíthat a közösséggel szemben. A kultúra előfeltétele ugyan az alkotó tevékenységnek, de nem azonos vele. Sok elavulhat a romantika örökségéből, de ez a különbségtévés aligha

veszítheti érvényét. „A művészet nem kultúra [...]. A kultúra hordozója megmunkál, képez, ápol, kiépít, utal a művészetre, [...] hisz a történelemben és pozitivistá. A művészet hordozója statisztikai értelemben társadalomidegen, alig tud arról valamit, ami előtte s utána van, csak a saját belső anyagának él, gyűjti a hatásokat, s addig szívja mélyen magába őket, míg nyugtalanná vált anyaga nem kényszerül arra, hogy felszínre törjön. A művészet hordozóját egyáltalán nem érdekli a terjesztés, a felszíni hatás, a fogadtatás, a kultúra.”³

Igaz, a dekonstrukció hirdetői kétségbe vonják központ és peremvidék megkülönböztetésének létjogosultságát, ám a nemzetközi kánon ennek ellenére mind jobban megmerevedik. Nehéz volna bizonyítékot találni arra, hogy közmegegyezés eredményéről van szó. Sokkal inkább igazolható a kulturális intézmények, sőt az üzleti szempontok szerint alakuló piac szerepe ebben a folyamatban. Nem annyira az olvasók értékítélete, mint inkább a nyelvek elterjedtsége, a könyvtárak, a kiadók, az oktatás és a tömegtájékoztató intézményei döntenek el, mi is számít „világirodalomnak”.

Harold Bloom, a *Dekonstrakció és kritika* címmel mintegy negyedszázada kiadott kötet⁴ egyik szerzője, *A nyugati kánonról* írt legújabb könyvében huszonhat szerző műveire korlátozta az általa megőrzendőnek vélt örökséget, s angol nyelvű szövegekkel azonosította a továbbhagyományozandó szövegek többségét.⁵ Bármennyire szűkítőnek véljük is az ilyen elgondolást, vele szemben már aligha lehetnek esélyei az olyan eszményeknek, mint például a nemzeti klasszicizmusé, ahogyan azt egykor Horváth János körvonalazta. Kemény munkái ugyan látszólag közel álltak e kánon központi részéhez, aligha lehet felednünk, hogy Horváth nem írt jelentős tanulmányt róluk, ezért írásban megfogalmazott értelmezés sem segíthetné e korábbi elképzelés fönntartását.

Korszerűnek lehet-e tekinteni *A rajongókat?* A történelmi regény kétségkívül nagyon kényes műfajváltozat. Kiváltképp akkor, ha a történés és az elbeszélés idejét hosszabb időköz választja el egymástól – nem hatvan év, mint a *Waverley* s más sikeres művek esetében. A maiaktól nagyon különböző igényeket támaszthatott vele szemben a tizenkilencedik századi magyar közönség. Igaz, a jelenkorban is elképzelhető, hogy az olvasó történelmi tudatának megerősítését véli megtalálni Kemény Zsigmond művében, de az olvasóknak alighanem csak kisebb része érezheti, hogy olyan közösséghez tartozik, melynek emlékezetét döntően meghatározza az erdélyi fejedelemség szellemi öröksége. Ha viszont arra gondolunk, hogy a posztmodernség eszményének védelmezői kétségbe vonják a művek öntörvényűségét, akkor történetírás és regény egymásba játszatása bajosan minősülhet időszerűtlennek. Nemcsak ez indokolhatja Kemény művének újraértelmezését, de az is, hogy amennyiben a műalkotás nem munkaeszközhöz, hanem játéktárgyhoz hasonlít – mint arra már Kant és Schiller is figyelmeztetett –, a vele folytatott párbeszéd elvileg végtelennek tekinthető, s

így az ismételt olvasás általánosabb tanulással is szolgálhat, amennyiben a befogadás természetét is megvilágíthatja.

Művek befogadásakor nem annyira megfigyelek, mint inkább párbeszédet folytatok. „Értelmező és az értelmezés tárgya azért nem képes elkülönülni egymástól, mert a tárgyat – miközben értelmezi – imagináriusan maga az interpretáció hozza létre saját maga számára.”⁶ Minden újraolvasás folytatja és kitörli, azaz felejteti és felejteti a korábbi magyarázatokat. Sosem állíthatom, hogy megértettem valamely művet, mert az nem jelenlét, hanem történet. Ha megtaláltam üzenetét, egyúttal el is veszítem azt, amikor kiszakítom valamely összefüggésrendszerből és másikba helyezem. Annyiban vállalhatóan is tartom a dekonstrukciót, amennyiben az nem egyéb, mint „az új összefüggésrendszerbe helyezés szüntelen mozgása”.⁷ Ebből nem következik, hogy „minden kritika költészet prózában”,⁸ s az értelmezett és értelmező szöveg közötti különbségnek efféle tagadását nem is fogadom el. Még akkor sem, ha tudomásul veszem, hogy a szövegközöttség általános érvényének tudatosodása immáron kérdésessé teszi, van-e értelme egyetlen irodalmi szöveget boncolgatni. Annyi bizonyos, hogy a helyi szövegmagyarázás és a nyugati hagyomány megtestesüléseinek értelmezése feszültségbe került egymással, és a magyar kultúra jövőjének szempontjából végzetes tévedés volna, ha nem vennénk tudomást erről.

A magyar regény hagyományát úgy képzelem el, ahogyan Yves Bonnefoy a francia festészetét körülírta: „a szellemnek olyan lehetősége, mely a saját logikája szerint alakult ki” (c'est développement).⁹ Aligha tagadható, hogy a magyar regényírásban meglehetősen kevésbé lehet érzékelni a hagyomány folytonosságának a tudatát. Nyitott kérdés, mennyiben vezethető vissza e megszakítottság, hagyománykiesés az 1948 utáni évtizedek rombolására. Annyi valószínű, hogy ennek következményei is hozzájárultak ahhoz, hogy megváltozott a magyar regény szerepköre.

Hol beszélhetünk korszakváltásokról? Kemény építkező, az időt a célelvűség jegyében tagoló vagy Mikszáth mellékcselekményszerű, az ötlet által irányított írásmódja áll-e közelebb a mai olvasóhoz? Mielőtt elhamarkodva válaszolnánk e kérdésre, nem árt emlékeztetnünk magunkat arra, hogy Flaubert és Henry James egyaránt kíméletlenül művészietlennek vélte az anekdotikus regényt, a műfaj nyugati történetírói pedig egyértelműen úgy fogják fel e bírálatot, mint előrelépést azon az úton, mely a ponyvaregénytől a költészettel egyrangú elbeszélő próza felé vezet.¹⁰ A fejezetcímek megléte Dickens, Thackeray, Jókai vagy akár Mikszáth regényeiben kétségkívül összefügg a szerkezet szakadozottságával, míg ugyanezeknek a hiánya Keménynél éppúgy a vonalvezetés ívét is hivatott kiemelni, mint Flaubert, Fontane vagy James műveiben. Az előbbi négy szerzőnél, sőt Dosztojevszkij műveinek többségében a retorikus kiemelés elválaszthatatlan az anekdotikusságtól, illetve a betétszerűségtől, s egyes részletek – mint például „A pünkösdi király” az *Egy magyar nábobban* vagy a „Legenda

a Nagy Inkvizítorról” *A Karamazov testvérekben* – szinte önmagukban is olvashatók. A *Madame Bovary*, *A rajongók*, az *Effi Briest* vagy *A galamb szárnyai* ezzel szemben azt várja az olvasótól, hogy az egésznek a megtervezettségét kövesse figyelemmel. Természetesen nem állítható, hogy valamely író egész életművében következetes képviselője lett volna akár a laza írásmódnak, akár a gazdaságos szerkesztésnek. A *félkegyelmű* például alighanem közelebb áll ez utóbbi eszményhez, mint az *Ördögök* vagy *A Karamazov testvérek*, hiszen fölépítését ugyanúgy egy végső jelenet határozza meg, mint Kemény művéénél. Rogozsin és Miskin találkozása az ágy mellett, amelyben a meggyilkolt Nasztaszja Filippovna teste fekszik letakarva, nemcsak végkifejlet, de egyúttal központ, amelybe a cselekmény szálai összefutnak, akár a szombatosoknak Pécsi Simon által összehívott gyűlése, az a tömegjelenet, mely Kassai Elemér megöletését és a mozgalom véres fölszámolását hozza magával.

A fejlődéstörténeti elhelyezést megnehezíti, hogy az egyes korszakok megkülönböztetése általában értékmozzanattal keveredik. „Az öntörvényűség előtti, öntörvényű és öntörvényűség utáni művészet hármasságáról” utóbb Jauß is elismerte, hogy „napjainkra kérdésessé vált”, pedig ő korábban használta e megkülönböztetést.¹¹ Nem lehet vitatni, hogy a megértés létezési módjától elválaszthatatlan a történetiség, csak hogy a különböző olvasókban más és más történelem képzete él.

A festmények vagy bútorok, sőt az épületek értéke is általában együtt nő a korokkal, a magyar regényekről viszont ez aligha mondható el. Nem idegebb-e Fáy, Jósika, Eötvös vagy akár Kemény legjobb műve a mai magyar közönség legnagyobb részétől, mint valamely kortárs amerikai regény? E fogas kérdésnek a megválaszolásához olvasásszociológiai kutatásokra volna szükség. Ilyenek hiányában legfőlőbb saját egyéni tapasztalatomra támaszkodva annak a megvilágítására törekedhetem, mennyiben olvasom másként *A rajongókat*, mint például Brett Easton Ellis *American Psycho* (1991) című könyvét. Ha azt szeretném kideríteni, miben különböznek a befogadás föltételei, milyen nehézségeket kell leküzdenem, milyen mértékig szükséges másik kultúrába áthelyeződnom, s hol is van a befogadás küszöbe egyik, illetve másik esetben, először is azt állapíthatom meg, hogy *A rajongókat* már többször, különféle kiadásokban olvastam és korábbi értelmezéseit is jórészt ismerem. Az *American Psycho* sokkal később került kezembe, s a róla szóló szakirodalomról nincs fogalmam. Az sem elhanyagolható eltérés, hogy természetesen tudatában vagyok, hogy ez utóbbi esetben az olvasóknak sokkal szélesebb köréhez tartozom, melyben a népszerű kultúrának a könyvben szerepeltetett termékeit összehasonlíthatatlanul jobban ismerik, mint én. Míg *A rajongók* esetében a tizenhetedik századi Erdély s a tizenkilencedik századi Magyarország visszahozhatatlansága minősülhet az értelmezést meghatározó tényezőnek, addig az *American Psycho* olvasásakor hátrányban vagyok a közönség nagy részével szemben, mert nem tudom magam-

ban fölidézni Hollywood némely termékeit vagy zeneszámokat, amelyeknek közismertségét a könyv magától értetődőnek tekinti.

Másfelől viszont hasonlóságokra is lehet hivatkozni. A New Yorkban élő szerző története olyan színhelyeken játszódik, amelyeket jórészt ismerek – mi több, az 1980-as évekből is, amikor a könyv eseményei játszódnak. Az *American Psycho* nyelvét sem találhatom lényegesen nehezebbnek *A rajongók*énál, hiszen írásmódja mellékjelentésekben szegény. Az amerikai és magyar elbeszélő próza hagyományairól is van némi elképzelésem, és a két könyvben szereplő „valódi” nevek tulajdonosának pályafutásáról is. Tudom, hogy Donald Trump roppant gazdag ember; magam elé idézhetem az általa megrendelt épületek egyikét-másikát; emlékezhetem arra, miként szerepelt a képernyőn, mint ahogyan olyan híradásokra is, melyek előző s jelenlegi házasságára vonatkoztak – ugyanúgy, ahogyan I. Rákóczi György idősebb fiának vagy Kemény Jánosnak későbbi sorsáról is vannak ismereteim.

Mindezek a hasonlóságok mégsem adnak megnyugtató választ a kérdésre, összemérhető-e egyáltalán a két regény. Az alakitani vizsgálgódás inkább különbségeket, mint hasonlóságokat mutatna ki – az amerikai könyvben az egyes szám első személyű elbeszélés és a jelen idő a kitaláltság hatását erősíti, s a fölhalmozott jelenetek nyitva hagyott sora éles ellentétben áll a magyar regény célulví építkezésével –, de ezek nem dönthetnék el, olvassa-e egymást a két mű. Legföljebb valószínűsíthetnék annak a lehetőségét, hogy *A rajongók* s az *American Psycho* két olyan paradigmához tartozik, amelyeket nem lehet összeegyeztetni egymással. Másként fogalmazva: nagyon nehéz volna megjelölni, miben is segítheti az egyik regény elolvasása a másikat. Amennyiben *A rajongók* az apokaliptikus kereszténységről, sőt általában a katasztrofista világfelfogásról szól, aligha nevezhető kevésbé időszerűnek, mint az *American Psycho*, mely talán úgy is olvasható, mint Sade örökségéhez kapcsolódó szatíra azoknak életmódjáról, akik a fogyasztást egyedüli, kizárólagos értéként ismerik, és ezért az erőszaknak legkegyetlenebb módjaitól sem riadnak vissza, mert számukra „csakis a gonosz állandó”, és „egyedül a fölszínben találhat valaki értelmet”¹² – a két könyv olvasóinak köre azonban minden bizonnyal csak alkalomszerűen találkozhat egymással. Nehezen hihető, hogy léteznék olyan kánon, amelynek műfajilag ennyire különböző két könyv a részét alkothatja.

Az amerikai könyvet azért veszem a kezembe, hogy tudjam, mi is számít napjainkban regénynek a legnagyobb nyelvterületen. Miért olvasom újra Kemény Zsigmond alkotását? Nincs kizárva, be kell érnem annak megállapításával, hogy a posztmodern kor tagadja a remekművek létét. Ha egyszer nem különböztethetők meg a legszélesebb körben mértékadónak tekintett alkotások, teljes nyugalommal foglalkozhatom azzal, ami érdekel. A műalkotás nyilvánvalóan csakis hatása révén létezhet, ennek pedig éppúgy van tér-, mint időbeli kiterjedése. Nehezen megválaszolható kérdés, kik is az olvasók, akik eldönthetik

valamely írói teljesítmény értékét, mert mást jelent eredeti nyelven, illetve fordításban megismerni valamely szöveget, sőt az sem közömbös, hogy a szóban forgó nyelv milyen mértékben sajátja az olvasónak. Mivel nem bizonyos, hogy csakis az eredetiben olvasás jogosíthat föl érvényes ítéletre, legalábbis nem egészen magától értetődő, hogy valamely magyarul írott szöveg egyedül az anyanyelvi olvasók véleménye alapján „világirodalmi” jelentőségűnek nyilvánítható.

A műveknek viszonylag igen szűk körét leszámítva aligha lehet nemzetközi közmegegyezést föltételezni, sőt abban sem lehetünk bizonyosak, hogy valamikor létezett ilyesmi. A régebbi időszakok olvasói annyival kevesebb irodalminak tekinthető szöveget ismerhettek, hogy a múlt semmiképpen nem igazíthat el a jelenben. Talán megkockáztatható az észrevétel, hogy míg a korábbi időszakokban a különböző értelmezési közösségek nem okvetlenül tudtak egymás létezéséről, ma sokkal valószínűbb a kölcsönös érintkezés, de ez nem zárja ki nagyon különböző értékrendek egyidejűségét. Bármely hozzáférhető mű megérdemelteti az átértelmezést, hiszen „az élők halnak meg; akik írnak, azoknak megadatott a főnmaradás”.¹³ Egy mű magyarázata mindig szükségképpen lezáratlan, s valami csakis akkor tekinthető műalkotásnak, ha át lehet értelmezni. Akár hiszek a kánonok érvényében s főnntarthatóságában, akár nem, ez a kiinduló föltevés mindenképpen indokolhatóvá teszi *A rajongók* újraolvasását.

Más okra is lehet hivatkozni. Korábbi tanulmányaimmal, illetve Kemény Zsigmonddal foglalkozó könyvemmel ellentétben ezúttal a regény első kiadásának¹⁴ szövegét veszem alapul. Ez a két részre tagolt, négy kötetben megjelent változat több olyan önellentmondást árul el, amely nyomdahibával éppúgy magyarázható, mint a szerző figyelmetlenségével – a fejedelemné távoli rokona kezdetben Serédi, utóbb viszont Szeredi, Szőke Pista fia előbb Elemér, majd Endre néven szerepel. Az ilyen apró hibák mellett súlyosan esik latba, hogy ez a kiadás volt az egyetlen, melyet még maga a szerző is láthatott, hiszen a későbbi sajtó alá rendezők már mind Gyulai Pál kiigazításaihoz alkalmazkodtak, s így aligha tekinthetők maradéktalanul hitelesnek.

2. Történet és vonalszerűség

A könyv alcíme „Történeti regény”, a Második részben viszont „beszélyünk”-re (III. 51) utal a szöveg. Ez a kettősség kizárja annak a lehetőségét, hogy Kemény Zsigmond tudatosan el akarta volna egymástól különíteni *A rajongók* s a „beszélyfűzér”-nek nevezett *Ködképek a kedély láthatárán* műfaját. Inkább arról lehet szó, hogy a „beszély” általánosabb fogalomra, általában történetmondásra (Erzählung, narrative, récit) utal. A Czuczor Gergely és Fogarasi János szótárában olvasható meghatározás is ezt a föltevést igazolja. Az 1862-ben megjelent első kötetben a következő szócikk található: „BESZÉLY [...] 1) Általán valamely történet dolognak előadása, elbeszélése. 2) Művészeti ért. költői elbeszélés neme, melynek tárgyát valamely újdonság, adoma stb. teszi, s melyet az előadó vagy író

sajátságos, kedveltető modorban öszveszőve a szépészet szabályai szerint érdekessé tesz a hallgató, vagy olvasó előtt.”

A beszédtevékenység nem annyira követi, mint inkább megteremti az eseménysor vonalát. Erre figyelmeztetnek az elbeszélés önértelmező metaforái. A történetet a szereplők következtetik ki, így például Dajka János Bodó Klára sorsát próbálja megfejteni: „A püspök elakadt. Nem akará kísérni a fonalat. Szégyelte önmagától a szavakat, melyek már ajkain lebegtek.” (III. 55.)

Önmagát viszi-e előre a történet vagy irányítóra enged következtetni? A szereplők különbözőképpen válaszolnak erre a kérdésre. Akik már a kezdet kezdetén úgy hiszik, „a koczka elvette van” (I. 5–6), egyéni akaratok érvényesülését keresik az események alakulásában, amikor azt találgatják, hogyan döntenek I. Rákóczi György főemberei, „mit főznek benn a tekintetes és nagyságos rendek” (I. 14–15). A fejedelmi palota előtt ácsorgók kérdik ezt egy lovagtól, akiről azt képzelik, a tanácskozásról jön. Ugyanez a metafora később is visszatér, amikor Szeredi ezt súgja szomszédjának Kassai István beszéde alatt: „Mindent kifőzött már vele a fejedelem; és minket csak a föltálatásra hívtak meg. [...] – Nem barátom, a megkóstolásra is, és ínyünkön sokáig fog izleni a trakta” – feleli Kemény János (I. 53).

Minden szereplőben más történet él. Ennek az alapföltevésnek a jegyében olvasandó Kassai Istvánról, hogy „szőtte tovább csendes elmélkedéseit” (IV. 6). Míg Szeredi Kassainak tulajdonítja az irányítást, addig Kassai arról van meggyőződve, hogy éppen Szeredi „vegyíti”, „keveri a kártyát” (III. 113, 126). A regény nem egyetlen, de több egymástól lényegesen különböző értékrendet teremt, a szereplők más-más távlatból szemlélődnek, az idő érzékelése egyéntől s helyzettől függően viszonylagos.

A vonalszerűség célelvű előrehaladást sugall, de ez hamis, megtévesztő látszatnak bizonyul. A történelem útvesztőhöz hasonlít, kacskaringókkal teli a „valásháború, mely annyiszor látszott bevégezettnek, s tört ki mindig újabb erővel és dühhel” (I. 3). A cselekmény több ágra szakad; egy időben vagyunk különböző helyszíneken, mivel az elbeszélő leteszi az egyik fonalat, hogy fölvegye a másikat. Érték s értékelés ellentétbe kerül egymással, s ugyanaz a történet ismétlődik. „– Átok van a megbélyegzetten és családján; pedig a megbélyegzett néha ártatlan [...] Régi történet s mindig új!” – jelenti ki a „beteg asszony”, Pécsi Simon testvére, az egykor kegyetlenül kivégzett Géczi András özvegye (I. 85). A történetmondó szembesíti egymással az „akkor” és a „most” világát, és egyiket sem látatja jobbnak a másiknál. A vonalszerű folytonosság megszakad – hol ismétlődéssel, hol oly módon, hogy hézag keletkezik. Kassai Elemér, a főszereplő átadja Bodó Klárának Szőke Pista levelét. A nő elolvassa férjének üzenetét. Sem Elemér, sem „mi” nem tudjuk, mi áll a levélben; csak később válik ismertté a szövege.

Mivel a történetnek több szála van, az is előfordul, hogy az elbeszélő önkényesen vágja el a fonalat, hogy értelmezzen, az előtér eseményeit a háttérben játszódó történés régebbi fejleményeivel hozza összefüggésbe. „Most már, hogy a fejleményeket jobban érthessük, régebb dolgokra kell visszatérnünk” – állapítja meg (I. 99), arra emlékeztetvén, hogy az időrendi egymásutánt olykor érvényteleníti az oksági összefüggés. Az is előfordul, hogy egyes szereplők annyira a jövő esélyeivel vannak elfoglalva, hogy a jelent nem folyamatszerűen, de szakadozottan érzékelik. Gyulai Ferenc, a törtető, ki csakis a saját előmenetelét segítő mozzanatokra figyel, „a változásokra biztos előjel” fürkészője (III. 105), az éjszakai eget vizsgáló Pécsi Simon pedig az égitestek mozgásából próbálja leolvasni az emberi sorsokat. A csillagképek mozgása afféle kicsinyített tükör (mise-en-abyme), a történet egészére vonatkozik, s ennyiben töri meg a vonalszerűséget.

Az önértelmezés olyannyira rányomja bélyegét a regény írásmódjára, hogy a történés két ága is felfogható úgy, mint öntükröző metafora. „Remény és félelem közt viradt” – olvassuk az első fejezetben (I. 7), és az udvar és a székesegyház, a világi és egyházi hatalom, Kassai István „itélőmester” és Dajka János püspök szembeállítására béke és háború, élet és halál válaszüjtaként fogalmazódik meg: „S most az egész a címertan legszeszélyesebb rajzai közé tartozó csoda-állathoz, valami kétfejű óriásgyík vagy teknősbéka-fajhoz hasonlít, melynek törzse lomha, tétlen és alélt, fejei pedig egymás ellen vannak fölingerelve. [...] Az udvarba nézők t.i. többnyire *dühös* mérséklettek, míg a szószekhez tekintők csaknem kivétel nélkül mind *dühös* túlzók. Azoknak zöld remény, ezeknek fekete gyász színében tűnik fel a kirendelt vallásháboru.” (I. 10.)

Az ellentét egyik változata szellemi és testi erőfeszítés feszültségét állítja föl, mely egyúttal látszólagos és valódi érték, külsőlegesség és belső gazdagság kettségét is magában foglalja mellékjelentésként: „György urfi, a nagy gondolkozó, ha lóra pattant, csakhamar az ablakba csődíté az egész nővilágot; míg öccse Zsigmond urfi, a szorgalmas ifju, másnak alig tartaték, mint oly főrangú írődeáknak, ki a betüvetés helyett hasznosabb, s helyzetéhez méltóbb dolgokra fordíthatná a drága időt.” (I. 17–18.) A két fivér ironikus összehasonlítása azoknak a szembeállításoknak a sorához tartozik, amelyek egyszerre biztosítják a regény zártságát és nyitottságát – az olvasó tájékozottságától függően. Az első lapokon béke és háború között kell választania Erdélynek. A döntés az utolsó lapokig halasztódik. Olyan olvasó érzékeli a háború elindításának végzetes következményeit, akinek van fogalma II. Rákóczi György csúfos bukásáról.

A fölépítés nagyvonalúságát bizonyítja, hogy a cselekmény különböző szálai éppen az Első rész végén, tehát a regény közepén találkoznak. A Második kötet utolsó előtti fejezetében a Pécsitől távozó Szőke Pista véletlenül találkozik a nagybátyjához igyekvő Elemérrrel, sőt feleségével, Klárával is. A zárlat meglepetés, és így újabb várakozást kelt. Kassai István unokaöccsét várja. Helyette

Szőke Pista jelentkezik nála. „A kém meghalt; a szökött jobbágy áll előtted” – mondja (II. 189). Az emberi én nem egységes. Szerepekre hull szét – mint Gyulai Pál, ki egyszerre független értelmiség és a fejedelem kegyence, tehát a hatalom kiszolgáltatottja, Kolostory Albert, aki két nő között hányódik, s egyszerre kíván polgár és főnemes lenni, Jenő Eduárd, ki éppoly joggal nevezhető kegyetlenkedő zsarnoknak, mint fölvilágosult népboldogítónak, vagy Barnabás diák, akinek egyik arca angyalra, a másik ördögre vall.

A mérsékeltek s a túlzók egyaránt „dühösek”. Ez a ritkított szedéssel kiemelt minősítés arra figyelmeztet, hogy az ellentétek látszólagosak. A Második rész idegen és barát szembeállítását rombolja le. Klára megtalálja a férjét, de az idegenként viselkedik. Magához tér az ájultságból „s ime vele egy idegen van, egészen ismeretlen arcza, s az arczon részvétellel és fájdalommal, melyet régi barátainknál keresünk” (III. 1). Élet és halál ellentétét is megkérdőjelezi a történetmondó Géczi Andrásné temetésének látomásszerű megjelenítésében. Ennek a részletnek azok a szavak alkotják a legfontosabb részét, amelyek szerint „a halottat a rohadt élők csödülete látszott nyomról nyomra üldözni” (II. 67).

A vonalszerűség a regény második felében is szerepet játszik, amennyiben a szereplők többsége a leszármazás vonalának hosszúsága alapján értékeli az egyént. Pécsi Simon erről próbálja meggyőzni a lányát: „Gyulai pártában hagy téged, mert a család-régiségről nem sokkal tart kevesebbet, mint Pécsi Deborah. [...] Oh Deborah! a család régisége silány előítélet annak, ki rá nem vágyik.” (IV. 35–36.) Szavai egyúttal azt fejezik ki, hogy a minőség nem hordozójában rejlik, az értékelő ruhazza fel vele a dolgokat: „Falvaink nagy részét a nép még a régi tulajdonos nevéhez köti. Idegenek vagyunk sajátunkban. Deborah! az üstökös néha belép a bolygó égitestek körébe; de azért nem tartozik a *zodiacus* rendszeréhez. Ott volt, ragyogott, eltűnt! Erdélyben az új családok nem vernek mély gyökeret.” (IV. 43–44.)

Lehet, a folytonosságnak ez a fölértékelése azzal magyarázható, hogy a történet „a polgárisodás határszélén” (I. 32) játszódik. A regény világában a szokás erkölcsé győz a független személyiséggel szemben. Még az ironikus zárlat is ezt igazolja, hiszen Báthory Zsófia mintegy hozzá kényszeríti Gyulai Ferencet Pécsi Deborah-hoz. A család régisége egyszer s mindenkorra megszabja az egyén helyzetét. A fejedelemné távoli rokona, Szeredi, ki gyakran a köznéplekedés szócsöve, azért nézi le Pécsi Simont és Kassai Istvánt, mert mindkettő újjgazdag: hiányzik mögülük a leszármazás folytonossága. Pécsi szűcs-, Kassai erszénykötő mester fia. Deborah és Elemér kapcsolatának azért kell megszakadnia, mert két alacsony származású ember nem köthet egymással olyan házasságot, amelyet a nemesség tiszteletre méltónak, érvényesnek fogad el. Mindkét kancellár visszaélt a hatalmával; a fukar Kassai és a pazarló Pécsi voltaképpen egymás tükörképe. I. Rákóczi György is a folytonosság jegyében gondolkozik, hiszen György fiát szeretné utódjaként látni, s nyomasztja a tudat, hogy „a rendek a

szabad választási jogot bálványozzák” (IV. 4). Báthory Zsófiát is azért szemelte ki fia számára, hogy a lényegesen régibb család fényt adjon a sajátjének. II. Rákóczi György későbbi sorsa mintegy a kívánság hiábavalóságát bizonyítja. Kassai Istvánt is hasonló ábránd élteti: a regény Első része azzal zárul, hogy örökösévé kívánja tenni Elemért, s a Második rész e vágy megghiúsulásával ér véget.

Nem kétséges, hogy a regény szövegében a címszó makacs ismétlődése teremti meg a legerősebb folytonosságot. A szombatosok többször is rajongóknak neveztetnek (III. 72, 122, 124), de hiba volna azt hinni, hogy csakis rájuk vonatkozik e minősítés. A legelső előfordulás egyáltalán nem kapcsolható vallási mozgalomhoz. Sokkal általánosabb az értelmezés: olyan állapotra utal, mely látszólagos értékekhez kapcsolódik. „Maga az uralkodó fejedelem aligha részeseült volna e rajongásig felhangolt kedélyűek ekkora kimélyében” – olvassuk I. Rákóczi György idősebb fiának bevezető jellemzésében (I. 18). Néphangulatról esik szó, mely fékezhetetlennek bizonyul. Az elbeszélő Dajka János püspöknek „izgató modorát” (I. 5) is okolja azért, hogy a tömeg indulata fölkorbácsolódik. „A püspök ur szenvedélyesen szónokol.

Soha nagyobb hangja s közönsége nem volt.

A templomba tódult nép ifja és véne mély áhitattal, sőt azon sötét rajongással hallgatja, mely a hitujítás korszakának jellemvonásához tartozik.” (I. 11.)

A bevezető fejezetek egyszerre sugallják a tömeg szenvedélyének irányíthatóságát és ellenőrizhetetlenségét. Csulai, az udvari káplán már a lengyel trónon látja II. Rákóczi Györgyöt, s az ő „rajongó beszéde” (I. 22) idézi elő azt a tömeghangulatot, amelyet az elbeszélő ezekkel a szavakkal jellemez: „a bős álmodat történetekké hazudó képzelődés, mely a néplázadások karvezetője szokott lenni, és csalfa állítások által vérfagyasztó bünöket nemz s az aljasra az erény álarczát vonja, – kezdé szemfényvesztő játékaikat űzni” (I. 23).

A szombatosok egyrészt „névrontás”-t követnek el (III. 129), amikor átkeresztelik a városokat és az embereket, másrészt nem elfogadott módon olvassák az Írást. Az értelmező távlatától függ, mennyiben tekinthető félremagyarázásnak ez az olvasási mód. Az a tény, hogy Kassai Elemér is „rajongó”-nak bizonyul, amennyiben bálványozza Pécsi Deborah-t, arra enged következtetni, hogy a regény címe általában az indokolatlan értékelésre is célozhat. A szombatosok értelmezési módja azonban nem minősül egyértelműen elítélendőnek, hiszen olykor éppen az eretnek üldözői kapják a „rajongó” jelzőt. A többség véleménye egyébként is önellentmondásos. „– Mi a szombatosok kiirtását akarjuk!” – ordítják egyesek, „de akarjuk a vallás és lelkiismeret szabadságát is” (I. 70). Ez a gyűlölet a másként gondolkozó kisebbség ellen irányul, s így annak a lehetősége sincs kizárva, hogy a „rajongás” azoknak a csúfneve, akik az akarat szabadságában hisznek, vagyis szembeszegülnek a vak kényszerrel. Szőke Pistának a szombatosság az emberméltóság érzetét adja. „Minden, minden szellemi elme-

rül!” – mondja keserűen (II. 31) arról a világról, amelyik ki akarja törölni a mozgalmukat.

A szombatosok létformája kétszeresen kitalált világ. „Előre megjegyezzük, hogy itt semmit sem kell valódi értelemben venni” – figyelmeztet a történetmondó Pécsi Simon és Jaskó Pál jelenetének elején (I. 122). A rajongók közé tartozni annyit jelent, mint külön nyelven beszélni. Ezt a beszédet Pécsi sem érti. Egyes szám harmadik személyben szól a mozgalom híveiről. A Jaskó Pál szónoklatának utolsó mondatát követő elbeszélői megjegyzés félreérthetetlenül érezteti, hogy az egykori kancellár idegennek érzi magától a mozgalom szellemét: „Bizonyára minden igaz szombatos örömtől repeső szívvel fogja a pallost megcsókolni, mely őt a vértanúság dicsőségében részeltetendi. Pécsi Simonra e rajongás kedvetlenül hatott.” (I. 126.)

Deborah atyja tétovázó, kételkedő alkat, ki rövid időn belül megváltoztatja nézőpontját. A regény utolsó nagy jelenetében – mely Kassai Elemér halálával végződik s így végkifejletnek („dénouement”) tekinthető – előbb „rajongó”-nak bélyegzi a szombatosok papját, az öreg Kádárt (IV. 108), majd elfogja a bizonytalanság: „Hátha ő csakugyan látnok? Hátha a választottak rejtélyes adományával bír?” (IV. 122.) Az ő értékelése mutatja legjobban, mennyire lehetetlen véglegesnek mondani a címben szereplő szó jelentését. Mivel a jövő kiismerhetetlen, nem lehet eldönteni, örült-e a rajongó avagy jó. Ma fundamentalizmusnak nevezzük azt a jelenséget, amelyet a regény kettős arcúnak tüntet föl.

3. Jellem és értelmezés

E kettősség nyilvánvalóan a történetmondó helyzetének változékonyságából származik. Az első fejezetekben a beszélő a történet befogadójával együtt sétál, vagyis lényegében a vezető szerepét játssza. Mindketten tanúi az eseményeknek. Értelmezésük szüntelenül változik, mert az értelmezett világ nyitott: „nézelleltünk a meglepetés ingerével röpked ide-oda, uj meg uj benyomásokat fogadva el és soha be nem telve általok” (I. 8–9).

Eleinte azt lehet hinni, hogy a névtelen elbeszélő és társa, a történetbefogadó afféle néma s láthatatlan kísérője a szereplőknek, de hamarosan kiderül, hogy az értelmezett s az értelmező világa nem különíthető el egymástól. Érvényét veszíti külső és belső, szó szerinti és átvitt értelem szembeállítás. A tömeg természeti erőhöz hasonlít és megfordítva:

„Különböző irányban vastag erek törtek a népcsoportból ki, s ágaztak a piacon végig, oly egyénekből szöve mindig s mindig tovább, kik nem találták ámulgásra csábítónak a légmérséket, és hangyagyorsasággal siettek haza.

Nem is volt csoda.

Mert már most a Maros völgyén zúgva száguldott végig az alszél, s míg a könnyü katangot és száraz ágakat tánczoltatá, s míg a fehér és csillámos hóhasábok éléről vékony lemezeket szeldelt le, hogy az utárkok körül uj hófuvata-

gokat alkosson, addig a *Kecskekő* és *kákovai* hegygerinczek vihartömlőiből is kiszabadult egyegy légroham, s Gyula-Fehérvárra huzódva, a fejedelmi palota ablakai előtt kezdte fútyolni, a házereszekről a vékonyabb jégcsapokat dobálá az ácsorgó utca-gyerekek nyakába, s a hol csak szintén a várba fölrepedő róna-széllel találkozik, tüstént össze-sivalkodott vele, s aztán ketten küzdve kigyózdó örvényt furtak a légkörbe, vagy tölcsekben forgaták mindazt, mit az utczáról, a kocsmák czégéiről, és a lekapott süvegek daru- és kerecsentol-laiból hirtelen magukhoz ragadhattak.” (I. 24–25.)

A közvetett belső magánbeszéd lehetőséget ad arra, hogy bizonytalanná válják a határ a szereplő s az elbeszélő nyelve között. Az elbeszélőnek korlátozott a tudása. A feltételes mód, a „tán” s az „úgy tetszik, mintha” (I. 76) nyomja rá bélyegét az Első kötet VII. fejezetére, mely a „beteg asszony” hálószobájában játszódik, s így éles ellentétet alkot az előbb idézett tömegjelenettel. Térben, sőt időben is rendkívül szűk a távlat. Nem tudjuk, mi történt korábban, s ezért a jelen talányosnak tűnik fel. „Látszik, hogy azon pillanatok, miknek tanui nem voltunk, rendkívül hatottak kedélyére” – olvasható a beteg ápolójáról (I. 75). Az elbeszélő azért emeli ki az egyidejűséget, hogy a szereplői távlatok különbözőségére emlékeztessen – mint később is megannyiszor, így például abban a részletben, amely szerint Jaskó Pál a szombatosok diadalára gondolva lép ki Pécsi Simon házából: „A szent férfiú ily ábrándokkal érkezett a nagy piacra éppen akkor, midőn az óriás alaku herold büszkén lépdelt ki a fejedelmi palotából, hogy a szombatosok ellen hozott végzést felolvassa.” (I. 128.)

A jellem mások értelmezéseitől függ. Erre emlékeztet Pécsi Simon, lányához intézett szavaival: „Soha pártütés nem forgott eszemben, s mégis félig lázitonak tartottak.” (IV. 39.) A minősítés általában késéssel követi az eseményeket, mert a tudat korántsem azonnal érzel, és a képzelet is jelentékeny mértékben hozzájárul a végeredményhez. Jól megfigyelhető ez az utólagosság azokban a jelenetekben, amelyek két szereplő elválásával érnek véget: „Elemér rég ment ki a házból, s már lakására is megérkezheték, ha oda akart; azonban Deborah az elüszött ifjú lépéseit hallá a tornáczlépcső kövezetén. Oly lassú, oly kísérteti nesz volt ez, mintha a vékony fövény fölött őszi szél járna, s a sulytalan parányokat söprené tovább, tovább.” (II. 55.)

Általánosan elterjedt vélemény, hogy Kemény regényeiben a jellemelek nincsenek eszményítve. Ennek az a magyarázata, hogy a szereplők egymás változó távlatainak függvényei. A titkon eredeti, azaz római katolikus felekezetéhez ragaszkodó Báthory Zsófia úgy látja, hogy „megromlott nép közt”, „eretnek udvarban” kénytelen élni (I. 43). Gyulai Ferenc „a vélemények rabja” (II. 144), s még a főszereplő jelleme is oly módon tevődik össze a regény különböző részeiben megfogalmazott tulajdonságokból, hogy az összkép sem egyértelműnek, sem kifejezetten előnyösnek nem mondható. Korán kiderül Kassai Elemérről, hogy a szavaknak nem művésze, külső vonásai pedig az elbeszélő szerint

„szoros értelemben szabályosak nem voltak” (I. 107). Amikor Deborah szakít vele, a főhős „fásult” lesz (II. 71), s „közönnyel” viseltetik a világ dolgai iránt (II. 74); nagybátyja hátsó gondolatainak megsejtése után pedig „félelmetes undorral” kezd az öregúrra gondolni (II. 87). Kassai István első személyű belső magánbeszédében a regény főhőse olyan minősítést kap, amelyet a regény második fele teljes mértékben hitelesít: „– Nem akarnám, hogy Elemér még tiszta lelkiismerete foltot kapjon. Nem az a nagy ész ő, ki a dicsőség babérlombjaival befedhette az üreget, mely jóhiszeműségében támad. [...] Az egyenes utról leletévedt középszerűség minden becsét lehullatja magáról.” (II. 112–114.)

A *rajongók* világában az emberi tetteknek nincs önértékük. A regény szüntelenül arra emlékeztet, hogy „mind a cselekedet, mind a cselekvő kitalált”.¹⁶ Ha nem egyik szereplő minősíti a másikat, hanem a történetmondó értelmez, a kijelentés általában kétértelmű. Miért vonzódik Kassai István Elemérhez? Esz-közként akarja-e fölhasználni a fiatalembert saját politikai céljainak elérésére, avagy saját magányát kívánja enyhíteni, amikor közeledést vár unokaöccsétől? A válasz egymásnak ellentmondó felfogások lehetőségét sugallja: „Egyaránt lehetett a fukar táglelkűséget szeretetnek vagy ravasz számításnak nagyarázni” (II. 107–108). Minden szereplő máshonnan, más szögből tekint a másikra, s a szöveg állandóan a távlatok viszonylagosságát érzékelteti: „Deborah talán Kassai Elemér kevésbé urias külsője által lőn Gyulai felé hajlítva; Zsófia talán épen e külsőnek férfias és komolyabb jelleme miatt lőn kedvezőtlen elővéleménnyel Gyulai iránt. Melyiknek volt igaza? nem ide tartozik. Mind ketten helyzetök szempontjából néztek Gyulaira és Elemérre.” (II. 140.)

A szereplők lankadatlanul figyelik egymást. Báthory Zsófia attól retteg, hogy kitudódik a titka, azaz valaki észreveszi a fejedelmi udvarban, hogy csak színleg tért át protestáns felekezetre. Szőke Pista Pécsi Simon, Fridrik mester Szőke Pista után kémkedik. Kassai István „fűrészszó, éles szemekkel” vizsgálja a vele társalgót, s „lélektani következtetés” jellemzi (IV. 11–12). Emberismeretét tanúsítja, ahogyan Pécsi Deborah-t jellemzi Elemérrel folytatott beszélgetése során: „Feledd el Elemér, Deborahát! ne gondoldj rá! E hajadont a természet bűbájával ajándékozta meg, döllyfel és érzéketlen szívvvel; apja vére és példája. Hódítani tud, boldogítani nem.” (II. 103.)

Mivel a távolság állandóan változik a szereplők között, viszonyuk nem egyértelmű. A látszólag közelállóak ugyanakkor idegenek. Bodó Klára feleségül ment Szőke Pistához, de a férjéről keveset tud, hiszen még a valódi nevét sem ismeri. Pécsi Simon megrökönyödéssel veszi észre, hogy tulajdon lánya mennyire más világban él. A kapcsolatok kétértelmősége jut érvényre abban az ironikus nyelvben, amelyet Kassai István használ – amikor például az unokaöccsének vele szemben tanúsított magatartását minősíti: „– Köszönöm, Elemér! szólt fél gúnnal és fél bókkal Kassai. Igen le vagyok kötelezve, Elemér! a te gyöngéd, a te kimélyes, a te engedékeny nézetedért.” (II. 97.)

A szavak értelmezése mindig a közvetlen szövegösszefüggésnek van alárendelve. A címszó állandó jelentése is bizonytalanná válik abban a jelenetben, amelynek az alamizsnaosztó Pécsi áll a középpontjában. Ez a részlet egyúttal azt a hiedelmet is cáfolja, mely szerint Kemény következetesen hitványnak tünteti föl a tömeget. A felkapaszkodott főúr azt látja, hogy valaki vén koldusnőnek adja a neki juttatott pénzt:

„Pécsi hirtelen feltárta a kocsiajtót, s néhány körmöczit dobott az ajándékozóhoz. A csillogó aranydarabok épen ennek lába elébe hullottak. Rá se tekintett e csába kincsre, pedig avult ruhája volt; de a helyett gúnyos mosollyal fordítá szemeit Pécsire. [...]

Ki lehet ő?

A főúr homlokára sötét felleg vonult.

– Rajongónak kell lennie! Gyilkosommá is lehet! Bizonyosan a szombatosok gyűlöelője!

Pécsi visszább vonult hintójába, és sokáig, sokáig nem látta, mi történik körülé.

Őt lehangoló az önérzet első nyilatkozása; mert zaklatott kedélye veszélyesnek vélte azt, kit nem vethetett meg.

Pedig az önérző férfiú a jámbor asztalos volt, ki a szombatosok elleni kitörés alkalmával mindent tőn a Pécsi Simonra és Deborahra fölingerült tömeg csillapítása miatt.” (II. 68–69.)

4. *Jellem és azonosság*

Az eszményítés hiányával magyarázható, hogy *A rajongók* szereplői nem egyértelműsíthetők. Önmozgásukat kevésbé korlátozza az elbeszélő, ezért minősítésük jórészt az olvasó ítéletétől függ. „Mit érez most?” – kérdezi a történetmondó Pécsi Deborah bemutatásakor (I. 80), s a választ nekünk kell megtalálnunk. A lány „sűrű fátyol” védelme alatt megy nagynénjéhez (I. 84), de anélkül próbál hazatérni. Ismeretlenként érkezik; visszafelé az utcai tömeg azonosítja. A „beteg asszony” Deborah tükröképe. Az álomban és emlékezésben élő Géczi Andrásné erre ébreszti rá unokahúgát, amikor így szól hozzá: „Deborah, oly fiatal voltam, mint te most, oly ünnepezt és majdnem olyan szép. Nézz arcomra!” (I. 84.) Ez az első jel, mely arra mutat, hogy a hősnő nincs megbékélve önmagával, „belső meghasonlást” érez (II. 54). A hóba tiporja Kassai Elemér arcképét, s önmegszólító magánbeszéde elárulja, hogy voltaképpen kettős tudata van. „Szeretném, ha kevesebbet tartana a világ rólad, Deborah, s te többet tarthatnál magadról!” (II. 56–57.) Ezek a szavak vezetik be azt a jelenetet, melynek ő az egyedüli szereplője.

„Az ember valóságos Narcissus; mindenekelőtt saját magát tükrözi vissza” – olvasható Goethe egyik regényében, s aligha véletlen, hogy ugyanebben a mondatban a „Folie” szó is előfordul, mely egyszerre jelent foncsorozást és féleszű-

séget.¹⁷ Nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy Kemény Goethe művétől is ösztönzést merített, amikor Pécsi Deborah önmarcangoló tépelődését a tükör képével egészítette ki: „Tekintetét véletlenül az átelleni tükörré veté, s a drága velencei üveg, melynek hűségéért annyi pénzt fizettek, nem akart neki hizelegni. Sápadt, dult, sötét vonásokat vert vissza.” (II. 57.) A lelkiismeret afféle jellem a jellemben, és Deborah számára nincs megnyugvás. „Most meghasonlásban vagy magaddal s helyzetekkel” – veti lánya szemére Pécsi Simon (IV. 41), és ez a megjegyzése arra utal, hogy a hősnő gögje voltaképpen kisebbségi érzést leplez. Ki van szolgáltatva egy olyan férfiúnak, aki őt nem szereti. A képzelgésben keres menedéket. „Lábainál térdelve képzelte Gyulait, s hallá saját hangját, midőn az ifjut nevetve utasítja vissza.” (II. 147.) Kassai Elemér bálványozza őt, de a lány véglegesen szakít vele, méghozzá oly módon, hogy parancsa meghazudtolja a Deborah külső megjelenéséből sugárzó tisztaságot: „Majdnem sátáni göggel és gúnyal voltak e szavak ejtve” (II. 47). A szerelmi viszonyok ironikus kifordítását adja a regény, amennyiben nem Kassai Elemér, de Gyulai Ferenc veszi észre Deborah lelki romlottságát. Ezért keres ellenképet abban a Bodó Klárában, aki végül is elérhetetlennek bizonyul: „nem üzhette ki elméjéből azon gondolatot, hogy [...] alig lehetne az öreg Pécsi számára kedvezőbbet óhajítani, mint Klárát egyetlen leányul és örökösül” (IV. 3).

Hasonló belső ellentmondás voltaképpen Pécsi Simontól sem idegen. Deborah véleménye, mely szerint a „tudós, és mély felfogásu atyja, a tisztos ősz, bizonyos tekintetben végre is gyerek, ki az ő vezetésére szorul” (II. 150), egyszerre mindkettejük jellemét beárnyékolja. Pécsi Simon meggyőződése szerint az „égi testek változó fénye, a bujdosóknak egymáshoz helyzete” az emberek viszonyához hasonló (I. 106). A csillagzatok képe azt hivatott hangsúlyozni, hogy a jellem személyek kölcsönhatásának a függvénye. Ahogy a csillagok állása szüntelenül változik, úgy módosul az emberek kapcsolata egymáshoz. Az eget kémlelő agastyán az emberi viszonylatok esendőségére következtet. „Barátaimból lesznek gyilkosaim!” – vonja le a következtetést (II. 178). Meggyőződése a regény világán belül hitelt nyer azáltal, hogy mások is elismerik az egyének kapcsolatainak szüntelen átalakulását. Mikóné például így oktatja Deborah-t: „Egy jobb nemzetség sincs Erdélyben, mely a lefolyt ötven év alatt esküdt ellensége ne lett volna a másinak; de a sebeket, melyeket az atyák meghasonlása metszett, többnyire az ivadékok szerelme hegeszté be.” (II. 51.)

Pécsi Simon csakis az árnyoldalát látja ennek az állandó változékonyságnak. Borúlátását a rossz lelkiismeret teszi érthetővé. Deborah-nak tett vallomása szerint azért nem tud megbékélni magával, „mert alacsony származásom mellett hatalomra törekvém, s mert ismeretek után szomjazó lelkemet kincscsel akartam kielégíteni” (IV. 41), ám ez a beismerés legalább annyira leplezi, mint amennyire föltárja szégyenérzetének okát. Az elbeszélő már a regény elején tudatja, hogy sokkal súlyosabb teher nyomja a lelkét: először ő vezette be a *honestia custodiát*,

vagyis a perbe fogatás nélküli elzáratást. Ezért is hártja el némely főurak ajánlatát, amikor azok összeesküvésre szólítják föl. Midőn elősorolja kifogásait, a nemesség képviselői arra emlékeztetik, hogy nemcsak múltbeli zsamokoskodása, de jelenlegi óvatossága alapján is ahhoz válik hasonlónak, akitől éppen különbözni szeretne: „Mi ezen aggodalmakat Kassai uramtól is hallottuk: válaszolák az urak gunyosan.” (IV. 47.)

Pécsi személyiségének önellentmondásait testvérének, Géczinének a temetése világítja meg a legélesebben. „Szégyelte az élő rokont ismerni; a holtat büszkén vallá magáénak.” (II. 60.) E megállapítás szerint Pécsi ugyanúgy színlel, mint a lánya. Azért rendez gazdag temetést, hogy saját vagyontát fitogtassa, mint ahogy Deborah is azért idegenedik el Kassai Elemértől, mert Gyulai Ferencet szereti. Mindketten álarcot viselnek, és egyikük sem vallja be tettének valódi indítékát.

Az alakoskodás még a mellékszereplőkből sem hiányzik. A más felekezetre, illetve vallásra áttértek kettős értékrendre vannak kárhóztatva, s értelmezés kérdése, melyiküknek tulajdonítható őszinte büntudat, illetve kegyetlen számítás. Báthory Zsófia látszólag református, valójában katolikus hitű; Zülfikár, azaz Bene Antal, a nagy hatalmú csauz saját véleménye szerint „ámbár az izlámra tért át, szívében hű evangélikus maradt” (III. 41). A személyiség széttöredezett-sége még nyilvánvalóbb annak esetében, aki a szombatosok körében szárdisi angyalként ismert és a világi életben Laczkó Istvánnak hazudja magát, holott nem egyéb szökött jobbagynál, kinek Szőke Pista a neve. Miután Kassai István kiengedi a börtönből, le kell vennie álarcait. Felesége idegennek érzi, és arra a következtetésre jut, hogy férje jelleme megfejthetetlen titok. Előbb „kénytelen volt valami mélyen ható, valami rejtélyes és bősztörténetben keresni ezen rögtöni átalakulás okát” (II. 13), majd azt kénytelen megállapítani, hogy „férje egész magaviselete talányok szövedékéből áll” (II. 15). Kassai István korlátnok szerint Szőke Pista „egyszerre akar gaz és becsületes lenni” (IV. 23), és e lényeglátó megjegyzés magában rejti a regény egyik alapvető kérdését: felelős lehet-e tetteiért a változó személyiség. „Igen, én Judas Iscariotes vagyok” – mondja a származását leplező férfi magában (III. 36–37), s ténylegesen vállalja a kémkedést. Tudathasadása a végzettel folytatott küzdelem alakját ölti. „Még a fát is odahagyják levelei a hideg őszi szél lehelletére!” – mondja feleségének (II. 19), majd ekként összegzi kiábrándultságát: „öltözzék zsákba és hintsen hamvat fejére az, ki a szabadakaratról tud a világ nagy szolgásgában álmodni. [...] Minden cselekedetünk tükör, melyben a végzet mutatja meg képét.” (II. 31.)

A regény harmadik részében található Szőke Pistának az első személyű magánbeszéde, melyben a jellem olvasható jellel azonosítódik. Nem utalt, de nyelvi képződmény. Ez a meggyőződés teszi indokolttá a szökött jobbagyból szombatos vezetővé lett férfi érvelését: „arczomra az Isten ezt irta: kém. A szó arczomon van, tagadhatatlanul ott. [...] mi a bűn? *A mi arczodra van írva Szőke Pista.*” (III. 37–38.)

Pécsi Deborah-hoz hasonlóan Szőke Pista is a tükörbe néz, és arcáról olvassa a saját jellemét. „Millió betű! A sátán tele irta képemet” – állapítja meg (III. 38), s ezt a kijelentését azzal a korábban tett nyilatkozatával összefüggésben kell értelmezni, mellyel azt hangsúlyozta, hogy a tapasztalás elválaszthatatlan a bűntől: „– Mit tudja a te tapasztalatlan szived, Klára, hogyan támad a bűn, s hogyan szívta táplálékát gyakran éppen azon nedvből, melyből a büszke erény virít?” (II. 20.)

A *rajongók* szereplői közül Szőke Pista példázza legfeltűnőbb módon a személyiség egységének a hiányát. „– Árnyéka vagyok annak, ki voltam, ... testemnek sorvadtt darabja, lelkemnek ördögi része jött hozzátok” (IV. 122). Az egykori szombatos vezető tulajdon sorsának töredezettségét fejezi ki e metaforával, Komjáthi Anna udvarmesterné viszont személyének alárendeltségét, függőségét mutatja kifejezésre, amikor így fordul Báthory Zsófiához: „– Én nagyságodnak csak árnyéka vagyok” (III. 165). A pusztas szerep másutt is egyértelmű a személyiség földadásával. Bodó Klárának éppen az udvarmesternőt kell helyettesítenie Kassai István látogatásakor. Látszólag emelkedik, valójában eredeti énjének fokozatos földadására kényszerül, amikor Laczkó Istvánnéból előbb palotahölgy, majd rápolti földbirtokosné lesz. A végpont még ennél is távolibb. Gyulai Ferenc így számol be erről Báthory Zsófiának: „– Az a nő, kit fenséged ismert, nem él többé. Találtam Rápolton egy özvegyet, ki betegeket gyógyított, alamizsnát osztott, gyermekeit tanítá, szőrruhát hordott” (IV. 200).

5. A realizmus önellentmondásai

Mennyiben lehet *A rajongók* összetett jellemeit összefüggésbe hozni a tizenkilencedik századi realizmussal? Nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy az ehhez az irányzathoz sorolható regények írója a krónikás, a történetíró, a szociológus és az erkölcsi nevelő rokonának tekinthető. Ezt az ideáltípust azonban történeti folyamattal kell összefüggésbe hozni, melynek során a realizmus állandóan újrafogalmazta magát – előbb a romantikához, majd a művészet a művészet kultuszához képest. *A rajongók* szerzője annyiban közel állt Balzac vagy Trollope realizmusához, hogy komolyan vette a részletek hitelességét, kerülni igyekezett az érzélgősséget, és olyan elbeszélőt szerepeltetett, aki közel kívánt állni a történet föltételezett befogadójához. Jókaihoz képest Kemény sokkal inkább rokonítható annak a „modern regényíró”-nak az eszményével, akinek célkitűzését Trollope így jelölte meg: „Mellékcelemek (episodes) nem fordulhatnak elő a regényben. Minden egyes lapon olvasható bármely mondatnak, szónak a történet elmondását kell előremozdítania.”¹⁸ Ez a leírás azonban nem ad kielégítő fogalmat *A rajongók* írásmódjáról. Amennyiben igaz, hogy a huszadik század elején a műfaj a „lélektan elmélyítése” (radikale Psychologisierung) és a „játékos öntükrözés” irányában fejlődött,¹⁹ akkor lehetséges azzal érvelni, hogy Kemény műve mindkét változást előrevetítette.

A *rajongók* legalábbis két lényeges vonatkozásban különbözik a realista eszménytől. Nem fogalmaz meg egyértelmű erkölcsi tanulságot és írásmódja nem emlékeztet az átlátszó nyelvre. A Viktória-kor regényei társadalmilag hasznos munkára neveltek, s ennyiben építő szerepet kívántak játszani a közösségben. Ahogyan Trollope írta, „a regényírónak – ha van lelkiismerete – ugyanazzal a céllal kell elmondania prédikációit, mint a lelkésznek”, és művében „a nyelvnek átlátszónak (pellucid) kell lennie, hogy a jelentés erőfeszítés nélkül jusson el az olvasóhoz”.²⁰ Más szóval ez annyit jelent, hogy a realista regényíró szerint „a történetnek az ad hitelt, hogy igazsága olyan történeti, társadalmi, emberi valóságnak felel meg, amely a föltevés szerint nyelven kívül létezik”, vagyis „létezik nyelv előtti én vagy jellem, és ennek változásai torzítás nélkül kifejezhetők, tükrözhetők vagy lemásolhatók a nyelv segítségével”.²²

Aki tanító szándékot olvas ki *A rajongókból*, félreérti a regényt. Nyelv és nyelven kívüli megkülönböztetésére sem ad alapot a könyv. Érvényteleníti külső sors és belső jellem kettősségét, hiszen olykor a tudatot szerepelteti felszínként, és a külső megjelenést azonosítja a lélekkel. A jellem és az arc azonosítását jól példázza a fejedelemasszony és Laczkó Istvánné első találkozásának jelenete. Mikor Lorántfi Zsuzsanna a Dajka János püspöktől kapott hamis tájékoztatásra utal, Bodó Klára így tiltakozik: „– Asszonyom! ki mondta, hogy hűtlen volnék?... Szent istenem! úgy nézek-e én ki?” (III. 63.)

A személyiség, tudat, jellem, erkölcs nem megnyilvánul a tekintetben; sokkal inkább az arc, taglejtés maga a jellem, ahogyan a másik ember olvassa. Az ilyen értelmezések nem nevezhetők igaznak vagy hamisnak, mert nincs mihez mérni érvényességüket. A szereplők egymást olvassák. A tekintet, mozdulat és taglejtés ezért játszik kitüntetett szerepet a szövegben. Amidőn Laczkónét bevezetik a fejedelemné udvarának nemes hölgyei közé, először az tűnik föl Bodó Klárának, hogy az udvari személyzet „jelekkel is beszél” (III. 69).

A véletlen irányítja-e a cselekményt, avagy az okozatiság ebben e regényben? Végzetszerű vagy indokolt Kassai Elemér sorsa? Szerb Antalnak volt-e igaza vagy Sőtér Istvánnak? Ha olyan választ akarunk adni, mely nincs ellentmondásban *A rajongók* szövegével, csakis arra következtethetünk, hogy a regény kétségbe vonja e szembeállítás létjogosultságát. A történetmondó megengedő hangnemben szól a szabad akaratról, és azt sejteti, hogy nem szándék vagy cél ad értéket valamely cselekedetnek vagy jellemnek. A regény azt látszik sugallni, hogy „a cél s az eszköz értelmezés, mely révén valamely történésnek némely mozzanatai kitüntetett hangsúlyt kapnak más mozzanatok rovására, mely utóbbiak egyenesen a történés zömét alkotják”.²³

A jellem azonosságát legalábbis két tényező teszi kétségessé. Egyrészt eldöntetlenül marad a szabad akarat kérdése: „– Az Isten színe előtt nem mindig az a valódi bűnös ki megbotlott: szólt Klára. A nyíl öl-e, vagy az a kéz, mely célzott? Ah! hisz az embernek szabadakarata van!” (III. 22.)

A második tényező a szereplők jellemvonásainak ellentmondásaira vezethető vissza. A legtöbb szereplő hol ártatlannak, hol bűnösnek mutatkozik, a főhős személyiségére pedig az eldöntetlenség nyomja rá bélyegét. „Örökös kétség közt hányatom, s nincs szívemben erő merészebb elhatározásokra” – állapítja meg magáról egyik magánbeszédében (III. 23).

A szombatosok mozgalma arra emlékeztet, hogy az emberi természet nincs maradéktalanul összhangban az értelem törvényeivel. A történelmi regény mintegy ürügyként szolgál a felvilágosodás észelvűségének bírálatára. A jellemelek önellentmondásai nemcsak a regényíró lélektani érdeklődését árulják el, de egyúttal értékviszonylagosságot is sejtetnek. Az emberi természet rejtélyes megosztottságának sugalmazásával Kemény ugyanúgy a romantika örökségéhez kapcsolódott, mint utóbb Dosztojevskij. Szőke Pista és Pécsi Deborah töredezett személyisége az orosz író alakjainak megformálásával rokon. *A rajongók* világára is jellemző, hogy „minden kettős színben jelentkezik [...], és az embert örökké fenyegeti a veszély, hogy az egyiket felcseréli a másikkal”.²⁴ A szombatosok mozgalma némi rokonságot árul el az *Ördögök* lapjain szerepeltetett titkos társasággal: mindkettőnek tagjai a személyiség teljes föláldozásával akarják megváltani a világot.

Felelős-e az ember cselekedeteiért? Mivel a történés mozzanatainak nincs önértéke, az értelmező távlatán múlik, hogy történnek-e a dolgok a szereplővel vagy ő hajtja végre tettét. A regény nem ad alapot általánosításra, nem mond ki „utolsó szót” a végzetszerűségről, illetve a szabad akaratról. Bodó Klára kérdése: „szerecsétlenség-e a neve vagy *bűn*?” (II. 17) olyan eldöntetlenséget fogalmaz meg, amelyet a regény mindvégig feloldatlanul hagy.

Ez az eldöntetlenség okozza azt a nyitottságot, amely újraértelmezésre ösztönözheti *A rajongók* olvasóját.

1 „Végül is senki nem hallhat ki többet a dolgokból, így a könyvekből sem, mint amennyit már tud.” NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, Berlin, Walter de Gruyter, 1969, 297–298.

2 „Grundlage der Kunst ist, daß das Kunstwerk eine geschlossene Welt, ein Mikrokosmos sein kann. [...] Die Historie hat entdeckt, daß dies nicht nötig ist.” FURTWÄNGLER, Wilhelm, *Aufzeichnungen 1924–1954*, Wiesbaden, F. A. Brockhaus, 1980, 213.

3 BENN, Gottfried, *Soll die Dichtung das Leben bessern?* = Uő, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975, Band 4, 1150–1151.

4 BLOOM, Harold, és mtsai, *Deconstruction and Criticism*, New York, The Seabury Press, 1979.

5 BLOOM, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt, Brace, and Co., 1994.

6 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség – megértés – irodalom*, Bp., Universitas, 1995, 68.

7 DERRIDA, Jacques, *Limited Inc.*, Paris, Gallilée, 1990, 252.

8 BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973, 95.

9 BONNEFOY, Yves, *L'Improbable suivi de Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1980, 57.

10 Vö. például ŽMEGAČ, Viktor, *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*, Tübingen, Max Niemeyer, 1991 és BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

11 JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, 56.

12 ELLIS, Brett Easton, *American Psycho*, New York, Vintage Books, 1991, 375.

13 „It's the living ones that die; the writing ones that survive.” JAMES, Henry, *Selected Letters*, Cambridge, Massachusetts and London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, 79.

14 *A rajongók*. Történeti regény. Írta Kemény Zsigmond. Pest, 1858–1859. Kiadja Pfeifer Ferdinánd. Az idézeteknél a római szám a kötet, az arab pedig a lap számára utal.

15 CZUCZOR Gergely és FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, Első kötet, Pest, Emich Gusztáv, 1862, 611–612. A korszak kétnyelvű szótárai is hasonló meghatározást adnak. „Beszély, fn. die Erzählung; die Novelle.” BALLAGI Mór, *Új teljes magyar és német szótár*, második, bővített kiadás, Pest, Heckenast Gusztáv, 1864,

57. „Beszély, fn. narrative; story; tale, novel; -író, fn. novel-writer, novelist.” BIZONFY Ferenc, *Magyar-angol szótár*, Bp., Franklin-társulat, 1881, 44.

16 „sowohl das Tun, als der Täter sind fingiert.” NIETZSCHE, Friedrich, *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1964, 333.

17 „der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst; er legt sich als Folie der ganzen Welt unter”. GOETHE, Johann Wolfgang von, *Die Wahlverwandschaften*, München, Deutscher Taschenbuch, 1975, 29.

18 TROLLOPE, Anthony, *An Autobiography*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1883, 221.

19 ŽMEGAČ, *i. m.*, 260, 320.

20 TROLLOPE, *i. m.*, 206, 218.

21 MILLER, J. Hillis, *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James and Benjamin*, New York, Columbia University Press, 1987, 61.

22 MILLER, *Ariadne's Thread: Story Lines*, New Haven and London, Yale University Press, 1992, 110.

23 NIETZSCHE, *Der Wille zur Macht*, 445.

24 BERGYAJEV, Nyikolaj, *Dosztojevszkij világszemlélete*, Bp., Európa, 1993, 71.

Cenzúrákról-öncenzúrákról és művekről

„Nem mese ez, gyermek – így feddi az apja. / Rátekint a vándor, és tovább folytatja” – Egy vagy két évtizede lehet annak, hogy valaki – levélíró? rádióba telefonáló? – kategorikusan kétségbe vonta, hogy a *Családi körmek* ez a két – sokak által jól ismert – sora Arany kezétől származnék. Torzítást emlegetett, hamisításra gyanakodott. Néhány évvel korábban ugyanis becsülettel megtanulta az iskolában – ellenőrizte is utólag emlékeit a könyvekben –, hogy a kérdéses helyen a koldus

Beszél a szabadság véres napjairul
S keble áttüzesül és arca felpirul.
Beszél azokról is – szemei könnyben usznak –
Kikkel más hazába bujdosott – koldusnak.
Elbeszéli vágyát hona szent földére,
Hosszu terhes utját amig hazaére...

A kritikai kiadás 1951-es kötetében is így szerepel ez a szövegrész, onnan vehették, jogosan, a tankönyv készítői is.

Onnan – vagy pontosabban: annak főszövegéből.

A hozzá távolabbról kapcsolódó jegyzet a megfelelő helyen korrekt módon jelzi, hogy Aranynak ezt az *eredeti* fogalmazását a címzett lapszerkesztő (Vahot Imre) nem merete beküldésekor közlésre elfogadni. „A béna harcfi beköszöntése még megjárná, hanem azon négy sor, mely így kezdődik: »Beszél a dicsőség fényes napjairul« semmi esetre nem láthat napvilágot” – válaszolt aggodalmasan a költőnek. Arany pedig, noha nagyon is fontosnak érezte az 1851-es év légkörében „a béna harcfi” alakjának megidézését – mondhatni engedett a cenzúrának, s kihagyta művéből azokat a sorokat, melyek közvetlenül utalnak a levett szabadságharcra és a kényszerű hazát-elhagyásra. Utána pedig később is mindig az átírt változatot emelte be köteteibe. Ezt igazította azután vissza kerek száz év múltával Voinovich Géza,¹ majd a kritikai kiadáshoz igazodó iskolai oktatás.

Csakhogy erősen vitatható joggal: elvetve az „ultima manus” (illetve az „ultima editio”) szabályát. Az *eredeti* szándék érvényesítésének jegyében – nem

törekedvén annak kiderítésére, hogy mi készíthette még a *késői* Aranyt is arra, hogy az átírt variánst tekintse érvényesnek.

Nem ismervén így föl azt a körülményt, hogy az előbb könyvébe temetkező fiú figyelmének a beszélőre irányulása, majd „előbb előbb görnyed”-ésében megnyilvánuló odaadása, a „meséljen még egyet” unszólo szavaira válaszoló apának „Nem mese ez, gyermek” közbeszólása, melyet majd a tekintetek *néma* egymásra találása követ – az átírt szövegben – lényegesen többet mond, többet sugall az elsőként leírt nyíltabb, egyszersmind retorikusabb költeményrészleténél.

Más szóval azt, hogy a szöveg ezúttal – egészében véve a cenzúra hatására – gazdagodott művészi értékeiben. (Csak éppen egy kivételes költői tehetség „közreműködésére” volt még szükség ehhez a gazdagodáshoz.)

*

1994 őszén került első ízben színházi bemutatásra (Debrecenben) Németh László *Galileijének* eredeti változata: az, amelyhez képest az MDP irodalmi-színházi „illetékeseinek” engedve az író 1953 őszén átdolgozta az utolsó felvonást. Az előadáshoz készült értékes kísérő kiadvány² többek között Németh Lászlónak azokat az értékítéleteit is tartalmazza, melyeket ő a két változatra vonatkozóan megfogalmazott. Ezek lényegesen ellentmondásosabbnak mutatják álláspontját annál a magatartásnál, melyet annak idején a *Családi kör* írója tanúsított.

Abban az útbaigazításra hivatott önvallomásban, melyet az ötvenes évek derekán – annak átmeneti cenzurális viszonyai között – írt, a darab bemutatására vállalkozó együttes számára, még így nyilatkozik Németh László: az első változat „Jobban előrevetíti Galilei életének utolsó, leghősibb szakaszát. A mostani azonban szorosabban, kedvem szerintibben zárja le a drámát, görögösebb lesz, közelebb kerül az oidipuszi mintához; az istenek kelepcét vetettek a kivételes embernek, amelybe az aránytalan igazságszeretetével belerohan, s át nem látva cselüket, benne is marad.”³ 1958 nyarának egyik keserű levele viszont egyenesen az eredeti negyedik felvonás „elrontásával” vádolja magát, és kategorikusan kijelenti: „Ha egyszer még megjelenik – valószínűleg a halálom után – az első változatnak szabad csak megjelennie.”⁴ Ebben Illés Endre korábban megfogalmazott véleménye is befolyásolhatta, aki szerint ugyan Németh László „nagyon jól írta” meg a második változatot is, az eredeti „mégis több, igazabb, szebb. Jobban a tiéd. Így kell megmaradnia.”⁵ Majd később is ezt illette a „tisztább”, „egyszerűbb”, „igazabb” jelzőkkel.

Az is ismeretes ugyanakkor, hogy a megjelenő Németh László-drámakötetek következetesen az átírt szöveget adták közre, s a debreceni előadásig a színházak is *csak* ezt játszották. Talán a változó, ebben a tekintetben azonban az átlagosnál kedvezőtlenebbül alakuló cenzúraviszonyok nyomásának kellene ezt a számlájára írni? Vagy az író utóbb már csak „a szokás hatalmának” engedett volna?

Nem látszik valószínűnek.

Illés Endre is följegyezte, hogy „Nem sokkal halála előtt azt kívánta [ti. Németh László]: ha új kiadásban jelennék meg a dráma, jelentessük meg mind a két befejezéssel. Ki-ki válassza azt, amelyik szíve szerint a valódi.”⁶ S ez nagyon is jól egyeztethető azzal a korábban, az 1958-as keltezésű *Gályapadból laboratóriumba* soraiban megfogalmazott (a színészekhez írt útbaigazításokéhoz hasonló) értékítélettel, mely szerint az átdolgozás nyomán „a darab... drámaibb, görögösebb lett; az általános erkölcs érvénye a kivételes nagy-emberi erkölcs fölött helyreállított...” Ehhez az általánosabb jellegű esztétikai érveléshez emellett – érdekes módon – itt még a személyesség érvei is társulnak: „a mű jobb összhangba került szerzőjével, aki most... különös erővel érezte, hogy az egyszerű polgári becsület egyetlen megmaradt emberi java.”⁷

Egyébként már az előadókhoz szóló önelemzés is arról tanúskodik, hogy megérett benne egy különös – részben kesernyésen önkritikus, részben igazában örvendező – fölismerés: „*Kaptam* az ismeretlen helyről jövő kifogáson, [...] hogy a negyedik felvonást újra kellene írni”, mert az így létrejött szöveget „önmagammal” – nevezetesen: „*Posa márk* morálján” is nevelkedett önmagával – „összehangzóbb”-nak tudta érezni.⁸

De hát pontosabban miféle átdolgozásról-átdolgozásokról volt, illetve van itt szó?

A változást, illetve változásokat igénylők – közvetlenül színházi szakemberek, akik azonban „felsőbb érdekek” képviselőitére vállalkoztak – úgy találták, hogy az eredeti darab Galileije végül – ha csak kegyetlen kényszerűségnek engedve is – megalkuvóvá lett azáltal, hogy elárulta a fölismert igazságot, így tehát csak abban az esetben érdemelheti meg az író iránta megnyilvánuló rokonszenvét, ha ezt a vétséget utóbb saját maga föl is ismeri. Ha tehát nem elégíti ki végül annak tudata, hogy sikerült ezáltal átmentenie a jövőbe – a jövő emberisége számára – a maga sok értéket hordozó értelmét, gondolatvilágát, kutatáséhségét.

(Amely tudathoz csupán annyi – keserű indulattal elegyített – vizsgálat társulhat még, hogy az értő emberiség számára a hamis eskü szégyene föltehetően nagyjából annak kikényszerítőire fog majd háramlani.)

A lenini-sztálini elvek szellemisége – emlékezhetünk rá – ilyen tekintetben sajátos kettősség jegyében bontakozott. Egyfelől rendszeresen a legaljasítóbbról megalázkodásokra, önmegtagadásokra szorította a benne élőket, másfelől viszont magas erkölcsi piederőztálra állította a megalkuvásra képtelen gerincességét. (Ez természetesen úgy is megfogalmazható, hogy egyrészt ugyan a legfőbb erkölcsi értékek sorába állította a töretlen elvhűséget, másrészt ugyanakkor a legvégtetesebb önfeladásokra kényszerítette rá – mindenekelőtt saját mozgalmának részvevőit.) Ennek is szerepe lett az olyan „robbanásokban”, amelyekre öntvenhat után a megalkuvás valóban képtelen Szilágyi Józsefnek esetében került sor. (A Kádár-rendszer azután – okulva a tapasztalatokon – fokozatosan „elvi

szintre” is emelte a megalkuvást – nem is minden eredmény nélkül.) Ez az általános paradoxon Németh László művével kapcsolatban abban a konkrétumban öltött formát, hogy íróját szerzői minőségében *megalkuvásra kényszerítették*, mintegy annak érdekében, hogy körével *tagadtassa meg* a színpadon akár csak a részleges megalkuvásnak is a jogát. Ebben az egyértelműen tudathasadásos helyzetben viszont Németh László – megítélésem szerint – megtalálta a lehető legjobb megoldást. Művészileg *értékesebbé tette* munkáját, megőrizve annak alapjellegzetességeit.

A korábbi felvonásvégén a megkínzott, hamis esküvésre kényszerített tudóshoz érkező ifjú tisztelő: Torricelli állandóan vigasztalja a lelkiismeretével tusakodó aggastyánt: végső soron igenis joggal tagadta meg kutatásainak eredményét, hiszen egészében véve fontosabb ügyet szolgál, hogyszem egy nyilvánvalóan kikényszerített esküvés komolyan árthatna annak. Galileiben ugyanakkor oly módon mérkőznek egymással az önmagába maró vád és a kétségbeesett védekezés erői, hogy ennek során az utóbbiak csak a mélyben tudnak érvényesülni. A két tudós létrejövő szópárbájának befejezéséhez közeledve is az önnön tettével való meghasonlás tör felszínre Galilei szavaiban, mikor a maga keserves, öntépfő éjszakáira hivatkozik, melyeken „folyton az járt az eszemben: becsapott az életöszönöd. Azt érezted: olyasvalami van együtt benned – amit nem szabad szétszakadni hagyni – mert ez a szerencsétlen, elfajult, papjáromba hajtott nép ezt össze nem hordja többé. S itt van, szétesel magadtól.” Ennek a súlyos vádnak az ellenérveként nem is talál más választ az ifjú fizikus a „Nem – ha van Gondviselés” föllebbező szavainál. Erre fogalmazódnak meg azután – részleges fordulatként – Galilei végső kijelentései: „Nem, nem, *nekem* kell azt a lenézően mosolygó világnak bebizonyítani. Az én szégyenemet egy csökkentheti – ha azt, ami bennem van – s nem hagyott meghalni – mások is látják. S nem maga, Torricelli úr – az együgyűek is eltűnődnek – tán mégsem a csúzáért tette [ti. a hamisan esküvést]. S én ezt még be fogom bizonyítani... Tudja, milyen címet szántam a Mozgásról szóló könyvemnek: »Új tudomány.« Ez is itt, ezen az éjjelen ötlött az eszembe. Új tudomány – világos, józan, a kísérleteken nyugvó – ahelyett, aminek a nevében meggyötörtek.”

A szobába nyitó többiekhez szól azután legvégső, velük együtt önmagát is megnyugtató, a fordulat lényegét summázó mondata: „a csúzos, melankóliás testbe szállt vissza – a régi Galilei.”

Ha eltekintünk a merőben személyes vonatkozásoktól – hogy mennyire keserves az a léthelyzet, melyben nagyon is alanti szférákban működő „felsőbb erők” nyomására kénytelen egy rangos író a maga darabját átírni – nehéz megérteni, hogy miért is tartotta ezt a befejezést a későbbihez viszonyítva annyira „igaz”-nak és „tisztá”-nak a kitűnő irodalmi érzékű Illés Endre – és néha még maga Németh László is. A nem különösebb erővel megszólaló retorika – itt, a zárás, *kiemelt* helyén – mindössze annyit fordít a történések menetén, hogy az

eddig másoktól hallott vigasztalás érveit a főszereplő – elutasítva az iránta nyilvánított szánakozást – öntudatosan a magáévá tesz.

S ezzel korábban több tényezőből *összetett* magatartása lényegében véve *szimp-lává* lesz. Ami által a korábbi, súlyos ambivalenciájú felvonászáras – „Galilei: A Föld forgása? Csakugyan: miért is dúlattuk föl érte az életünket?” – súlyát veszíti. (Hiszen itt megkapja azt a választ, mely valahogy ilyenformán „kódolható át”: „Hát ez bizony hiba volt. Ilyesmiben jobb kerülni a konfrontálódást...”)

Az átdolgozott változatban ezzel szemben a buzdító szavak, melyek szerint Galilei igenis be fogja majd bizonyítani az őt megalázók ellenében a maga igazát, már nem tőle magától származnak (*büszkélkedő* attitűddel), hanem a vele ilyen tekintetben szemben álló Torricellitől, ő maga pedig nagyon is *késérű* kétellyel válaszol rájuk, a „Biztos benne?” gunyoros kérdésével. Ezt követően viszont – föltehetőleg magának sem bevallottan – *mégis* bizonyítani törekszik azt, ami iránti szkepszisét kifejezte, azzal, hogy előadja Torricelli számára a műszereit, kísérleteit, gondolatait.

Ez a leplezett bizonyítási kísérlet vall azután elkeserítően kudarcot, mikor kiviláglik, hogy amit az idős tudós kizárólag saját tudásaként tartott számon, azt már mások is fölfedezhetik, esküvése tehát elvesztette mélyebb erkölcsi alapját. Ez már *valóban* drámai fordulat.

„Galilei: Torricelli úr, az előbb kiabáltam... De most elnémulok, mint akit szíven szúrtak... – Senki nem mondhatja többé, hogy a világ világossága az én fejemben van. Nincs nagyobb érdek, mint hogy ez a fej megmaradjon... Akár hamis eskü árán is...”

A *kettősség* ugyanakkor nem tűnik el ennek hatására sem a lelkiségéből. A tisztes – biztonságérzetet nyújtó – távolságból, kényelmes erkölcsi magaslatról ítélkezők elleni vád hangjai sem halkulnak benne, amiért azok elnéző jóindulattal tudják majd „kezelnit” az ő esendőségében is hatalmas alakját, „mentségeket” hozva föl tetteire. Ennél a vádnál csak önmagát ítélő szigora lesz erősebb:

[...] ezzel a túrhetetlen elnézéssel – a derék aggastyán – néznek rám mindnyájan. Mert annak a mérlegnek, az iszonyú súlyoknak, amik akkor ingtak bennem, a föl-lejárást senki sem fogja – *a mellére mutat* itt benn, mint valami kísérletet, megismételni. Magát a tettet azonban, hogy én, aki az egész Földön a legjobban tudtam, hogy ez a Föld mit csinál alattunk, az ellenkezőjére megesküdtem, az ökörhajcsár is megérti majd...

NICCOLININÉ: S az ékesen szóló mentségeket is, melyek ezt az esküt körülállják.

GALILEI: ...Igen, a mentségeket. De egy rabszolga, aki a tüzes vas alatt nem vallott az ura ellen, a fogoly, aki nem árulja el a bajtársait, mindenki, aki csak egyszer is állhatatos volt az életében, vagy nem is volt az, de úgy érzi, hogy az lenne, úgy érzi, elnézhet a fejem fölött. Az erkölcsi törvény nem ismer tudóst

és tudatlant, vagyonost, szegényt. Akármi van a fejemben, a Sinai hegy nekem sem adott külön tízparancsolatot...

A dráma ugyanakkor – ismeretes – ezekkel a szavakkal még nem ér véget: ebben a változatban sem az összeomlás a vég. Más szóval újabb fordulatra kerül sor. Csakhogy itt már az eredeti *szimplább* fölénybekerülés reménye helyett („S én ezt még be fogom bizonyítani”, „a csúzos melankóliás testbe” visszaszállt „a régi Galilei”) az az eltökéltség szólal meg, amely valóban magában tudja hordani a kétségbeesés legyőzésének is valamilyen ígérését: „Most, hogy holtomig rab vagyok... még makacsabban kapaszkodom belé [ti. az igazságba, az igazság kutatásába]. Ha idáig napfényem volt..., most, a szememre szakadó homályban a lélegzetem lesz... Hisz a becsületesem adtam érte... Az üdvösséget, ha úgy akarja!”

Nem csupán a dráma erkölcsi ítélőmércéje lett ezáltal „görögösebb” (és „Posa márkisabb”) így, hanem a menete is fordulatosabb, főhősének a lelkivilága is összetettebb. S a szöveg pátosza is épp tragikusságában lesz erőteljesebbé, meggyőzőbbé.

A „kettő” közül egyértelműen a „cenzúrázott” darab a jobbik.

Némileg ahhoz hasonlóan ellentmondásos itt Németh László helyzete, mint Galileié a drámában, ahol is a hóhér nyújtópaddja „zökkeneti vissza az igazságba” az agg tudóst, mikor az önmaga előtt is leleplezni próbálja voltaképpen szándékát. („Ha már hozzám nyúlt az a kéz – ti. a hóhére –, maradjon meg a munkája – vallja ennek megfelelően a megkínzott. – Olyan volt, mint az orvos keze...”)

Más tekintetben is kidolgozottabb a későbbi változat, ebből is látszik, hogy írója komolyan vette a magára vállalt feladatot. „Tisztán szakmai” vonatkozásokban is alakított a párbeszédiken. Kisebb-nagyobb szövegmódosítások tucatjait tartalmazzák a negyedik felvonás befejezés előtti szövegrészei. Az *Odyseeia* olvasásának „gyönyörűsége” helyébe például a platóni *Párbeszédéké* kerül: innen indulhat tehát a beszélő képzettársítása a világrendszerokről való párbeszédekre. Az Akadémiákra vonatkozó „ahol még megvannak” helyére az ennél valamivel erőteljesebb „míg be nem csukják őket” került – Az „éppen, mert értük él”-t az árnyalatnyival halkabb „épp azzal, hogy neki él” váltotta föl. Szavak, mondatok, kisebb mondatcsoportok nyertek áthelyezést, dramaturgiai megfontolások alapján; szóismétlés apró stilisztikai hibája nyert elsimítást. A feleségre – korábban említést nem kapott, funkcióhoz később sem jutó személyre – történő zavaró utalás tűnt el a beszélgetés szavaiból. A „Még két holttest – egy dialóguson” kissé bonyolult képe egyszerűsödött „Még két holttest ugyanazon hurkon”-ná. A „Legföllebb neki... könnyebbség” [ti. Barberininek, hogy nem írta alá a tárgyaláson kialakított ítéletet], nem nekem – az én esküből egy betűt nem vesz el” némiképp nehézkes szövegének helyére a pengeélességű „Vigyáz

a becsületére. Miután az enyémet elvette” kerül.⁹ És így tovább. Castelli apát magyarázkodása amiatt, hogy látogatását nem előzte meg engedélykéréssel, úgy formálódott át, hogy a szürke „Nehéz lett volna valami tudományos indokot találni” [ti. a látogatás indokolásának érdekében] helyét az „addig akartam meglátogatni, amíg (*Elakad*) GALILEI: ...amíg ettől határozottan el nem tiltják” eleven dialógusrészlete vette át. Az új változatban jóval több indulatot hordoznak a Galilei megkínzottságáról valló, korábban nem szereplő szövegrészek is: „Azt... a jó katolikus is el tudhatja képzelni, ...hogy egy öreg tudós, aki az enyémhez hasonló verembe ejtette magát, csak mert nem tudta az öklét az igazság dugójaként a szájában tartani, milyen állapotban kelhet föl a közül a két gyertya közül, amelyek közt ugyanezt az igazságot eskü alatt megtagadta.” Torricellitől az első szövegváltozatban Galilei végül lényegében simán *átveszi* annak érvelését (csak éppen „olaszos hév”-vel igenli már benne azt, ami abból a saját öntudatát tudja erősíteni), az átdolgozottban viszont az ifjú tisztelőnek *meg kell rendülnie* annak láttán, milyen hatással voltak szavai tisztelt példaképére, megrendülését viszont csak udvariasság-fegyelmelte szavakban engedheti felszínre jutni: „Attól félek, nem szerezhettem olyan örömet Galilei úrnak, mint szerettem volna.” A tartásában megingott tudós válasza nem kevésbé fegyelmezetten, rendkívüli erőt érzékeltetve foglalja ugyanakkor össze a maga katarzis-helyzetben levését. Nevezetesen azt, hogy *még nem tudja*, túl bír-e egyáltalán jutni azon a megrendülésen, melybe önbecsapásának lelepleződése vitte (önérzetét is mélységesen megsértve), azt azonban már jól látja, hogy épp saját énjének legnemesebb része írja ezt elő számára *parancsoló erővel*. „De. Remélem, vagyok olyan ember, hogy szerezhett.” Az utolsó, Torricellihez intézett „szakmai biztatás” is nélkülöz már minden hangzatos („Posa márkis”) retorikát, töredezettségében azonban közvetve sorsvállalást (mondhatni „görögös”-et) is tud érzékeltetni: „Amit mondt... a higanyal... ne hagyja annyiba.”

Csupa simítás, fordulatosabbá, feszültebbé, összetettebbé, erőteljesebbé tevő változtatás. Anélkül, hogy bármiféle megalkuvásnak nyoma lenne a dialógusokban.

Mert hiszen – a mondottaknál ez nem tartozik kevésbé hozzá a dolgok lényegéhez – azoknak a beavatkozási törekvéseknek, amelyek *csakugyan* ilyesmit vártak el a dráma írójától (például azt, hogy alakítsa át „negatívabb” figurává Castelli apátot), teljes eltökéltséggel állt ellent Németh László. Vállalva a további némaságra ítéltetést. Jól érezvén, hogy ezeknek végrehajtásával nemcsak *eredeti írói szándékát* sértette volna meg, hanem magának a *művészetnek a törvényeit* is.

Az erkölcsieken túl.

*

Cenzúra valójában igen sokféle van. (Láthattuk: hatását tekintve kivételes esetekben még jó is.) Egyik változatáról, a politikai öncenzúráról a Kádár-éra késői szakaszában néhányszor már viszonylagos nyíltsággal is szó esett, a kelendő árucikké tevés – eladhatóság? – érdekében végzett öncenzúrázási műveletek hatásnyomaira – alkalmanként nagyon is káros nyomokra – ugyanakkor mintha kevésbé figyelt volna föl irodalomtörténet-írásunk. Pedig, sajnos, erre is érdemes lett volna, illetve lenne.

Általánosan elismert az a tény, hogy – ezúttal időben Arany János és Németh László közé visszamenve – Krúdy Gyulának a legjobb regényei közé számít a *Hét bagoly* és a *Boldogult úrfikoromban*. Aligha szükséges tehát felsorolni a bennük foglalt művészi értékeket: számosan megtették már ezt az idők során. Mivel magyarazzuk azonban, hogy az ifjú Józsiás úrnak és a bájos Áldáskának az idilli – egyszersmind egzisztenciálisan is jól megalapozott! – frigyre lépése adja az egyiknek, Podolini Lajosé és Vilma kisasszonyé pedig a másiknak a búcsúakkordjait?

Ez a körülmény különösen a *Hét bagoly* esetében üt meg. Itt a végül egymásra lelő ifjú pár ugyanis nem marad meg keretszereplői státuszban, merőben szemlélő helyzetben – ami által jobban elhatárolható maradna a keretbe zárt történelektől – hanem a bonyodalmak cselekvő részeseként is szerepet vállal. Józsiás úrnak Leonóra és Zsófia közti csapongásai közepette is feltűnik már a Mikszáth-prózába illően hamvas Áldáska, s Józsiás úr karján van történetesen akkor is, mikor a bohém költő-újságíró életkíváncsisága egy estén elviszi a fővárosi hullaházba. Jólelkűen társalkodva, érdeklődve-borzongva kíséri némiképp eleve morbid vállalkozásában a fiatalembert, aki azután a jeges, zörgő vastepsikben előhúzott tetemek között váratlanul elhagyott szerelmesével kénytelen szembe-sülni. A léhaságra hajló ifjút óhatatlanul megérintik egy percre az élet lehetséges mélységei, Krúdy meg is állítja itt a történesek menetét, hosszan leírva: mit láthat az arcon, a bádögkeretbe zárt holttest mozdulatlanságában az, aki halálának okozója. A jelenet végét pedig így állítja az olvasó elé: „Józsiás eltakarta az arcát. Olyan rettenetes zörejt hallott, mintha a ház omlana össze, pedig csak Szeleczy gurította vissza a halottat a helyére. Egy idegen, nem szeretett, szinte gyűlölt kéz mozgott a karja alatt. Az Áldáska keze volt.” Áldáska mindebből semmit sem látszik észrevenni – ezt az észre-nem-vevést viszont Józsiás nem látszik regisztrálni. A férfi a következő fejezet cselekményében eltölti – keserűen szenvedélyes vitába bonyolódva, majd álomba dőlve – élete „legnehezebb éjszaká”-ját (végül „Könnyesen, sírás közben a halott Leonóra fekvő-helyzetét utánozva – hogy úgy némileg is bocsánatot nyerjen”). Utána viszont majd – Zsófiával való kalandjain is túljutva – hites társául veszi Áldáskát; ezzel azután révbe érkezik.

Ahhoz a lányhoz köti tehát az életét, aki valóban nem vett – és továbbá sem vesz – észre semmi lényegeset, hiszen az öngyilkossági tudósításokból is annyit

szűr majd csak le magának: „Nagyon mulatságos volt, amit magáról olvastam egy újságban. Valami szegény nő belebolondult, mint színészekbe szokás. Megölte magát az árva, mert maga nem szerette őt viszont.” Így „teszi helyre” a maga részéről az események alakulását, „a polgár-lányok egészséges, életösztönös nevetésé”-vel. Legalábbis első soron. Nem sokkal ezt követően azonban „második soron” és immár végérvényesen is pontot tesz rá azzal, hogy Leonórának Józsiáshoz írt lezárt búcsúlevelét egy – nyájas háziáldások modorában fogalmazott – mondat kíséretében tűzbe dobja. Az erre cselekményidőben percekkel később következő „zárás” ezután már igazában új történetet nyit: „Józsiás egy széles kanapén kapott ágyat Áldáska gondozásában. Jól megveregette a párnákat, amitől friss, életteli illata lett az ágynak, hogy Józsiás nyomban elaludt, mint a mesében...”

Nem könnyen megoldható műreceptiós problémával szembesítenek a regénynek ezek a részletei. Voltaképpen benne rejlik ebben egy hátborzongatóan groteszk történet. A főhős idillikus díszletek keretei között elvesz feleségül egy olyan nőt, aki a maga szűkagyú jámborságában képtelen bármit is megérteni az élet lehetséges tragédiáiból, s akinek az érintése életének legválságosabb helyzetében ezért „szinte gyűlölt”-nek érződött számára.

Nincs jelzés arról, hogy ez az érzés később bármit is változott volna. Az elbeszélés leginkább még a feledésbe merülésre engedhet következtetni.

Ezt akarta volna megírni Krúdy Gyula?

Egyértelműen aligha.

Először is: ehhez túlságosan sok a könyvben a szelíd derűt, melegséget, harmónia iránti fogékonyságot sugalló (vagy csak sugallni látszó?) tényező. Ugyanakkor viszonylag kevés ilyen tekintetben az ellenpontozás. És hát ott van a meseidillbe való átcsúsztatás a *Boldogult úrfikoromban* tragikusan árnyalt volta-képpeni befejezése után is. (Mikor egy utolsó, mesés-démonikus tánc forgatagának véget értét követően hideg fuvallatok ébresztenek az emlékidéző hangulatok elkerülhetetlen elmúlására, az események színterét adó fogadóra vonatkozóan pedig megjelenik másnap az eladási újsághirdetés, akkor egyszer csak megtudjuk, hogy egy jólkú öregúr nemcsak hogy megveszi – minden régies-ségével együtt! – a múltat őrző vendéglőt, hanem ráadásul jegyajándéku is adja azt a vagyontalan, ám tisztos polgárerényeket ígérő szerelmespárnak. – Megemlíthető itt, hogy Vilma kisasszonynak az alakját nem terhelik az Áldáskáéhoz hasonló események, illetve jellemvonások.) Az ugyancsak kivételes értéket (is) tartalmazó *Asszonyságok díjának* zárásában megjelenő, tragikumot enyhítve fordulatot hozó gyermek-örökbefogadás is rokona bizonyos tekintetben ezeknek a megoldásoknak, ott pedig már igazán semmi sem ösztönözhet arra, hogy ezt az író által gunyorosan szemlélt, gunyoros szándékkal leírt cselekménymozzanatnak tekintsük.

Nem: bízvást elvethetünk valami olyasfajta föltételezést, hogy Józsiás úr és Áldáska házasságkötését Krúdy olyan szemmel nézte volna, amilyennel – ugyanezekben az években – Bicska Maxinak és Kocsma Jennynek híres holdfénytől beezüstözött bordélybeli egybekelését Brecht láttatta.

Hasonlóképpen kell azonban elvetnünk annak föltételezését is, hogy Krúdy „teljesen komolyan” vette volna ezt az „idillt”. (És az ehhez hasonlókat.) Részben az életmű-egész megannyi más tényezőjének ismerete, részben a szóban forgó szövegszakaszban is jól kimutatható ironizálás mozzanatai mondanak ennek ellent.

A kérdés ezek után „csak” az lehet, hogy vajon milyen „mértékű” is ez az ironizálás. Ebben viszont elég nehéz egyértelmű döntésre jutni.

Az életmű és az életút avatott ismerői egymással folytatandó hosszas viták során azért majd persze eljuthatnak annak nagyjából tisztázásáig, hogy *maga az író* mennyi iróniával szemlélte az általa teremtett alakokat és helyzeteket. Az azonban bizonyosra vehető, hogy ez a szemlélet nemcsak hogy nagy általánosságban tért el „valamiképpen” (szükségszerűen) az olvasóközönség jelentős részének szemléletétől, hanem azt is indokolt föltételezni, hogy ez utóbbi általában véve az *írónál kevésbé* volt fogékony a keserű józanságra, ezzel szemben *nála nagyobb mértékben* azok iránt az elemek iránt, amelyekkel a maga idillekben gyönyörködni, feledést- vigaszt találni vágyását tudta szolgálni.

A közelebről szemügyre vett részletet tekintve: ahhoz vonzódott, ami *vele* is el tudta feledtetni az olyasfajta, gyűlölettel határos borzongásokat, amelyet Józsiás úr érzett élete mélypontján Áldáska – mondhatni az Áldáskák – irányában.

Írók és irodalomtörténészek joggal tettek már sok érdekes megfigyelést arra vonatkozóan: miben rokon Krúdy írásművészete a Proustéval, és miben nem az. Miben kevesebb és esetleg miben több is annál. Amit itt láthatunk, az mindenképpen a „negatív eltérések”-nek a sorába tartozik. Ilyen meggondolásokat aligha engedett volna meg magának a modern francia próza klasszikusa. Nem tett ilyen engedményeket közönségrétegek esetleges elvárásainak: tragikumot elkerülni vágyó csöndes cenzúrázásaiknak.

Amilyeneknek viszont – tudjuk – ugyanez idő tájt sajnos Móricz Zsigmond is engedett, mikor hozzájárult *Úri murijának* tragikum nélküli „változatban” történő színreviteléhez. (Mintha az *Aranysárkány* úgy került volna színre, hogy hőse nem lövi főbe magát, vagy Édes Anna nem szúrja le végül Vizedéket...) Tersánszky Józsi Jenő is boldog házasság révébe vezette ez idő tájt (természetesen ő sem minden irónia nélkül) a maga kedves csavargó-hősét. Nem vállalva sem az önmehtagadó *különút-feladás* keserves döntésének, sem a magános pusztulásba, a *semmibe vivő út* tragikus távlatainak a megjelenítését. Nem vállalva az ítéletmondás keserű szigorát – a művészetében munkáló mélyebb törvények követését.

*

Megismételhetjük tehát: sok fajtája van a cenzúrának. Akár a kiírásra kerülő pályázatokat is ezek tényezői közé sorolhatjuk, hiszen az illetékes bíráló bizottságok is „cenzúrázzák” a maguk módján a beérkező pályamunkákat, aszerint, hogy igazodtak-e azok az eleve megfogalmazott föltételekhez vagy sem. Márpedig ritkaság, hogy éppen olyan „költői beszélyre” íratik ki pályázat, „melynek hőse valamely a nép ajkán élő történeti személy, péld. Mátyás király, Toldi Miklós, Kádár vitéz stb. Forma és szellem népies legyen.” Más szóval az olyan pályázat, amelynek előírásai történetesen jól egybe tudnak vágni a művészetek alakulásának törvényeivel. Természetesen még ritkábban azok, melyekben épp a hatalomnak az elvárásai készítenek – „öntermészetüktől” függetlenül – értékes műalkotások továbbfejlesztésére. A legfontosabb azonban nem is a hozzájuk való igazodás kell (kellene) hogy legyen – sem pozitív, sem negatív irányban. Irodalmi szempontból csak a művészet törvényei szabad, hogy irányadó szerephez jussanak – függetlenül a tanácsadók indítékaitól, vagy más külső elvárások megnyilatkozásának hangos vagy akár csendesebb természetétől.

Ma is.

1 Arany János *Összes Művei*, szerk. VOINOVICH GÉZA, 1951, 133, 449. – A szerkesztő a kézirathoz igazodva az *eredeti* szöveget állította helyre („szabadság...”), míg Vahot levele már a költő által valamennyit „finomított” változatot idézi („a dicsőség...”).

2 Németh László: *Galilei (A dráma „pere” 1953–56)*, kiadó LENGYEL György. (A továbbiakban: „Galilei”).

3 *A Galilei együtteséhez*, Új Hang, 1956, 9, 30; „Galilei”, 23.

4 „Galilei”, 75–76.

5 Levél 1953. november 9-én, „Galilei”, 59.

6 *Egy vacsora emléke. Németh László Galileije*, Élet és Irodalom, 1976. ápr. 10., „Galilei”, 76.

7 *Homályból homályba*, 1977, 258, „Galilei”, 38.

8 Uo. A kiemelés tőlem származik. (Az utalás Schiller *Don Carlos*ának egyik főszereplőjére vonatkozik.)

9 Illés Endrének egy lazábban ide kapcsolódó mondata ugyanakkor arra enged következtetni, hogy több „menetben” kerülhetett kisebb-nagyobb mértékben átdolgozásra, illetve csiszolásra a darab.

Másvilág és evilág (A XVIII. századi magyar drámák műfajairól)

A XVIII. századi magyar iskoladrámákról első említésüktől kezdődően az adott katolikus szerzetesrendek, illetve a protestánsok iskoláihoz kötve szólnak. Az utóbbi évtizedekben is ugyanezen nézőpontból adták ki – példamutató gondossággal – a műveket. A szövegek kiadása más alaptól kiindulva teljességgel lehetetlen és értelmetlen lenne.

Mióta meglehetősen sok mű hozzáférhető, és mivel a kiadások kiváló filológiai munkával készültek,¹ lehetőség van arra, hogy összességükben másképpen, „keresztben” szemlélve drámaelméleti nézőpontból vizsgáljuk meg a szövegeket. Erről az alapról kiindulva az elméleti fogalmak tisztázása tűnhet az első fontos lépésnek. Dolgozatunk utolsó szakaszában igyekszünk majd rögzíteni, mi az értelme a műnemi és műfaji fogalmak alapján történő vizsgálódásnak, illetve a vizsgálódás eredményének.

A drámákat – és korántsem csak az iskoladrámákat – egészen különböző megközelítésből kialakítható fogalmakkal szokták elkülöníteni. Shakespeare drámáinak hat kötetét 1961-ben a következő címekkel jelentették meg: *Királydrámák* (két kötet), *Vígjátékok*, *Tragédiák* (két kötet), *Színművek*. Ez utóbbiakat régebben például a „regényes színművek” terminussal is jelölték. Az 1961-es kiadás négy fogalma közül egy – a *Királydrámák* – a főalak és így az ő cselekvései révén a témát adja meg, kettő – *Vígjátékok*, *Tragédiák* – az esztétikai minőség nézőpontjából jelöli meg a műfajt, a negyediknek – *Színművek* – a jelentését voltaképpen negatívan lehet meghatározni: nem tragédiák, nem vígjátékok. Ebből következhet – és ez így korántsem extrapoláció –, hogy a drámákat általában is lehet a téma, az esztétikai minőség, sőt valami negatívan, illetve kizáróan értelmezett fogalommal is meghatározni.

A XVIII. századi magyar drámák témáját – hogy már hagyjuk el a pejoratív felhangú iskoladráma terminust – többen rögzítették: Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna, Varga Imre stb. A témák: ószövetségi és újszövetségi, görög és latin mitológiai, továbbá a szentek, mártírok életéből vett történetek mellett világ-, illetve magyar történelmi témák, fiktív történelmi témák, szerelmi-féltékenységi, valamint a korabeli életből vett történetek. Más megközelítésből történő elkülönítés szerint vannak moralitások, misztériumok, mirákulumok, allegóriák, allegorikus vetélkedők, vitatkozók, farsangi témájúak, isteneket parodizáló témák és társadalmi bohózatok. Ezek egy része ugyancsak a témát jelöli, legalábbis a

mai értelmezésben. Más részük művészetelméleti fogalom (például az allegória). A kötetek szerkesztői a filológiai részekben használják egyszerűen a „dráma” fogalmat is.

Elvben lehet még például a „vallásos és profán művek” megjelölést is alkalmazni. A vallásos fogalmon belül meghatározó lehet a különböző szerzetesrendek szellemtörténeti aspektusa,³ és a protestáns irányzatok közötti szellemtörténeti, netán teológiai különbségek. A „szakrális” és „didaktikus” fogalmak – noha az előzőkhöz közeliak – jobban hangsúlyozzák a drámák hatásának minőségét mint megvalósítandó célt, illetve a drámák tendenciáit.

A téma szerint való megkülönböztetés annak ellenére eligazító, ha tudjuk – mindenfajta dráma esetében –, hogy ugyanazok a témák egészen különböző korokban is felbukkannak, és más és más megközelítésből formálódnak meg.

A XVIII. századi magyar drámák közül viszonylag kevés tüntet fel terminust önmaga műfajának meghatározására. A következőket olvashatjuk. Latin nyelven: drama, drama maius, dramation, ludus theatralis, poeticum dramma, actio, actus, colloquium, heroicum, certamen. Magyarul: Tragoedia, Szomorú Játék, Historiai Szomorú Játék, Passio, Comoedia, Vig-Játék, Komédiái-Játék, Beszéd-beli Vig-Játék, Tréfa, Tündéres-játék, Pásztori ének játék, Személyes játék, Szín-játéki darab, Beszélgetés.

Ebből a felsorolásból kitűnik, hogy az önmeghatározó fogalmak nem a témákra vonatkoznak. A témára adott esetben a cím utal. A címben vagy a Prologusban jelölt téma és a műfajt jelölő fogalom egybeeshet, mint például Szathmári Paksi Sámuel (református) *Elvádolt ártatlanság* című, Phaidra-témájú művének műfaji megjelölése: „Szomorú Játék”. De ugyancsak „Szomorú Játék”-nak minősíti Péntek István (pálos) a *Pál* című drámáját. Itt ellentmondás van a cselekmény és a műfaji megjelölés között. A cselekményben Pál eléri célját, ami számára boldogság. Eljut remeteségének színhelyére, a barlangba. Ugyanakkor a mű többi alakja allegória. A cím és a műfaji önmeghatározás között nemcsak ellentét, hanem össze nem egyeztethetőség is fennállhat. Csak egy példa: „Actio” – méghozzá! – *„Pro Die Parasceves”* olvasható Bene Demeter (minorita) nagypénteki Passio-történetének önmeghatározásaként. Holott a misztérium vagy a passio lenne a megfelelő. Feltűnő, hogy a misztérium és a passio fogalma jószerevével a csíksomlyói ferences drámákban fordul elő, ezenkívül Koncz Gábor (unitárius) művében: „Passionis Christi...” Juhász Máté (minorita) nagypénteki történetének viszont „A KRISTUS-nak érettünk való kinszenvedéséről...” címen téma-megjelölést adott.

A XVIII. századi magyar drámák témái közül igen sok megtalálható az európai középkor drámáiban. Ezen semmi meglepő nincs, hiszen mindkét korszak drámái vallásosak és didaktikusak. Ezért is kedvelik a bibliai történeteket és a szentek, mártírok életeseményeit. Utalni kell azonban arra is, hogy a XVIII.

századi magyar drámákban több a görög vagy római mitológiából kölcsönzött téma, mint a középkorban.

A középkor nem szerette az úgynevezett pogány témákat. Ha már világi témákhoz nyúltak, inkább a saját koruknak vagy az előző évszázadoknak történeteit dolgozták fel. A XIV. századból származik a francia *Miracles de Notre Dame* című gyűjtemény, amelyben a *Chanson de geste*-ekből veszik a történeteket. Ha a középkori és a XVIII. századi magyar drámák vallásos világszemléletűek, és témáik is gyakorta azonosak, célszerűnek látszik a középkori műfajfogalmak értelmezéséről is szólni, elsősorban azokról, amelyek a magyar drámák önértelmező fogalmaihoz hasonlóak. De ezen okok mellett a műfaji terminusok összevetésének igazolására említhetjük azt is, hogy mindkét korszak szerzői – akár fordítói, másolói, átdolgozói – koruknak művelt emberei voltak, akikről feltehető, hogy nemcsak szoros értelemben vett teológiai műveltséggel rendelkeztek.

Közismert, hogy a X. századtól kezdődően a vallásos, liturgikus dráma az egyház húsvéti, illetve karácsonyi szertartásaihoz kapcsolódóan alakult ki. Az első időkben az *officium* és az *ordo* terminusokkal jelölték ezen alkalmakat: az *officium* a szertartást magát denotálta – mondja – 1903-ban E. K. Chambers,⁴ míg az *ordo* a könyvet, az írott utasításokat, amelyek alapján kiviteleztek az *officiumot*, a szertartást. Ezt a megállapítást átveszi K. Young is 1933-ban,⁵ és G. Wickham is 1974-ben.⁶ Amikor a középkori liturgikus dráma alakulása eltávolodott kissé a szertartástól, a *representatio* fogalma tűnik fel. Erről a terminusról mondja E. K. Chambers, hogy olyannak kell tekintenünk, mint ami a középkori latinban a „drámai előadás” fogalmával azonos.⁷ Már a *Mystère d' Adam*-nak (1150 körül) – amely átmeneti mű a liturgikus és a világi szemléletű drámák között – „Ordo representationis Ade” a műfaji megjelölése. A misterium (*mysterium*) a ceremóniák cselekvését jelölte francia területeken, az első időkben. Később itt is a kidolgozott dráma-szertartást, a XIV. századtól kezdődően pedig a dramatikus előadásokat. A *misterium* tehát a XIV. századtól kezdve jelölte a drámákat. Ezt a fogalmat Angliában viszont nem használták, itt a *representatio miraculi* a vallásos drámákat jelölő terminus. A „mystery” a színjátékot előadó céhek funkcióját jelentette.⁸

A XVIII. századi magyar drámákban olvasható a *Játék* terminus. Latin megfelelője, a *ludus*, amivel kapcsolatban általában azt mondják, hogy a népi vigaságokat denotálja. Vannak olyan nézetek is, hogy a bibliai témák *ludus*ként való meghatározására a *Quem queritis* dialógus-váltás kibővülése után került sor, pontosabban azután, amikor már nemcsak bibliai személyeket jelenítettek meg. (Például a kenőcsárust, akitől a Máriák a balzsamot vették.) Ez utóbbit vallja Grace Frank is.⁹ E. K. Chambers viszont azt állítja, hogy a *ludus* egyszerűen 'szórakozást, mulatságot' jelentett. A *ludus*nak mint műfaj-meghatározó fogalomnak a pontos jelöltje azért is bizonytalan, mert jelenthet 'felüdülést, szórakozást' –

noha bizonyosan nem a XX. századi értelemben –, továbbá verseny-játékot és darabot, színdarab értelmében. Ez utóbbi jelentésében időnként az *exemplum*mal kapcsolják össze. Például *Incipit ludus, immo exemplum, Dominicæ Resurrectionis*, amely mű a XIII. század végére datált *Carmina Burana* gyűjteményben található.

A XVIII. századi drámák *Actio* terminusa a középkorban viszonylag ritkán olvasható. Alkalmanként a misét jelölték ezzel a fogalommal.¹⁰

Látszólag a két legnehezebben értelmezhető fogalom a tragédia és a komédia. Először arra kell utalnunk, hogy többen¹¹ még nem is a műfajról, hanem a drámaműnemről, ennek természetéről állítják, hogy középkori felfogása félreértés. Főként G. Frank hangsúlyozza ezt. A Terentius-magyarázatokra hivatkozva mondják, Chambers is, hogy a középkort nem érdekelte, miszerint Terentius művei dialógusokban íródtak. Úgy vélték, a latinoknál maga a szerző szavalta a szövegeket, és egy mímus mozgással illusztrálta. Még félrevezetőbb volt – mondják – a tragédia és a komédia meghatározása. Ennek okát elsősorban abban látják, hogy a kettőt egymáshoz viszonyítva definiálták. A közvetett forrás Notker Labeonak Boetius-értelmezése a X. század végéről. Mások egy IV. századi grammatikusnak, Serviusnak tulajdonítják a félremagyarázás eredetét. Valószínű, hogy Chaucer is a „nagyajkú” Notkertől vette át a komédia és a tragédia ismérveit. A következőképpen értelmezték: a cselekménynek a kiinduló helyzet ismérveit képest történő megváltozását – jóból rosszba a tragédia, a fordított a komédia –, az emelkedett, illetve alacsony stílust, és harmadik ismérvként a személyek és események minéműségét, a társadalmilag magas állásúak jelentős eseményeit, illetve az alacsonyrendűekkel megtörtént dolgokat. Ezt a felfogást vette át például Johannes Januensis 1286-ban, és vallotta a magáénak Dante is. Így például Lucanus epikus műveit, Ovidius elégiáit is tragédiának minősítették, mint ahogy Angliában „tragikus legendáknak” az 1555-től több kiadásban megjelent *Mirror for Magistrates* szerzői a jelentős emberek élettörténeteit. Ovidius epistoláit, Vergilius pásztori eklogáit viszont komédiáknak. Azonban feltűnő, hogy *egyetlen liturgikus drámát sem jelöltek a tragédia terminusával*. Igaz, egyik sem végződött „rosszul”. Ennek vallási, illetőleg – mai szóval – történetfilozófiai oka van. A középkor bármely drámai műfajban megjelenő története történetfilozófiailag egységes. Szent Ágostontól eredően a Biblia története az univerzális történelem, az evilági ennek csak árnyéka. A teremtett ember bűnbe esik, Krisztus megváltja az emberiséget, az üdvözülés minden ember számára lehetőséggé válik, és a vég az Utolsó Ítélet. Az egyed léte nem ér véget a test halálával, lelke létezik tovább. Az Isten végtelen irgalmú, a bűnösöknek, ha megbánják bűneiket, mindig megbocsát. Azt is mondhatjuk, hogy minden történet üdvörténet, az egyedre vonatkoztatva pedig a lélek története, nem a testé. Ezért a történet mindig jól végződik, lévén mindenképpen spirituális történet. Például: a mártír teste iszonyú kínok között meghal, ez azonban nem jelenti a történet végét, mert lelkét a mennyekben való örök életre ítéli az Isten.

A tragédia és a komédia említett meghatározása Aristotelés *Poétikájában* megtalálható, a tragédia és a komédia ismérvéből nála is hiányzik a dialógusban való megformáltság szükségessége. Homéroszt is tragédiaköltőnek nevezi.¹² Vagyis a tragédia és a komédia a *Poétikában* sem csak a dráma két változata, hanem a drámáé és az eposzé egyaránt.

E két műfaj félremagyarázásáról akkor lehet beszélni, ha a tragédiának a német romantikus írók és esztéták, valamint Diderot munkája nyomán kialakult értelmezését vesszük alapul.

A komédiával kissé más a helyzet. Elsősorban azért, mert a komikumnak több olyan változata van, amivel a tragikum esztétikai minősége nem rendelkezik. Nincs „helyzet-tragédia”, és nincs tragikus megfelelője a bohózatnak, a burleszknak, de viccnek, a tréfának stb. sem. A komikumra olyan módon is bő lehetőség nyílik, amilyen módon a tragikum nemigen jelenhet meg: a testi, nem-verbális eszközökkel való megnyilvánítás módján. Például komikus elemnek minősíthető a XI. vagy XII. századi limoges-i *Sponsus* végén az a mód, ahogyan a Démonok, szöveg nélkül, kapkodva elragadják az Ostoba Szüzeket. Az ördögök egyébként is komikus alakok voltak, és nemcsak szövegeik, hanem a színész testi megnyilvánulásai révén is. G. Frank azt mondja, hogy a már nemzeti nyelvű francia szövegekben a *commedia* terminus csak kivételesen fordul elő, a *feste* viszont gyakran. Azonban sokszor az is bizonytalan, hogy az adott terminussal a szöveg írója élt, vagy a másoló fordította a *commedia* szót feste-nek. A francia nyelvű szövegekben gyakori még a *jeu* (jocus) terminus, amelyet viszont sohasem használtak liturgikus drámák műfajaként.

A középkori irodalomban van még egy műfaj, amelyről érdemes a komédiával kapcsolatban megemlékezni. Ezek a XI. és XIII. század közötti úgynevezett „elégikus komédiák”. A latin nyelvű elégikus versek részben elbeszélők, részben dialogizáltak. Alakjaik egy csoportját az ókori írótól vették át, másokat a középkori történetekből merítették. A szövegben is előfordul a *comoediae* fogalom, mint önmagukat jelző terminus. A legismertebb a *Geta* és az *Aululária* volt, s ez már utal plautusi eredetükre. Népszerűségük abból származott, hogy rövid, bölcs szentenciákat mondtak. Például *Geta*, *Amphitruo* szolgája, amikor hasonmását – *Mercuriust* – meglátja, ezt mondja: „Minden dolog, ami létezik, csak egy, de én, aki beszélek, nem egy vagyok. Ergo, *Geta*: semmi.” Később, a gondolatmenet jellegét is belefoglalva így beszél: „Pusztuljon a dialektika, amely teljesen tönkretett. Tanultam, de a tanulás ártalmas. *Geta* logikát tanult és megszünt létezni.”¹³ Az ilyen mondatokban való fogalmazás egyfelől – a helyzet miatt is – komikus, másfelől a didakszist jól szolgálja. E. K. Chambers egyébként is mondja, hogy ezek az „elégikus komédiák” iskolai darabok voltak.¹⁴

Ebből az igen rövid és vázlatos áttekintésből is nyilvánvaló lehet, hogy a középkorban a műnem és a műfaj fogalma egyáltalán nem volt egységes. Nemcsak koronként változott, hanem országonként, pontosabban nyelvterületenként.

Ha itt most rövid kitérés következik, azt ennek a ténynek világosabb értelmezése kedvéért tesszük. A XX. század második felében megírt magyar drámák műfaji önmeghatározásai között a dráma, színmű, tragédia és vígjáték mellett ilyenek is olvashatók: Drámai vizsgálat, Tragédia tánclépésekben, Vidám agónia, Traktátus a nyárspolgárság végleteiről, Krónika, Történelmi tragi-bohózat, Rémbohózat, sőt ilyen is van: Valami, két részben. Nos, látható, a drámaírók saját műveiknek műfaji terminusát voltaképp igen szubjektíve adják meg, az adott műhöz való íróilag szubjektív viszonyból. Ám ezzel azonnal jelzik, hogy századunkban a műfaji ismérvek a világ széttörtsége miatt felbomlottak, és ezért nyílik lehetőség az ilyen műfaji terminusok használatára.

Ezzel szemben a középkor szerzői az egységes világszemlélet alapján adtak terminusokat. Még akkor is, ha azok változtak-módosultak, vagy – mai értelmezésünk szerint – bizonytalanok voltak, netán „félrevezető”. Ha a művek ismérvei változtak – például mert elszakadtak a szertartástól, a bibliai személyektől, latin helyett nemzeti nyelven íródtak –, akkor az új terminus is a világszemlélet alapján alakul ki, és nem a szöveghez vagy a témához való szubjektív viszonyból.

A műnemi és műfaji fogalmak jelentésének módosítása a XVI. században történt meg. De ekkor is csak annyiban, hogy Robortello 1548-ban megjelent *Poétikája*¹⁵ után a tragédia és a komédia már eddig is hangoztatott ismérveit tudván-tudva Aristoteléstől származtatták. Ezt a folyamatot jelenleg nem érdemes még kissé sem részletezni.

Annál inkább kell szólni – vázlatosan – a művészeti, illetve műnemi fogalmaknak a barokk korszakában érvényes jelentéséről. Persze csak azokról, amelyek a drámát illetik.

Mindenekelőtt arra kell utalnunk, hogy az európai lexikonok a barokk lényeges drámai műfajai között nemcsak a klasszicizáló tragédiát, a látványos színművet, az operát, a pásztorjátékot, a teatrum mundit és a commedia dell’artét sorolják fel, hanem ezekkel egyenértékűként az iskoladrámát is. Ez utóbbi elsősorban Franciaországban és a délnémet területeken volt jelentős. A barokk kor drámaelméletei általában nem hoztak újat a reneszánszhoz képest. Aristotelés, Horatius és az ő elveiket-fogalmaikat követő Scaliger nézeteit hangoztatták akár a komédia és a tragédia meghatározásában, akár abban – s ez azonban jellegzetesen reneszánsz nézet –, hogy nem kell új témát keresni-találni – a régiek által kidolgozottakat kell szebben, választékosabban megformálni. Már a múlt század irodalomtörténészei megállapították – mint például Georg Popp 1895-ben –, hogy a XVIII. században a tragédia meghatározásának lényege ugyanaz, mint a középkori grammatikákban és lexikonokban.¹⁶

Az ismert meghatározások mellett – különösen német nyelvterületen, amelyet valószínűleg a leginkább ismertek a magyar szerzők – nagyon erősen hangsúlyozták a drámák etikai tartalmának fontosságát. Gottsched szerint – aki, hadd

jegyezzük meg, Christian Wolff filozófiáját követte, akinek a művei nyomán vált lehetővé a metafizika nélküli ontológia – az irodalom komoly és felelőségteljes foglalkozás, célja pedig művelni, nevelni, boldoggá tenni az embereket. Vagyis: az erkölcsi példa, az olvasók-nézők lelki nevelése és művelése korántsem csak az úgynevezett iskoladrámák ismérve, hanem a korszak összes drámájáé, sőt összes művészi munkájáé.

A korszak történelemfilozófiai jellegzetességeit igen jól rajzolta meg Walter Benjamin *A német szomorújáték eredete* című művében (1928).¹⁷ „A barokk – írja – történetfilozófiai eszményképe az akmé [virágzás, érettség – B. T.] volt, a béke és a művészet aranykora, amelytől minden apokaliptikus vonás idegen, melyet megfogalmazott és in aeternum szavatol az egyház kardja.”¹⁸ A középkori drámákkal – elsősorban a Corpus Christi művekkel, a misztériumciklusokkal szemben – e kor, még a jezsuita drámák sem – nem az üdvösségnek, az üdvözülés drámájának egészét minősítik fontosnak. Helyette – főként az ellenreformációs tevékenység miatt – az ószövetségi történeteket és a szentek életét részesítik előnyben. Ez annyit is jelentett, hogy immáron nem az ember bibliai és üdv-történeti létállapota az eszmei problémakör, hanem az evilági, teremtett élet. „Ott – írja Walter Benjamin –, ahol a középkor az üdvözülés útjának állomásai-ként mutatta be a világ forgásának esendőségét és a teremtmény mulandóságát, a német szomorújáték teljesen beletemetkezik a földi dolgok vigasztalanságába.”¹⁹ Az élet, a földi élet szomorúsága és vigasztalansága, a kegyelem híjával lévő természetben való lét, az eszkatológiától való elfordulás nyilvánvalóan több aspektusban érinti a kor drámáját. Ha a tragédiáról a középkori – eredetét tekintve aristotelési – ismérveket tartják hitelesnek, akkor az ember vigasztalansága, a kegyelem híjával lévő természetben való léte olyan alakot tesz központi fontosságúvá, aki egyrészt a társadalmi hierarchia csúcsán van, másrészt evilági oka az evilági nyomorúságnak: a zsarnokot, a tyrannust. Ezért lesz például Heródes a kor drámáinak jelentős százalékában a főalak. A zsarnok, a tyrannus alakja nyilván meghatározza, megszabja a drámák cselekményét is. A mártíroknak sem a tettei a hangsúlyosak – ezek ugyanis az üdvözüléssel, vagyis Krisztus megváltó tétével vannak szoros összefüggésben –, hanem evilági künjaik, lelki és fizikai értelemben egyaránt. A barokk drámákban található sok kegyetlenség is innen ered. A mártír sorsa azt az állapotot jelöli, amelyben az ember mint teremtett lény létezik. (Ez is a kétszintes drámák egyik magyarázata, erről később.) A barokkban a misztériumdráma is elvilágiasodik, nem a megváltás, az üdvözülés lehetőségének megteremtése a közvetítendő jelentés, hanem a nevelés, Krisztus önfeláldozó élete mint követendő példa, és a Krisztust üldöző bűnösök mint negatív példa. Az elvilágiasodás persze „csak” ennyit jelent, a drámák természetesen vallásos drámák maradnak.

A kor világszemléletének egy másik következménye az esemény sor oksági láncolatának problémakörét érinti, amelyről egy további ismérvvel együtt szól-

hatunk. Lehetetlen ugyanis nem azonnal említeni az allegóriát és a szentenciát. A szomorújáték – jegyzi meg ugyancsak Walter Benjamin – az allegória köréből nőtt ki. Az allegorikusság összefügg a barokk egyik fő jellegzetességével, a pompakedveléssel. Az allegória a fogalmat, a dolgot ugyanis személyé változtatja, ami által a fogalom, a dolog azonnal impozánssá és az elvontsághoz viszonyítva pompázatosabbá válik. Az allegorikusságból következik a kor drámáiban olyannyira kedvelt közjáték. A közjáték a dráma cselekményét és/vagy problémakörét és/vagy alakjait más síkon jeleníti meg, és ez a síkváltás szellemi példázat, s ez allegorikus jellegű. Eredetileg az exegetikusság az alapjuk. De csak a kiindulópontjuk. A barokk drámák allegóriái a világból erednek. Ezért töredékesek, vagy pontosabban: szétagoltak, nincs közöttük, mint a Biblia allegóriái között, összekapcsolódó egységes világszemlélet. A szomorújáték egyik ismertebb német képviselője, aki elméleti munkákat is írt, Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) írja az ugyancsak innen származtatható szentenciáról: „Az oktatói mondások és szentenciák mintegy a szomorújáték tartóoszlopai, kijelentésük azonban nem szolgák és csekély értékű emberek, hanem a legelőkelőbb és legéltesebb személyek dolga.”²⁰

Nos, az allegória és a szentencia – ez természetük egyik ismerve – rendszerint leállítja, lassítja a cselekményt. A barokk drámákban – általánosságban említve – nem a cselekmény a fontos.

Ehhez még csak annyit kell hozzáfűznünk, hogy a barokké is, mint minden kor művészet szemléletéé – tudván-nem tudván, akarván-nem akarván – kialakítja a maga befogadói ideáltípusát. Különösen érvényes ez a színházra, a színházi nézőre vonatkozóan. A középkor ideáltípusa az, akit a mű képes felzaklatni, aki alkalmas arra, hogy feltámadjon benne az „üdvözítő félelem”, aki nézőként maga is szereplője az isteni drámának, aki *azonosul* Krisztus életének eseményeivel.²¹ A barokk kor nézői ideáltípusa viszont a töprengő befogadó, aki elmélyed a felfogottakon, és aki – tágan érve a fogalmat – erkölcsileg bizonyosan fogékony, s így nevelhető.

A barokk dráma egyik alapismérve tehát, hogy immáron evilági történetfilozófia hatja át szemléletmódjukat a vallásos aspektus mellett. Ezt jelzi, hogy olyan művészetelméleti fogalmak is elvilágiasodnak tartalmaikban, mint az allegória és a szentencia. A barokk szomorújáték főalakja magas állású személy, gyakran zsarnok. Ugyanakkor a műfaji ismervek meghatározásában lényeges módosulás nem történt. A szomorújáték is rosszul, szerencsétlenséggel, halállal végződő történet, miként a tragédia, a komédia fordított irányú történetet jelez, de immáron csak a drámára vonatkozóan. Lényegében ugyanez olvasható olyan kézikönyvekben is, amelyeket a magyar iskoladrámák szerzői ismertek, mint például Ph. L. Piscator 1642-ben, Gyulafehérvárt megjelenő poétikai munkájában,²² továbbá Moesch Lukács könyvében is, mely 1693-ban jelent meg. A történetfilozófia és a művészetelméleti fogalmak térhódítása jelzi, hogy a művek

tartalmisága fontos, lényegesebb, mint például a XVI. század számtalan poétikájában. Azok még őrizték a *poiesis* fogalom eredeti görög jelentését: 'csinálás'. Vagyis a „technikai” nézőpontot, azt, amely a megszerkesztést, a „működést” biztosító szerkesztettséget igen lényegesnek tartja. A tartalmi aspektusok persze sohasem hiányoztak teljesen, itt is, mint a legtöbb elméleti problémában, a hangsúly számít. De – miként Aristotelésnél – elsősorban a hatással, a befogadóra tett hatással összefüggésben: akár ami az erkölcsi nevelést, akár ami a katarzist, akár ami a gyönyörködtetést illeti. A „technikai”, a mű megszerkesztésének, vagy megszerkesztettségének nézőpontja, ebben a korban is megmarad, noha itt ez elsősorban a hármasegység megvalósítását jelenti, lásd például D’Auvignac *La Pratique du Théâtre* (1657) című művét, ami a drámaírás gyakorlatának első kézikönyve.

Nyilván számolnunk kell azzal, hogy a műfaji terminusok jelentése az ókori, középkori és barokk korbeli jelentéséhez viszonyítva megváltozott, illetve több terminus eltűnt, és esetleg mások keletkeztek.

Először utalni kell arra, hogy a középkorban a fogalmakat vagy a szerzők, vagy a másolók adták. Itt a későbbi gyakorlathoz viszonyítva az oppozícióba hozható fogalom a fontos: nem az irodalomtörténészek. Persze nemcsak ezért, de ezért is változott a műfaji terminusok jelentése és használata. A középkori szerzők nem is a témát jelölték. Jellemző, hogy a misztérium, a mirákulum és a moralitás – noha a terminus olvasható a középkori szövegekben –, mégis mint egy-egy középkori drámai műfaj jelölő fogalom, az irodalomtörténészek munkája nyomán alakult ki. Ám mind a három fogalommal a tágan értelmezett téma alapján jelölik a műveket. A *ludus* terminust *játékként* akár a szerzők, akár a fordítók használták, a drámatörténészek nem vették át műfaj jelölő fogalomként. Ha a népi vigasságokat jelentette, és ha a vallásos drámákra vonatkozóan valóban a *Quem queritis*-jelenet lényegesebb kibővülése után alkalmazták, akkor sem jelentett okvetlenül színjátékot. Jelölhette, hogy a szöveg – bár természetesen előadása is – a bibliai történeteket immáron nem a maguk, a Bibliában lévő valójukban formálta meg, hanem úgy, hogy vallásos példázatot adjon, és szórakozást, lelki felüdülést váltson ki, és ebbéli jellege miatt minősítették játéknak.

A tragédia és a komédia jelentésének módosulása az európai elmélet történetében voltaképp a XVIII. század második felében kezdődött el, Diderot, valamint a német romantikus esztéták működése nyomán. Diderot még a régi – görög, középkori, barokk – meghatározás ellenében állította, hogy rosszul, szerencsétlenséggel végződő történetek nemcsak a társadalmi hierarchia magas rétegeiben élőkkel eshetnek meg, hanem polgárokkal is. A régi tragédia-fogalommal párhuzamosan hangoztatta, hogy az is „az egyik fajta tragédia, mely tárgyát családi bajainkból meríti”:²³ és ez az úgynevezett „polgári tragédia” – Schiller a régi harmónia, a régi egység megszűnését, széttörtségét vette észre – persze

korántsem volt olyan általános és nagymérvű, mint manapság –, és ezért kapcsolta össze a drámák eseményeit és világát a történetfilozófiával, miként azután a német romantikus esztéták több nemzedéke. És akkor kezd – épp az embernek a széttört világhoz való viszonyából – a széttört világban lehetséges sorsából fakadóan megjelenni a tragédia mellett a *tragikum* mint alapvető ismérv. Többféle értelemben is, sorsérzetként, esztétikai minőségként, és egy eseménysor belső és a befogadóra tett hatásában érvényesülő minémúségként. Ez persze ókori és középkori értelmezést tekintve meglehetősen zavart okozott. Ez időtől kezdve ugyanazokat a műveket minősítették tragédiáknak – a jól kezdődő és szerencsétlenséggel végződő műveket –, mint az ókorban, a középkorban és a barokkban, csak éppen egészen más alapból, nem a történet irányából, hanem a tragikum-minőség alapján. És hovatovább eltűnt – Diderot után és részben az ő nyomán – az, hogy a nem-dialógusban írott, de tragikumot hordozó vagy sugárzó műveket is tragédiának nevezzék. A tragédia immáron csak a dráma műfajává vált, szemben a régi értelmezésekkel.

A XVIII. századi magyar drámák műfajait nyilván mai nézőpontból kell meghatározni. Az előzőkből látható, hogy a középkori műfajterminusok nem alkalmazhatók minden további nélkül, és hogy a drámatörténészek által bevezetett fogalmakat lehet alkalmaznunk.

A dráma műfajairól, a kisebb, részletezőbb kategóriáról valószínűleg úgy érdemes szólni, ha előbb a nagyobbat, a műnem fogalmát határozzuk meg.

Kilián István, akinek a XVIII. századi magyar drámákra vonatkozó kutatása elévülhetetlenül nagy jelentőségű, ezt a módszert követi. Így ír: „Az iskoladráma fogalmába tartozónak érezzük tehát mindazokat a nyilvános szerepléseket, amelyek a dráma leglényegesebb elemei: a látvány, a jelmezes szereplő, az élő szó, a drámai konfliktus, a közönség együttesen, csoportosan vagy külön-külön megjelennek.”²⁴ Ehhez a definícióhoz teljesen jogosan teszi hozzá, hogy az iskoladráma „Műfaj tekintetében magán viseli mindazokat a jegyeket, amelyeket a hivatásos színjátszás képvisel”.²⁵ A megjegyzés azért jogos, mert a nagyobb kategóriát, az iskoladrámát is a *színjáték ismérveivel* definiálja. A felsorolt öt ismérv közül négy csak és kizárólag a színpadon jelenhet meg, és nem az írott szövegben, a drámában. Persze tudom, hogy ebben a tekintetben Kilián István az irodalmárok és színházi emberek szinte világszerte, elsősorban angolszász nyelvterületen elfogadott alapállását vallja: a dráma fogalma azonos a színjáték fogalmával.

A magam részéről mindig alapvető különbséget teszek az írott dráma és a színjátékmű között. Lényegében azért, mert a színjáték megkülönböztető sajátossága a nem-verbalitás, mások mellett, de hangsúlyosan éppen a látvány, a jelmez és az élő szó. Élőbeszéd eo ipso nem létezhet metakommunikáció nélkül. Ez a jelentéscsatorna viszont olyan jelentéseket léptet életbe, amelyek verbálisan,

az írott szövegben nincsenek ott, nem is lehetnek benne. És ez nemcsak azóta van így, mióta a színjátékmű a múlt század második felétől igen-igen komplex műalkotássá vált, amióta – éppen a nem-verbális jelek bővülése miatt – a drámatól elválván, teljesen önálló művészeti ággá alakult. Mindez természetesen magában foglalja, hogy a műnemi és műfaji problémákat a magam részéről csak az írott szövegre vonatkoztatva értelmezhetem.

Kilián István hat nézőpontból határozta meg a tárgyalt magyar drámák műfajait, méghozzá a három évszázados lengyel gyakorlat, illetve „a mintegy két és fél évszázadot átfogó magyar jezsuita és az egy évszázadon át működő minorita iskolai színjátszás”²⁶ drámáinak alapján. A hat nézőpont a következő: 1. A drámai műfajok a kimenetel szerint. Itt sorolja fel a hagyományos műfajokat, illetve azokat a terminusokat, amelyekkel a szerzők-fordítók önmaguk műveit illették. 2. A színre vivők és a nézők osztálya, rétege alapján, például a szerzetesrendek és protestáns irányzatok drámái. 3. A drámai konfliktus jellege alapján, például dialógus exercitium, certamen, interludium stb. 4. A színjátszó alkalom alapján, például karácsonyi, húsvéti, iskolai, iskolán kívüli. 5. A drámatéma alapján, például misztérium, mirákulum, moralitás, hitvitázó dráma, lélektani dráma, továbbá didaktikus mű, istenparódia, szerelmi témájú, pastorelle stb., és végül 6. a cselekményközlés jellege alapján, például recitált, énekelt, táncolt stb.²⁷ Ez a hat nézőpont teljesen jogos.

Ez a műfaji rendszerezés azért jó, mert figyelembe veszi a művek önmeghatározását és a fogalmak mai jelentését. Ebből a szempontból nyilván közömbös, hogy a szerző, a fordító, vagy a másoló adta-e a terminust. Akármelyik tette, az adott hagyományba beépülve, a hagyomány által kijelölten tette. Ezt a rendszert alapjaiban csak akkor lehetne módosítani, ha az írott szöveget és a színjátékművet egyértelműen megkülönböztetnénk egymástól. Ennél kisebb módosítás esetleg az lehetne, ha csökkentenénk a műfajok számát. Erre két lehetőség is kínálkozik. Az egyik, hogy az 5. szempont, „a drámatéma alapján” kialakított műfajok között lehetne megvizsgálni, hogy a XVIII. században valóban van-e „liturgikus játék”. Továbbá kérdezhető, hogy a „liturgikus spectaculum” egyáltalán a drámai műfajokhoz sorolható-e? A műfajok szűkítését, pontosabban differenciálását jelenthetné, ha „a drámai műfajok” fogalma alá csak „a kimenetel szerint”, illetve „a drámatéma alapján” történő csoportosítás maradna, és egy harmadik, azonnal javaslandó kerülne „a drámakonfliktus jellege alapján” csoport helyébe. A többi „a színre vivők és a nézők osztálya, rétege”, „a színjátszó alkalom” és „a cselekményközlés jellege” szempontjából kialakított csoportok „az iskolai színjáték műfajai” fogalma alá tartozhatnának. Ezen szempontok mindegyike ugyanis tökéletesen megegyezne a Székely György által kidolgozott színjátéktípusokkal, ezek paramétereivel.

Lényeges kérdés: a műfajok bármely szempontból megfogalmazott definíciója, akár körülírása, hozzájárul-e a művek, illetve egy-egy mű értékének meghatá-

rozásához? Ez a műfaj-hierarchia kérdése. Két dolgot kell azonnal kizárnunk. A folklórt, ahol a műfaj a legnagyobb kategória, és ez akként rendszerező fogalom, hogy saját esztétikai törvényszerűségek jellemzik. A másik a szubjektív viszony, amely Friedrich Hebbelt jellemezte, aki szerint a tragédia minden művészet csúcsa, vagy Lukács György viszonyát, aki a dráma legmagasabb értékű műfajának tartotta a tragédiát.

A téma, önmagában, akár mint több drámáé, akár mint egyetlenegyé, nem árul el sokat a mű értékéről. Például királydráma Shakespeare *II. Richardja*, Jantsó Ferenc Szent Istvánt középpontba állító „Actio Scenica”-ja, illetőleg forrásáé, F. Neumayr *Scantus Stephanus Hungariae Rex* című műve. Morálitásnak minősíthető például a XIV. századi francia *Moralité de l'Alliance de Foy et Loyalte*, amelynek alakjai allegorikus pásztorok, továbbá a Szerelem, Okosság, Becsület, Béke, és például az angol *Castle of Perseverance*, amelynek fő alakja az ember és lelke, és cselekménye folytatódik az ember halála után is, egészen az Isten trónusa előtti megítéltetéséig. De morálitás a *Jaj, én hűt régentén mint virágzom vala* című minorita mű. Erről is azt írja Kilián István, hogy morálitás, és hogy különböző tartalmú jelenetekből áll, és csak az kapcsolja össze ezeket, hogy mind-egyiknek a fő alakja a Jó és a Rossz harcának keresztútjében áll.²⁸ A példaként említett művek esztétikai, művészi értéke igencsak különböző. A példákat szaporíthatnánk a világtörténeti, a magyar történeti stb. témájú művekkel is.

Azt is említenünk kell még, hogy a drámatörténészek a középkori dráma három legfontosabb műfaját manapság már nagyjából azonos terminussal jelölik, de ugyancsak a téma alapján. Misztérium a Biblia történeteiből formált drámák műfaja, mirákulum az, ami a szentek, mártírok életén alapszik, és morálitás a lélek történetét végigkísérő vagy a lélek történetének egy részét feldolgozó drámák műfaja.

* * *

Nagy György (protestáns) *Legények intése* című darabjában a piaci kofák úgy árulják saját portékájukat, hogy társaikét leszólják. Ezt az attitűdöt és tendenciát kizárva, én is a magamét árulom. A „piacon” több portéka van, vagyis egyáltalán nem tartom az alábbi szempontot a műnem és a műfaj kérdéskörében az egyedül helyesnek, igaznak. Úgy gondolom azonban, hogy a XVIII. századi drámákra is éppúgy alkalmazható a több könyvemben kidolgozott drámaelmélet, mint minden más drámára. Ez először is azt világíthatja meg, hogy azért, mert ezek iskoladrámák, nem kell más drámáktól eltérő műfaji elnevezést alkalmazni. Másodszor, egyáltalán nem iktatja ki azt a szempontot, amelynek alapján a misztérium, mirákulum, morálitás terminusok alkalmazhatók. Mindezek – megítélésem szerint – összességükben növelik ezeknek a drámáknak a jelentőségét, drámaelméleti vonatkozásban.

A műnem fogalmát az eseménysornak – nem okvetlenül a cselekménynek – a létmódjából igyekeztem levezetni. A műfajokat pedig az eseménysor vagy a cselekmény megszervezettségének azon létmódjaiból, amelyek a műnem létmódjának differenciált változatai. Vagyis a kisebb kategóriákat a nagyobból levezetve, és nem attól függetlenül. Így a műnemnek és a műfajoknak ontológiai értelmezését kapjuk meg, azt, *ahogyan* a dialógusban megformált szöveg *létező*. Ez a nézőpont természetesen nem eliminálja a bármely más szempontból meghatározott műnem-fogalmakat. Előnye talán az, hogy ezen fogalmak segítségével a drámatörténet összes művét jellemezhetjük, nem kell a görög, a középkori shakespeare-i, a klasszicista, az expresszionista, az abszurd stb. drámákra különböző műnemi és műfaji terminusokat találnunk. És ebből a nézőpontból – szemben az ismeretelméletivel – nem is állítható, hogy a műfaj minden műben megújul vagy más lesz.

A műnem létmódját az alapozza meg, hogy az eseménysor vagy a cselekmény kizárólag az alakok közötti dialógusváltásokban létező. Ehhez képest alapvetően más az epikus művek eseménysora: ez az eseménysor – még az alakok dialógusváltása is – az írói elbeszélésben, az ő elbeszéléseként létező. A dialógus azért megalapozója a műnemnek, mert a dialógus foglalja magában a legfontosabbat, az alakok közötti viszonyokat. Dialógust váltani ugyanis csak viszonyban lehetséges. A dialógus csak akkor létező, ha az alakok között már van valamilyen viszony, illetve, a dialógusváltás azonnal viszonyt létesít. A viszonyokat illetően létező a statikus és a most változó viszony egyaránt, az alakok közötti ezen utóbbi, a most, a jelenidőben változó viszony különbözteti meg a drámát azoktól a dialógusban írt, bármily tartalmú, bármily jellegű szövegektől, amelyek nem minősíthetők drámának. Az alakok közötti viszonyok hálózata háromféleképpen szerveződhet szerkezetűvé, ám itt a különböző tartalmi tényezők a szerkezet létesítői. A különböző tartalmi tényezők konkretizálódásai hozzák létezésbe a műfajokat, a konfliktusos, a középpontos és a kétszintes műfaj valamelyikét.

A legkönnyebben azok a XVIII. századi drámák tárgyalhatók, amelyekben az Isten (Deus Pater), Krisztus, Szűz Mária, illetve a görög vagy a római mitológia istenei indítják el, befolyásolják vagy irányítják a cselekményt. Ezek az alakok jelzik, miszerint a kor vagy a szerző világszemlélete szerint a világ egésze két nagy világszintből áll, ezekben létező: egy szellemi-spirituális (isteni) és egy anyagi együtt alkotja a világ egészének létmódját. A kettő fontossági értelemben hierarchikus viszonyban van, a felső tartalmazza azokat az erőket, dinamizmusokat, parancsokat, amelyek hatnak az evilági, az anyagi létszintre, amelyek befolyásolják, irányítják és értékrenddel látják el ezt. Továbbá a második szinten létezők a fogalmak a maguk teljességében, a maguk maradéktalanul tökéletes létében. A szellemi-spirituális létszinten az Isten, istenek léteznek, illetve a ke-

resztény világszemlélet szerint a Sátán. Meglehetősen sok dráma van, amely a maga szerkezetiségében a világ egészének ezen létmódját rögzíti, és ezek az úgynevezett kétszintes drámák.

A kétszintes drámák cselekménye, eseménymenete a két világszint „határán” történik meg. Az Isten és a Sátán hatnak az emberre, dinamizmusokat építenek belé, amelynek alapján így vagy úgy cselekszik. Ebből a szempontból indifferens, hogy a második létszintről jövő parancs, dinamizmus, erő az Istentől vagy a Sátántól jön. A műfajt tekintve közömbös, hogy az evilági emberhez az Isten vagy a Sátán közvetlenül szól, vagy az Angyal hozza az üzenetet vagy parancsot, illetőleg valamelyik Ördög a Sátánét. Ezért például az összes középkori Ábrahám- vagy Noé-drámák kétszintes drámák, az Isten parancsát az Angyal hozza.

Nemcsak a középkori, de a XVIII. századi drámák világában is a két világszint közötti alapviszony az, hogy az Isten parancsol, üzenetet, sejtést stb. küld, amelynek tartalmát az embernek meg kell valósítania. A középkori világszemlélet szerint azért, mert a lélek csak ezáltal üdvözülhet. A XVIII. századi drámák ebben a vonatkozásban már nem ily egyértelműek. Azt közlik, *ha* az ember engedelmeskedik Istennek, *akkor* üdvözül. A művek szerkezetének egésze a bűnbánatra, illetve az erényes életre hív fel, az ember végső célja a drámákban is – mint az életben – az üdvözülés. A görög vagy a római mitológiából kölcsönzött témák akkor formálódnak kétszintes műfajú drámává, ha valamelyik Isten – Zeus-Jupiter, Aphrodité-Venus stb. – irányítja az emberek benső világát, ami azután cselekvésre készíti őket. Illetve, ha a görög vagy római isten gátolja, segíti tetteiben. Sok csíksomlyói Passióban az ördögök veszik rá Judást Krisztus elárulására. Szászi János és Ákáb István (protestánsok) Dido-Aeneas történetében is az istenek küldenek vezérlő dinamizmusokat, mind Didónak, mind Aeneasnak benső világába. Ez a két mű is kétszintes dráma, miként a *Kótyavetye* című protestáns mű, itt Jupiter és Juno egyaránt hatnak Ióra. Jupiter változtatja tehéné, Juno adja vissza emberi alakját.

Ezekkel a drámákkal kapcsolatban először azt kell megjegyeznünk, hogy egy drámában csak akkor létezik tisztán a kétszintes műfaj, a maga pontos ismérveivel, ha a főalak egyértelműen az Isten vagy más túlvilági lény hatására cselekszik. Vagyis nem okvetlenül elég, hogy a dráma világát a vallásosság hassa át.

Másodszor azt kell említenünk, hogy a mitológiák is két világszintet jelenítenek meg, az istenekét és a mitológiai alakokét, héroszokét. Hangsúlyoznunk kell, hogy a Bibliának vagy a mitológiáknak az istenalakjain kívül evilági létezőnek minősül minden más alak, például Io, Phaidra, Ábrahám, Judás stb.

A kétszintes műfajnak különösen remek, ma is pompásan élvezhető példányai a csíksomlyói Passiók. Azonban egyikük sem tragédia. Általános közlésük, hatásuk a bűnök-bűnösök ellen szól, a bűnbánat érzésének felkeltése érdekében.

Vagyis az üdvözülés érdekében. Az 1751-es *Passio* a Sinagóga szavaival fejeződik be: „Azok is elpusztíttatnak, Kik vétkeznek Isten ellen Részesen lesznek Az én kínaimban.”²⁹ Az üdvözülésre való buzdítás itt is a pokol kínjaitól való félelemkeltéssel történik. Az 1751-es a maga műfaji hovatartozását így közli: „Incipiunt Actiones Parascevice-Tragicae, in Mysteria Passionis Domini...”³⁰ Az első jelenetben Deus Pater adja ki a tízparancsolatot, aminek azután a zsidó nép nem engedelmeskedik. A bűnös királyok elpusztulnak, a Chorus a II. felvonásban adja tudtul a Messiás eljövételét. A *Passio*-történet maga a II. felvonásban befejeződik. A III. felvonás egy évvel később történik. Titus Vespasianus Caesar rossz álmot lát. Az álom a második világszintről jövő dinamizmust tartalmaz: Titusnak azért van rossz álma, azért tölti el szívét bú és bánat, mert a zsidókat nem büntették meg Krisztus keresztre feszítéséért. A szíriaiakkal szövetkezve leveri a zsidókat, bevonul Jeruzsálembe. A mű nem a zsidók, hanem a bűnösök ellen szól, a bűnösökbe épít félelmet.

Az 1752-es – legalábbis Fülöp Árpád közlésében – nem jelöli meg önmaga műfaját. Luciper az égbe kíván menni, elfoglalni Isten trónját. Michael arkangyal nem engedi, s Lucipert a mélybe taszítják. Az Arkangyal a kereszt, Luciper a maga zászlója alá hívja az embereket, s készek egymás ellen harcolni. Ezáltal a történet egésze az Isten és a Sátán által az evilágra bocsátott dinamizmusok erőterében létező. Az ószövetségi alakok, sőt ebben a műben a fák is, királyt választanak. A szó szoros értelmű *Passio* itt is a mű közepe. A III. felvonás már a krisztusi áldozat következményeit jeleníti meg, a bűnök és az Amor Divinus hatását az emberre, akinek helyes útját a mű utolsó mozzanata is rögzíti. Az Elevenek és Holtak Bírója a bűnös Lucipert végleg a pokolra veti. Ez az Epilogus az Utolsó Ítéletet asszociáltatja.

Az összes *Passio* voltaképp azért kétszintes dráma, mert főalakja az emberré lett Isten, akiben és aki révén a két világszint úgy egyesül, hogy az esemény sor a két világszint határán történik meg, a két világszint kerül viszonyba, a földi embereknek a második világszinthez való viszonya változik, mint minden kétszintes drámában. A második világszintet képviselve megjelenik a Deus Pater, az Angyal, az Arkangyal. A Fülöp Árpád által kiadott *Passiók* mindegyikében ott van a második világszint negatív dinamizmusa, a Sátán, a Genius Infernalis vagy a Genius Malus. Az isteni alakok pozitív, a sátániak negatív erőket bocsátanak az evilági alakokra.

Több *Passió*ban hosszabb jelenetek találhatók az Ószövetségből, az 1766-osban még a bűnbeesés is megformálódik. Az ószövetségi jeleneteket az Erich Auerbach által kidolgozott prefigura–figura viszony kapcsolja Krisztushoz, *passiójához*. Ugyanakkor az ószövetségi történetek is az Isten parancsaihoz való alapviszony – az engedelmisség – problémakörét tartalmazzák. Mindkét részben megtalálhatók az Istennek engedelmeskedő és az ő parancsait megtagadó alakok. Mivel a prologus vagy az első jelenet mindig tartalmazza az Istennek való

engedelmesség és az üdvözülés, valamint az Isten útjait elhagyók elkárkozásának gondolatát, ennek a választásnak az állandó lehetősége teremti meg a művek feszültségét. A feszültség ezen két túlvilági hely mint pólus között feszül. *Persze csak akkor, érvényesül a félelem-és-vonzódás ívfeszültsége, ha eleven a befogadó hite az elkárkozásban és az üdvözülésben.*

Az ó- és az újszövetségi jelenetek között kétségkívül a befogadó intellektuális felismerése teremthet kapcsolatot. Ereje így egyrészt a példázatban, másrészt a Biblia történetének üdvtörténetként való értelmezésében rejlik, a befogadóban az ószövetségi alakok is az elkárhozástól való félelmet, illetve az üdvözülés vágyát keltik fel.

A XVIII. századi – különösképpen a csíksomlyói – Passiók két speciális ismérvvvel rendelkeznek a középkoriakkal való összehasonlításban. A középkori Passiókban nem jelennek meg az Ördögök, nincsenek bennük allegorikus alakok, továbbá nem vezet be történetüket ószövetségi eseménysor. Legtöbbjük a Bevonulás Jeruzsálembe, Krisztus Heródes és Pilátus előtt, a Keresztrefeszítés, A levétel, az Alászállás a pokolra és a Feltámadás jeleneteit tartalmazza. Vagyis a végét sem nyújtják meg, nem viszik el a történetet az Utolsó Ítéletig. A csíksomlyói Passiók zöme utal a Biblia egészére, és sok bennük az allegorikus alak.

Ami a világszemléletet illeti, hangsúlyoznunk kell, hogy a középkori Passiók a Szent Ágoston értelmében vett univerzális történelem részeként értelmeződtek. A Biblia története az emberiség egyetemes történelme, az evilági ennek csak az árnyéka. A morálisok voltak azok, amelyek a másvilágról jövő két ellentétes dinamizmus erőterében élő emberi lélek történetéről szóltak. És ezen ellentétes erőket formálták meg allegorikus alakokban. Az 1751-es csíksomlyói mű elején Deus Pater a tízparancsolatot adja Mózesnek, aki „ad populum” azt mondja: „Im, most Istenünkkel szövetséget vetünk”,³¹ amit a zsidó nép nem tart meg. A Passio-részben Judást négy Rossz Szellem (Genius Malus) készteteti árulásra. Az 1752-es Luciper Isten elleni lázadásával kezdődik, és a Judex Vivorum et Mortuorum Luciperhez intézett szavával végződik. Az 1766-os kezdő jelenetében ugyancsak Luciper és társai esküsznek össze az ember ellen, és ezt követi első tettük, Ádám és Éva bűnbeejtése. Ezek a tényezők egyértelműen jelzik, hogy a XVIII. századi Passiók voltaképp a középkori morálisokhoz közelítenek.

A középkori misztériumok, elsősorban az angol misztériumciklusok az univerzális történelmet formálták meg éppen azért, hogy a Biblia egészét jelenítették meg különböző számú drámában. Ezek egyben az emberiség üdvtörténetét is megjelenítették. Különösen érvényes ez a Corpus Christi drámákra, a ciklusokra. IV. Urbán pápa 1264-ben jelentette be az új ünnepet, az Oltáriszentség, az Eucharisztia, másképpen Krisztus Teste ünnepét, és a Szentháromság vasárnapja utáni első csütörtököt ajánlotta napjának. Ha Krisztus Testét nem a nagyhéten ünnepelték, akkor ez az ünnep immáron nem egy történeti eseményre

való ceremoniális emlékezés. Az univerzális történelem fogalma azt jelenti, hogy a Biblia minden mozzanata, eseménye a valódi, a hiteles történelem, s a nagyhét ceremóniái ezekre emlékeztek, az idő ezért *rituális* idő. Ez az ünnep viszont sokkal inkább az ember háláját fejezte ki a megváltásért, azért, hogy Krisztus megfizette az ember helyett az ember bűnbeesését. Ebben a koncepcióban az ünnep és ceremóniája kivált a nagyhét *rituális idejéből* – és a Bibliában lévő időhöz hasonlóan – az *univerzális időbe* helyeztetett át. Krisztus teste doktrínájának nincs értelme a bűnbeesés, a kereszthalál és az Utolsó Ítélet nélkül. Az univerzális történelem így azonos Krisztus testével, és három pillére a Bűnbeesés, a Megváltás és az Utolsó Ítélet. A Passio-történet így a misztériumciklusokban – akár aristotelési értelemben is – a történet közepévé vált. A XVIII. századi Passiókban a történelem univerzális szemlélete érvényesül, s ezért kerülnek a történet első részébe Krisztus ószövetségi prefigurái és történetük. Az univerzális időben a múlt jelenné válik, a kettő egybe épül. Az eseménysor így az időnek „sub specie aeternitatis” fogalmába helyeződik, ami magával hozza a térnek az univerzális, spirituális térként való felfogását, értelmezését is. Az univerzális tér rugalmas, kiegyenlíti a fizikai távolságokat, sőt eltüntet a fizikai teret. A térbeli távolságot a menny és a pokol elhelyezésében és az evilághoz való „távolságában” összehozza, mind a három alapvetően az egységes spirituális-univerzális térben van. A középkor mindezt emblematikusan jelenítette meg. Ezért lehetett – Szent Ágostontól eredően is – az Isten-teremtette világot hasonlítani a színházhoz. Az Isten és Lucifer úgy nézi a halandókat, ahogyan a néző a színészeket a színpadon. A térnek ez a koncepciója teszi lehetővé, hogy megjelenjék az Angyal is, az Ördög is, továbbá, hogy bármely drámabeli alak egy pillanat alatt megváltoztathatja a helyszínt. Voltaképp ez a *Theatrum Mundi* eszméjének az alapja.

Ezzel a koncepcióval értelmezhető – és nem a színpadra vitel miatt –, hogy a Passiók, de több más XVIII. századi mű sem jelöli meg a színhelyeket. Sajátosságuk még, hogy egy-egy jeleneten belül is a lehető legegyszerűbb módon, de egyben a dráma műneméhez adekvátan, csak a dialógusokban közlik, mintegy ezekben rejtik el a színhelyek változását. Csak kevés példát hozhatunk:

Josias. Meny el Safan hamar Helcias fő Paphoz

Szedye fel az adót, fogjon e dologhoz.

Safan. Mindyárt megyek uram, szent dolgot parancsolsz.

Josias. Hamar járj, de vigyáz, a Papnak szépen szólj!

És nincs külön jelölve, hogy Safan már ott is van a főpapról. Csak Helcias szavai jelzik, hogy sietve érkezett:

Helcias. Mi dolog, tám feldőlt a király szekere?³²

Egy hasonló a középből, a Passio-részből, Krisztusra vonatkoztatva:

Annas. Vigyétek el hamar Caiphas fő Paphoz,
 Talám ő valamit szoll királyságához!
Milites. Jere hamar, jere, mennyünk Caiphashoz,
 El közelgett már lelked a limbushoz.
Servus Secundus. Üssed az oldalát, ne kimild, mert nem kár
 Üssed, mert nem tied, hiszem nem néked fáj!

A szövegben nem jelölik az utat, csak a Servus Secundus szavai utalnak rá, hogy utban vannak Caiphashoz. És csak Caiphas dialógusából tudjuk meg, hogy már nála vannak:

Caiphas. Mit hoztatok hivek, talám ez a Kristus?"³³

A XVIII. században a Passiókon kívül is írtak kétszintes drámákat. A *Jaj, én hűt régentén mint virágzom vala* című minorita mű a kétszintes műfajban, allegorikus alakokkal megformált moralitás. A szöveg töredékes. A II. felvonással kezdődően maradt fenn. Itt a Fides, a Spes, a Charitas, az Angelus Custos és a Poenitentia sajnálkoznak, hogy az emberek – többes számot használnak! – nem az ő útjaikat járják. A 2. jelenetben a Hét Főbűn azzal kérkedik, hogy az ő sugallatuk szerint él, immáron nem a többes számú ember, hanem a Homo, aki bűnbánatra szánja magát. A 3. jelenet az Ördögöké, akik egymás közt tárgyalják teendőiket. A 4.-ben Vanitas és Praesumptio (Élvezetvagy) eltéríti Homót az erényes útról. Ezután a Chaldeai Boldizsár, Balthasar névvel kezd félni a Mene-Thecel-Phares felirattól. Vagyis: a bűnök és erények erőterében az ember először mint többes szám jelenik meg, ezután az allegorikus Homóvá lényegül, majd egy ószövetségi alakká, Balthasárrá. A bűn egyetemességét jelöli az alaknak ez az átlényegülése. Az univerzális idő éppúgy érvényesül itt, mint az univerzális tér, az erények, bűnök, Homo és Balthasar ugyanabban a térben jelennek meg. Távolság itt sincs: Balthasar hívátja a Bölcseket, fejtenék meg az írást, és máris „Hic sequitur Sapiens Primus”.³⁴

A következő jelenetben viszont már Judás a bűnös ember megjelenítője, s itt bánja bűneit. Ezután az eddig látott bűnök-bűnösök jelennek meg újra az univerzális tér-időben – ha tetszik a Theatrum Mundiban –, Philautius (Önző), Laphistus (Falánk), illetve az Aulicus, aki a királynak, és nem az Istennek szolgált. Őt elviszik az ördögök. A következőkben a bűnök variációi láthatók: majd ebben az univerzális tér-időben megjelenhet Christus az Angelus Custossal és a Poenentiával. Sajnálkoznak, hogy egyikük sem tudta az embert megjavítani. Ebben a szemléletben még ott lehet a „két oroszlányok” is, akiknek „micsodás fogaj vadnak”, azután „rettenetes tűz jó az égből”. Ám ezek mind eltűnnek, mikor a „Kegyetlen oroszlánt meg tapodo Christus”-hoz imádkoznak. Krisztus is átlényegül itt Hierophilusszá, a Szent dolgokat Szeretővé. Így gyilkolja meg

öt Philantius (Önző), vére egy pohárban van, s az Önzőnek meg kellene innia. A bűnös élet újabb konkrétója ebben az abszolút elvont tér-időben Laphistus (Falánk) vacsorája, ahová a halál menne be. Az előzőkben látott bűnösök közül most az Aulicus tér vissza a Rexszel. Az Aulicus nem hiszi, hogy üdvözülhet, noha a Király biztatja a bűnbánatra. Igen jellemző a befejezés. Ugyanez a Rex öreg már, a fiát hivatja. Figyelmezteti, ifjú még, de ő is öreg lesz, az ő fejről is leveszi a koronát a halál. Éljen hát már most, ifjan, erényes életet. Az új Aulicus vidám, szórakoztató életre, vigalomra buzdítja, de a Filius Regis ezt mondja:

Minden órán inkább akarok meg valnj
 Minden iovaimot s-világot el hadnj
 Hogy sem az halálhoz keszüetlen mennj
 A' ki szernyű kárban fog engem eítenj.³⁵

Ezt a drámát azért is említettük kissé részletesen, hogy kitésszék, még az ily laza cselekményű, mozaikos művek – moralitások – is a kétszintes műfajban léteznek. A két világszint kerül viszonyba, a viszony alakul-módosul a bűnös környezet, a hét főbűn és azon alakok között, akikre hatnak, az emberek, a Homo, Balthasar és a Rex között. És – noha nincs mód mindegyik moralitást részletesen elemeznünk – ugyancsak kétszintes dráma a XVIII. századi többi moralitás. Ezeket is az univerzális történelem spirituális tere és spirituális ideje jellemzi, ami megszünteti a tér konkrétóságát. Mindezt a barokk allegorizáló tendenciája is megerősíti, az allegorikus alakok nyilván sokkal adekvátabbak a spirituális tér-időhöz. Így a tér és az idő nem más, mint az alakok közötti viszonyoknak két, de itt egybeépült rendszere, szisztémája. A jeleneteket épp ez a spiritualitás kapcsolja össze, ez teremti meg az egységességet. Az események megformáltsága a szellemileg felfogott viszonylatok rendszere, amelynek jelentése a bűnnel, a megváltással, a szükséges bűnbánattal szervesen-szorosan összekapcsolt.

A XVIII. századi kétszintes moralitások speciálissága azonban az, hogy a második, az isteni világszintet az evilágban benne lévőként vázolják fel: az allegóriák jelölik azt a világszintet, amelyekben az evilági ember bűnei és erényei tárgyiasulnak. Emellett az univerzális történelmet az Ó- és az Újszövetség történeteinek révén bekapcsolják az evilágba, például az Aulicus és a Rex révén *nem* allegorikus alakokkal megjelenített evilági létszintbe. Ha az Ó- és az Újszövetség történeteit összekapcsolják a király révén az evilággal, és ha a második világszint a bűnös és erények allegóriái révén az evilágba beépülten létező – akkor, ez is a barokk „vallásos evilágiasságának” szemléletmódját rögzíti.

És ha a mindennapi ember bűnbánatának szükségességét közlik a drámák, akkor a nyelvezetben, a dialógusok szóhasználatában is közel kell vinni a bűnre való csábítást a mindennapokhoz. Ezt jelzi – elsősorban a csíksomlyói – Passiók

és allegorikus moralitások pompás népi nyelvezete. Erről Kilián István és Pintér Márta Zsuzsanna is bőven megemlékeztek. Közismert, hogy a dominikánusok és a ferencesek már a középkorban igyekeztek népszerűsíteni, komolyan veendővé tenni a bűnbánat szentségét. Ha a XVIII. században a bűnös embert kívánják jó útra téríteni, a bűnre való csábítást kell a korabeli mindennapokban megjelenő formákban bemutatni. Talán ezért használnak az Ördögök ízes népi nyelvet. Hadd álljon itt csak két példa: a csíksomlyói művekből. Judásnak mondják: „Ha aszt meg cselekszed, soha fejed nem fáj, Pokolban nem keni hátadat az óháj”,³⁶ „Látom szükséged van egy pipa dohányra, Semmi kedved nincsen boldog meny országra. Ha el akarsz élni, ne meny imádságra, Soha nem lesz gondod osztán fő fájásra.”³⁷ Egy minorita drámában – *Jaj, én hűt régentén mint virágzom vala* – Asmodeus szól így a bűnösökről: „Ezek még mint legyek esnek erszényünkbe.”³⁸

A bűnbánat szükségességének ilyen erős hangsúlyozása azt a barokk sajátosságot is jelöli, miszerint a kegyelem híjával lévő természetben élünk. De erre utal az a sok jelenetrész, amelyben Krisztust verik, gyötrik, kínozzák. Az elvilágiasodásra mutat a népi nyelv és a mindennapokban használt dialógusfajta, még az Ördögök egymás közötti dialógusváltásában is. Ezek a jellegzetességek elsősorban a csíksomlyói Passiókat és az említett minorita művet (*Jaj, én hűt...*) hatják át, és megítélésem szerint ezért is remekművek. A csíksomlyói Passiók közül több ma is remekműnek értékelhető; a *Jaj, én hűt...* című dráma hatását a mai világhoz való viszony nem engedi érvényre jutni.

Mind a középkori európai, mind a magyar XVIII. századi vallásos drámák jelentik a legnehezebb kérdéskört a művek befogadását, hatását illetően. Igazán nincs semmi okunk kételkedni abban, hogy a maguk korában igen hatásosak voltak, olvasóikra és nézőikre erőteljes benyomást gyakoroltak. Egészen bizonyos, hogy a befogadói hálózat is olyan volt, ami ezt biztosította. Nevezetesen a vallásosság, az Istenben, Sátánban és a túlvilági életben való feltétlen hit. A másik „oldalon”, a művek között bőven vannak olyanok, amelyek az adott világszemlélet, mentalitástörténet, sőt a drámaelmélet nézőpontjából igazán kitűnőeknek minősíthetők. Bizonyára ez is oka volt a művek hatásosságának. Ma azonban – nyersen szólva – kivéve a csíksomlyói drámákat, fölöttébb unalmasak.

Ilyen dráma például a minorita Fancsali István *A rendetlen szeretet bosszúja* című műve. Alakjai nevük szerint mind allegóriák, megformálásukat tekintve nem mind egyértelműen azok. Tartalma egészen röviden a következő: a főalak – Antaerius (Ellenséges) – társaival elbúcsúzik az iskolától és klostromba vonul. Egy idő múlva apja és anyja érte megy, és kihozzák. Antaeriusban egy bizonyos idő elteltével elkeseredést és gyűlöletet vált ki, hogy szülei eltántorították Isten útjától. Az elkeseredés és gyűlölet annyira fokozódik, hogy megöli apját. Egy ideig tagadni próbálja tettét, de végül a bíráknak bevallja. Miután megbánta bűneit, megölik.³⁹

Ma már az is alapvetően furcsa, illetve erős kétkedésre ad okot, hogy valaki azért megöli-megölheti az apját, mert eltántorította Isten szolgálatától. A „rendetlen szeretet” a szülőké, akik a világban való életre készítették Antaeriuszt. Ám a maga korában nem váltott ki kétkedést a következő szöveg:

Már veszem eszembe, és adom az árrát,
Hogy inkább halgattam szüleimnek szavát,
Mint sem az Ur Isten kegyes hivatallyát,
Kétszer félre tévén a szerzetes ruhát

.....

Oh, kegyetlen szülék! De te, gonosz Atya
Szerencsétlenségem s veszedelmem oka,
Hogy ennyire gyűlölsz, mi lehet az oka,
Meg látod, bosszúmot töltöm még valaha.⁴⁰

Antaerius történetét végigkísérik az allegorikus alakok, a Caro, a Mundus és a Genius Infernalis. Ő, a főalak azonban soha nem találkozik, nem érintkezik ezekkel a bűnre csábító alakokkal. A Test, a Világ és az Ördög egymással tárgyalnak, időnként hozzájuk csatlakozik még a Cosmophilus (Világszerető). Ők egymás közt beszélnek meg, mit tegyenek a világban és Antaeriuszal azért, hogy a pokolra kerüljenek az emberek, illetve az itteni főalak. Jellemző, hogy miként gyakorolnak hatást Antaeriusra. Egyszer ezt mondja Caro:

Az Antaeriushoz akkor menten mentem,
És az házasságra ottan gerjesztettem,
Atyja híre nélkül társát is szerettem,
Mellyel gyűlölséget közöttük neveltem.⁴¹

A házasságról azonban csak ebből a pár szóból szerzünk tudomást, nem is jelenik meg Antaeriusnak a Caro által emlegetett társa, és sem a fiú, sem apja egy szót sem ejt a közöttük *emiatt* kialakult gyűlölségről. Később, a gyilkosság után már nyomoznak a bírák, de Caro aggódik:

Hiszem Antaerius még életben vagyon,
A Bírák nem tudják dolgát bizonyoson.

Ám a Genius Infernalis megnyugtatója:

Bizonyoson tudgyák, mert nekik meg sugtam,
Hogy atyát meg ölte, voxomat mondtam.⁴²

Az idézett szövegek is jelzik, hogy az allegorikus bűn-alakok „súgással”, vagy valamiféle más, érzékelhetetlen hatással vannak Antaeriusra. És – ismét hangsúlyozzuk – nincsenek vele közvetlen kapcsolatban. A Caro, a Mundus, a Genius Infernalis állandó jelenléte olyan közegként funkcionál a drámában, amelyből eredően láthatatlan dinamizmusok érik el Antaeriusra. Hiába láthatatlanok és számára közvetlenül nem tapasztalhatók a bűnre vivő alakok, mégis hatnak. Ez a mű alapos figyelmeztetése az Ördög ravasz tevékenységéről.

Ezzel a megformálásmóddal ez a dráma is az ezen a világszinten működő és erejét itt érvényesítő második világszintet épít fel. Specialitása ennek is éppen az, hogy a második, a túlvilági létszintet allegorikus alakokkal ebben, az evilági létszintben építi fel. Ezen a második létszinten nemcsak a bűnök allegóriái vannak, hanem itt létező a Genius Theophili is. Ő akkor szólal meg, amikor az Antaeriusban feltoluló indulatok már atyja megölésére irányulnak. A dráma megszervezettségére, vagyis az evilági létszinten lévő második szintre jellemző, hogy a Genius Theophili „(Post cortinam)”⁴³ szólal meg. Antaeriushoz beszél, de a függöny mögül, közvetlenül ő sem tapasztalhatóan. Az Ördög, a Genius Infernalis csak az apának, Jobonusnak az alárendeltjeivel – szolgálival, jobbágyaival – kerül egyetlenegyszer közvetlen viszonyba. A szolgálak, jellemző módon, először Ádám és Éva ősbűnét említik, amely miatt

Mégis ránk áradott minden terhes iga,
S nekünk, fiainak tompult meg a foga.⁴⁴

Vagyis nemcsak a bűnök, hanem a földi nyomorúság is az őszülők bűnéből ered. Ezután uruk kegyetlensége miatt panaszkodnak, siránkoznak. Ez a fölöslegesnek látszó mozzanat talán a barokk világnézetből szívárog a drámába: a természet kegyelem nélküli, a földi élet vigasztalan. Az Ördög egy levelet hoz, melyet a Procuratornak ad át, de Jobonusnak, az apának szól. A levél hamisított, az áll benne, mintha Antaerius írta volna meg szüleinek, hogy szerzetesnek állt. Az apa így tudja meg azt a tényt, az Ördög az apával sem kerül közvetlenül kapcsolatba.

Ez a mű sem közli a helyszínüket és az idő múlását. Amikor Antaerius meg akarja ölni apját, azt mondja

Három esztendeje, leg fellyeb négy vagyon,
Hogy fel fegyverkezél én ellenem nagyon,
Szerzetből ki hozál igen hatalmason,
Meg ésvén a szívem álnok sírásodon.⁴⁵

A tér és az idő tehát itt is univerzális, jelezvén a bűnök és erények általános és univerzális hatóerejét, jelezvén, hogy Antaerius a bűnök és erények univerzális terében és idejében, e két húzóerő között hányódó ember.

Mint minden más ember. És a „rendetlen szeretet” az apáé és anyáé, mert eltérítették fiukat Isten szolgálatától. Feltehető, hogy a korabeli olvasók és nézők a szülők ezen tettét igen magas absztrakt szinten fogták fel. És – mert ami a barokk szomorújáték általános célja – megedzette a befogadók erényességét. Az absztrakció tartalmának felfogásában segítette őket, hogy a tér és idő univerzális jelleget, konkrétságon kívüli jelleget kapott.

A dráma világszemléleti, mentalitástörténeti és drámaelméleti nézőpontból kiváló, de ma teljesen hatástalan, csak – furcsa szókapcsolattal – elvileg élvezhető.

A drámabeli alakok között kialakuló viszonyhálózat egy középpontban lévő alak körül is felépülhet. Ezeknek az úgynevezett középpontos drámáknak a főalakja drámaelméleti értelemben passzív, mert nincs eszköze a benne lévő tartalmakat akként érvényre juttatni, hogy viszonyváltozást idézhessenek elő. Tehát nem gondolatilag, indulatilag stb. passzívak, hanem a drámai akciókat előidézendő eszközeik hiányzanak. A drámai akcióhoz – amely a viszonyváltozás előkészítésével vagy magával a viszonyváltozással azonos – nemcsak indulat, akarat, cél stb. szükséges, hanem az ezek érvényre juttatásához való eszközök is. Egy drámai alaknak több okból is hiányozhatnak az eszközei. Alkatából következően (például Isméne az *Antigonéban*, Danton Büchner drámájában), adott helyzeténél fogva (például Lear a trónról való lemondás után, Willy Loman az ügynökség organizációjában elfoglalt helye miatt), sorsa éppen adott szakaszának tartalmából következően (például Oidipus az *Oidipus Kolonoszban* című műben), illetve mert egy organizációval vagy intézménnyel szemben kellene akaratát érvényre juttatni, célját elérni, amire egy ember egy organizációval szemben sohasem képes (például Örkény István Pistije az állammal, a történelem erejével szemben).

A középpontos drámák jellemző ismérve még, hogy a többi alak a passzív főalakra szól, az őhöz való viszonyát nyilvánítja ki akkor is, amikor maga a főalak nincs a dráma terében.

A középpontos drámák ezen szerkezete is világossá teszi, hogy drámaelméleti értelemben milyen mű minősíthető konfliktusos drámának. Csak az a mű, amelyben a két személynek vagy csoportnak nemcsak egymással ellentétes célja és akarata van, hanem ha mindkét félnek eszközei is vannak a maga akaratának érvényre juttatására és célja elérésére. Ha a várandós Mária és József szállást kérnek és nem kapnak, éppúgy az ő eszköz-hiányukat bizonyítják, mint az a komédiabeli főalak, akit ezért-azért becsapnak. Jézus és Judás között sem lehet drámaelméleti értelemben konfliktus. Jézusnak hiába van vagy lenne isteni mi-voltából következően eszköze Judás ellen, nem háríthatja el árulását és ennek következményeit.

Shakespeare-nél Othellónak lenne eszköze Jago ellen, de nem használja, mert nem tudja Jago ellene irányuló akcióit. Vagyis nem elég az eszköz megléte sem, használni kell ahhoz, hogy drámaelméleti értelemben, a drámák világán belül konfliktus alakuljon ki.

Egyértelműen középpontos Táncz Menyhért (pálos) *József* című drámája, továbbá a XVIII. századi, meghatározhatatlan helyről és időből származó és csonkán megmaradt protestáns *Egyiptomi József* és Lestyán Mózes (jezsuita) *Egyiptomi József* című műve. Ezt a drámai műfajt a téma sugallja.

Józsefnek nincsenek eszközei testvérei ellenében, és nincsen eszköze Putifárné és Putifár ellenében sem. Ám minden dialógusrész feléje irányul, az akciókat ő szenvedti el.

Táncz Menyhértnél is érvényesül az univerzális tér és idő. A Kalmár azonnal Putifárnál van, aki Józsefet, bármily akciója nélkül, azonnal „fővé” teszi országában. Nincs jelezve a tér változása és az idő múlása sem: azonnal az Asszony énekel, csábítja Józsefet, akinek itt sincs akciója, passzívan ellenáll. Az Asszony és a Szolgáló, valamint Putifár és az Asszony ezt követő dialógusváltásában is Józsefről beszélnek. Józsefet Putifár nem engedi védekezni. A fáraó álma tüstént következik, a Bölcsök megjelenése és értetlensége is az idő múlása és a tér változása nélkül következik be. A Pohárnok javasolja, kérdezzék meg Józsefet, aki „Ez előtt gondolom vagy hét esztendővel”⁴⁶ megfejtette az ő álmát a börtönben. József azonnal megjelenik. A drámai események megszervezését tekintve egyáltalán nem mindegy, hogy valakit hívatnak a dráma terébe, vagy saját dinamizmusai következtében lép be oda. Itt természetesen a téma adja, hogy Józsefet hívatják, ám ez nem változtat azon a tényen, hogy hívatják. A mű a bibliai történetnek azon részét, amelyben József már aktív lehetne, nem közli.

A protestáns József-dráma noha csonka, mégis kirajzolódik a mű szerkezete és műfaja. A történet az álom megfejtéséig, illetve József főemberré való megtételéig, a dráma szerkezetét tekintve itt is ugyanaz, mint Táncz művében. A történet folytatásában egy röpké jelenet tartalmáig József aktív: búzáat venni jött testvérei közül egyet túszként visszatart, az akció belőle indul. Lestyán Mózes (jezsuita) a tömlöcbe vetett Józsefet mutatja be. A főalak itt is passzív, és mindenki más hozzá, pontosabban tartalmához viszonyul. Egyik börtönbéli társa azt mondja, engednie kellett volna Putifárnénak. Azután megjelenik a fáraó fia, aki a Putifárné elleni „merénylet” ellenére kieszközölte apjától, hogy vegyék vissza az udvarba Józsefet. A mű jellegzetessége, hogy a bűnre való csábítás ellen szól, József börtöntársával is azt közli, ami miatt a fáraó fiának is nemet mond: nem akar a bűnre csábító udvarban élni, oda visszamenni. Ugyanis sokkal rosszabb tömlöcöt kerül el az erényes étellel, a poklot. A mű az erényes élet melletti tökéletes állhatatosságot, ennek értelmét és jelentőségét közli. Az álom és megfejtése a dráma terén kívül történik, mintegy az erényes élet jutalmaként

értelmezhető – amit egy hírnök szavából tudunk meg –, hogy József a fáraó főembere lett.

Egészen rendkívüli példánya a középpontos drámáknak a pálos Péntek István *Pál* című műve. Említettük már dolgozatunk elején, mert a szerző által adott műfaji meghatározás – Szomorú Játék – és a mű eseménymenete között meg nem egyezés van. Senki nem hal meg, senki nem ér el nyomorúságos helyzetbe. Sőt, az ellenkezőjébe: Pál eléri célját, megérkezik a barlangba.

A dráma rendkívülisége arra alapozódik, hogy Remete Szent Pálon kívül minden alakja allegorikus. A műben meg nem jelenő Decius császár üldözi a keresztényeket, s ezért Pál Thébaiból el akar menekülni, bár már előzőleg elhatározta, hogy egy sötét barlangba fog költözni, és ott Istennek szolgálni. A mű az elindulás és a barlanghoz való megérkezés útját tartalmazza. Ez az út azonban nem valóságos fizikai út. Ezt abból lehet azonnal tudni, hogy van, aki rábeszéli az útra, és van, aki megfontolásra készteti, egyáltalán elinduljon-e. Az első Azarius néven az Őrző Angyal, a második Tiphon néven az Akarat. Az ellenakaratot kell legyőzni. Ebben és a továbbiakban segíti Felicianus néven az Elme és Placidus néven a Jóra Való Hajlandóság. Ez utóbbi szavai adják a végső indíttatást az elindulásra. Az Akarat hátramarad, aztán mégis utánuk ered. A visszhang mutatja meg neki, merre mentek a többiek. Útjukban akadályozni akarja őket Andrapodista néven a Kevélység, akinek szolgálói – ugyancsak különböző latin neveken – a Képmutatás, a Hívság, a Tűrhetetlenség és a Tor-kosság. Ők akarják elfogni – az Isten szolgálatától eltéríteni – Pált és kísérőit, akik pásztorokkal találkoznak, s tőlük megtudják a barlanghoz vezető utat. A barlang egy Kősziklánál van, az alatt Zöldelő Pálmafa áll. Útközben szörnyű állatokkal, két oroszlánal is találkoznak. Cupido is el akarja téríteni őket és rávezetni a világi, hívságos útra. A barlanghoz érkezvén ott találják azt, ami rájuk vár, Evanestes néven a Szenvedést, de Isten szolgálatában őket érő szenvedést. A barlang lakója még Victor, „Kit soha meg nem győz senki”,⁴⁷ mert ő az Állandóság.

Az út mindebből következően belső, szellemi út. Mind a pozitív, mind a negatív allegóriák drámai vektorai Pál felé irányulnak. Ő mintegy mozdulatlanul áll ezeknek erőterében, az itt is érvényesülő univerzális térben és időben. Mű-fajilag szabályos középpontos dráma.

Ez a tér és idő itt adekvát, hiszen az út a bűnre vivő hajlamok legyűrésének útja, illetve a barlangba vivő, az Isten szolgálatába vivő útról való letérítő erők elhárításának az útja, a négy pozitív erő kísérletében és segítségével.

Ez az út ezért nem elmozdulás, nem mozgás. A dráma világa érzékelhető akként is, miszerint minden egy változatlan absztrakt térben történik, illetve úgy is, hogy a mű azonos Pál benső világa különböző részeinek alakokba és dialógusokba való objektívációjával. Ami persze a világszemlélet által legfőbb

útnak jelölt út objektivációja egy lélekben. Így valóságos úton járás mint mozgás helyett szellemi-akarati mozgást érzékelhetünk.

A dráma világának ez a jellegzetessége teszi Péntek István művét rendkívülivé. Igaz, a belvilágra való irányultság a kor – elsősorban német – drámáiban már megjelent. (Például Lessing *Miss Sara Sampson*ájában [1755], Goethe *Iphigenia Tauriszban* [1787] című művében és Schiller *Az orleans-i szűz* [1801] című drámájában.) Sőt, Goethe szerint a belvilágra irányult ember a dráma hiteles főalakja. Azonban ezen drámák közül egyik sem helyezi a mű világát allegorikus alakok közé és olyannyira az univerzális térbe és időbe, hogy ezt – tudniillik a mű világát – ilyennyire elvontnak, absztraktnak minősíthessük.

A barokk allegóriának azt a Walter Benjamintól ismert jellegzetességét, miszerint a fogalom impozánssá válik az allegóriában, ebben a műben láthatjuk a legpregnánsabban. Egy ember benső világának, lelki-érzelmi-értelmi életének részei allegorikus alakokba öntve először is általánosodnak, az ember benső világa összetevőiként értelmeződnek. Ugyanakkor, ezzel együtt, a lélek összetevőit teremtettnek láttatja, vagyis nem pszichológiai, hanem ontológiai elemek.⁴⁸

A dráma persze csak elvileg rendkívüli. Hatása – ma – meglehetősen csekély. Itt azonban nem azért, mert a túlvilági életben való hit már nem cselekvést és viselkedést vezérlő dinamizmus. A befogadó befogadói hálózatában nincs semmi, ami miatt ezen sajátos benső, lelki-szellemi út iránt érdeklődés támadhatna fel. A mű ezért elméletileg hiába rendkívüli, sajnos elévült. Ehhez ennek a szabályos középpontos drámának a mesterkélt nyelvezete is bőven hozzájárul.

Kilián István gondos, alapos, igen nagyra értékelendő kutatása alapján mondhatjuk, hogy a minorita *Leoninus és Leonina* című mű Kertso Cirják munkája. A téma világi, Kilián István tartalmilag „szerelmi-féltékenységi” műnek minősíti.

A cselekmény Rómában játszódik. Az apa, Leoninus császár, leányát, Leoninát egy Charillus nevű herceghez akarja hozzáadni. A lány a házasság előtti éjszakán szerelmesével, Meanderrel elszökik. Leoninus katonákkal visszahozatja őket, s börtönbe záratja. A szerelmesek egy barát segítségével találkoznak, s Leonina elmondja az apjával szemben követendő taktikát. Az apa hívhatja lányát, de megbékélés helyett összevesznek. Leoninus egyik emberét a tanácshoz küldi azzal az utasítással, hogy Meandert ítéljék halálra. Ez a tárgyalás a dráma terén kívül történik. Igen jó megoldás ez, hiszen – később csak pár mondatban kell utalni rá – ugyanaz történik, mint amit Leonina és Meander a börtönben előzőleg megbeszéltek. Meandert mégis halálra ítélik. A lány vőlegénye, Charillus kéri a császárt, kegyelmezzen meg Meandernek. A császár előbb aláírja a halálos ítéletet, aztán mégis átváltoztatja száműzetéssé. Utasítja lányát, legyen kész az azonnali esküvőre Charillusszal. Leonina közli Meanderrel, hogy Charillust is, és apját, a császárt is meg kell ölniük, így ők uralkodhatnának. A dráma terén

kívül azonban Charillus öli meg Meandert. A lány ezt még nem tudja, amikor kéri apját, ne száműzze Meandert. A császári apa ezt megtagadja, mire az egyébként is indulatos Leonina annyira feldühödik, hogy megöli apját. Ezután tudja meg, hogy Meandert Charillus megölte. A megcsalt vőlegény most már Leoninát is meg akarja ölni, ám mégis a lány öli meg őt, végül Leonina önmagával is végez.

Ezt a drámát azért választottuk és azért említettük meg viszonylag részletebben tartalmát, hogy bemutathassuk, a XVIII. századi drámák között is találunk konfliktusos drámát. De nem a misztériumok és moralitások között, hanem a világi témájúak között.

Ebben a „Keserves játék”-ban van két szemben álló fél, méghozzá olyanok, akik Aristotelés szerint a legjobban illenek a tragédiába: rokonok, itt apa és lánya. Az apa előzetes szándéka lánya esküvőjét illetően, illetve a lány szerelmesével való elszökése, egészen pontosan megteremti azt a viszonyhálózatot, amely potenciálisan magába foglalja mindazt, ami történni fog, és a megtörténéseknek a szerkezetét is. Mindkét félnek megvannak a maga eszközei. Leonináé saját egyénisége és Meander iránti szerelme, apjáé a császári trón és az ezzel járó lehetőségek, valamint azon továbbra is érvényes akarata, hogy Charillus vegye el Leoninát. Leoninát egyénisége és szerelme készteti olyan tettekre, amelyekkel apjához való viszonyát, illetve apjának az őhöz való viszonyát akarja megváltoztatni. Nemcsak az elszökés ilyen, hanem a cselszövés is, valamint az, hogy ráveszi Meandert, ölje meg Charillust. Végül alapvető viszonyváltoztatás az ő részéről a két gyilkosság. Leoninus ellenakaratainak eszközei a katonák, üzenete a tanácshoz, hogy ítéljék halálra Meandert, Meander halálos ítéletének megváltoztatása száműzésre, újabb parancsa, miszerint lánya legyen kész a Charillusszal való esküvőre. Az egyik fél viszonyt változtató akcióját követi a másik fél hasonló akciója. A szabályos konfliktusos dráma tragédia mivoltát, pontosabban tragikus hatását csökkenti az elején és a végén felhangzó ének. Ezek tartalma ugyanis erkölcsi intés, miszerint az ifjak tartózkodjanak a féktelen szerelemtől. Az elején lévő arra szólít fel, hogy az ifjak legyenek bizalmatlanok, s így nem kerülhetnek bajba. A záró énekben hallhatjuk, hogy a féktelen szerelem vitt pusztulásba sok ártatlan embert, sok ország fő méltóságát, sőt még Tróját is.

Az egyes „Ki menetel”-ek, azaz a jelenetek előtt itt sincs térleírás, csak a jelenetben megjelenő alakok nevét sorolja fel a szerző. Az eseményorból világos, hogy több helyszíne van, a börtön és a császári palotának több terme is. A szerző nemcsak a térrel nem számol, az idővel sem. Az univerzális tér-időszemlélet áll ennek a műnek is a háttérben, ami egyébként alapvetően megfelel a dráma műnemének. Minden dráma benső időtartama ugyanis mindig annyi, amennyire a kezdeti viszonyrendszerben potenciálisan benne lévő viszonyváltozások aktualizálódásához, gyakorlativá alakulásához szükség van. A dráma

terét ugyanakkor mindig a viszonyhálózat jelenti – nem a konkrét fizikai tér –, a dráma tere a viszonyhálózattal azonos. Vannak drámák, amelyeknek a viszonyhálózat-terében olyan alakok is benne vannak, akik a dráma fizikai terében meg sem jelennek. (Például Zeus Aischylos *Leláncolt Prometheusában*, a Fejedelem Schiller *Ármány és szerelem* című művében, Fülöp spanyol király Goethe *Egmontjában*, Godot Beckettnél.)

A bibliai Noé- és Ábrahám-történetek csak elvileg lehetnének konfliktusos drámák. Noé és Ábrahám megtagadhatná Isten parancsát, az első esetben a parancs értelmetlensége miatt, hiszen még nincsen vízözön. A másik esetben azért, mert az apának éppen azt kell feláldoznia, akit mindenek fölött a legjobban szeret. De egyikőjük sem tagadja meg a parancs teljesítését. Drámaelméleti – vagyis nem például lélektani – értelemben azért sem lehet ezekben konfliktus, mert az Isten és az ember eszközei korántsem összemérhetőek.

A három drámaműfaj mellett meglehetősen sok olyan dialógusban megírt mű van, amelyek életképek vagy csak dialogizált példabeszédek. Ezekről azt mondhatjuk, hogy nem drámák. Ez nem sajátossága a XVIII. századnak, minden korban írnak dialogizált műveket, amelyek nem drámák, és elő is adják azokat.

De meglepően sok az a mű is, amely a barokk egyik kedvelt műfajával tart szoros rokonságot. Ez pedig az oratórium. A fogalom maga „nagyterjedelmű vokális és hangszeres (zenekari) műfaj. Elbeszélő karakterű, de dramatizált”.⁴⁹ Előde a *dialogus lauda*, amely himnusz jellegű moralizáló ének. Az oratórium egyik első példánya az *Előadás a lélekről és a testről*, de’Cavalieri munkája, 1600-ból. A barokk zenemű tehát *elbeszélő*, ám a „cselekményben részt vevő személyeket szerepként felfogva énekes szólisták szólaltatják meg”, és nemcsak a tárgyat, hanem a reflexiókat is megszólaltatják.⁵⁰

A XVIII. századi művek között meglepően sok „próza oratóriumot” találhatunk. Jellegzetesen ilyen például *A világ változásai* című unitárius mű. Itt van szereplő személyként Narrátor is. Megszólal az Arany, az Ezüst és a Vas idő. Ezután az Igazságnak Isten Asszonya elmegy a világból. Jupiter az ember bűnei miatt tüzet bocsát a világra, az egyik isten kéri, tűz helyett vízözönnel pusztítsa el a földet. Ezt Neptun teszi meg. A vízözön után Deucalion és Pyrra maradnak életben. Themist kéri, segítsen. Ők ketten köveket hajítanak hátuk mögé, Deucalionéból férfiak, Pyrraéból nők támadnak. Ezután a Múzsák indítják útjára az életet. A történet, pontosabban a gondolatmenet, egyes pontjait a megszólaló alakok szerepként értelmezve *kibeszélik*. Az egyes események oksági összekapcsoltságát megtörténtük után, később tudjuk meg. Vagyis nem az oksági összekapcsoltság, és így nem az egyenes vonalú történet bennük a hangsúlyos.

A protestáns művek között találunk több próza oratóriumot, például Koncz Gábor *Krisztus kínszenvedése*, az ismeretlen szerzőjű *Komédia egynémely mester-*

ségről, Háló Kovács József *Csak a test a halálé*, Bökényi János *Zsuzsanna históriája* című műve ilyen.

Ez utóbbi talán a legegységesebb példánya a prózai oratóriumnak. A Zsuzsanna-történetet már a tárgyaláson kezdi. Az Első és a Másik Vén Bíró paráználással vádolja az asszonyt és halálra ítéli. Zsuzsanna azonnal kéri az Istent, bosszulja meg a hamisan vádoló bírakat. Már meg is szólal Dávid, miszerint bizonyítani fogja az igazságot, hogy a Vén Bírák erőszakoskodtak az asszonnyal. A Nép Közül Egy ezt nem hiszi, de a Vén Bíró törvénykezésre hívja Dávidot. Az ügyet szemlélő és megítélő közösség egyaránt a nép, akik előtt Dávid a történetből ismert módon bizonyítja be a Vének hazugságát. A nép ítéli halálra a hamisan vádoló véneket.

Nem kétszintes dráma, hanem prózai oratórium a pálos Szluha Demeter *Pásztori játék* című munkája, annak ellenére, hogy Apollo és a Múzsák is megjelennek az esemény sorban. Öt pásztor siratja Meliboesnek, atyjuknak, előljárójuknak, főpásztoruknak a halálát. Mindegyik kissé más és más konkrét dologgal összekötve mondja el siralmát. Kár lesz juhaikban, a megmaradtak kelletlenül harapják a füvet, a pásztorok most már nem táncolnak vidáman, és a források sem csörgedeznek, a madarak sem csacsognak. Megjelenik közöttük Apollo, s közli „Meliboeus helyett Daphnis rendeltetik, Fő Pásztornak, s ide Váradra küldetik”.⁵¹ A pásztorok nyomban vidámak lesznek. Daphnis megérkezik, először a Múzsák köszöntik, ki-ki a maga módján kíván minden jót az új főpásztornak. Ezután a pásztorok érkeznek, most ők köszöntik Daphnist, dicsérik és segítségét kérik. A mű ezen a módon szól a meghalt előző váradi püspökről (Patachich Ádám volt) és az újról (Kollowitz László lett). A mű a befogadó számára tehát kettősen is allegorikus.

Ezeknek a prózai oratóriumoknak a speciális jellegzetessége nemcsak az, hogy – mint a zenei oratóriumban – szerepeknek fogják fel a megszólaló alakokat, akik szerepként beszélnek ki az epikus történet vagy a gondolatmenet egyes pontjait, etapjait. A folyamatos történet helyett az a jellemzőjük, hogy az egyes szerepek tartalma, jellege, tónusa egymással kontrasztot képez. Még ha ellentét van is az egyes megszólalók között – mint például a Vén Bírák és Dávid között –, a szövegek nem ellentétként, hanem a tartalmak különbözőségében megjelenő különbségként formálódnak-szerveződnek meg. A hangnem, a téma nézőpontja és ezeknek a variációi a szövegben is kontrasztokkal teli váltakozásokat, hullámvázásokat jelenítenek meg, mutatnak föl. A befogadóban épp ez, a kontrasztok hullámvázása épít feszültséget és ez tartja fenn az érdeklődést.

Az elégikus komédiát, ezt a középkori műformát azért is említettük dolgozatunk elején, mert ezek a „prózai oratóriumok” meglehetősen hasonlóak. Ezek is szentenciákkal teliek, ami a didakszist jól szolgálja. Iskolai darabok a XVIII. században éppúgy, miként E. K. Chambers szerint az elégikus komédiák is azok voltak a középkorban.

A prózai oratórium kétségkívül megfelel a barokk eszmetörténeti kívánalmainak és ugyanakkor tökéletesen megfelel a XVIII. századi drámák mögött lévő világszemléletnek és a művek közlése általános tendenciájának. Ez a szerkezet a reflexiók kimondására is fölöttébb alkalmas, a reflexiókban tömören lehet közölni akár az erényes élet dicséretét, akár a bűnös élet veszélyeit, akár az ördög csábításának állandó jelenlétét. És egyéb, a kor világszemlélete számára már fontos dolgokat. Az Első Narrátor például ezt mondja *A Világ változásai...*-ban:

Az mi Teremtetett, nincs egy állapotban,
Sőt inkább tétetett változando sorsban.
Ó, vajha nem volna reszünk nekünk abban,
Nem hevernénk talam ennyi bajos buban.⁵²

A *Tanulóknak A Múzsákról Való Búcsúzása*ban ezt mondják a Múzsák:

Szüleitek ha evilágra szülnek,
Gondjaitok azután ránk kerülnek,
Elméitek itt frissülnek,
Hasznos Tudományokra készülnek.⁵³

Dávid igazságtételét a Nép Közül Egy ekként realizálja:

Oh, nagy igasságu egeknek Istene,
A ki benned bizik, van Annak mindene,
Ime, a kit meg őlt ez a ket nagy fene,
Te általad szepeu életre mint mene!⁵⁴

A szentenciaszerűség, a szentenciák gyakori megjelenése egyébként majd mindegyik XVIII. századi dráma ismérve. Ezek a szentenciák persze példák, az alapproblémát vagy az éppen közlendő tartalom-részletet szélesítik, általánosítják, a világ, az emberi élet különböző terrénumain. Ezért szorosán összefüggenek az alakok allegorikusságával, miként ahogy ez az allegorikusság a művek általános közlési szándékával: a bűnöktől való félelem és az üdvözülés vágyának felkeltésével. Kétségkívül mindezek összefonódottsága eredményezi a drámák zömének *bőbeszédűségét* és ennek következményét, a cselekmény, az *eseményment lassúságát*. Úgy is fogalmazhatjuk ezt a tényt, hogy szerzőik számára a világszemlélet megjelenítése a műformánál, ennek pontosságánál fontosabb, talán sokkal fontosabb.

Láthattuk, hogy a középkori műfaj-terminusok jó része egyáltalán nem tűnik fel a szövegekben. A művek világában sem érezhető, hogy a régi terminusok megfelelően érvényesülnének. Az *officium* szükségképpen hiányzik, hiszen egyik

mű sem része ekkor már a szertartásnak. Az *ordo* fogalma pedig átalakul az újabb, az Aristotelés nyomán, illetve a barokk szemléletmódban kialakult műfajfogalmakká, mint például *Szomorú Játék*, *Keserves játék*. Akad egy-két mű, amely tévesen jelöli magát tragédiának. A komédia terminus mindenféle értelmezésében pontos. A *játék* megjelölés olvasható, talán abban a jelentésben, amit a *ludus* jelentett: lelki szórakozás, de tanulság is egy fikció, egy dráma révén. Ez a fogalom még azon drámák esetében is alkalmazható lenne, amelyek nem a játék fogalmával jelölik önmaguk műfaját. A játék, a barokk fogalomhasználatában nem a produkciót, hanem a produktumot jelöli.

Dolgozatunk elején felsoroltuk azokat a fogalmakat, amelyekkel a XVIII. századi drámák önmagukat jelölték. Utaltunk arra, hogy ezek alkalmi és korántsem mindig drámapoétikai nézőpontból megadott fogalmak. Ezt vizsgálódásunk után is fenntartjuk.

Ugyanakkor egyáltalán nem „alkalmi” a drámák világában megjelenő világszemlélet és mentalitástörténeti aspektus. A világszemlélet szerint itt is két világszintből áll a valóság egésze, a mentalitástörténet korabeli aspektusa pedig a bűnös életű ember megbüntetése, az ettől való félelem és az üdvözülés vágyának felkeltése.

A XVIII. századi drámákban rejlő, általunk kifejtett műnemi és műfaji ismérvek alapvetően segítettek abban, hogy felismerhessük legfontosabb jellegzetességeiket: 1. összeolvad bennük a középkori misztérium és moralitás, 2. a két világszint közül a második, az isteni világszint az evilágiba beépülten jelenik meg igen sok műben, 3. csak a világi témájúak, akkor is ritkán, formálódnak a konfliktusos dráma műfaji ismérvei szerint. Úgy gondolom, ezek miatt érdemes a műnemi és műfaji ismérvek alapján vizsgálni, hiszen a műveknek nemcsak a más művekkel közös vonásait lehet felderíteni, hanem – legalábbis részben – egyediségét, egyszerűségét is.

Talán sikerült rögzíteni azt is, hogy az általam kidolgozott drámaelmélet alapfogalmai ezeknek a drámáknak az elemzésében is hasznosíthatók, méghozzá ezen fogalmak változataival, variációival.

Említettük, hogy Kilián István hat nézőpontból alakította ki a XVIII. századi magyar drámák műfaji osztályait. A harmadik: „A drámai konfliktus jellege alapján.” A fentiek alapján javaslom, hogy ezt változtassuk meg. Helyébe: „Az ontológiai műfajfogalmak alapján” nézőpont kerüljön.

- 1 *Protestáns Iskoladramák*, I-II. köt., sajtó alá rend. VARGA Imre, Bp., 1989; *Minorita iskoladramák*, sajtó alá rend. KILIÁN István, Bp., 1989; *Pálos iskoladramák, Királyi Tanintézmények, Katolikus Papneveldek színjátékai*, sajtó alá rend. VARGA Imre, Bp., 1990; *Jezsuita Iskoladramák*, sajtó alá rend. ALSZEGHY Zsoltné-CZIBULA Katalin-VARGA Imre, Bp., 1992.
- 2 Csak példaként említve: VARGA Imre, *Magyar nyelvű iskolaelőadások a XVIII. század második feléből*, Bp., 1967; KILIÁN István, *A minorita színjáték a XVIII. században (Elmélet és gyakorlat)*, Bp., 1992; PINTÉR Márta Zsuzsanna, *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*, Bp., 1993.
- 3 Ilyen munka például SZABÓ Ferenc S. J. *A jezsuita iskoladramák szellemtörténeti helyzete* című műve = *Iskoladrama és folklór*, Debrecen, 1989. Ide sorolhatók a korabeli jezsuita poétikai munkák is, J. MASENIUS, C. KOLCZAWA, G. LE JAY, F. LANG munkái.
- 4 CHAMBERS, E. K., *The Mediaeval Stage*, I-II. köt., Oxford University Press, 1963, II, 103.
- 5 YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1962.
- 6 WICKHAM, G., *The medieval theatre*, Cambridge, 1987.
- 7 Vö.: CHAMBERS, *i. m.*, II, 104.
- 8 Vö.: Uo., 104–105.
- 9 FRANK G., *The Medieval French Drama*, Oxford, 1967.
- 10 Vö.: CHAMBERS, *i. m.*, II, 105.
- 11 Pl. CHAMBERS, *i. m.*, II, 208–211; COLETTA, W., *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, I-II. köt., Halle, 1890, I, 16–54; CREIZENACH, W., *Geschichte des neueren Dramas*, I-III. köt., Halle, 1911–1923, I, 9–16.
- 12 Vö.: ARISTOTELÉS, *Poétika*, 2. és különösen 4. rész.
- 13 Idézi FRANK, *i. m.*, 12.
- 14 Vö.: CHAMBERS, *i. m.*, II, 213.
- 15 Teljes címe: *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes*.
- 16 Vö.: POPP, Georg, *Über den Begriff des Dramas in deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts*, Lipsce, 1895.
- 17 BENJAMIN, Walter, *A német szomorújáték eredete* = Uő, *Angelus Novus*, Bp., 1980.
- 18 Uo., 260.
- 19 Uo., 261.
- 20 Idézi BENJAMIN, *i. m.*, 403.
- 21 Vö.: DUBY, Georges, *A katedrálisok kora*, Bp., 1984, 210–211 és 219.
- 22 Idézi KILIÁN, *i. m.*, 11.
- 23 DIDEROT, *A dráma költészetéről* = Uő, *Színészparadoxon, A drámaköltészetéről*, Bp., 1966, 103.
- 24 KILIÁN, *i. m.*, 19.
- 25 Uo.
- 26 Uo., 172.
- 27 Vö.: Uo., 172–174.
- 28 Vö.: *Minorita...*, 48–49.
- 29 *Csíksomlyói Nagypénteki Misztériumok*, kiad. FÜLÖP Árpád, Bp., 1897, 91.
- 30 Uo., 54.
- 31 Uo., 58.
- 32 Uo., 60.
- 33 Uo., 113.
- 34 *Minorita...*, 24.
- 35 Uo., 48.
- 36 *Csíksomlyói...*, 111.
- 37 Uo., 75.
- 38 *Minorita...*, 37.
- 39 „Trucidat”. *Minorita...*, 116.
- 40 Uo., 83, 84.
- 41 Uo., 85.
- 42 Uo., 105.
- 43 Uo., 84.
- 44 Uo., 69.
- 45 Uo., 89.
- 46 *Pálos...*, 98.
- 47 Uo., 61.
- 48 Vö.: BENJAMIN, *i. m.*, 387.
- 49 *oratorium*, címszócikk = *Világirodalmi Lexikon*, 9. köt., 682.
- 50 Uo.
- 51 *Pálos...*, 235.
- 52 *Protestáns...*, I, 112.
- 53 Uo., I, 214.
- 54 Uo., I, 371.

Még egy író Bessenyei: Bessenyei Anna

„Néhány évvel halála előtt hozzáköltözött húsz évvel fiatalabb unokahúga, Anna, s ebben a művelt, irogató nőben kedves társra talált élete végéig.”

(Szauder József)

György és Anna

Bessenyei György unokahúgát (László nevű bátyjának leányát), a költő és prózaíró Bessenyei Annát (1767–1859), aki 1804 és 1811 között Bessenyeinek társa volt a pusztakovácsi magánosságban, nem ismeri az irodalmi közvélemény. Irodalomtörténet-írásunk is úgy-ahogy tartja számon. Műveit nem olvasták, a rá vonatkozó gyér adatokat a nyilatkozók nem tiszta forrásból merítik, hanem egymás felületességeiből orozzák el.

Az akadémiai irodalomtörténeti bibliográfia (1990) két kérdőjellel mutatja a szélhámos tájékozatlanságot születési és halálozási évét illetően, mintha Szinnyei és Gulyás írói életrajzgyűjteményében nem is szerepelne. A hevenyészett újabb irodalmi lexikonok szócikkei (1963, 1994) nagyvonalúan eltekintenek Gálos Rezső Bessenyei-életrajzának (1951) említésétől, amelyben a múlt századi ismeretek újjakkal egészülnek ki.

Bessenyei Annára Széll Farkas irányította rá a figyelmet *A Bessenyei család történetében* (1890). A Bessenyeiekkal anyai ágon rokonságban álló Széll (aki minden Bessenyeit *y*-nal ír) gyermekkorában még találkozott vele: „E jó nőt gyermekkoromban ismertem, most is előttem áll fehér tornyos hálófőkötőjével, talpig fehér ruhában, derekán – egyedüli dísz – aranyos öv, kezében a bibliával. Igen istenfélő agg leány volt, magas kort élt, csaknem száz évet, Fekete-Tóthon (Biharban) halt meg 1859-ben.”

A családtörténész korábbi közleményéből (*Bessenyei György végrendelete*, Reform, 1872) meglepve látom, hogy a rokon-Széll a rokoni rokonszenvnél bonyolultabbnak látszó kapcsolat jellemzésére nem hasznosítja az 1810. november 28-án kelt végrendeletből ezt a 8. cikkelyt: „Bessenyei Anna húgomnak terhes betegségemben szüntelen mellettem való éjjeli és nappali fáradságaért adom és hagyom Sírhalmi vagy Szőke pusztájában levő egész részem, melytől most 500, azaz ötszáz forint árendát fizetnek és ezt a jussom mértéke szerint mindhalálíg szedhesse vagy pedig a fiúág atyafiai tegyenek le 10.000 frtot, hogy annak az interesséből a fiúágnak menő haszon helyett a szívessége jutalmát vehesse halálaig.” Ezután a biztosítékok részletezése következik, majd ez a zá-

radék: „Végre tekintvén az ő erántam mutatott lankadás nélkül való hűségét, hagyom és legálom minden ezüstömet és házibútoromat szabad dispositiójára.”

A végrendeletben a családi ezüstök és a házibútorok a legszemélyesebb, legbizalmasabb örökölhető ingóságok. Aki ezeket kapta, a legközelebb állott az örökagyóhoz. A citált cikkelyt Széll azért nem kommentálhatja, mert belőle Bessenyei Györgynek és unokahúgának bizalmas kapcsolatára következtethetni.

Amikor a családtörténet utolsó ívét nyomták, Széll Farkas váratlan információkhoz jutott. Így számol be erről a névmutató előtti utolsó lapon:

„Bessenyei Annáról (lásd 100. lap) említettem, hogy verseket írt és kortársai előtt *verselő* néven volt ismeretes; családi hagyományokból értesültem arról is, hogy némely munkája nyomtatásban megjelent. Minthogy nyomtatott munkáját soha sem láttam, sem könyvészeti irodalmunkban annak még címét sem találtam, eme családi hagyományt fel sem említettem. Király Pál bpesti tanár úr lekötelező szívélyessége folytán, munkám csaknem legutolsó íve nyomtatása közben, jutott kezemhez a Bessenyei Anna által kiadott kis füzet, melynek címe: *Bessenyei Anna Versei. Készült Gáván 1815. esztendő. S.-Patakon nyomtatott 1815-ben.* Az 55 lapra terjedő 8.[-ad rét] alakú kis füzet, úgy látszik, igen szűk körre szorítkozó, nagyon kevés példányban jelent meg; így a legnagyobb könyvészeti ritkaságok közé tartozik; minél fogva tartalmából néhány darabot mutatóul közölni nem tartottam érdektelennek.”

És közread hat istenes verset. Bessenyei Anna életművéből mindössze ez a mutatványközlés ismert. Hadd iktassam ide közülük – még én is csak mutatványként – az elsőt, a szonettszerűen zárt (s éppen tizennégy soros) *A halogatott reménység idején* címűt. Négy évvel Bessenyei György halála után, ezüstjei és házibútorai között, 500 forint évi árenda birtokában a negyvennyolc esztendő Bessenyei Anna így látja önmagát:

Képzeldésemnek sebessége lankad,
A kétségnek sűrű fellegében akad.
Az egész világot szomorúan nézem,
Egyik bút a másra szüntelen tetézem.
A viszontagságnak irtóztató árja
Zúg, ijeszt, szívemet igen sűrűn járja.
De akármint zúg is, nagyon még sem félek,
Sőt az Isten mellett bátorsággal élek.
Itt lelem ő nála a gyönyörűséget,
Itt nem érzem soha a keserűséget,
Most is hát Istenem ne légy messze tőlem,
Mindent, valami bűn, tisztíts ki belőlem,
Hogy én a kegyelem edénye lehessenek,
Végre a dicsőség helyére mehessek.

Egyelőre nincsen több nyomunk a Sárospatakon 1815-ben megjelent verses-könyvről, mint hogy a pataki kollégiumi nagykönyvtár gyűjteményében őrzik. Ez a bekötetlen kis könyv bibliográfiai ismereteink szerint unikum, mert nemcsak az Országos Széchényi Könyvtárból hiányzik, de nincs benne a nemzeti könyvészetnek számító Petrik-bibliográfiában és annak eddigi pótlásaiban sem.

A Petrik-pótlások tanulmányozása mégsem volt felesleges, mert Bessenyei Annának egy nyomtatásban megjelent másik munkáját is felmerítette. A VII. kötet (1989) írja le ezt a művét: *Ifjak emlékezetoszlopa, melyet némely csendes óráiban gyakorolni szokott elmélkedései szerint ama romolthatatlan erős kősziklából, az Úr Jézus Krisztus drága beszédéből egyberakott és az örökké élő igaz Isten félelmének s tiszteletének emlékezetére egynéhány új énekkel együtt töredelmes szívvel fel is emelt Bessenyei Anna, Kolozsvár, 1794.*

Nemzeti könyvtárunkban ez sincsen meg; én Székelyudvarhelyről kaptam belőle xeroxmásolatot, de vannak példányai Kolozsvárott is. Protestáns kegyeségi könyv ez az *Ifjak emlékezetoszlopa*: rövid imádságok, könyörgések, zsoltárparafrazisok „csepegtetik” belőle „a keresztényi kegyelmesség” éltető nedveit ifjú szívekbe.

Bessenyei Anna még sok teologizáló prózát és istenes verset írt; ezek mind kéziratban várják a feltámadást (*A keresztény hitnek gyümölcsei; A tiszta és józan értelemnek cseppjei; A Jézushitnek gyümölcsei; Újabb munkácskái*). Az összefűzött kéziratkötegek 1821-ben és 1823-ban Gáván nyerték el tisztázatukat; mai lelőhelyük a sárospataki és a debreceni kollégiumi könyvtár. Hol van ez a Gáva? A falut már elnyelte a vele egybeépült Vencsellő, és Gávavencsellő nem az Isten háta mögött, hanem a Weöres Sándor *Psychéjéből* jól ismert vidék: a Tokaj–Sárospatak-távolság középtáján, a Szabolcs és Zemplén közötti határon fekszik.

Bessenyei Anna kéziratos irodalmi hagyatékának felmérése éppen hogy megtörtént, az 1815. évi verseskönyv hasonmás kiadása miskolci bölcsészhallgatók közreműködésével a sátoraljaújhelyi *Széphalom* című évkönyvben jelent meg. Annak is itt az ideje, hogy Bessenyei Györgyhez fűződő viszonyára és költészetére vonatkozóan próbáljunk megválaszolni, még inkább: feltenni néhány kérdést.

Gálos Rezső Bessenyei-életrajzának *Az alkonyat* című fejezetében olvassuk:

„Amit a hagyomány szerint régóta sürgetett”, 1804-ben „végre elszánta magát László bátyjának hajadonfővel maradt leánya, Anna, hogy háztartása vezetésére végképpen hozzá költözik. *Az értelemnek keresésé*-ben olvassuk Bessenyeinek e sorát: »akiben örömöm találnám, hozzám nem jön.« Széll Farkas ezt a sort – valószínűleg joggal – Annára vonatkoztatja. Ha ez igaz, akkor a vonzalom régiebb és mélyebb volt, talán mindkettejükben. Bessenyeinek most teljesedett óhajta. Széll szépítgeti, takargatja az elhatározást: »erkölcsi tekintetek nem szolgálhattak már akadályul«, »ápolónak jött«, »megosztá vele a magánosságot és rokon lel-kével rideg tanyáját barátságos tűzhellyé varázsolta. Mindketten már öregek.«

Sőt véníti is Annát, azt mondja – ő maga is ösmerte még –, hogy az istenfélő aggleány csaknem százéves volt, mikor meghalt.

Lehet, hogy Széll Farkas a rokonság kedvéért takargatta a dolgot, én csak azt állapíthatom meg, hogy adatai nem fedik egészen a valóságot. Bessenyei ekkor 57 éves volt és Anna nála 20 esztendővel fiatalabb – a Széll Farkas által összeállított családfa szerint 1767-ben született, tehát nem is volt olyan öreg: 37 éves volt. Kedvese volt-e, vagy lett-e Bessenyeinek, azt nem kutatom. Mindenképpen társa lett magános életének, gondozója házatájának és ápolója, nemcsak ki-kiújuló betegségében, hanem egész öregkorában. – Művelt és finomlelkű asszony volt, aki későbbben nemcsak verseket, hanem prózai elmélkedéseket is írt. 1815-ben írt verseit – ekkor már ismét Gáván lakott – Sárospatakon ugyanabban az évben ki is nyomtatta. [...] Írt-e már Bessenyei oldalán is valamit, költőnk gyönyörködött-e még húga dolgaiban, vagy mulatott-e rajtuk az öreg poéta, azt nem tudjuk. [...] Úgy tartja a hagyomány, hogy az öregedő Bessenyei gyakran hívott meg házához gyermekeket, eljátszozott, eltréfálkozott velük – ezzel áltatta magát, vagy álmodta bele magát abba az elmúlt ábrándba, hogy család veszi körül. Pedig minden elmúlt körül: ifjúság, hírért való vágyakozás, közéleti szereplés. Attól kezdve, hogy Anna odaköltözött, semmi további írásáról sem tudunk.”

Harminchét éves unokahúga vajon „Kedvese volt-e vagy lett-e Bessenyeinek?” Csak dicsérhetem Gálos Rezső bátorságát, hogy 1951-ben ezt megkérdezi. A nemzeti és a családi szemérem Széll Farkast még a legcsekélyebb efféle gyanú eloszlátására sarkallta.

Feltehető, hogy György és Anna hat közös pusztakovácsi esztendeje gyümölcsöző együttlét volt. „Napjaimnak kevés óráit, amelyekkel még rendelkezem, a természet igazságának áldozom fel. Az emberi ítéletet nem rettegem! – Síromnak halmain kárhoztatásodnak komor mennykövei hidegen alusznak el hottetemeim felett” – idézi *Az értelem kereséséből* Gálos. És megint rá mer kérdezni: „Annára gondolt-e?... Az emberi ítéletre azelőtt sem adott. [...] Ha Annára gondolt – tévedett; az utókor nem kárhoztatja érte.”

A hasznos egymásrautaltság úgy értendő: Bessenyei mint író elhallgatott, de segíthette megszólalni a vers nyelvén Annát. Közös élményük s témájuk is volt: a házasság kötelékén kívüli hosszú egyedüllét s a gyermektelenség.

Erre a helyzetre – Annának még Pusztakovácsiba költözése előtt – Gálos így idézi Bessenyeit:

„A Társaságnak eredeté-ben, tehát 1803 tavaszán írja e sorokat: »Az én életem pusztá... gyermek nélkül való öregségemben gyönyörűségemért vágyódásomat csak képzelődéssel táplálom... Nincs kire tekinteni. Nincs kihez szólani... Kerüld a magános vénséget, ó boldog ifjú, mely a halálnak mord keservét elhunyásod előtt érezteti.« Nem az érzelmességre hajló sorok, mint inkább a munkáiban mindenütt megnyilatkozó megnyugvás, a dolgok folyásába való beletö-

rődés mondják el, hogy valóban megöregedett és érezni kezdte a magánosság leverő érzését. Hiányzott a házastárs, hiányzott a gyermek, az unoka, – hiányzott az eleven környezet.

Mikor unokáid már aggott éltedben
Cirókálják orcád, szökdösnek öledben;
Nyakadnál megölel, orcádat csókolja,
Lábújjhegyre feláll: kis testét pótolja –
Melyik muzsikáért adnád csevegését
S karodon, öleden való enyelgését? –

énekelte a *Természet világa*-ban.”

Mintha erre a kitárulkozásra felelne Bessenyei Anna verseskötvének legnyíltabb hangú XXI. darabja, amelyben felteszi „a magánosságra kitett”, az egyedül maradt nő legkínzóbb kérdéseit:

Árva vagyok, érzem, nyugodalmam nincsen,
Nem találok férjet, aki rám tekintsen.
Atyám, anyám, bátyám, néném s szeretőm volt.
Hová lettek mégis? Felelet: mind megholt.
Mért élek hát magam árván elmaradva,
Férjnek feleségül mért nem vagyok adva?
Mikor engem minden szeretett és ölelt,
Bennem lelket, eszet, virtust és formát lelt.
Isten és természet együtt készítettek.
A magánosságra mégis így kitettek.

Vajon az általam kiemelt „szeretőm volt” mai értelemben jelent-e szeretőt, s vonatkozhat-e Bessenyei Györgyre? Azt hiszem, igen, mert a „néném” előtt álló „bátyám”-mal nem a nagybátyjára, hanem a testvérére, Bessenyei Pálra utal, akihez verset is írt.

Anna és Boldizsár

A *Természet világa* „unokáid”-víziójára is van felelet. Bessenyei György halála, 1811. február 24-e után Anna ezt a hiányzó gyermeket-unokát találta meg unokaöccse, Bessenyei Boldizsár személyében.

A kis Boldizsár 1813-ban született Feketetőton, Anna József nevű bátyjának volt a fia. Boldizsár úrfi kilenc-tíz éves korában már kész költő: három kéziratos versesfüzet is marad utána Patak és Debrecen könyvtáraiban (ahová Anna 1821-

ben és 1823-ban a maga kéziratait Boldizsár verses irkáival együtt elhelyezte). Az egyik Boldizsár-kódex Bessenyei Anna verseit is tartalmazza.

A feketetőti „Mozartot” Bessenyei Anna a költészet janicsárjának nevelte. Több mint nyilvánvaló, hogy hathatós segítő közreműködéssel: Bessenyei Boldizsár „munkátskái” – amelyeket a kéziratait először ismertető Gulyás József aggálytalanul az övéinek tekintett (ItK, 1930) – az ő energikus, jobbító keze nyomát is magukon viselik. Boldizsár-„Mozart” a *Nénémnek írott versecskéimben* meg is köszöni ezt a segítséget: „Élj sokáig Bessenyei Anna, / A Mennyben legyen eleded Manna” stb., stb. Az esetlen-bájós klapanciák és teologizálások (mert Boldizsár természetesen kiképzett vallásos elmélkedő is) inkább Bessenyei Anna, semmint Boldizsár személyiségének, egy irodalmisággal, kegyességgel túlfűtött udvarházi „szalon” atmoszférájának lélektanilag érdekes dokumentumai. A Bessenyei halála után végképp elárvult, öregedő nagynéni orcáját legfeljebb kis unokaöccse „cirókálja”, és „szökdös ölében”; ő azonban a költészet muzsikájáért odaadja „csevegését”. Inkább deformál, mintsem alakít a gyermeki elmén. (Boldizsárból férfikorában mindenesetre nem lett költő. A Gulyás-féle írói életrajzokban csak annyi maradt fenn róla: „Kétszer nősült. Első felesége Lasztóczy Anna, a második Ilosvay Paula volt. További sorsa ismeretlen.”)

Azok a miskolci bölcsészhallgatók, akik textológiai szemináriumainkon leírták a Boldizsár neve alatt fennmaradt kéziratokat (*Bessenyei Boldizsár irodalmi hagyatéka*, sajtó alatt) egy kis antológiát is összeállítottak verseiből. Jellemző válogatásuk kevésbé szorult kiegészítésre, csak az alábbi kommentárt kellett hozzáfűzőm.

Vajon Bessenyei Boldizsár vagy Bessenyei Anna verseiből válogattunk? Ez itt a fő kérdés, mert például én elképzelhetetlennek tartom, hogy a tömör, kétsoros ízekre tagolható, erős szókötésű *Miatyánk*-parafrázis a kis Boldizsár opusculuma. Ő ismerhette a napi elmondásra használt próza-*Miatyánkot*, de nem írhatta ezt a mesterkedő rímeivel is egyedi változatot (vö. „a neved – el ne vedd”; „Te ama gonosztól – mindenféle kosztól”). Ez csak Bessenyei Anna műve lehet, aki legfeljebb megtanította, lemásoltatta vele. Ugyancsak képtelenségnek látszik, hogy Boldizsár gyermeki elméje felért volna a *Húsvéti vers* túlfűtött, bizarr, istenes erotikájáig: „Foganszik már bennem az a Mennyei Mag, / Melyet belém vetett egy Dicsőséges Tag.” Ez a gyermeket sohasem szült, de a férfi szerelmét ismerő Bessenyei Anna merész, már-már blaszfémikusan nőies képzelgése.

Ismeretes, hogy nemcsak a középkor, de még a XVII. századi protestáns barokk is él a misztikus elragadtatottság és túlfűtöttség efféle stiláris eszközeivel. Érdekes példája ennek a református Pápai Borsáti Ferenc műve, a Váradon 1656-ban latinul és magyarul megjelent *Metamorphosis illustrissimi quondam herois memoriae Sigismundi Rakoci*, azaz *Változása a néhai tekintetes és nagyságos boldog emlékezetű Rákóczi Zsigmondnak*. A hős ifjút, Zsigmondot a Mennyei Szerelem

nyila találja el, s véréből „szép rózsafa” nő, amit Gábrriel arkangyal „Mennyegbe felvive kertében Jézusnak”.

Ez kertben van amaz szentséges jó *manna*,
Kit ez világra szült Bethlemben Mária,
Kinek lábát mosá könnyével Magdolna,
És kiről jövendült prophetissa *Anna*.

Lám, már ekkor felbukkan a könnyen kínálkozó *Anna – manna* rím! Távol áll tőlem, hogy Borsáti *Metamorphosis*-ét Bessenyei Annával hozzam kapcsolatba. Azt tartom meggondolandónak, hogy az ő szinte katolikus színezetű buzgó protestantizmusa inkább ezzel a prolongált barokk hagyománnyal függ össze, semmint Bessenyei György felekezeti toleranciájából ágazik el. Mintha megállt volna az idő. Borsátinak ezt a szakaszát például könnyen Bessenyei Anna istenes versei közé illeszthetnénk:

Ha örökké élni kívánsz, te szeressed
A tudományokat, s a Jézust kövessed.
Világot Virtuson kívül csak megvessed,
A bölcsességet de egyedül keressed.

A „Foganszik már bennem az a Mennyei Mag, / Melyet belém vetett egy dicsőséges Tag” barokkos bizarrsága is érthetőbb lesz, ha azt a Borsáti-helyet rendeljük mellé párhuzamul, ahol a rózsából liliummá lett Zsigmond és Krisztus felelget egymásnak szerelmesen: „Szerelmes Jézusom, te ártatlan bárány, / [...] Te kívüled lelkem már semmit nem kíván”; „Oh, mely szép vagy immár szerelmes Zsigmondom. // [...] Jöjj hozzám kegyesen s vigadj szerelmemben, / Tapsolj, mert régen vagy szerelmem kedvében. // [...] Itt lakjál, szerelmem, drága füvek hegyén, / Ó, én szép galambom, Jézusod mezején.” Szilágyi Sándor, a nagy tekintélyű protestáns történetíró 1887-ben hozzászólt a Borsáti-kérdéshez – utal rá a szegedi Actában Németh S. Katalin (1972) –, és ízléstelennek tartotta az ilyen részleteket. Pedig hát itt még szó sincs „Mennyei Mag”-ról s „Dicsőséges Tag”-ról. De arról sem, hogy egy tízéves kisfiú Krisztus jegyesévé vizionálja magát.

Márpedig Bessenyei Anna ezt téteti unokaöccsével. Boldizsárnak tehát aligha van szerzői köze az *Uram Jézus, tisztíts minket...* kezdetű vershez, amelyben sem a menyasszony szerep nem saját lelemény, sem a *bíborban – sorban* vagy a *Hitbe – vidd be* rímek rafinériája nem az. Úgyszintén nem hihető, hogy Boldizsár rakogatja ide-oda rutinosan verseiben az olyasféle rímkliséket, mint amilyen ebben a versben a *szívembe – versembe*, ez ugyanis az *Isteni Természet...* kezdetű sikerült epigrammában is visszatér. Anna persze vigyáz a látszatra: az *Uram*

Jézus, tisztíts minket... „kicsiny szolgál”-nak állítja be a lelke „vőlegényé”-hez fohászkodót.

Az *Estvéli gondolataim* első két sora és kiemelt ríme („Én az Úrban dicsekedem és róla *gondolkozom*, / A törvényét, szeretetét munkálom és *dolgozom*”) Annának Bessenyei-imitációjára emlékeztet: „Élek, félek, sírok, írok, *gondolkozom*; / Nyugodnom nem lehet, szüntelen *dolgozom*.” Most sem arról van szó, hogy a verselő Boldizsár lel rá a megoldásra, hanem arról, hogy a költő Anna gazdálkodik a magáéval.

Lássunk erre még más példákat. Magam is gyermekes klapanciának minősítettem ezt a két Boldizsár-sort: „Élj sokáig, Bessenyei *Anna*, / A mennyben légyen eledeled *manna*.” Pedig ez a rím Vályi Lászlónak Bessenyei Anna könyvére reflektáló 1815. évi verses leveléből való (lásd beleapplikálva *A tiszta és józan értelemnek cseppjei...* 1823-ban készült szövegébe): „Tudd meg, jó olvasó, ez Bessenyei *Anna*, / Kire sűrven hulljon égből hullott *manna*.”

Nehéz elképzelni, hogy Anna odaadta volna házi feladatként Boldizsárnak Vályi László gratuláló levelét: építse bele érdekesebb rímeit valamely saját munkácskájába, s a szorgos Boldizsár éppen az *Anna-manná*-t tűzte volna gratuláló tollának hegyére. Valószínűbb, hogy Anna emlékezete őrizte meg a rímet, s ő írta elő használatát (vagy írta bele a versbe).

Az *Uram Jézus, tisztíts mindent...* és a *Más* („Adj belém bizodalmat...”) amaz óhajta, hogy „*Fejér követ* vehessek”, úgyszintén nem áll jól egy „tizesztendős ember”-nek. A „*fejér kő*” ugyanis a sírkő; ahogy a halált s a temetést anticipáló Bessenyei Annánál olvassuk: „*Atyám, add meg nékem ama fejér követ / És a kövön felül az új írott nevet...*” (I. m.) Az *Újabb toldalékaimban* megint van egy keresett rím, amit nem Boldizsár találhatott a porban, amikor ott Béni barátjával játszadoztak: a *mennyei* – *Bessenyei*. Variáció az Vályi László idézett verses levelének erre a rím-ötletére: „Nem csuda különben, mert ha már *Bessenyei* / Nevet visel, az mind okos *valamennyei*.” Bár meglehet, nem is játszottak ők a kis Benjáminnal, hiszen „versváltásuk” azon való örvendezés, hogy „Krisztussal szent társaságban” lehessenek:

A kis Bénim légyen nálunk szomszédságban,
Vélem a Krisztussal szelid társaságban.
(*A kis Benjáminnak írott versem*)

Én is rettenetesképpen örülhetek,
Hogy ily kies helyen eleget tehetek.
(*Erre való felelete*)

Milyen felnőttesen kirívó kifejezés Béni költőtárs *Feleletében* a „rettenetesképpen”! Boldizsár saját versei az efféle kis kétsoros és egyéb köszöntők lehetnek

(amilyeneket a gyermekekkel szoktak megtanítani). Ezeket – a Béni-epigrammával együtt – állítólag nyolcévesen írta:

Isteni természet, szállj az én szívembe,
Segíts mindenkoron ebbe a mívembe.
(Isteni természet...)

Örülök, hogy Kis uramat békességbe láthatom,
Szeretetét, tiszteletét örömmel megadhatom.
(Kis Jánosnak írt versem)

Ez már tízéves kori darab; ez talán a legjobb:

Ezernyolcszázhuszonkettő és October
Írta ezt a munkát tízesztendőős ember.

Végül íme négysornyi gyermekhangra „rímszerelt” részlet az *Újabb toldalékaim*-ből:

Bessenyei vagyok, egy gyermek: Boldizsár,
Isten, az én lelkem Téged keres és vár. [...]
Építsd és erősítsd lelkem, mint mennyeit;
Nevelj a lelkeddel mint kis Bessenyeit.

A hitelességre vonatkozó megnyugtatóbb feleletet Boldizsárnak aligha fennmaradt saját kezű szövegeitől kaphatnánk, nem a Bessenyei Anna vershímező rájárára vont, kivaszt, a maga verseszményei és technikája szerint átdolgozott vagy egyszerűen a Boldizsár nevében írt versektől.

A Bessenyei Anna verseivel való módszeresebb egybevétel is hozhatna újabb eredményeket, ha ugyan megéri a fáradságot. Boldizsár poétai tündöklése tanúk előtt, a szűkebb gávai családi környezetben történt, képességei tehát nem lehetnek kitalációk. De hogy versfüzetekben megtestesített szabályos „költői életművet” hagyott ránk, az Anna néniének ötlete és teremtő kivitelezése.

Bessenyei György halott, Annának teremtenie kellett egy új költő-Bessenyeit, költőként kellett megteremtenie a sem Györgynek, sem neki meg nem adatott gyermeket. A lélektan láposában lépdél, aki erre a rejtélyre keresi a legfeljebb lidércfényként derengő választ. Megvilágosodás hihetőleg annak belátásával érhető el, hogy Bessenyei Boldizsár afféle kisfiú-*Psyché*, akinek ránk maradt művét, a valóság látszatát keltve, jelen formájában nem a gyermek, hanem költő-nagynénje hozta a világra.

Bessenyei Anna „Versei” (1815)

Ha mindezt tudjuk negyedszázaddal ezelőtt, amikor Weöres Sándor *Három veréb hat szemmel* című költészettörténeti antológiája készült, W. S. mester poétriái közé (vagy akár a pataki, újhelyi, miskolci, tokaji színtereken játszódó *Psyché*-történetbe is) Bessenyei Anna biztosan belekerül. Benne van abban irodalmi levelezőtársa, Molnár Borbála is. Ott lett volna a helye a poétriák között, mert nem volt tehetségtelen. Nemcsak áldozatos sorsa: költői műve is megérdemli, hogy fényre hozzuk Bessenyei György nagy nevének árnyékából.

„Élek, sírok, írok, gondolkozom: / Nyugodnom nem lehet, szüntelen dolgozom” – választott hitvallást verseihez, követve ezzel is Bessenyeit. Ez a szüntelen gyakorlati és irodalmi foglalatosság volt a legjellemzőbb rá. Talán nem is igazi költői becsvágy, inkább csak érzésnek és gondolatnak a köznapinál emeltebb szintű kifejezése sarkallta. „Ahol hibáztam, túrjáték el bennem, minthogy én úgysem vagyok poéta, hanem csak egy lakos a világban, aki így érzek, és így gondolkodom, amint leírtam itt” – határozta meg poétikai fogalmak nélküli „ars poeticáját” szerénykedve verseskönyvének *Kedves embertársaim!* megszólítású előszavában. Önmagáról és eszményeiről pedig így nyilatkozott: „Lányembertársotok, aki az Istent féli, a virtuosos embereket szereti, akiből származnak az életnek legszebb, legjobb cselekedetei.” (Vesd össze ezt a XXI. vers önvallomásával: „Mikor engem minden szeretett és ölelt, / Bennem lelket, eszet, virtust és formát lelt.”)

„Nem poéta” lányembertársunk feltűnően jól ért a komponáláshoz. Verseskönyvét „atyafiságos” levelek betétjeivel s *A szerzőhöz írott versek* függelékével teszi változatossá. Ez a kötetkomponálási mód Bessenyei Györgyre emlékeztet. Már a Pope-poéma fordítása, *Az embernek próbája* változatos, akár külön kötetnek is felfogható *Toldalékkal* jelent meg (Bécs, 1772). A *Toldalékban* *A lélekrül* 300 verssorát ugyanakkora terjedelmű prózai elmélkedésfüzér követi; aztán a Párides–Rézus–Ediza-heroidák verseire megint próza, a *Gondolatok* gyakorlatias aforizma-gyűjteménye felel. Azt mondhatnám: mint kötetkompozíció *Az embernek próbája* – s különösen a *Toldalék* – egy emelkedett és egy köznapibb hányadból áll, akárcsak Bessenyei Anna verseskönyve, amelynek istenes, filozofikus darabjait földközeli levélszövegek s alkalmi társasági és társalgási versek ciklusa egészíti ki.

A Bessenyei György Társasága (Bécs, 1777) még inkább ötletadó kompozíciós minta. Mesteri szerkesztéstechnikára vall, ahogy ennek a nevezetes antológiának a verses és prózaszövegeit a kedves öreg kopasz generális, Orczy Lőrinc iniciáló versétől a maga befejező *Futó darabjai*ig Bessenyei egybeválogatta. „Noha sok baj fúrja kopasz homlokomat” – üti meg már Orczy báró azt a hangot, ami a fennköltséget emberszabásúvá teszi a *Bessenyei György Társaságában*. Íme a „komoly”, a „komor” szerkesztő válaszának „tisza ríme” erre a hangütésre: „Em-

beri hív érzés csergedez szívedbül, / Mennyei villámás csapkod ki lelkedbül.
/ Csak úgy szóllok néked most, mint halandónak; / Megbocsáss, nem hívlak
Méltóságos Úrnak"... Még inkább Kapitány Barcsay Ábrahám „patai kunyhó-
jából” kelt levelei és versei képviselik ezt az elegyítő hangvételt. „Jól tudom,
kedves Györgyöm, hogy nevetve nézed a táncoló időnek, azaz a fársángnak bo-
londjait”; „Azért, *kedves Gyurim*, ne vedd rossz néven”; „Ugyan, *György*, mit
mívész, miben töröd fejed”; „Láttalak, *Gyuri*, az őrszobában felébredni”, és így
tovább, egészen a költőkoronázás ötletéig, amire a gömöri Tasso-Gyöngyösítő
megszentelt Murányvárban kerülne sor („borostyán ágot törünk a fejedre, s a
murányi várba idézünk, mint szegény Tassust Rómában”).

Bessenyei Gyuri? Igen, a *Bessenyei György Társasága* episztoláinak barátságos,
évődő közegében járhatja ez a meghitt, bizalmas megszólítás. Éppúgy, ahogy
Bessenyei Anna „Társaságá”-nak episztolázói is tollukra vehetik az *Anicát* az
Anna helyett. Bessenyei Mária egyik levele emlegeti így Anna verseskönyvében
az ő „kedves lelkének felét”.

Gyurit Murányban koszorúzná költővé kapitány Barcsay, és „a nyitrai must-
ra-piacról” is így üzen neki 1773. május 10-én: „Féljünk, *Gyuri*, lelkeinknek [...]
kínos sorsától, és ha egymásban tapasztalnók olykor, hívjuk ki őket ama dicső
mezőkre, »Hol Máró, Tassus, Póp koszorút kötöttek, / Nézzük, ha találunk
Gyöngyösit közöttük, / Vagy más magyarokat, kik verset szerzetek...«”

Anicának ilyen „dicső mezőt” és koszorús költőkolleginákat – három híres
Annát a világirodalomból – Ferge János nyírpazonyi prédikátor kínál összeha-
sonlításul abban a panegirikuszban, amelyet Anna bizony nem is habozik be-
kebelezni verseskönyvébe. (Szólok még erről a dicsőítésről később.)

Ismerte-e biztosan Bessenyei Anna a *Bessenyei György Társasága s Az embernek
próbája* (és a *Toldalék*) Bessenyei-szövegeit? Bizonyíték rá, hogy *Versei* élére Bes-
senyei két szóban forgó kötete nyomán állította ezt a kétsoros ars poeticát:

Élek, félek, sírok, írok, gondolkozom;
Nyugodnom nem lehet, szüntelen dolgozom.

És ezeket a kérdéseket is Bessenyei Pope-fordítását követve tette fel:

Lettem, vagyok, múlok, ismét leszek, de mi?
Nem tudom, búsulok, nem vigasztal semmi.
(*Magamat csudálom...*)

Szauder József, Bessenyei monográfusa már 1953-ban ezzel a szép nyugtázással
válaszolt Gálos Rezső idézett megállapításaira: „Néhány évvel halála előtt hozzá-
költözött húsz évvel fiatalabb unokahúga, Anna, s ebben a művelt, írogató nőben
kedves társra talált élete végéig.” Nagy kár, hogy Szauder sem vehette kézbe

Bessenyei Anna *Verseit*. Kazinczy szerelmeiről oly ihletett irodalomtörténeti esszét írt (*Veteris vestigia flammae*, 1969), biztosan lett volna mondandója Bessenyei Anicáról is. Így maradtak csonkán Szauder egybevetései *Az estve és az álom* című kötetében (1970), amikor összegyűjtötte a már Pascaltól és Voltaire-től idézhető ama kérdéseket, amelyekben – a francia példák nyomán – Bessenyei és Csokonai az emberi létezés végökát feszegeti.

Szauder azt kérdezi: „Bessenyei kiáltása – vagy az őt is ilyenre bíró élményé – visszhangoznék Csokonai ajkán? Ezé a Bessenyeie:

Ki vagyok? mi vagyok? merről s miből jöttem?
Hol voltam? s hogy esett, hogy világra lettem?”

És ezeket idézi mellé párhuzamként Csokonaitól:

Ki vagy, miért vagy, hol lakol? és kinek
Szavára mozgasz? s végre mivé leszel?
(*Az ember, a poézis első tárgya*)

Mi voltam magam is, míg meg nem születtem,
Míg fűből s állatból e testet nem vettem?
(*Az álom*)

Hogy ki és mi vagyok? mit kell itten tennem?
E tigrisek s majmok közt kiért kell lennem?
Micsoda célja van bennem az Istennek,
Hogy engem teremtett, mi az oka ennek?
(*A kétségbeesés*)

Te, ki által mozgok, nővök és dolgozok,
Eszmélek, ítélek, vágyok, gondolkozok,
Örvendek, búsulok, reménylek és félek,
Te csuda valóság, belém szállott lélek.
(*Halotti versek*)

A Bessenyei-versek kritikai kiadásából (sajtó alá rendezte Gergye László, 1991) ez a kis gyűjtemény állítható össze:

Itt szenyvedek, atyám, egyedül magamba,
Gondolkozom, sírok, s írok fájdalomba.
(*Rézus Parideshez*)

A magánosságtul itt környül vétetve
Hallgatok, barátom, te reád tekintve.
A szív kebelemben édesdeden érez,
Megnyugodt most egyszer s belülről nem vérez,
Nézek, ülök, írok, rólad gondolkodom,
Magamon, másokon titkon álmélkodom.
(*Barcsay kapitánynak, 2.*)

Barátom, kérdezed, mondjam meg, mint vagyok:
Mozgok a világban, nézek és hallgatok.
Bécs. 25. Augusztus 1776. B. Gy.
(*Barátom, kérdezed...*)

Ki vagyok? mi vagyok? merről s miből jöttem?
Hol voltam s hogy esett, hogy világra lettem?
Érzek, gondolkodom, küszködöm, fáradok,
S élek, melynek útján szüntelenül halok. [...]
Nézek, gondolkodom, bujdosok, remélek,
Járok, ülök, mozgok, s nem tudom, hogy élek.
(*Bessenyei György magához*)

„Az ember helyéről és létének értelméről” feltett kérdésekre – ahogy Szauder fogalmaz – „kereste a feleletet Voltaire, s adott rá választ Rousseau és Diderot. Csokonai is Voltaire magasán kereste a választ s megtalálta Rousseau és d’Holbach segítségével.” A Bessenyei is a voltaire-i magasság, „de ez az »inquiétude« az ő „sajátja” – teszi hozzá Bíró Ferenc (*A fiatal Bessenyei és írőbarátai*, 1970); Bessenyei „arra kérdez, hogy vajon melyik univerzum bocsátotta őt újtárra, melyikhez, az anyagihoz vagy a szellemihez tartozik – s a választás nem lehetséges, mert teljes, önmagában megálló magyarázatot egyik alapján sem tud elképzelni”.

Bessenyei Anna, akinek „válaszát” *Az embernek próbája* toldalékából és a *Bessenyei György Társaságából* idézett kérdések kódjává tesszük, nem kérdez. Ő csak válaszol, sírva, félve, valakit siratva, asszonyi hangon: „Élek, félek, sírok, írok, gondolkozom; / Nyugodnom nem lehet, szüntelen dolgozom.”

A „sírok, írok, gondolkozom” nem Bessenyei közvetlen önvalomásából, hanem a Rézus–Parides–Ediza-heroidák egyik darabjából való: „Itt szenyvedek, atyám, egyedül magamba, / *Gondolkozom, sírok s írok* fájdalomba.” (A „félek” és a „Nyugodnom nem lehet” a „szenyvedek” hozzátvetőleges párhuzama.) Parides és Ediza tragikus szerelmi történetét (az atyjától, Paridestől próbára tett Rézus lakatlan tengerszigetben reked, szerelme, Ediza kolostorba vonul) úgy értelmezi a Bessenyei-kutatás: ebben is legszemélyesebb dilemmái kapnak han-

got. „Sorsuk tanulságát” Rézus-Bessenyei Bíró Ferenc szerint önjellemző sírfeliratban fogalmazza meg: „Itt mull el egy ember, kit e nagy természet / A földnek porából megelevenített. / Míg élt, történetin széllyel hányattatott, / Mindent érzett, látott, gondolt és hallhatott. / [...] Mindent a természet csinált életével, / Amely szabaddá lett örök erejével.” A kiemelt szavak a voltaire-i kérdés-feleletek alig előtűnő variációi, a másik sor a természet, a „vér”, a „szív”, az „érzékenység” hatalmára vonatkozik: „az isteni akarat és a természet erejeként megnyilvánuló szerelem között diszharmonikus viszony támad” (Gergye László). Vagy még élesebben fogalmazva: „a »természet rabsága« most félelmetes ketrecnek mutatkozik. Jellemző, hogy Ediza a kolostorban még Istent kérlelve sem tudja kitépni Rézus képét a szívéből: nem csupán a józan ész, de maga a teremtő sem tudja megszabadítani lelkének kínjaitól – nem győzhető le sehogysem az érzékenység, a természet ereje” (Bíró Ferenc).

Ha Rézus: Bessenyei, Ediza: Anna. Ő, a hagyományos, tételes vallásban kétségek nélkül hívő protestáns (az „igen istenfélő agg leány”) sem tud megszabadulni György emlékeitől. Nyugtalanság, félelem, sírás kínozza, s emlékjelet („sírfeliratot”) állít neki két öt idéző sorának változatával: „Élek, félek, sírok, írok, gondolkodom; / Nyugodnom nem lehet, szüntelen dolgozom.” Most azt húztam alá a Bessenyeit megidéző „epitáfium”-ból, ami gyakorlatias ars poetica érvényű. „Szüntelen dolgozom”, „gondolkodom”, „írok”: úgy lehetek méltó hozzá, úgy mutathatom meg magam, úgy követhetem, ha verseimet Véle iniciálom, ha ezzel a Tőle vett kétsoros mottóval egyszersmind Neki dedikálom.

A Bessenyei-változatok közüli választásnak és az imitáció műformájának nemcsak életrajzi, hanem poétikai oka is van. Ami Annából kiszakad, azt egy kétsoros „epitáfium”-epigrammába tömöríti. Éppúgy, mint a Barcsayhoz forduló Bessenyei, aki maga is kétsoros epigrammaként hagyta hátra a kronológiailag legkésőbbi, a valami okból pontosan dátumozott és betűjelekkel aláírt „Barátom, kérdezed...” kezdetű változatot. A dátum és az aláírás jele nézetem szerint éppen azt jelenti, hogy ez a két sor a kritikai kiadás vélekedésével szemben nem töredék, hanem befejezett, teljes és hiteles epigramma. Bessenyei Anna is éppen ilyet írt, mert kiváló mintát talált hozzá.

Megjegyzendő, hogy csak az „Élek, félek, sírok...” (ez legyen tehát a címe, nem az, hogy [Töredék]) két fájdalmas, öntudatos, személyes, etikus sora után következik a verseskönyv „istenes” intonációja, az *Ég szemlélésén való elragadtatás*. György emléke s élménye olyan erős, annyira „nem győzhető le sehogysem az érzékenység, a természet ereje”, hogy Anna előbb engedi átáramolni magán a „vér”, a „szív” emlékeit, és csak azután kulcsolja össze a kezét, veti szemét elragadtatottan az égre.

Ahelyett, hogy végigtekintenék a Bessenyei-költészet és Bessenyei Anna verseinek kínálkozó további párhuzamain, felteszem a fentebb anticipált kérdéseket. Mit ismert ő valójában Bessenyei versei és prózai munkái közül? Mit profitálhat

Bessenyei Anna műveiből a Bessenyei-kutatás? Milyen Bessenyei-kötetek s kéziratok fordulhattak meg a kezén? Kikből állott és népesebb lehetett-e, mint *Verseiből* kitetszik, „Bessenyei Anna Társasága”? Kik voltak az olvasói? Volt-e kritikai visszhangja verseskönyvének? Ismert-e, hasznosított-e más írókat? Kiket kedvelt, olvasott Bessenyein kívül? Milyen istenkép és filozófiai-teológiai tájékozottság, felekezeti elkötelezettség (vagy tolerancia) határozza meg vallásosságát? A még szaporítható kérdésekre műveinek kommentált kiadásával nyerhető felelet.

Amivel én zárni szeretném ezt a költészettörténetünkbe beiktató kísérletet, az most már csak a verseskönyv világának és darabjainak néhány további színrel való jellemzése.

Még egyszer kiemelem, hogy Bessenyei Anna *Verseinek* a köznapi és az emelkedett tematika és az azokkal adekvát hangvétel váltakoztatása ad sajátos jelleget.

„Egynéhány levelekre fognak találni olvasóim e közt a kis munkám közt [...] Kár lett volna ilyen szép leveleken kalácsot sütni csak...” – olvassuk háziasszonyos indoklását az előszóban. De verssel is mond köszönetet neki ajándékba küldött „fáin kalácsok”-ért:

Köszönöm alásan az egy pár kalácsot,
 Bezzeg adhatom már azt a jó tanácsot,
 Hogy Vataj Esztert mindenek szeressék,
 És a barátságát szüntelen keressék.
 Mert bizony jó, okos, szép és nemes *vérlű*,
 A nagy társaságban diskurálni *mér ű*,
 Az okos ezeket benne mind felleli,
 Azért Bessenyei Anna is öleli.

A kiemelt tiszta rím a mesterkedők hagyományát idézi. Ami a kalácsköszönő sorok után következik, s amivel Bessenyei Anna bevezeti *A szerzőhöz írott versek* ciklusát, az is ebből a mesterkedő örökségből merít:

Ez egy ifiúnak ítélettétele,
 Kár volna kihagyni, nyomassuk *ide le*.
 Becsüljük meg benne, hogy ő is a *virtust*
 Dicséri, szereti, inkább mint a *bort s tust*.

Nem hinném, hogy ne mutatkozna komponáló tudatosság abban is, hogy ez a két derűs-játékos epigramma a kétségbeesett önvallomás, a XXI. vers után, a hangváltogatás jeleként következik. Amit már idéztem a XXI. vers *téziséből*, hadd folytassam a hosszabb befejező *antitézissel*:

Hogy álljak én itt meg, mikor csak por vagyok?
 Félelem, bű, kétség bennem igen nagyok.
 Miért vagyok hát így? Mondd meg, ha van eszed,
 Ha feleségednek személyem nem veszed.
 Erre ugyan nékem, tudom, meg nem felelsz,
 Világ és test szerént erre okot nem lelsz.
 Megmondom hát néked magam, miért lettem,
 Ezt az okoskodást, lételt miért vettem?
 Hogy a Mindenhatót esmérjem, csudáljam,
 Szeressem, imádjam, törvényét megálljam,
 Hatalmát, jóságát, szeretetét valljam,
 Félelmét, kegyelmét másoknak javalljam,
 Az igazgatását mindenben esmérjem,
 Mint Fő-Valóságtól boldogságom kérjem.
 Áldassál hát, Isten, ki így teremtettél,
 Engemet leánynak, nem asszonynak tettél!
 Tovább is igazgass, hordozz, mint akarod,
 Csakhogy arra kérlek, tartsd rajtam szent karod,
 Hogy soha ne érjen semmi veszedelem
 Őrizz meg, Istenem, légy örökké velem!

Az isteni mindenhatóságban való elragadottságot én nem érzem túlfűtöttnek, agitatív felfokozottságúnak. Bessenyei Anna embereszménye Isten teljes követeletével elérhető közelségbe kerül:

Látod, az ég, a föld s minden, ami vagyon,
 A Teremtő lételt bizonyítja nagyon:
 Hogy vagyon Ó és lesz, lettünk mi is tőle,
 Sugározunk most is, látod, ki belőle.
 Hogy ember-Istenek legyünk s néki mássa,
 Hatalmát, jóságát mindenikünk lássa.

Az idézett versnek az a címe: *Magamat csudálom; az Istent minden teremtőjének, örökké élő valóságnak vallom, érzem, hiszem.* A „Magamat csudálom” versindító tézishányad önvizsgáló kérdések filozofikus sorozata:

*Lettem, vagyok, múlok, ismét leszek, de mi?
 Nem tudom, búsúlok, nem vigasztal semmi.
 Az erőm, az időm, vagyonom, szépségem,
 Nem állhatnak ellent, romlik az épségem.*

Állapodjunk meg itt, lássuk azt a csudát,
 Tanuljuk ezt inkább, mint akármicsodát.
 Ember! Mondd meg nékem, semmiből hogy lettél?
 Változást, büntetést, törvényt kitől vettél?
 Hol voltál, mi voltál, addig míg nem éltél?
 Míg nem teremtettél, úgy-é nem is féltél?
 Ha hát teremtettél, nem vagy igen régi,
 Hogy foghatod azt meg, akinek nincs végi?

A vers válaszai közül egyetlen „materiális” következtetést ragadok ki: „Ha már valóság vagy, semmivé nem leszel.” A folytatás természetesen ez a végkövetkeztetés: „A valóságos bölcs beszélget magával. / És nem ellenkezik az önnön javával. / Szereti, cselekszi Istene törvényét, / Abba határozza dicsősége fényét.”

Noha a két első sor a *Bessenyei György magához* idézett helyének visszhangja, ezek a kérdések és válaszok inkább *Az embernek próbája* első két részének közepében láttatják Bessenyei Annát. Csak az annotációkat idézem: „Egy embernek haladó sorsáról a Világra nézve”; „Az örök Valóság tudatik, de annak nagy természete titokban marad. Az ember magát tökéletesen magyarázni elégtelen: nem ismervén a teremtésnek mély munkáját.”

„Isten és értelem” – utalhatunk kulcsszavakkal Bessenyei Anna vallásos költészetének lényegére; „egy emberbarátod” – idézhetjük a felvilágosodás terminológiájával kifejezett önmeghatározását. A „Magamat csudálom...” kérdései a kötet következő versében még bizonyosabb válaszokká higgadnak:

Isten és értelem, lakozzatok velem,
 Megelégedésem veletek nevelem! [...]

Ember vagy, ne vétkezz, lelkedet emeld fel
 Istenhez az Égre, s örömod ott leld fel.
 Tudod-é, hogy ki vagy és mivégre lettél?
 Erről talán eddig tudományt se vettél.
 Nem érzed-é régen, hogy halhatatlan vagy?
 Azért a kívánság s vágyódás benned nagy.
 Mindazt erősítik ezek benned, látod;
 Én is erősítem: egy emberbarátod.

Az értelmesen, nem vakbuzgón hívő emberbarát biztos lábakkal áll a földön, s megint Pope-Bessenyei kezét fogja: „*Elmém, hű barátom, Isteni vezérem!* / *Kelj fel, indulj velem, társaságod kérem.*”

Életteli és örömteli megfigyelés – a betétdarabokból is – számtalan idézhető a verseskönyvből. Ez a hétköznapi elragadtatottság és szemléletesség máig fris-

sé-elevenné teszi Bessenyei Anna költészetét. Mária nagynénje – akinek napjában „kétszer is lemossa a pápaszemet a könny az orráról” – „atyafiságos” levélben hívná magához, de Anna nehezen hagyta ott Pál bátyját (Bessenyei György öccsét), mert az a kötelessége mellette, „hogya a pipájába tüzet tegyen”. Pedig nem szerette a divatban hivalkodókat és nem szerette a dohányfüstöt sem. *Versei* előszavában olvassuk: nem kedveli azokat, „kik csak arra vágnak, hogy a világ szerént nagy tetejű, igen kicsiny karimájú görbe kalapjuk legyen, amely alatt aztán hijába süti-el a Nap az orrokat, most azzal semmit nem gondolnak, csak-hogy egyenes nyakkal, görbe kalappal járkálhassanak, cifra pipával, melynek szárára gyöngyökből rakják a neveket, hogy annálfogva szüntelen füstölhessenek vele, akár fáj, akár szédül a fejem tőle, semmit nem figyelmez rá, mert szokás az a füst”. Mária néni tovább próbálkozik: Pálhoz is levéllel fordul az együttlakás s Pál és Anna óhajtott látogatása ügyében. Azt panasolja Pálnak: „olyan cifra szobát és egyebet annyit nem adhatok, mint a bátyád.” Nem tudom, kire, nem Bessenyei Györgyre céloz-e itt, mert Gálos életrajzában mind a Beregben gazdálkodó Pál, mind Mária (akinek Csoma Józseftől született gyerekei Bessenyei György főörökösei lesznek) csak mellékszereplő. Mária László nevű fiával 1806-ban járt Györgynél Pusztakovácsiban, s akkor Annával is találkozhattak. Mária ebben a levélben őrizte meg Anna családi becenevét: az Anicát.

Bessenyei György is így hívhatta.

Szerelem és halál

Ilyen lektűr-alcímmel kell utalnom az idegenvezetők, helytörténészek, múzeumőrök által ma is életben tartott Bessenyei-hagyományra, mert az különösen úgy tartja: György és Anna szerették egymást. A bakonszegi Harasztosi Csaba adatokat és hiedelmeket elegyítő felvilágosítását így idézi Ónody Magdolna (akinek kéziratos helyismereti dolgozatát Porkoláb Tibor juttatta el hozzám): „Bár húsz évvel fiatalabb volt, mint a testőrköltő, György beleszeretett unokahúgába, és emiatt el kellett jönnie Feketetőrről. Egy szál lovon jött Pusztakovácsiba, amely a mai Bakonszegnek egy része. Itt egy Pelbárt Pali nevű kis parasztfiúval egy földházat épített, abban élt sokáig. Szakácsnője Barakon Rozália volt. 1790 őszén készült el csak az új ház, amiben később lakott, és amely most múzeumnak van berendezve. Ezután látogatta meg a költőt Anna, Bessenyei György édesanyjával együtt. »Akiben örömöm találnám, hozzám lakni nem jön« – írta sóhajtván a költő. De később ez is bekövetkezett. Anna is csalódott szerelmes lett, és amikor unokabátyjának egészségi állapota megromlott, hozzáköltözött és megosztotta vele a magánosságot. [...] Bessenyei György 1811-ben halt meg. Kertjében temették el kedves piros almafája alá, sírjára Anna liliumot ültetett.”

Úgy tűnik fel, Bessenyeinek és Barcsaynak közös vágya volt ez az almafa alatti örök nyugalom. Barcsay temetéséről nyolc évvel később így tudósítanak: „Szerelmetes kedves felesége azon almafa alá temette őtet, amelyet ő maga választott magának még életében jövendőbeli hosszú álmának csendes nyugvóhelyéül. Ugyanez a forrás hasonlót közöl Bessenyeiről halála után öt évvel: „Kívánsága szerint egy almafa alá temetődött, arra a helyre, amelyet ő magának még életében jó előre hosszú aluvása helyéül kiválasztott.” A németül és magyarul is megjelent *Ungarischer Plutarch – Nemzeti Plutarchus* (1815–16) köteteiből idéztem. A lexikon testőríró-életrajzai adatgazdagok, jól értesültek. Kár, hogy a foghíjas bibliográfiai kézikönyv (és a Bessenyei-kutatás) közülük éppen a Bessenyeiét, a legérzékenyebbet nem tartja számon. (A Bessenyei-nekrológokkal és a Laczka-féle életrajz autográf kéziratával együtt tervezzük kiadását.) Bessenyei és Barcsay almafája a „Gesunkenes Kulturgut” tartományába tartozik. A hagyományozódás útja egyelőre 1815-ig mutat vissza, de Barcsayról idézi Döbrentei már egy évvel előbb (vö. Ballagi Aladár testőrség-történetével, 1872), az almafás történet genezise tehát még korábbi lehet.

Anica és Psyché

György halála után Anica egy ideig Pál úr vendégszeretetét élvezte Beregben. Nemcsak a verseskönyvbe belekerült (1811 és 1815 közé datálható) levél, de több vers is igazolja ezt (*Lónyay és Morvay urakhoz, [...] mikor a vármegyeházában a bátyámmal mint vendég megfordultam; Kedves bátyám nevenapjára írott versek; Ugyanennek a bátyámnak kérésére írott versek*).

Még valaminő ártatlan beregi flörtféléje is volt akkortájt; java természetéhez képest elég gyenge versben örökíti meg: „Mert a bölcs természet bennünket úgy vezet, / Hogy általa fogjunk barátságos kezet. / Melynek igazságát magában érzette, / Mikor a Rák-szemet a kezembe tette. / De akkor szemérmünk törvénye megtiltott, / Hogy egy főhajtásnál többet ne tegyek ott.” A kezébe tett „Rák-szem” kötő-horgoló alkalmatosság lehet, ahogy egy célzásból kikövetkeztetni: „Köszönöm alássan, hogy pamutot hozott, / Mellyel tiszteletet magának okozott” (*Egy szép ifjúhoz, ki első látásával megajándékozott és szeretetet mutatott*).

Vannak a verseskönyv világi traktusában ennél érdekesebb darabok is: két vers Szathmári Pap Mihály kolozsvári teológiai professzorhoz (annak egy válaszelevelével), a népszerű költőnő, Molnár Borbála verse Bessenyei Annához, Marussy Dániel s Ferge János versei az asszonyi nem dicséretéről. Ferge János nyírpazonyi lelkész poétaember volt, *Poenitenciális új énekek* címmel adott ki verseskönyvet (Sárospatak, 1809), mégis meglepő, milyen tájékozott. Három híres, tudós Annát is felsorakoztat, hogy némi háttérrel fessen a gávai poétria mögé:

Versei, míg porba tésznek,
 Bessenyei Annának,
 Nálam oly kedvesek lésznek,
 Mintha kincset adnának. [...]

*Komnén, Schurmán és Fábernek
 Három tudós Annái*
 Élnek, bár porban hevernek,
 Éltetik szép munkái.

A nagy Bessenyei nemzet
 E magyar hazában is
 Nemcsak férfiakat nemzett,
 Hanem él lányiban is.

Ezek valóban nevezetes író-Annák! A XI–XII. századi Anna Komnéné (Comnena) Alexios Komnénosz császár leánya, az atyjáról írt történetírói dicsőítés, az *Alexiász* szerzője.

Schurmann Annáról Faludi Ferenc áradozik a *Téli éjtszakákban*: „Még egy ragyogó csillagot tudok a fehér-népben. Ennek dicséretes neve Schurmann Anna Mária. Ez volt eddig e világ csudája az asszonyok között, azért méltó, hogy életének legalább kis részét lássuk magyarul is.” 1607 „esztendőben lett a világra Coloniában. Calvinus hitén nevelkedett fel”, már hatévesen „mesterséges képet tudott metszeni a papirosra”, aztán megtanulta „teljesen az énekszót, a virginát, a kópírást és faragást”. Kézírása „oly ritkaság volt”, hogy gyűjtők versengtek érte, „kincsek közé rakták”. Gyémánttal ablakra karcolta Krisztina svéd királynő arcmását, önarcképét pedig „tükörbe nézve szakasztott úgy ékesen kitapasztotta”. Tizenegy nyelven tudott, „sok könyveket írt”, ő volt „a tizedik múzsa”, a „hollandiai Minerva”. Nemcsak keze munkáiért, kezéért is versengtek, de hiába kérte meg egy „bölcs, gazdag” hollandus, „nem tehette szerit, mert szűzen akart élni, úgy is halt meg hetvenkésztendő lévén”.

Ez a régies kuriozitásokkal teli életrajz még a barokk kor „csudája”. Fáber Anna azonban már kortársi különlegesség. Erre a *Fáber Annára* – mert eredetileg Anna Cecilia Ambrosiusnak hívták, a Faber férjének vezetékneve és *Fabricius* alakban ismert – hosszabb keresés után leltem rá. „Freundin Klopstocks”: Klopstock barátnője! – szította fel érdeklődésemet egy új német irodalmi lexikon elszólása és a hivatkozás: „ADB VI, 504 f.” Az *Allgemeine Deutsche Biographie* 1877. évi VI. kötete 504–505. lapján ott is a részletes életrajz „Anna Cäcilie Fabricius, geb. Ambrosius”-ról. Kereskedő leánya volt, 1711-ben ment férjhez Johann Christian Fabriciusához, két fia született, 1820-ban halt meg. Fabriciusnét a francia protestáns Reveillière-Lepaux könyvének lefordítása (*Értekezések az Is-*

tenszolgálatról, a polgári szokásokról és a nemzeti ünnepekről, 1798) és egy szomorújáték (*A hön szeretett Henrik avagy a protestánsok méltósága*, 1802) híresítette el. Az emlékezetes szerelmeket s házasságokat megélt Klopstock, a *Messiás* és az ódák világhíres szerzője (akinek akadémiai tervezete, a *Deutsche Gelehrtenrepublik* csak tíz évvel korábbi a Besenyeiéénél) soha nem látta Anna Cecilia Ambrosiust; úgy írta hozzá leveleit, mint Goethe a személyesen nem ismert Auguste Stollberg grófnőhöz. Klopstock Meta Moller halála után alighanem Ambrosius kisasszonyt veszi feleségül, ha Fabricius úr közbe nem lép. „Szeret Ön engem?” „Akar-e örökké szeretni?” „Metán kívül nem ismertem más lányt, aki szívemhez oly közel állott, mint Ön.” „Minő csalárd dolog, hogy Önnek most férjhez kell mennie, most rögtön!” – ragadok ki néhány idézetet 1867-ben publikált leveleiből, amelyeket 1767. augusztus 29-e és 1770. október 20-a között írt Koppenhágában. (Klopstock évdíjat kapott V. Frigyes dán királytól, hogy Koppenhágában befejezhesse a *Messiást*.)

A nyírpazonyi verselő, Ferge János tiszteletes Fabricius asszonynak legfeljebb teológiai fordításáról hallhatott harangozni. *Friedrich Gottlieb* Klopstock és *Anna Cecilia* Ambrosius szerelmes irodalmi barátságát *György* és *Anna* kapcsolatával párhuzamba állítani: kínálkozó virtuális ötlet. Már nem az irodalomtörténet-írás, nem is a filológiai esszé tartományába tartozik.

Hanem a költészetébe. Oda, ahová Weöres Sándor emelte a kitaláltból valóságosnak tetszővé, lehetővé gyúrt Lónyai Erzsébetet: Psychét. Weöres végtelen lehetőségeket adott Psychének: Kazinczy ölébe pisilt, „a dicső Wesselényi-családfával nyársaltatta fel magát” a delizsánszban, a zárdából kiszabadulva Goethe költőistent és a csendes tébolyodottat, Hölderlint kereste fel. Miért ne fújhatták volna Psyché fűrtjeit a hideg dán szelek Koppenhágában, ahol a *Messiás* napi penzuma után Klopstock titkos episztolát vet papírra Anna Cecilia Ambrosius-hoz? És miért ne emlékeztethette volna ez Psychét a Pusztakovácsiban kétszer is meglátogatott Besenyei Anna titkolt szerelmére, György úrra, aki Bakonszeg csendjében, Bihar fullasztó magányában „Ült csendesen a tornác zugán / és nézte a bukó napot”. De aztán nem „a toll”, hanem Anica aranyöves dereka „után kapott, / Utolsó szalmaszál után”...

Weöres megengedte, hogy a *Psychét* továbbírják (lásd Csernus Mariann és Nagy Péter applikációit). Én György és Anica Koppenhágáig elnyilallható történetével írnám tovább a *Psyché*-regényt.

Petőfi Sándor „zenei” önarcképe

Petőfi Sándor 1848-as kötettervét¹ a maga által összeírt, sorrendbe rakott, többnyire keltezéssel ellátott verseinek listájából ismerjük. A történelmi és kulturális háttér sem igényel (úgy tartotta eddig a kutatás) különösebb nyomozást, hiszen az országgyűlési naplók, Kossuth Lajos megjelentetett iratai, az egykorú hírlapi beszámolók és az ezeket (is) magába foglaló Petőfi-adattár² (korábban Endrődi Sándor gyűjtése és annak Kiss József és társai sajtó alá rendezte újabb kiadása,³ majd Hatvany Lajos *Így élt Petőfijének* második, tetemesen jobbított két kötete⁴) vélhetően szinte minden információt megad(nak) az egyes Petőfi-versek keletkezésének körülményeiről, az egyes kifejezésekhez fűzhető szűkebb és tágabb utalásrendszerrel, sőt, a *Petőfi-szótár*⁵ megjelentetése után már csak fel kell lapoznunk ezt a rendkívül fontos gyűjteményt, hogy az egyes szavak lehetséges jelentését, szövegkörnyezetét az összes változatban megismerhessük. Mégsem dőlhetünk nyugodtan hátra karosszékünkben, mindezekre az igen becses forrásokra lényeges kérdéseket tekintve *nem* támaszkodhatunk, vagy legalábbis új kérdésekkel kell előállnunk, hiszen alapvetőnek minősíthető problémák mellett ment el úgy a kutatás, hogy nem volt képes, nem kívánta észrevenni: miszerint Petőfi kötetterve, a maga a költő által megjelölt kronológia esetenként megtévesztő. Még az is bizonytalan egyelőre, hogy a korábban ciklusokban gondolkodó (és akkor még a *Himfy szerelmeitől* talán nem teljesen független kötetkompozíciót megtervező) költő miféle koncepció szerint állította össze 1848-as kötetét: miért azokat a naptári megjelöléseket sugallta kései monográfusainak,⁶ amelyeket versei alá rótt; milyen szempontok vezethették: kronológiaiak-e, tematikaiak-e (ez tetszik egyelőre a legkevésbé bizonyosnak), netán a különféle hangvételű, tónusú, verselésű költemények egymással vitatkozó lényegét tartotta-e szem előtt?

A korábbi Petőfi-kutatás során már például Martinkó András jelentette be: a Petőfi-versek kronológiája újragondolást igényel,⁷ a közeli múltban pedig Lukácsy Sándor hitelt érdemlően érvelt amellett, hogy a *Kemény szél fúj* eddigi besorolása téves, külső és belső okok más dátumot hitelesíthetnek.⁸ Nemcsak a pályáiv szempontjából fontos ez, tudniillik az, hogy a Petőfi-összeállítással szemben (amely a költő utólag konstruált, a kronológiától esetleg független fejlődésrajzot rekonstruál!) a lehetségesen kikövetkeztethető alkotásfolyamatot mutassuk föl, hanem éppen azért, hogy földeríthessük a kötetkompozíció alakításának

indokait. Hiszen optimális esetben egy valódi és utólag átírt (átpoétizált) kronológia szembesítéséből feltehetőleg a költői intenció is több valószínűséggel közelíthető meg. 1848-ban már Petőfi Sándor a nemzet költője, ő a nemzeti költő (Vörösmarty és Arany csak mellette az), az ő, mindenekelőtt lírai, alkotásai a korszak nemzeti és meghatározott rétegek magatartását kifejező törekvéseinek reprezentánsai. Petőfinek tehát az az érdeke, hogy lírája olyannak lássék, mint amely azonnal reagál a korszak politikai és egyéb változásaira; eseménylírát alkot olyan értelemben, hogy a történések summáját adja, költészetté, költői szemszögből tekintve a legmagasabb rendű megszólalási-közlési változattá szublimálja, és ezáltal értelmezi, költészeti és egyetemes, emberiségi történelmi dimenzióba helyezi mindazt, ami eseményként tarthat számot a megörökítésre. Petőfi Sándor azonban programja szerint ekkor már nemcsak (bár elsősorban) nemzeti költő; éppen az a költészettörténeti szerep, amelyet maradéktalanul betölteni törekszik, igényli, hogy még legbensőbb, legszemélyesebb ügyeibe is bevonja a magyar és a világgöltészet hagyományát, saját korábbi éveinek líráját (legalábbis annak frazeológiáját újragondolja, kiteljesítse), egyszóval Béranger és Heine, Victor Hugo és Herwegh, ám éppen úgy Eötvös, Vörösmarty és az 1840-es évek, főleg a messianizmus körében keletkezett magyar líra és gondolat témáit, szókincsét, politikai és személyes utópiáját Petőfi-művé összegezze.

Még az olyan, ártatlannak tűnő és biedermeier vagy szentimentális témaként megverselt tárgynak, mint a magas és mély, királyi és szerény, harci és békés, hidegen messze látszó és csöndesen megbúvó bináris oppozícióját, már az előző periódusban több változatban megjelenítő Petőfi-lírát újragondolja, azaz „A völgy és a hegy”⁹ szembeállításából adódható költői-világszemléleti lehetőségeket: s ezúttal nem a Kárpátok és az Alföld bilincs–szabadság dichotómiája kiegészítő motívumával festi alá a személyessé válható világ szépségét, még csak nem is a palota és kunyhó politikai hitvallását öltözteti komor-patetikus versbe, hanem az antropomorfizált természetet beszélteti, a számára is(?) kiindulópontul szolgáló Horatius-toposz távolról idederengő ellentétét bontja ki olyképpen, hogy a valóságos és a vágyott lét képzelt vitáját adja, a sorsával és létével elégedetlen, egy másik létformába vágyó sors kielégületlenségének és kielégíthetlenségének vallomáslíráját.

A kétszer négy versszak sorrendiségével sugall állásfoglalást, meg azzal, hogy az első négy versszakban pozitív töltésű helyzetek a második négy versszakban (hasonló előadásban is) visszajukat mutatják, az első négy versszak romantikus szókincsből merített frazeológiája az érzékenységnek egy korszerűsített, más Petőfi-versekben kifejtettebben, ám nem kevésbé személyesen hiteles képkincsbe hajlik át. A kétszer négy versszak, a hegy és a völgy vitája egyben az élet-érzések, életformák, életértelmezések, ám mindenekelőtt a költői szókincsnek vitája, anélkül azonban, hogy bármelyik „szubjektív” érvényessége kétségbe vonatna. Az a paradox szituáció, miszerint az utópikus életformát rejtő völgy

zengi ki a romantika nagyszabásúan fenséges szólamát, míg a hegy él a biedermeier és az érzékenység szókincsével, tehát ez a megfordított költői szituáció a tónusok egyértelműsíthetőségét látszik megkérdőjelezni, így a közeli és a távoli egyként lehet tragikus élmény; a költői világ értékfelfogásának ismerete szükséges az olvasói állásfoglaláshoz. A *völgy és a hegy* ilyen módon a Petőfi-líra értékszerkezetét is tematizálja, úgy, hogy a magyar és a világlíra egy jól ismert motívumát egy egyszerre hagyományos és újszerű szituációban járja körül. Hiszen a „fent”-ről szólva a hatalmi szféra szókincsével élve a reformkori magyar líra nem egy szó- és képújítást illeszti a romantikus látomásköltészet modorában előadott monológba. Egyben deszakralizálja az egyházi terminológiát, az „isten” meg a „tömjénfűst” éppen úgy a pusztán hatalmi beszéd részévé válik, mint a „hódolat”, az „aranykorona”, a „palást”, a „bíbor”: a hatalmi jelvények, jelképek a nagyvilágra *felülről* tekintő és a kozmológiai időszámítás szerint létező lét jelzéseként a fenséges és elhagyatott magánosság képzetkörét adják. Mindezt úgy, hogy a völgy sóhajából fakadó leírást a vers második szerkezeti egységében a hegy önértelmező gesztussal értelmezi. A hegy sóhaja ellenben egyfelől a völgylétet tematizálja, másfelől e völgylét kódjait dekódolja, alig rejtett (költői) önidézet formájában eleveníti föl a Petőfi-líra egy-egy típusának kulcsszavait, önálló verssort alkotva, tehát a versegészen belül (majdnem öntörvényű) szegmentumot, még egyszer, tömörítve, megnevező-utaló szavakra szorítkozva egy bizonyos típusú, nem oly rég sokat vitatott, máskor bírált, végül is elfogadott líra kifejezőkészségét mutatja föl a költő: „Pillangó, harmat, csalogány, virág...” A hegy sóhajában fölbukkanó Petőfi-önidézethez járulnak a pusztán perspektívából látható, tehát kizárólag a hegy által megnevezhető roppant ellentétek, enyelgő szellő-csatázó fergeteg, odalenn-idefönn, s ugyancsak a hegy teljesíti ki a völgy sóhajának áthangolásával *nagyvilág*-létélményét: míg a völgy a nagyvilágra letekintés „isten” voltáról áradozik, a hegy a „nagyvilágtól mélyen” elrejtőzés *boldogságát* szegezi ezzel szembe. S ezzel mintegy keretet is ad a versnek, a kétszer négy versszak egymásnak felel, 1–8, 2–7, 3–6, 4–5 a megfelelő párok.

A Petőfi-kronológia az *Olaszország*¹⁰ elé teszi ezt a verset, és ugyan semmi nem szól ellene, de mellette sem túl sok. Annál is kevésbé, mivel az *Olaszország* (és ennyi a bizonyosság, alig valamivel több) az itáliai forradalom magyar költői visszhangja, tehát történelmi eseményhez fűzhető. Csakhogy az Itálián végighullámzó forradalom melyik szakaszához? A szicíliai (palermói) forradalomhoz-e, akkor valójában januárra, még hozzá elejére tehető a vers, persze kiszámítandó: mikor tudta meg Petőfi a hírt. S ha azonnal reagált rá (versével), akkor legalább azt lehet tudni, nagyjában-egészében milyen időpontok közé valószínűsíthető a vers megírása. Ebben az esetben a közlés dátuma sem segíthet, hiszen Petőfi életében nem jelent meg a vers. Ha a költemény szókincsét, képanyagát, szerkesztettségét tekintjük, semmi köze a megelőző és utánakövetkező(?) műhöz, antikizálása ugyan méltó és illő a tárgyhoz, látomásos-prófétikus,

bibliai képpel gazdagított befejezése mindenképpen elüt a közelébe helyezett versektől. De vajon bizonyos-e, hogy Palermo forradalma váltotta ki Petőfiből a zsarnokölő Brutus szellemét megidéző költeményét? És ha véletlenül a január 27-i nápolyi forradalomra reagált? Az első két sor nem vonatkozhat-e arra, hogy Palermo után Nápoly következett, a többes szám, a *sóhajok*, amelyekből égiháború lett (ez az ellentét emlékeztet, noha igen halványan, az előző vers hasonló szókincs-töredékére), vajon nem a forradalmi hullámra utalhatnak? Kérdéseimet nemigen lehet filológiai adatokkal alátámasztani, de feltétlenül meg kellett kérdezni a kronológiai lehetőségek végiggondolása miatt. Hiszen a közelebről szemügyre veendő vers besorolása miatt is jó volna tisztábban látni. Mivel itt már határozott időmegjelölést találunk: a *Rózsavölgyi halálára* alatt ott a pontos dátum: Pest, 1848. január 29. Mielőtt beletekintenenék a versbe, néhány szó arról a kétségről, amely a vers datálásával kapcsolatban elfogott. Rózsavölgyi Márk 1848. január 23-án halt meg.¹¹ Az Életképek január 30-án közölte a halálhírt, ezek szerint a verset Petőfi korábban vagy aznap tudta meg, és ezért lenne igazolható a január 29-i dátum. Csakhogy a költemény február 20-án látott csak napvilágot az Életképekben,¹² eszerint viszont majd egy hónapig hevertette a költő íróasztalfiókjában.¹³ Vajon miért? Még egy apró adat kívánczik ide. Petőfi Sándor 1848. január 29-én vidám hangú levelet írt Arany Jánosnak, a tőle megszokott derűs-tréfás tónusút, amelyet semmiképpen nem tudok egyeztetni a *Rózsavölgyi halálára* megrendültségével, helyenként komorságával, a „magyar karakteri szentimentalizmus” természetrajzával. A levélben van szó arról, mit ír a költő: „Én most Lehelt írom...” – árulja el a költőtársnak,¹⁴ egyetlen szóval sem említve meg gyászát, amelyet az alig egy hete elhunyt, személyesen is ismert¹⁵ muzsikusz halála miatt érzett. S ha véletlenül(?) még tartott mámoros hangulata az itáliai forradalmak hírének hallatán, s ez indokolja derűjét, akkor sem igazán odailleszthető ez a teljesen más tónusú vers. Bevallom tanácstalanságomat. A január 29. mellett szól az, hogy a halálhír okozta felindulás verset eredményezett, olyat, amelynek ürügyén a maga arcképét festhette tovább, összhangban a *Magyar vagyok* önportréjával. Minden más ellene szól. A következő vers, *Az országgyűléshez* sem könnyíti meg helyzetemet, bár ott az 1848. februári keltezés elfogadható, valószínűleg február 5. után született meg a vers, az országgyűlés februári vitáihoz szól hozzá a költő, hogy a maga napirendi javaslatát adja elő. Azt, amely a napirenden nem szerepel[het]e[t]: a sajtószabadság problémáját. A *Rózsavölgyi halálára* verselésében sem az előző, sem a következő költeményre nem emlékeztet, hangütésében sokkal inkább korábbi verseket idéz: „Csak én járok a faluban Egyedül, Keresem az álmod, de az Elkerül...”, vagy: „Rég elhúzták az esteli Harangot, Ki az, aki még mostan is Barangol?” Versünkben meg: „Vén muzsikusz, mit vétettem én neked, Hogy mindig csak szomorítás engemet?”

A tizenegyesek, akár egy, akár két sorba tördelve, olyan versekben kapnak életet, amelyek a hiány költészetét adják, vagy az idillben nem részesülhetést, vagy a magánosság poézisét, olykor a bizonytalanságát: „Rég veri már a magyart a teremtő, Azt sem tudja: milyen lesz a jövő?” Valószínűleg a *Fóti dal* ritmushatására vezethetjük vissza ezt a Petőfinél ismétlődő versformát, s kiváltképpen figyelemre méltó, hogy a sírva vigadásban nem egyszerűen nemzeti karakterisztikumot vél fölfedezni, hanem a zene katartikus erejéről is szól, a múlttal való szembenézésről, továbbá: a haszonelvű jelenfelfogást állítja a történelmi gondolkodással szembe. S ha akad valami, ami *Az országgyűléshez* című vers nem kevésbé keserű előadásával egybevethető, akkor az ennek a szűk körű jelenorientáltságnak kifejtése, szembefordulás egy hagyományos átlagnemesi magatartásformával. Míg a *Rózsavölgyi halálára* csupán a zene hatalmának tulajdonítja a történelem földidézését, minden más tekintetben elmarasztalja a múltra és a jövőre oly kevésbé fogékony „cudar nemzet”-et, addig *Az országgyűléshez* „szép és jó beszéd”-ként minősíti az országgyűlési (nemesi) retorikát, ám sem a múlt képzete nem hallik ki (itt a múlt *hiányával* van nagyon is jelen), sem a jövőbe pillantás képessége nem adatott meg a szónokoknak. Mindkét verset a szatírába hajló irónia hatja át: a *Rózsavölgyi halálára* a zenében élő, zenétől lelkesülő magyar képét vázolja föl, a hatodik szakasz keserű (ön)iróniája nem a nemzetével azonosuló költő szava, hanem a vágyait maga elé képzelgő magatartás rajza, ez folytatódik a hetedik szakaszban, amelyben a feltételes mód kijelentővé módosul ugyan, ám a (mámorosult?) képzelet immár realitásnak látja és láttatja, ami el sem kezdődött, és ami legfeljebb a *Rózsavölgyi*-dallamok hallatán kezdődhetne el. Hogy aztán annál kijózanítóbb legyen az ébredés: a „hegedű és koldusbot” sorsjelkép. És talán nem csak *Rózsavölgyié*. *Az országgyűléshez* című versben a részsikereket sikerré dimenzionáló, a lényeges, nemzeti sorskérdések helyett kevésbé fontosnak tetsző, a jövővel nem számoló problémákat megvitató gyülekezetet vádolja a költő, az előző vers „magyaros” ritmusával szemben itt ötös és hatodfeles – rímes – jambusokban, igencsak retorizált változatát adva az ódai hangnembe hajló (ki)„oktató” költeménynek. Külső formáját, gondolatmenetét nyomon kísérve is az érvelés, a cáfolat, a példázatként használt képanyag logikus elrendezése tűnhet szemünkbe. S ha a sorslátás és sorsintézés tekintetében egymásra vonatkoztatható is a két vers, több tényező inkább a különbségeket látszik erősíteni. A versformáról már volt szó, ide még a *Rózsavölgyi halálára* olyan értelmű megkomponáltságának hangsúlyozása tehető, amely szerint a szakaszok utolsó, ötödik, nyomatékosító sora egy (zenei) frázis ismétlésének, egy zenei gondolat lezárásának tetszhet, nem is szólva arról, hogy a közgondolkodásból a költeménybe emelt szólamok – a már említett – ironikus kontextusba kerülnek, míg *Az országgyűléshez* nem pusztán az átlagnemesi örökséget utasítja el, hanem az országgyűlési vitákban és döntésekben kicsúcsosodó nemesi (liberális?) gondolkodást is. Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagy-*

*mányok*¹⁶ című értekezése magyarságportréjából lehet ismerős a „búsongó magyar” alakja. „S hogyan is lenne bús a magyar, ki annyi öröm innepeket űl, vendégszeretést nagy mértékben gyakorol, s még a halottas ház szomorgását is habzó poharak közt deríti fel?” – emígy az egyik tétel, amely választ igényel. S az nemsokára meg is érkezik az értekezésben: „Búsongás nem csak szolgaiságnak de az érzés mélységének következése is lehet”; a magyarság karakterisztikumát „melancholiás temperamentum”-mal lehet minősíteni, s ezt erősíti: „a nemzeti muzsikának majd a pajkosságig eleven, majd a csüggedésig lassú hangjai.” S az akár következtetésként is elfogadható megállapítás: „a nemzeti búsongás eredeti érzés a magyarban.” Aligha vonható kétségbe, hogy e gondolatok egyike-másika fölbukkan a *Rózsavölgyi halálára* című versben, ha nem is a Kölcsey meghatározta érték kategóriákban:

Régi sorsa magyaroknak a bánat,
E nélkül már tán élni sem tudnának [...]
Ébredj föl, vén muzsikus, vén barátom,
Hadd busúljunk, lelkesedjünk nótádon...

Félreértés ne essék: nem azt szeretném sugallni, hogy Petőfi Sándor az általa tisztelt, versbe foglalt Kölcsey Ferenc¹⁷ téziseit vitatja, vagy gondolja tovább. Nem tudom, ismerte-e egyáltalában Petőfi Kölcseynek ezt az írását; s ha például a Kazinczy-életmű inkább a „borzasztólag szép pálya” nemzet-hálátlansági tanulságaival volt része Petőfi gondolkodásának,¹⁸ talán nem egészen indokolatlan annak feltételezése sem, hogy a Kölcsey-oeuvre-ből szintén a művé emelkedő élet volt Petőfi számára a példa. Ám azt azért megkockáztatom, hogy a Kölcsey által megfogalmazott nemzetkarakterológia vulgarizált változatát Petőfi ismerte, nem kevésbé az ennek megfelelő életfelfogást és -formát. S ha Petőfinek a zene iránti érdektelenségéről és közömbösségéről szóló (és Jókai Mórtól származó) híradáson töprengünk, a *Rózsavölgyi halálára* önmagában elég érv lehetne e bizonytalan hitelességű „adat” cáfolatára, ám egy lépéssel tovább is mehetünk. S most nem térek ki a Petőfi-versek „zeneiségé”-re meg arra, hogy Rózsavölgyihez fűződő kapcsolatait a személyes találkozás élménye alapozta meg. Inkább versünknek azt a vonását emelem ki, amely a zene nemesítő hatalmát jeleníti meg, a zene pillanatnyi hatását szembeállítva a zenében élő, a zene és zeneszerző együttes jelenlétében érzéseit megszólaltató költő gondolataival. Míg a „cudar nemzet” fiai Rózsavölgyi és más (reformkori) zenekarvezetők dallamainak fölcsendülésekor ugyan legjobb önmagukra ismerhetnek, a tette ébredéshez azonban még ez is kevésnek mutatkozik. Bár a magyarok régi sorsa a bánat, ennek legszebb kizengetése Rózsavölgyinek és társainak zenéje (így gondolta Liszt Ferenc is, amikor nem egy magyar rapszódijába beledolgozta Rózsavölgyi dallamait!), ám csupán a zene hangjaira lépnek ki a bánatos létformából, csak akkor (és addig) „virít” ki „a magyar nép fája”. Ötven esztendeig

muzsikált a költő szavai szerint a „vén muzsikus” (a „vén barátom” minden bizonnyal nem szokásos formula, hanem a személyes és „harcostársi” viszony rögzítése, Petőfi újságcikkben állt ki egy ízben Rózsavölgyi mellett¹⁹), és ötven esztendő alatt a „magyar”-nak csupán ilyen fellángolásra telt. A győri vitézségen ironizáló poéta ebben a versben is megemlékezik a zenehallgatók képzelt hősiességéről, csak hogy a feltételes mód jelzi a Mohácsnál valóban életüket áldozók és a zene hangjainál busongók álmodozásai között feszülő különbséget. Ez a különbség jellemzi a jövővel mit sem törődő, látható-érzékeltető, a felejtésben elmarasztalható magyarságot (kijelentő módú igék) meg a nekibúsulás keltette ábrándok között a jövőről álmodozó (zenei) közönséget (itt is kijelentő módú igék). Ne tévesszen meg bennünket, hogy előbb váltogatja Petőfi az egyes szám és a többes szám első személyt, hogy aztán a vers utolsó előtti szakaszának harmadik soráig megtartsa a látszólagos azonosulást tanúsító többes szám első személyt, majd az utolsó szakaszban (tehát az elsőben és az utolsóban!) ismét kizárólag a maga nevében szóljon, a maga személyes viszonyáról Rózsavölgyi Márkhoz. Ennek a versnek többes szám első személye csak grammatikailag azonos *Az országgyűléshez* című versben fölbukkanó, a közösség nevében vádoló többes szám első személlyel. A *Rózsavölgyi halálára* azokat a látszat-azonosságokat tömöríti verssé, amelyek közte és a közelebből meg nem nevezett származású, réteget reprezentáló publikum között megtéveszthetik a kevésbé figyelmes szemlélőt. A költő egy általánosan elterjedt karakterológiát lelkesít át, szinte személyesít meg azáltal, hogy belép az e karakterológia által húzott körbe. Hiszen a felületes rápillantás hasonló vagy külsőlegesen azonos vonásokat fedezhet föl: a bánat, a merengés, a sírva vigadás lehetnek azok a jelek, amelyekkel mindkétfajta zenehallgatást le lehet írni. Ám kérdés, hogy a költő valóban csak zenét hallgat-e? Rózsavölgyi dallamai csupán alkalmi szórakozásra kínálnak-e verssé gondolható lehetőséget? Vagy pedig az egyik esetben a közismert mulatozásról és annak hatásáról tudhatunk meg valamit?

A másik esetben a zene és a muzsikus helyébe akár a költészetet és a költőt is tehetjük, még egyértelműbben körvonalazva sejtésemet: a *Rózsavölgyi halálára* „vén muzsikus”-sorsa, művészsorsa a Petőfié is? Csak az ő hívására idézhető meg Rózsavölgyi Márk, s amire mutat, amit tanulságképpen elénk tár, az a költő sokszorosan megálmodott kettős jelképe: művészet és szegénység, zene/irodalom és mellőzöttség-elfeledettség, ezúttal a *hegedű és koldusbot* alakváltozatában. Az első és utolsó versszak ismeretében a közrefogott szakaszok olykor ironikus, olykor keserű(bb) mellékjelentést kapnak, a költő mintha belehelyezkedne kortársi magatartásformákba, hogy a lehetőségek (tegyük hozzá: az elmulasztott lehetőségek) fényében, és ezekről *Az országgyűléshez* is megemlékezik, ábrándozás és realitás ellentéte élesebben kitessék. Hiszen ha valóban a muzsikus mulattató játékaival együtt múlt el az ötven esztendő, miként arról az utolsó előtti versszak beszámol, akkor miért lett, hogyan lehetett Rózsavölgyi

Márk osztályrésze a hegedű mellett a koldusbot? Ha *valóban* rajong a „magyar ember” a zenéért, ha a zene hangjait hallva *valóban* feltámad benne a tettvágy, akkor logikátlanak tetszik a vers kicsengése, a befejező szakasz, és talán logikátlan *Az országgyűléshez* felütése is: „Sokat beszéltek, szépet is beszéltek, / Jót is, de ebből a hon nem él meg...”

Az *Olaszország* példázhatja, miként lehet sóhajokból égiháború, miként járhat a táborokban Brutus szelleme (lelkesítve). A *Rózsavölgyi halálára* viszont csak a sóhajokig eljutó zenehallgatókat emlegeti, akik könnyezik a múltat, és nem élik a magukévá, mint Itália népe Brutus korát. Még egy tényezőre szeretném itt felhívni a figyelmet. Petőfi verse nem nekrológ, sokkal inkább felidézés, megidézés, már a második versszaktól kezdve perli vissza a halálból a vén muzsikust. Így tehát némi epikus szál is végighúzódik a versen, a nemzetkarakterológiát előhívó zeneidézés egyben emlékbresztés, a művész és művészete újraélése, feltámasztásának kísérlete versben. Jóllehet ebbe a fel- és megidézési folyamatba – mint láttuk – jókora adag ironia vegyül, a költő korábban szerzett versére utalva (*Magyar vagyok*) éppen az eltávolító és mégis nagyon közelről szemlélődő poéta gesztusai (az egymást váltó egyes és többes szám első személyű igealakok) vetítik elénk a szituáció ambivalenciáját. Hiszen a költő is részese a sírva vigadásnak, a zenehallgatásnak, részese és szemlélője, a zene által tette készülő és az elmaradt tettek bírálója, a múltat megidéző és a győri futás emlékét sem feledve gúnyolódó. Egyszerre játszik több érzéssel: megjeleníti a *karakteri magyar szentimentalizmust*, amelyhez fűződő viszonya már csak azért sem teljesen egyértelmű, mert az érzésekben maga is osztozik, noha számára a zeneszót a vele rokon sorsúnak hitt művész személye hitelesíti. Bár Petőfit éppen 1848 januárjában (vagy februárjában) nem fenyegette Rózsavölgyi Márk sorsa, művésztudatába már korábban beleértette a meg nem értett, a felejtésre ítélt próféták, a kiválasztottak küzdelmes életét; romantikus költő módján vállalta az élen haladók magányát, miközben szerelmes verseiben ez ellen a magány ellen küzdött – a megértésért. Rózsavölgyi Márknak sok mellőzöttséggel és sérelemmel teli élete már csak azért is közel állhatott a Petőfiéhez, hiszen mindketten kívülről érkeztek a reformkori társadalomba, Rózsavölgyi a még nem emancipált zsidóságból, Petőfi alacsonyabb sorsból, a sosem vállalt, ám feltehetőleg sosem egészen elfelejtett szláv származás tudatával. Kívülről érkezve lettek mindketten reprezentánsok, Rózsavölgyi jellegzetes magyar dallamok szerzőfeldolgozója, Petőfi Sándor pedig még a külföld előtt is, már életében a német nyelvű fordítások segítségével, szinte megtestesítője mindannak, amit a (jó szándékú) külföld a magyarságról elgondolt. Persze aligha bizonyítható, hogy ilyen motívumok szerepet játszottak abban a feltűnő rokonszenvenben, amelyet Petőfi a „vén muzsikusként” iránt érzett, és amelynek tanúbizonysága a *Rózsavölgyi halálára* című vers. Azonosulás egy művészpályával, és azonosulás egy másik művészeti ág rokonnak érzett törekvésével.

Ritka pillanata ez a Petőfi-lírának, néhány költőtársához intézett ily meleg sorokat, meg talán még Egressy Gáborhoz. Amit Rózsavölgyiről a versben elmond, önmagáról is elmondhatta (volna), nem egy ízben, más hangszerelésben, más co-textusban el is mondta. Nemcsak a mellőzöttség öntudata, a kevéssé méltó elismertség személyiség-felfokozó elszántsága kap hangot a versben, hanem az a típusú magyarságismeret is, amelyben nem vagy alig kívánt másokkal osztozni; az a jövőre tekintés, amelynek hiánya még az esetlegesen jóakarátú jelenben élők jó részét is jellemzi (mint az *Az országgyűléshez* című versből kitetszik); tehát annak a biblikus ihletésű utópizmusnak *nemléte* miatt kárhozzat a költő (az 1840-es évek magyar és szomszéd irodalmi eszmeiséggel összhangban), amely az Ígélet földjéhez vezető út keresésében láttatja a költő feladatát, költői feladatát is. A korára reagáló poétának ugyanis – mint ezt Petőfi hirdette – ama tépettséget és szaggatottságot is érzékeltetnie kell,²⁰ amely a (romantikus) XIX. századot a felvilágosodáshitű tizennyolcadiktól megkülönbözteti: az illúzióvesztés drámaiságát a jövőbe vetett hit szelídítheti emberivé és republikánusan etikussá. Mindez azonban nemcsak a forradalomváró, -ünneplő költészetben, hanem a Byron nevével jelzett romantikától való elfordulásban, nem a titánember szenvedélyeinek konfliktusos megjelenítésében, hanem a szűkebb cselekvési térre korlátozódó individualitás-felfogásban lesz a Petőfi-lírának (az ifjú Németország irodalmától is megerősített) sajátossága. Ez a szűkebb tér a nemzetfogalom átértékelésekor kaphat formát; versformát is. Amely egyben az utópikus gondolat számára megfelelő költői alakban lehet lírává: a gondolat távlatossága újszerű költői beszédet igényel olyképpen, hogy vitában áll az előző periódus többnyire a romantika jegyében fogalmazódó és erőteljesen retorizált költői beszédével. Bővebb kifejtést érdemelne Vörösmarty Mihály *Liszt Ferenchez* címzett ódájának (és nemzetképének, nemzeti harmónia gondolatának) és Petőfi Sándor szóban forgó, a rapszodiára csak helyenként utaló, keresetlenebb, kopárabb, a közkeletű szólamokat olykor idézőjelbe tévő előadása (és nemzetképe, a nemzeti harmóniát pusztán a zenehallgatás keltette indulatokban felvillantó néhány verssora). Továbbá: míg Vörösmarty a maga pozíciójából egy kívülről érkezett „hű rokon”-t köszönt, az én/mi és a te párbeszédére, zene közvetítette együtt-létére alapozhatja jelen-múlt-jövő látomását, addig Petőfinél éppen e látomásból zárja ki magát a nemzet egy része, a költő, maga képviseli, hogy a jelen sivárságáról is szólhasson. Vörösmarty romantikus zenésze, „hírhedett zenésze a világnak” mellett szerény helyet kaphat a „vén muzsikusz”, a díszítő jelző nélkül nótázó, kinek mindössze két kincse van: a hegedű és a koldusbot. A romantika pompázatos képkincsét Petőfi idézett verseiben felváltja a tudatosan szegényesebb, „földközeli”, „emberszabásúbb” világ rajza. Még az *Olaszország* történelmi és Shakespeare *Julius Caesarát* is megidéző sorait követő jövendölés a „nagy szép idő”-ről, mondhatjuk úgy is, hogy az Idők teljességéről,

a maga tájköltészetének szókincsével lehet szemléletessé; mintha csupán az Alföld és a Kiskunság élményével feldúsítottan juthatna céljához a gondolat:

Eljő, eljő az a nagy szép idő,
Amely felé reményim szállanak,
Mint ősszel a derültebb ég alá
Hosszú sorban a vándormadarak;
A zsarnokság ki fog pusztulni, és
Megint virító lesz a föld színe –

(Azt már csak mellékesen jegyzem meg, hogy „a magyarok Istene” ebben a versben a „szabadság Istene” képében lép elő.)

Rózsavölgyi Márk nem romantikus hős, mégis az idézett Vörösmarty-vers zenész-titánjának alakváltozata – Petőfi tónusában. Amiképpen megtörtént a magyar irodalomban a Vörösmarty–Petőfi-váltás,²¹ amiképpen a romantikus és népies hangvétel már Vörösmartynál is egyszerre jelentkezett (az 1830-as évektől kezdve), úgy Petőfi kibontakozó, főleg 1844-et követő költészete a népiességgel feltáplált romantika újabb változatát hozta létre. A *Rózsavölgyi halálára* a mellőzött művész (itt kevésbé romantikus, de a romantikából eredeztethető) toposztát poétizálja át annak a zenének modorában, amellyel Rózsavölgyi képviselte a nemzeti karaktert; a búsuló-lelkesedést keltő nóta lehetőségeiben jeleníti meg azt, ami a nemzetben a legjobb. Ugyanakkor ez a nemzeti stílus alkalmassá válhat, hogy a jellegzetesen romantikus művész, Liszt Ferenc, az európai elterjedtségű, jelentős múltú (vö. például Schubert magyaros ritmusait) és még jelentősebb jövőjű (vö. például Brahms magyar táncait) zenei magyarságképhe beépíthesse. Ebben a zenében (legalábbis potenciális hatásában) ott rejtőzik a múlt (Mohács) és a jövőre irányuló tettvágy: a legnemesebb korirány, az tudniillik, amely Petőfi lírájával rokoníthatja. Rózsavölgyi zenei beszédében tehát Petőfi Sándor a maga lírai beszédének szinte legközvetlenebb rokonát fedezte föl; az ilyenfajta, az Alföld-versekben (és nem annyira a zsánerképekben) kifejeződő hazatudat, nép-nemzet-gondolat zenei párhuzamai ébreszthették föl Petőfi rokonszenvét a hozzá képest valóban „vén muzsikus” iránt. Ilyen módon nemcsak azért vélem a *Rózsavölgyi halálára* írt verset Petőfi zenei önarcképének, mivel a lírai költők minden versét (legalábbis a múlt század negyvenes éveiből) valamiképpen önarcképnek, sőt: önvallomásnak hihetjük, hanem azért, mert ezúttal a rokon művész sorsán töprengve a maga lehetőségeivel (is) számot vet, nemzet és művész, közösség és egyén érzéseinek, magatartásának eltérésébe vetíti ki a maga aggodalmait (hogy aztán *Az országgyűléshez* mindezt még kendőzetlenebbül tegye!).

Látszólag nem készült különösebb gonddal ez a vers, „formai bravúrról” nemigen számolhatunk be, hacsak nem az, hogy a költő megkísérli a zenének, a busongó dallamnak szavakkal történő érzékeltetését. Hiszen a művész zené-

jével van elsősorban jelen a versben, az ő emléke: zenéjének emlékezete meg sorsa tanulsága. Annál inkább jelen van a versben Petőfi Sándor, mivel előző és következő költeményeiből ismerős kifejezések bukkannak föl, saját magáról való közvetlenebb megnyilatkozások itt egy szituációrajz és áttételes közlés révén fedezhetők föl. Alighogy érzéseiről szól Petőfi, a második szakaszban már megkezdí az igealakok változtatását, önmagában láttatva közösségi jellemvonásokat, ám a közösség jellemvonásait saját, személyes érzéseivel hitelesíti. Az azonosulásnak és eltávolításnak ez az ingadozása teremt feszültséget a versben, s mint ahogy már volt róla szó, az elfogadás és az ironizálás kettős magatartását sugallja az olvasó számára. Ám éppen itt, ebben figyelhetjük meg az önportré fölvezetésére történő kísérletet. Ha jelzőkkel nem minősít is a költő, ha egybelát is személyes és közösségi magatartásformákat, értékfelfogása szilárdnak tetszik, az előző versekből már tudható elmarasztalást és vallomást csoportosítja át, helyezi egy megemlékezés kontextusába. Anélkül azonban, hogy az emlékezet önkényes felvillanásaira hagyatkozna. Éppen ellenkezőleg: igen szorosan szervezett, határozottan konstruált verset alkotott Petőfi, olyat, amelyben nincsen kitérés, mellékszál. Egyetlen téma: a zene, a zenehallgatás, és ezzel összefüggésben a zene ébresztette bánat–lelkesezés tematizálódik valamennyi szakaszban, a zenéhez fűződő viszony lesz értékmérővé, demonstrálódhat tehát a „hatás” tartóssága, ereje, a befogadás milyensége. Egyszóval: a lehetősége, amely Vörösmarty költeményében a vers(elés) zeneiségében realizálódik, Petőfinél a zenészsors alkotássá, hazateremtő gesztussá emelkedése biztosíthat lényegesebb szerepet a zenének (és zenésznek). Vörösmarty versének emelkedő íve az utópikus egymásra találás eufóriáját jelzi, Petőfi lényegében ugyanazt mondja tíz szakaszon és ötven soron keresztül, monotóniája azonban nem bántó, hiszen a téma alapján változatokat ad, hogy végül visszatérjen a főtéma módosított formájához. Ez az erőteljesebb megszerkesztettség, szinte demonstratív strukturáltság a szöveg külső és belső elemeinek egymásra utalásában is megfigyelhető. Rózsavölgyi *ötven* éves muzsikálását *öt* soros versszakokban *ötven* soron át emlegeti Petőfi, mint ahogy a rímek hol felelgetnek egymásnak, hol vitatkoznak egymással, s így – mintegy – kisebb tematikus egységet alkotnak. Az előbbire legyen példa: hegedúd–keserűbb, vagy Mohácsot–levágott; az utóbbira meg: olyankor–hajdankor, untunk–mulattunk... (bár ennél a példánál az *untunk* előtt álló tagadószó a szerkezet része, de nem tartozik a rímhívó szóhoz a rímelés szempontjából). A látszólag hanyagabb rímelés, az oldottabb verssorkezelés, a meglepőnek tetsző áthajlás szintén a zenei fogantatásra utalhatnak, hiszen a szabadabb ritmusú előadás a különféle hangulatokat megjelenítő zenétől vezetve alakul. S bár az áthajlások száma nem túl sok, „merészségük” mindenképpen figyelmet felhívó. Ilyen a negyedik szakasz első két sorában, hogy a költő a névelőt az utána következő szótól szakítja el:

Egyszer ember csak a magyar, mikor a
Fülét szivét megtölti a muzsika

Ez a fajta megoldás idegen a Vörösmarty-vers emelkedettebb hangvételétől, mint ahogy csupán az ironikus távolságtartás igazolhatja a töltelékszavaknak helyét a versben:

Ha őket eltemették vón *rendesen*, [?]
Húszezer sír állna *ottan egy helyen*... [?]

Aligha dönthető el teljes bizonyossággal, hogy a költő által megjelenített sírva vigadás mondatja-e a szavakat, vagy pedig a költő, maga vállalkozik a sírva vigadás visszájának bemutatására, arra tudniillik, hogy a nótázás közben felmerülő emlékek miképpen juthatnak a felszínre (a máskor a sem a jövőre, sem a múltra nem tekintő *сударок* ajkán). Erre az ironikus előadásra utal a „kibusultuk magunkat” szerkezet is; mindez nemigen gondolható Vörösmarty igaz lelkesedést mutató ódája mellé.

A két vers között azonban másutt keresendő (és lelhető meg) a talán leglényegesebb különbség. Míg Vörösmarty Mihály a diadalai csúcsára ért (vagy arrafelé közeledő), ünnepelt művészt, az Európa-szerte ismert virtuózt köszönti, addig Petőfi Sándor a méltatlan sors közé jutottat, a mellőzöttet idézi meg (jóllehet a mellőzöttségnek szinte csak anyagi oldalára vetül fény). A romantikus művész-, művészetelképzelés azonban szívesebben foglalkozott a meg nem értett, kortársai közönyével viaskodó művésszel, mint a befutott, „uralkodók kedvence” alkotókkal. A siker és ennek megfelelően a jólét gyanúsának tetszett: Paganini hegedűjátékának sikerei köré legendák szövődtek, a magyar irodalomban Kazinczy Ferenc pályájának emlékezete az 1840-es években több alkotót foglalkoztatott. Mindezzel szemben a *Liszt Ferenchez* a magyar romantikus óda rapszodiába hajló egyik nagy teljesítménye, a *Rózsavölgyi halálára* pedig, annak ellenére, hogy akár romantikusnak is minősíthető muzsikussorsot választott témájául, Vörösmarty versével egybevetve aligha minősíthető (hasonló romantikafelfogást tartva szem előtt) romantikusnak. A *Liszt Ferenchez* előtt és élettelenül átlelkesítő, sok húron játszó „zeneiség”-hez képest a *Rózsavölgyi halálára* két, egymást kizárni látszó, mindenesetre együtt disszonánsnak ható tónusban szól: a bánatén és az iróniáén; a *Liszt Ferenchez* előadása nagy hangtávolságot igényel, a hangvételhez a végig fokozódó, crescendóval jelezhető erő szükséges, a *Rózsavölgyi halálára* az igealakok említett váltogatásával párhuzamosan váltogatja a két tónust, olykor egybejátztatja, mindenképpen szűkebb a hangtávolság Vörösmarty verséénél. Természetesen kifejthető lenne: mennyire korlátoz bennünket egy vers közelebről való szemlélésében egy szűkkeblű irányzatpoétikai felfogás, adott esetben a romantikának hagyományosabb fogalma és minősítése. Ezúttal azonban nem a följebb leírt paradoxon alaposabb értelmezése vezethet

tovább. Hanem annak valószínűsítése, hogy a *Rózsavölgyi halálára* egyfelől beleillik és ezért beleillesztendő Petőfinek „művész”-versei közé, oda tehát, ahol a művészetről (például a színészetéről) szól, többnyire a kortársi nézetekkel vitatkozva, nem egy ízben életfelfogást, művészetszemléletet átpoétizálva, így ars poetica-érvényű vallomást téve (nem utolsósorban a maga költészetének és költőmagatartásának korszerűségét védelmezve-körvonalazva). A *Rózsavölgyi halálára* éppen úgy töpreng el a művészsors esendőségén és lehetőségein, mint ahogy a programadó *Színészdal* a színészi magatartás erkölcsi imperatívusában a művészek felelősségéről, ennek következtében a feladatvállalás emelkedettségéről szól, és már csak ezáltal is a művész nem a társadalmi hierarchiában elfoglalt helyén, hanem ott látja, ahová a művészet révén emelkedhet. Lényegében a művésznek és a művészetnek ez az önvédelmi küzdelme egyben a korszerű művészetfelfogás önértelmezését segíti; s ha a korábbi poézis (túl-)retorizáltságával szakít is, a meggyőzés kevésbé *hangzatos* retorikájáról nem mond le. Teszi ezt az előző periódus művészetfelfogásával vitatkozva, nem élve annak hangvételével, egy másik, dísztelenebb, célratörőbb, ám ugyancsak erőteljesen megkomponált szerkesztési elv jegyében. S ha följebb a *Liszt Ferenchez* című Vörösmarty-óda volt az ellenpélda, az alábbiakban két Garay János-költeményt²² említek, amely időben is közelebb van a Petőfi-műhöz, meg némileg epigonjellegével is példázhatja egy hangvétel, egy magatartás kiüresedését. A *Hárfahang* (1845) a költészet=hárfa (lant) allegóriát bontja ki, a *Himnusz* és a *Szózat* szó- és képkincséből merít, s ehhez párosítja hivatkozását Himfyre. A már ismert trópusok és kifejezések nem új, csupán a közvetlenebb utalásrendszert kihívó kontextusba kerülnek, a hazafias romantika didakszisba fulladását jelzik. Tematikailag a záró szakaszban mintha a *Rózsavölgyi halálára* előlegeződné; ám inkább arról lehetne elmélkedni, mitől kellett elszakadnia Petőfinek, vagy: minek ellenében kellett versével tanúskodnia:

E lant zengé bölcsődalod,
 Sírod fölött ez zengend;
 S ha sírni nem tudsz hangjain,
 Örülni nem ha örvend;
 Úgy elhiszem, hogy korcs e kor
 Nagy *múltját* elfeledte,
 S már a *jelenben* a *jövőt*
 Előre eltemette.

Garay is megírta a maga versét *Liszt Ferenchez*, szintén bőséges Vörösmarty-idézetekkel tarkítván mondandóját. Nyilvánvaló, hogy Petőfi nem járhatta ezt az utat, nem is járta, kiváltképpen nem 1848-ban, mikor akarva-akaratlanul (inkább akarva) már Vörösmartyhoz képest alternatívát jelentett költészete. S ha ekkor még (leszámítva *A helység kalapácsa* paródiáját) sem Vörösmartyval, sem

költészetével nem fordult is szembe, annál világosabban határolódott el a Vörösmarty-epigonoktól, általában a másodlagos romantikától, nem csak a magyartól, és kereste és találta meg a saját költészeteszménye korszerűségéről tanúskodó megszólalás lehetőségeit. Nem állítom, hogy a *Rózsavölgyi halálára* címzettje Garay János vagy a Garayéhoz hasonló, az 1840-es évek folyóirataiban helyhez jutó költészet lenne. Azt azonban szerfölkött valószínűnek tartom, hogy a *Rózsavölgyi halálára* példázza a művész- és művészetvers jellegzetesen petőfisi felfogását, a versformában fogalmazott művészet-hitvallást. S így mindenképpen olyan önportrét, amely a művészethez való viszonyban rejlő értékfelfogás szerint differenciál. A maga zenei-költészeti szerep- és feladatvállalásában egy tisztultabb nemzeti karakter lehetőségét tárja elénk. Zenei önportré annyiban, hogy Rózsavölgyi Márk zenéjével azonosul a költő, és Rózsavölgyi Márk sorsában művészsorsot, akár jellegzetesnek is mondható művészpályát ismer föl.

A Rózsavölgyi Márkról írott vers a többi „művészvers”-sel együtt (is) szemlélendő. Hogy valóban 1848. január 29-éről való-e, az nem egészen bizonyos. Hogy a költő az *Olaszország* és *Az országgyűléshez* közé lokalizálta, ellenben sokatmondó. Ezzel megnövelte a vers jelentőségét, feltehetőleg nemcsak a tónusváltás indokolja ezt, hanem az a fajta nemzetfelfogás is, amely a két „szomszédos” versben beszédesebben, nyíltabban van jelen.

1 *Petőfi Sándor Összes Művei*, III, sajtó alá rend. VARJAS Béla, Bp., 1951, 323; *Összes Művei VII*, sajtó alá rend. KISS József, V. NYILASY Vilma, Bp., 1964, 602–604.

2 *Petőfi-adattár I*, sajtó alá rend. KISS József, Bp., 1987; *II*, sajtó alá rend. OLTVÁNYI Ambrus, szerk. KISS József, Bp., 1987.

3 ENDRÓDI Sándor, *Petőfi napjai a magyar irodalomban*, Bp., 1911; Bp., 1972.

4 HATVANY Lajos, *Így élt Petőfi*, sajtó alá rend. KISS József, Bp., 1967, I–II.

5 *Petőfi-szótár I–II*, szerk. J. SOLTÉSZ Katalin, SZABÓ Dénes, WACHA Imre, Bp., 1973–1978. (Az általunk kiszemelt szavak e két kötetben található.)

6 Például FERENCZI Zoltán *Petőfi-életrajzában*. Bp., 1986, III, 185.

7 MARTINKÓ András, *Költő, mű, környezet*, Bp., 1973, 13; *Uő, Alkotásmód és kronológia*, PIM Évkönyve 10, Bp., 1973, 11–35.

8 LUKÁCSY Sándor, *A „szirénsíphangú dal”*, Forrás, 1993, 4, 70–73.

9 LUKÁCSY, *Petőfi versről versre*, Új Írás, 1971, 1, 93–107. A dolgozat az *Olaszország* című verssel zárja az 1848. januári Petőfi-versek szem-

létjét, tehát a *Rózsavölgyi halálára* eszerint nem akkor született(?) vers, illetőleg Lukácsy a közlés szerint kronologizál(?). Egyébként a Petőfi-versek értelmezésében más szempontokat érvényesítek, mint Lukácsy, akinek elemzései mindig megfontolást érdemelnek.

10 A továbbiakban az 1. sz. jegyzetben idézett kiadás szövegeit használom.

11 Rózsavölgyi életéről, munkásságáról: RÉTI Zoltán, *Rózsavölgyi Márk*, Bp., 1975. Eszerint Rózsavölgyi 1787-ben született, 61 éves korában hunyt el. A *Petőfi-adattár*, II, 137. azt állítja, hogy a születési évszám: 1789.

12 A *Der Spiegel* 1848. február 19-i(!) száma is hírül adja a vers megjelenését, majd március 8-i száma közli a költemény német fordítását. KISS József, *Petőfi verseinek német fordítása*, ItK 1973, 41–42.

13 „Petőfinek ugyanis különös szokása (vagy a szerkesztői válogatás önkényéről van szó?), hogy verseit csak nagy ritkán közli le azon frissiben, néha fél év, egy év késéssel jelennek meg” – írja MARTINKÓ, *i. m.*, 13. Csakhogy 1844-ben más volt Petőfi helyzete, mint 1848-ban, amikor már nemigen lehetett kitéve szerkesztői önkénynek.

14 *Összes Művei VII*, 125–126. Ebben a levélben Petőfi megemlékezik a bekövetkezendő „háború”-ról (a várt forradalomról?), „már itt van a szomszédban Olaszországban”. Segíti-e ez a megjegyzés az *Olaszország* pontosabb datálását?

15 *Petőfi-adattár*, II, 10.

16 *Kölcsey Ferenc Összes Művei*, sajtó alá rend. SZAUDER Józsefné, SZAUDER József, Bp., 1960, I, 490–523.

17 FRIED István, *Egy Petőfi-vers világa*, Szabolcs-Szatmári Szemle, 1973, 1, 49–52 (A *Nagykárolyban* című vers elemzése).

18 FRIED, *Petőfi Sándor és a magyar irodalmi múlt*, Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1974/75, Bp., 1978, 453–469.

19 *Czáfolat = Petőfi Sándor vegyes művei*, sajtó alá rend. V. NYILASY Vilma, KISS József, Bp., 1956, 9.

20 *Összes Művei II*, sajtó alá rend. VARJAS Béla, Bp., 1951, 352–354.

21 A kifejezést MARTINKÓ Andrásról kölcsönöztem: *Váltás a stafétában: Vörösmarty és Petőfi = Petőfi tüze*, szerk. TAMÁS Anna, WÉBER Antal, Bp., 1972, 37–72.

22 *Garay János Összes Munkái*, sajtó alá rend. FERENCZY József, Bp., 1886, II, 7–8, 52–53.

A líra vajdai gerjedelme

Az irodalomtörténet-írásban találkozunk az életrajz ősi műfaja az irodalmi művek poétikai leírásával, értékelésével, magyarázatával. Sőt a romantikus, zseni-központú irodalomfelfogásban az életrajz valósággal *hagiográfia*.¹

Vajda János életrajza fényt vet a XIX. század második felének irodalmi életére, az irodalmi mozgalmak eseményeire. Életművének legmaradandóbb része, *Szerelmi lírája is életrajzi tényekre irányítja a figyelmet*. Reménytelen szerelme szállásadója lánya, Kratochwill Zsuzsanna (Georgina, a versekben: Gina) iránt vélt és valós életrajzi elemekhez kapcsolja ciklusait és egyes költeményeit – például *A kárhozat helyén* (1872) vagy a *Harminc év után* (1892) címűt. Szerelmi lírájának sajátosságai kíváncsivá tehetik az olvasót személyiségjegyeire, életének fordulataira. A Gina-élmény előtti periódusról írta Bóka László: „Gyér adatok közt tapogatózva követtük eddig az ifjú Vajda János életútját. Amit róla mondtunk, az egy kicsit mindig a korról is szólt, ami kevés szót a korról ejtettünk, az őt is jellemezte, jobban, mint a tétova adatok. Éppen életének másokkal közös, a korra jellemző sablonjai voltak jellemzők, az, hogy benne is népi származék jelentkezett irodalmunkban, az, hogy buzgó diákból vándorszínész lett, hogy a polgári megélhetés biztonsága helyett a regényes városi, kávéházi forradalmár szerepét választotta, hogy merész versek után bátor katona lett belőle. Eddigi életrajzát, kis módosításokkal, minden valamirevaló kortársáról elmondhattuk volna: a sok kaland és regényes élmény sokakéval közös, a korról közös, mely megkövetelte a rendkívülit, a szertelent. E korban csak a rendkívüli tehetség egyénítette az arcokat, még Petőfi is csak műveiben egyéniség, nem élményeiben: az erdei lakot egyként pompás költői témának tartották ő is, Tompa is, a vérszegény múzsájú Kerényi is, a különbség csak az volt, hogy Petőfi írt egyedül remeket róla.”² Bóka hangsúlyozta: „A költők életrajza műveikben van”³ – más kérdés, vajon Vajda-könyvében sikerült-e ilyen, a művekben nyilvánuló költő-életrajzot alkotnia.

Legalaposabb biográfusa, számos új adat feldolgozója: Komlós Aladár. Ő is, mint a korábbi Vajda-portrék és -monográfiák szerzői, nemegyszer Vajda költészetének közvetlen magyarázatát látja élettényeiben és életrajzi személyiségében. Általánosságban érvényesek is az ilyen megközelítések. Vitathatatlan például, ahogyan Szajbély Mihály indokolja Vajda költészetének műfaji fejlődését: „Míg a megélhetés kényszere a közönségnek tett engedmények irányába terelte,

addig az elvárásainak éppen nem megfelelően alakuló korviszonyok és személyes sorsa fölötti elkeseredettsége, kielégíthetetlen szerelmi szenvedélye a közvetlen, lírai élménykifejezésre ösztönözte, azaz a művelni szándékozott epikától a líra, azon belül is a vallomásos líra irányába mozdította őt”.⁴

1. Életrajz és költészet

Az életrajzi személyiség életútjával párhuzamosan merül fel a művészi fejlődés kérdése. A romantikus zseni öntörvényű teljessége, önmagába zárt, monadikus egész volta abszolút fejlődésképet feltételezett. A „művészi fejlődés” egyébként napjainkig uralkodó szempontja a pályaképeknek. Még a napi recenziók is az író, a költő *fejlődéséről* szólnak, már egy második kötet esetében is. A fejlődés lehet – Taine elmélete szerint – az „uralkodó képesség” (faculté maîtresse) kibontakozása, vagy – Dilthey módján értelmezve – az életrajz eseménytörténetében megmutatkozó élményeknek a művészi fantázia alkata által megszabott alkotói visszhangja. Vajdát tartva szem előtt, az „önelvű zseni” kérdése inkább csak probléma: különösen akkor, amikor a kétségkívül zseniális költeményei és a tömegével szerzett lapos, közhelyes versei, versrészelei közötti szakadékot méricskéljük. Schöpflin Aladár így zárja a Nyugatban 1912-ben megjelent, Vajda művészetét teljes mértékben elismerő tanulmányát: „Legalább tíz olyan költeménye van, amelyek egész líránk leges-legjavából valók. Többi verseiben is egész tömege van olyan szépségeknek, amelyekhez hasonlókat csak nagyon kevés költőnk képzelete tudott létrehozni. Ha verseire visszagondolunk, mintha mindúntalan színes, kápráztató tüzek lobbannának ki a hamuból és bevilágítanak egy-egy pillanatra az egész tájékat. Alig van magyar költő, akiben több volna a lendület a líra nagy stílusához és ha lendületét mindúntalan lehúzzák is belső nagy tökéletlenségei, igen gyakran bámulatatos erejű kilendüléseket mutat. Élete és költészete egyike azoknak a cselekménytelen, nagy belső tragédiáknak, melyek mellett nem lehet megrendülés nélkül elhaladni.”⁵ Íme a „leges-legjava” és a „belső nagy tökéletlenségei” ellentéte. (Mellesleg: a tanulmány a „legalább tíz” helyett cím szerint csak öt-hat kimagasló költeményt említ.)

Költői termése tekintetében életrajzírói a Gina-élmény előtti és utáni időszak közé húznak választóvonalat. (Széles Klára a kortársat, Zilahy Károlyt idézi, aki szerint ekkor „elszántan öngénusza karjai közé vetette magát”.⁶) Kedélyének elborulását, emberkerülése elhatalmasodását a röpiratokat követő támadások, gyanúsítások és egy 1863-ban elszenvedett betegség, szüleinek halálos balesete és az irodalmi Deák-párt bojkottja indokolhatták,⁷ de életrajzírói a következő periódust illetően sem állapítanak meg határozott fejlődéstendenciát. Schöpflin hangsúlyozta: költészete bizonyos értelemben *nem fejlődik*.⁸

Az életrajzi személyiség és a költészet individualitása közötti megfelelés lát-szólag egyszerű egyenlet, szinte pusztá tautológia. Talán mégsem az. Komlós

Aladár Vajda-könyvének „Vajda János művészete” című fejezetében Vajda „költői hangját” próbálja meghatározni. „Miben áll ez? az igazságnak valami hamisíthatatlan ízében, az érzés és kifejezés szokatlan intenzitásában, a nyelv tömörségében s a szavak ezzel összefüggő megnőtt súlyában és értékében. Az érzéki benyomást, amelyet lírája kelt, leginkább az erő és forróság szavakkal tudnók megközelíteni. Gyakran a pátoszig emelkedik.”⁹ Komlós könyve szinte teljes terjedelmében Vajda emberi karakterével foglalkozik, s előadásából az következik, hogy költészetének vonásai is ezt az egyéb forrásokból megismerhető jellemet körvonalazzák még pontosabban. Szerinte a „pátosz”, amely költői hangjának jellemzőit mintegy csúcspontban foglalja össze, szintén ilyen – a költő *emberi* karakterére utaló – vonása költészetének: „...a pátosz feltétele oly indulat, melynek erkölcsi tartalma van. Vajdát hősi jelleme és 1848 lelkesítő élményeihez való hűsége tette képessé rá.”¹⁰ Ez az „igazság” (itt „hűség”) „hamisíthatatlan ízét” is megmagyarázza.

Ezt a módszert azért kell kétségessé tennünk, mert olyan benyomást kelt, mintha valóban a *költői* életpálya rajzát és oknyomozó jellemzését nyújtaná, s mintha a személyes élelsors és az életkörülmények valóban a költészet eseményeinek magyarázatául szolgálnának. Például ilyen magyarázatául: „A halál szerepe, a tájak napfogyatkozás-szerűsége Vajda képeiben nem szorul bővebb magyarázatra. Olyan ember képzelete ez, aki a magyar életet és benne a magát Világos óta tetszhalálnak érezte.”¹¹ Csakhogy a tetszhalálszerűségnek ugyanilyen érzése megvolt Arany és Tompa költészetében is, és a képzeletük is olyan emberekére vallott, akik így is éreztek. Hármójuk lírája mégis különbözik. De ha esetleg a fenti feltételezés valóban kimerítő magyarázatot nyújt is Vajda tájainak napfogyatkozásos állapotára, milyen közéleti, nemzetmitológiai háttére van annak, hogy – mint Komlós maga írta – „a *Nyári dél*-ben az erdő úgy hat rá, mintha az Isten átölelte volna a földet, s zeme, a nap, ragyogna”?¹²

Természetes, hogy az életrajzzal megragadható személyiség vonásai, sorsa, körülményei állnak a költői művekről szóló magyarázatok, rendszerezések, értékelések előtérben. Az is érthető, hogy ez a kivételes személyiség mint személyiség különös mértékben magára vonta az érdeklődést. Viszont lehet, hogy az életrajzi személyiségjegyek előtérbe állítása eltereli a figyelmet költészetének olyan *személyiségjegyeiről*, amilyeneket csakis költői szövegekből s azok tágabb összefüggéseiből ismerhetünk fel vagy következtethetünk ki. Igaz, még ez sem olyan egyszerű. Bóka László utal Horváth János Petőfi-tanulmányára, amely szoros párhuzamot állapít meg Petőfi *A szájhősök* és a fiatal Vajda *A nemzethez* című költeménye között. „Az olvasó csak akkor hökken meg, ha megtudja, hogy bár Petőfi előbb írta e verset, Vajdáé előbb jelent meg majd egy évvel. Közvetlen hatásról szó sem lehet, az egyezések oly feltűnőek, hogy Petőfi társasága nem ölelte volna keblére Vajdát, ha egy kiadatlan vers parafrázisával jelentkezett volna köztük. [...] Hogy befogadták társaságukba, hogy éppen e verséért fo-

gadták be, az még az öntudatlan szarkaság gyanúját is leveszi Vajdáról. Petőfi a rokonhangot üdvözölte Vajda versében. A kérdés megoldása éppen az, hogy Vajda nemcsak utána ment Petőfinek, hanem ihlete, mely Petőfi tüzén éledt, olykor elébefutott a már megfogant, de még ki nem mondott gondolatnak. Annyira benne élt Petőfi eszmevilágában, annyira rájárt a tolla Petőfi fordulataira, hogy nem volt szüksége mintára az utánzásához.”¹³ Utánzás, nem utánzás: a szövegindividuum ím tévesen is kötődhet életrajzi individuumhoz.

Úgy látom, hogy az életrajzi szempont és az életrajzi személyiség túlzott előtérbe kerülése az oka annak, hogy a Vajda-portrékban költészete filozofikus vonásainak egyik alkati problémája az évtizedek folyamán háttérbe szorult. Tudniillik a szerelem- és az Én-érzékelés egy olyan sajátos *eszkhatológiája*, amely egyfelől a személyes egyéni-költői esendőség vonásait, másfelől lírájának világ-irodalomtörténeti arányokkal mérve is páratlan irányultságát emeli ki.

2. Értékelés és irodalomtörténeti elhelyezés: az irodalomtörténeti kritika stílusváltozásai

Mennyiben következménye a költő „elhelyezése” az irodalomtörténeti folyamatban annak a helyzetnek, amely az irodalomtörténeti folyamat egy későbbi, az előbbiekből is következő szakaszán áll fenn, s amelytől nem tudjuk függetleníteni magunkat (vö. Hans-Georg Gadamer „hatástörténeti tudat”-fogalmával¹⁴)?

Megszokott irodalomtörténeti feladat a költő „elhelyezése” a korban és az irodalomtörténeti folyamatban. Közmegegyezészerű, hogy Vajdát *átmeneti* alakként jelölik meg: valahonnan jövet valamerre tart. Komlós Aladár: „Már idéztük Ignotus mondását, amely szerint ő volt az utolsó romantikus és az első modern. Schöpflin e nyomon járva úgy határozta meg, hogy ő »éppen a realizmussal ellenkező irányba, az absztrakt és a szimboliztikus irányába fejlesztette a Vörösmarty romantikáját«. De ha romantikus volt, nem Novalis, Chateaubriand, sőt nem is Victor Hugo, Byron vagy Vörösmarty értelmében volt az, nem az 1800-as, sőt nem is az 1830-as irodalom, hanem az 1848-as élet értelmében: abban az értelemben, hogy a »tüneményes alakok«, a nagyság megbabonázták, az életben a jellem és a lélek nagyságát s a dicsőséget, a költészetben pedig a nagyszabásút kereste.”¹⁵ Komlós hangsúlyozza Vajda plebejus vonásait, s hogy noha az ő költői nyelve is „ünnepi beszéd”, mint Vörösmartyé, „az övé már átment Petőfi iskoláján is, felfrissült a népiességben és a realizmusban. Nem törekszik népiességre, de azért nem, mert már magába olvasztotta. Szókincese tele van olyan szavakkal, amelyeket Vörösmarty nem írt volna le: hanghordozása, előadásmódja teljesen természetes, csak épp nagy dolgokról, nagy fájdalomokról és nyugtalanságokról szól. Értelmiségi nyelv ez, de egy paraszti eredetű értelmiségé.”¹⁶

Várkonyi Nándor a romantikából a realizmusba vezető úton jelöli ki Vajda helyét: „Ahogyan a polgári társadalom atomjaira bomlott, s az egyén (az erős

egyén) szolgálatába állt, a költészet is szükségszerűen a lírai egyénre korlátozta »anyagát«. Eötvös szava: »kit nem hevít korának érzeménye, szakítsa ketté lantja húrjait« – fordítva is érvényes: ha a kornak nincs »érzelme«, a költő sem hevülhet. A lírai költő magára marad tehát, s ettől fogva csak saját énjének helyzete érdekli. Kialakul a modern lírai én.¹⁷ Várkonyi hozzáteszi: „A modern ember egocentriája [...] nem jelent visszatérést a romantikus világalkotó érhez, hanem éppen az ellenkező végletet: a költő számkivetettségét a teremtés nagy közöségéből, elszakadását minden metafizikai kapcsolattól, s magányának keservét vagy újszerű gazdagságát. A modernség a lírai realizmus fejlődésének utolsó foka. [...] A realista szemlélet ezután már csak egyetlen fokot hág meg: elhagy minden transcendenciát, minden magasabb reményt és mélyebb keserűséget, az életet pusztán önmagában nézi, mint egy folyamatot, amelybe a természet életakarása, az »élan vital« veti be az embert, hogy nem ismert erők átvevője s továbbadója legyen, semmi több. Ez a modernség végső tanítása, közkeletű nevén vitalizmus: pőrére hántani, magányosabbá tenni az embert aligha lehet, utána már csak újrakezdés következik. Ebben áll a realizmus döntő befolyása a lírára: kezdetben még a romantikával találja szemben magát, s kettőnek: a romantikus és a realisztikus lírai ének harca dől el Vajda Jánosnál, illetve ő mutat reá szemléltető példát. Vajda azonban nem állt egyedül; a régi és az új küzdelme, a nemzeties-idealista és a realista-modern szellem harca ekkor is, mint rendesen, nemzedékek, »iskolák«, helyesen talán csoportok vitájaként jelentkezett. A vita már a hatvanas években megindult a fiatalon elhunyt Zilahy Károly vezérlete alatt; köréje csoportosultak: Vajda János, Tolnai Lajos, Bajza Jenő (József fia), Dömötör János, Reviczky Széver, Dalmady Győző, Szász Béla, Szabados János és mások...“¹⁸

Ebben tehát benne van a romantikustól a modernig ívelő út, amelyet Komlós stílusjegyekkel tovább finomít, utalva Vajda lírájának a szimbolizmusig, sőt az expresszionizmusig mutató poétikai sajátosságaira. S. Varga Pál könyve – megfelelően Várkonyi feltételezésének – részletes filológiai feltárással jelöli ki Vajda helyét a gondviselési és a vitalizmus ütközészónájában.¹⁹

Az irodalmi népiesség örökségének sorsváltozására irányul Sőtér elemzése. Eszerint Vajda elfordul a népiesség talmi, epigon-változatától. „...Vajda legsajátabb lírai hangja csak a népies örökség bizonyos elemeinek fokozatos feladása árán születhetett meg. Az 50-es évek ciklusai közt még feltűnően nagy helyet foglalnak el a népdalszerű formák; gondoljunk az olyan darabokra, mint a *Szerelem édenének* valamennyi verse, a *Sírámok IX*, a *Szerelem átka I*, a *Gina emléke IV, X, XIII, XIV stb., stb.*, valamint az ősi nyolcasokban írt költemények nagy számára – mindezek a költemények híján vannak még annak az újszerű képművészetnek, s annak az erősen intellektuális színezetnek is, mely Vajda érett korszakában, költészetének sajátos, összehasonlíthatatlan jellemzője lesz.“²⁰ Sőtér István szerint „Vajda költői hangja tehát a Petőfi-örökség továbbfejlesztéséből

született meg. Ez az örökség nem »magától-értetődő« módon került Vajda birtokába, hanem bizonyos elemeknek (pl. a népdalszerűségnek) kiküszöbölése, illetve, másféléknek (pl. Vörösmarty képzőművészeti művészetének) népiessé áthasónítása révén. Vajda költői hangjában egy nyugtalan, modern, újszerűen intellektuális líraiság vegyül el a Petőfi-örökség nyomán kialakított »klasszicitás«-eszmény tisztaságával, egyszerűségével. Vajda, miközben harcol a talmi népiesség ellen – a maga költészetének anyagát a 48 előtti népiesség legértékesebb elemeinek fenntartásából, gazdagításából teremti meg.”²¹

Első monográfiája, Rubinyi Mózes könyvének „Elődei és utódai” című fejezetében felsorolja Vajda Petőfi-reminiszenciáit. Ilyeneket:

Vajda Üstökös	Petőfi Karácsonykor „Mint vészt jelentő üstökös az égen, Magányos pályán búsan bujdosom...”
Sírárok I. „Mért születni, minek élni?...”	Édes öröm ittalak már „Nem legjobb-e soh’sem élni?”
Harminc év után „E lélek a te Veszta-templomod. Oltára képében látod magad.	Honfidal „Szentegyház keblem belseje, Oltára képed...”
Bujdosik a fa levele	Temetésre szól az ének
Az állatkertben	Rab oroszlán
Lenni vagy nem lenni	Rab oroszlán

Rubinyi megjegyzi: „A *Csapongás* c. rapszódia egészen Petőfi *Minek nevezzetek* c. rapszódijának másolata.”²² Egyéb formai hasonlóságokra is utal.

Persze ugyanígy az Arany-líra hangvételével fennálló párhuzamai is felsorolhatók, annál is inkább, mivel korai epikus kísérletei is erősen Arany hatása alatt álltak. Lírája alkati vonásainak is ez egyik forrásvidéke. Talán még azoknak a főnévi igeneves soroknak is, amelyeket Keszi Imre a népies forma megújítását példázva idéz: „Egyszer megölelni, / Egyszer megcsókolni, / Örökké ölelni, / Örökké csókolni!” (*Gina emléke* XIII)²³ –, ott van a párja Arany szavaiban: „Egyszer megláthatni... halálnak sem adni... / Fölnevelni szépen... gyönyörködni benne... (*Az első lépés*). Avagy Vajda infinitívusainak is része lehet benne, hogy Arany egy évtizeddel később is ezt a hangot üti meg a *Toldi szerelme* VI. énekében: „Oh, bújni, pirúlni, a földbe süllyedni, / Elveszni!... de mégis szeretni, követni!” Vajda infinitívusainak (*Sírárok* III, *A vaali erdőben* 3–6. vsz., *Gyászvoég*), illetve egyéb azonos nyelvszerkezeteinek (feltételes jelen idejű szerkezetek

tizenhét soron át a *Gina emléke* XXXI.-ben) sorjázására már Rubinyi Mózes felfigyelt.²⁴

Igazi újdonság-ereje azonban nem annak van, hogy a népies hangot lapidárisan a nyelv törzsalakjaira (főnévi vagy melléknévi igenevekre, antitetikus szerkezetekre, képpel, gondolattal telített nyelvi tömörítvényekre) redukálja, s így vonja ki a népdalszerűből a „tisztán” dalszerűt (Lied-szerűt?), hanem „annak az újszerű kép-művészetnek, s annak az erősen intellektuális színezetnek”, amelyre Sőtér utal.

Bóka nem Ady, hanem Kosztolányi lírájában látja a Vajda utolsó versének utolsó versszakában felidézett „Kétségbeejtő borzadály” örökösét.²⁵ Barta János Vajda szerelmi költészetéről szóló tanulmányának „Zárszó és kitekintés” című fejezetében írja, hogy „a szépség és a gyönyör himnikus elragadtatása a Komjáthy-féle eksztatikus szerelmi líra előképe, s előremutat a szerelmi élménynek filozofikus távlatokba való helyezése is. A hangulatlírának már Tompánál is megvannak az előzményei; ahogy a szerelmi bánat vagy gyönyörsóvárgás lehalkul, a tájhangulatba olvad bele, ez már új fázist jelent a Petőfi–Arany-hagyományú, szituációs érzelm kifejezéshez képest. A *Gina emléke* XXXII., a *Kísértetek* és a *Harminc év után* féleber, laza asszociációkra épülő globális hangulatképei már modernebb, lazább, oldottabb lírai közlést előlegeznek. S talán nem tévedek nagyot, ha az *Idyll*ről a nemsokára fellépő Heltai és Ignótus könnyed-cinikus szerelmi évődései jutnak eszembe.”²⁶

Mindez részvételt feltételez az irodalom fejlődésfolyamatában. Ha az irodalomtörténész a másodvonal számára keres irodalmi érdemeket, rendszerint ebben a részvételen találja meg a lehetőséget. A másodvonalbeli művész ezáltal nyomban beleolvad a fejlődés nagyobb vonulataiba... Hiszen a csakis az ő művészetére jellemző szinguláris jegyek nem eléggé kiemelkedőek, kiteljesedettek ahhoz, hogy önmagukért álljanak helyt, mint a zseni esetében.

3. A stílustörténet mint teleologikus poétológiai eseménytörténet

A stílustörténeti megközelítés látszott hosszú és fontos perióduson át, s a gyakorlatban látszik máig is, legideálisabb eljárásnak a poétikai „események” történeti leírására és rendszerezésére, azaz a stílustörténeti fejlődés, korszakolás stb. formáiba való beállításra.²⁷ A fentebb már felmerült terminusok (romantika, realizmus, modernség stb.) elsőrendűen stílustörténeti kategóriák. Stílustörténeti vonzatúak a műfaji fejlődésre (népdal-dalforma) utaló észrevételek, s persze a történelem irreverzibilitása jelen van az öröklött, átvett, utánzott stb. stílusjegyek problémájában is.

Lehetségesek-e olyan szövegi tulajdonságok, amelyeknek szerepe van a stílustörténeti meghatározásokban, de amelyeknek történeti beágyazottság nélkül is helyük van a költészeti minőség és milyenség leírásában? Feltehetően éppen

ezek képeznek, egyedileg vagy összefüggéseikben, olyan szingularitást, fejlettebb fokon monadikusnak tetsző különbözőséget, amilyenben a zsenialitás jegeit észlelhetjük.

De felmerül az a kérdés is, vajon a történeti folyamatban meghatározó szerepet játszó vagy a folyamaton kívül, egy statikus rendszerben is kiemelkedő szövegtulajdonságok észlelésének, kijelölésének, értékelésének nincsenek-e történeti előfeltételei? Nem minden korban ugyanazt észleli a kritika és a közönség saját szerűnek ugyanazokban a szövegekben – a stílustörténeti korokat jellemző stílussajátosságok ízlésbeli sajátosságoknak is megfelelnek. S ez nemcsak a múltban volt így: mai ízlésünk, amely persze távról sem egységes, s amelynek változatait a történeti előzmények is alakítják, majdan ugyanúgy sajátosan korhoz kötött ízlésként jelenik meg a megfigyelők előtt, mint előttünk a barokk kor vagy a szentimentalizmus ízlése, stílusmentalitása, mentalitásának stílusa.

A képek erejétől a szintakszis dinamikájáig

Az irodalomtörténet ilyen hatástörténeti szempontjából tekintve is tanulságos Vajda *megítélésének* története. A századfordulótól távolodva a figyelem egyre inkább Vajda képalkotásának egyediségére terelődött. Schöpflin nemcsak jelentős bölcselőnek nem tartotta, nem tartotta figyelemre méltónak képalkotását sem: „Vajda, ahogy képekben aránylag szegény, gondolatokban sem gazdag. Egész gondolkodása visszavezethető kevészámú hatalmas eszmére s ezekben sincsenek gazdag árnyalatok, a gondolkodás differenciáltságát eláruló, finom átmenetek. Ezért gondolkodása olyasforma, mintha mázsás, faragatlan természetű kövekkel dobálózna, melyek minduntalan azzal fenyegetik, hogy visszaesnek rá. Nem bír a gondolattal, nem uralkodik fölötte, inkább a gondolat ragadja magával sötét mélységeibe, melyekben félvakon topog.”²⁸ Ez igaz lehet. Látszik, annyira mellékesnek tartja a Vajda-líra képiségét, hogy úgyszólván csak a bölcseléssel való összevetésben jut neki – ugyancsak negatív eredménnyel – némi érdeklődés.

A legnagyobb figyelmet Komlós Aladár szentelte Vajda képalkotó tehetségének, s e tehetség megnyilatkozásában irodalomtörténeti, stílustörténeti fordulót látott. Az *üldözött* című tanulmányában (1970) írja: „...mert befelé forduló költő, vele kezdődik a kép uralma a lírában. Hiszen, szemben a külső tárgyakkal, a belső dolgok csak hasonlattal, metaforával mutathatók meg. Petőfinél a kép gyakran kieszt ötlet, csak játék, nála a közvetlenül meg nem nevezhető lényeg kifejezője. Petőfinél, Aranyánál a vers szövege a nyelv szokott egyszerű elemeiből, nála képekből van szövege, s egy-egy megnevező szó fűzi össze őket.”²⁹ Komlós Vajda magába zárkózásával, befelé fordulásával magyarázza a képzelet elsőbbségét: „Lelke szubjektív tartalmi annyival erősebbek az objektív jellegűeknél, hogy a valóság gyakran el is veszti számára a valóságjellegét, s úgy érzi, a lét csak álom.”³⁰ „Vajda előtt mintha egy-egy látomás állna, kényszerítve őt, hogy

rajzolja le őket, ez a váz, melyre a vers épülete felépült (*Húsz év múlva, Az üstökös*). Vagy ha nem is váz, a vers legfontosabb érzelmi mondanivalója mindenestre benne gyűlik össze (mint pl. a *Harminc év után* utolsó strófájában). A költemény mintha éppen arra szolgálna, hogy többé-kevésbé hosszú reflexiók kapaszkodóin át eljuttasson a képig, ahol aztán megpihenhetünk. Itt a csúcs, ahonnan átláthatjuk az egész élettájat, ez a gyújtópont, amely a lélek minden sugarát összegyűjti.³¹ Kifejti, hogy Vajda „néha egyetlen képre építi a verset, máskor meg tolonganak a képei”.³² „Képzelete nem is a változatosságával kap meg, hanem frappáns, egyéni és erőteljes voltával. Már jelzői közt is olyanokat találunk, mint: pillangó lét, hóhér idő, lobogó gyász, méhszárnyú nesz, siralomházi lelkek stb. Általában mintha gondolatban kitörölné az elkopott, erőtlen fordulatokat: nincsenek henye töltelékszavai, híg, közhelyes jelzői; csak súlyos, nagy kifejezőerejű szavakat mond ki. Olvasása közben az az érzésünk, hogy állandóan a nyelv hegycúcsain járunk. S még jelzőinél is meglepőbbek a hasonlatai, mint: »Nagy tarjagos felhőknek ormán, Mint fehér szűz a zárda tornyán, Előjön a hold« (*Gina emléke* XXXII. dal). E képek egymástól igen távoli dolgokat összekapcsoló és eredeti voltak következtében úgy hatnak, mint a sötétben váratlanul kigyulladó erős fény. Elég példaképpen a világpusztulás álmának leírására gondolnunk az *Alfréd regénye* I. fejezetében, ahol másodpercenként gyuladnak ki a százvattos fényű hasonlatok; a *Végtelenség-re*, ahol a képek ereje és áradó gazdagsága shakespeare-i méreteket ölt; a *Nyári éjjel-re*, ahol a világok életét és pusztulását megjelenítő képek megdöbbenetnek fenséges és újszerű voltokkal.”³³ „Vele megkezdődik líránknak az az Adyig bezárólag tartó korszaka, amelyet a befelé fordulás, a külső dolgok elhanyagolása, a szubjektív elemeknek az objektívek rovására érvényesülése jellemez.”³⁴ „Nem a Mont Blancot látva jut eszébe saját lelkiállapota, hanem önmagán tünődve bukkan rá a Mont Blanc képére; a valóságban nem is látta soha, csak úgy konstruálta meg.”³⁵ „Vajda a legelvontabb dolgokat is látja: »Naptárak, órák józan emberekként Ütköztek össze a részeg valóval«, vagy: »Én mindig ezt az órát látom, E hézagot a mult időben, Mit ki nem tölt a teremő sem, Mely visszaásít, onnan rája Mint a halott leasett álla...« Sőt, akár a szimbolisták, a hangokat is látja: mikor pl. a föld »Borzasztó siketítő csattanással, Amelynek óriási cápatorka Benyelte mind a többi hanghullámot«, kettéhasadt alatta.”³⁶ „Képei gyakran fürtösen születnek. A XXXII. *Gina*-dalban pl. »Nagy tarjagos felhőknek ormán, Mint fehér szűz a zárda tornyán, Előjön a hold s meg-megállva, Merengve néz a keresztfákra«. Ez a kép elég is volna. De Vajda úgy érzi, még nem fejezte ki teljesen a hold hatását a temető fölött, s így folytatja: »Mint csöndes őrült, ki andalva / Magához jó egy pillanatra, / És széttékvén, amit lát, hall, / Lelkét betölti borzalommal; / Elméje, sebtelt szive fájdul, / És könnye sűrűn megered, hull, / Hull egy hideg fehér halottra, / Mint holdsugár a sírszoborra;« Azaz a hold úgy néz, mint egy csendes őrült, akinek könnye úgy hull, mint a holdsugár. Szerencse, hogy ellenfelei nem vették észre ezt az önmagába visszatérő

görbe vonalat. Hiszen oly könnyű lett volna gúnyolódni rajta, azt állítani, hogy Vajda a holdsugarat végső soron a holdsugárhoz hasonlítja. Holott nem igaz, a csendes őrült képe, amelyet Vajda a hold képéhez felidéz, önállósul itt; Vajda már megfeledezett a holdról, a csendes őrült oly elevenen áll előtte, hogy le kell rajzolni azt is, a könnyeit is, s ezeket, nem a holdsugarat hasonlítja a holdsugárhoz.³⁷

Amikor Komlós ezt a könyvet, illetve disszertációját írta, a hivatalos irodalom-elméleti ideológiával szemben a realizmusellenesség vádja ellen is meg kellett védenie Vajda ekként feltárt szubjektív képalkotó eljárását.³⁸ Ezt csak az Ady költészetéhez vezető irodalomtörténeti fejlődésre hivatkozva tehette meg, megállapítva: „Így lett Vajda megalapítója egy új költői iránynak, mely hallucinációs erővel fejezte ki a meghasonlott, magányos ember fájdalmait, őse Reviczky, Komjáthy, Ady Endre költészetének.”³⁹ Komlós Vajda hallucinatív vonására, vizionárius képi erejére már *Az új magyar líra* című könyvében is célzott: „Íme a pozitivisták megfigyeléssel szemben megjelenik a magyar lírában a hallucináció. Vajdának valóban vannak strófái és képei, amelyek monumentalitásának és elévülhetetlen vizionárius erejének párját kell keresni (Nyári éjjel, Husz év után).”⁴⁰

Barta János is azok közé az irodalomtudósok közé tartozott, akiket megragadtak Vajda beláthatatlan emberi és művészi szélsőségei. A *Tantalusz álma* című tanulmánya az *Alfréd regényéről* szól, s benne előtérbe kerül a képiség és a látomásosság. Ebben a verses regényben „figyelmet csak az álompanoráma érdemel”⁴¹ – állítja a tanulmány. Nem is egyszerűen csak látomásos képei, hanem a megjelenített káosz és a káosz megjelenítésének művészi „rendje” miatt: „A spontán vágyakból, sóvárgásból, haragból, gúnyból, lelcicsinylésből áramlik ki – amit különösen a kényesebb olvasó élvez: a tónus színváltogató tarkasága: pátosz, irónia, lírai vallomás, őszinte hév és malícia. Seholy másutt ilyen gazdagságot nem tudott kifejtteni Vajda. Különösen nagy művésze a pejoratív esztétikai hatásoknak: aminő a groteszk, a torz, a nyersen triviális –, de olykor meg is borzongat, és az epés gúnyba, a romboló indulatba már-már a macabre árnyalata vegyül, mint a nagy emberpusztítás rajzában. A zord fantáziában egyszerre csak mintha a nyelvét ölténé ki: Alfréd a halál kaszájával aratja a Duna-parton az embereket, mint kaszálók a szénát; a Duna piros lesz a vértől, de csak szélén, s a zöld part, a véres és tiszta víz »három színében lentebb a vidéken Játszhatta kortesül a nemzetit«.”⁴² Vagy, az itt következő idézethez csatlakozó megállapítások:

A nap rendetlenül kél s szélvihar
Porába burkolózva, fénytelen,
Sugártalan csüng ottefedve a föld
Tányérja szélén, mint lenyakazott
Embernek porbahullt véres feje.

„Tettenérhető, hogyan olvad össze a romantikus főnség, monumentalitás és érzéki telítettség a borzongató, groteszk realitással. – Hasonló jellegzetes színkeverés érezhető az elbeszélés hangnemén is, mint képanyagán. Ahogy indul, az valóban a verses regény műfaji jegyeihez tartozó szubjektív, fesztelen, laza és körülményeskedő modor, amely csaknem mint hallgatóhoz fordul az olvasóhoz; helyenként jól is sikerül neki a hangnem mímelt pózolásának érzetése; egy ilyen fonal többé-kevésbé észrevehetően végighúzódik az egész költeményen – noha elnyomja hol a személyes gyötörődés és tépelődés feszítettebb konoksága, hol a kozmikus dimenzióba illő pátosz, hol a sóvárgás líraisága. Szinte állandó a lebegés, őszinte nekihevülés és halk vagy erősebb ironia között; a hangváltást, az átcsapásokat sikerül Vajdának művészien űzni. Legalább egy beszédes példát: A nagy Káoszból új világ van születőben; az új Édenkertben már ott sejlenek Izidóra bájai: a jó és gonosz tudás fájának ágai közül mint éjből a Kaukázus

Hócsúcsai, midőn a hasadó
 Hajnalnak első lángja önti el:
 Fénylett ki Izidóra pongyolája,
 S a lángoló fürt hattyúvállakon...
 Mert notabene – meg kell vallanom –
 Egy kis különbség volt a biblia
 S új édenem közt: nevezetesen
 Az érdekes fügefalevelet,
 A cselszövő kígyót és átalán a
 Szaloni öltözéket illetőleg...⁴³

A káosz megjelenítésének megfelelő művészi „rend” (ez itt nem lehet a distanciáló „keretezés” rendje) megteremtéséhez („a hangváltást, az átcsapásokat sikerül Vajdának művészien űzni”) alighanem fő eszköz a szintakszis az az ereje, amelyre Vajda e műve kapcsán Barta János elsőként hivatkozik. A „felszabadult lelki energiák kiadásával kapcsolatban” sorolja fel a szintakszis kiemelkedő stílusjellegzetességeit. Ilyen „a mondatok átfogó erejének, tehát terjedelmének is megnövekedése”.⁴⁴ A mondat szerkesztés, mondatkötés (szövegtani) sajátos módjának kettős háttere van: „A mondatokat nemcsak a belső hev viszi előre, hanem az álmképek spontán gomolygása is, amely szétoldódva dobja ki hullámként mozzanatait; s ennek eszközei az egymáshoz folyamatosan kapcsolódó nagyívű mondatok. Amikor az új Édenben az új Évát megpillantja és már-már szentségtörő merényre tüzei föl magát: ponttól a bezáró felkiáltójelig harmincöt sort olvashatunk meg – ez alighanem a maximum, s nyilvánvalóan három-négysoros mondathullámok is akadnak, de az átlag 8–10 sornyinak látszik. – Mivel tölti meg ezeket a széles mondatkereteket? Egy szóval megmondva:

a kifejezési próbák minden eszközével. Alá- és mellérendelésekből, előre- és hátramutatásokból szövevényes erőrendszert épít, amely számos kanyaron és duzzasztón [sic!] halad előre. Különösen szereti a mondatrészeket halmozni: jelző jelzőre, ige igére torlódik föl.

Tündöklő kúpolák, miként a terhes
 Felhők a szélben, szerte szakadoznak;
 Márvány- és vászonangyalok a légben
 Elszéledéznek árván, szétröppennek
 Mint az anyányi verebek; a nép
 Kétségbeesve, lobogó hajakkal
 Réműlve ront ki és viszi magával
 A templomajtót – de mi haszna, ott meg
 Ketté hasad hosszában egy-egy utca,
 Amint vonítva, hörgve ásítóz
 A föld; s lángnyelvét öltögetve, fojtó
 Párát lehelve tátogatja száját
 Az éhező pokol...

Ehhez a hogy úgy mondjam, szintaktikai dinamikához társul a stílusenergia másik nagy forrása: a képiesség, a képek és hasonlatok megnövekedett szerepe.⁴⁵

Barta ehhez a dinamikus szövegépítő módszerhez társítja, s így mintegy magyarázattal is ellátja a korábbi, a képtechnikát csak metaforikus utalással-megnevezéssel megragadó stílusleírást:

„Már Komlós leszögezte, hogy Vajda nem az Arany-iskola hagyományos képfejlesztő technikáját alkalmazza; a képei tulajdonképpen kép-fürtök. Képből kép fejlik ki, egymásba nőnek, a fantázia új meg új oldalról, új perspektíva feltárásával köröz a kimondandók centruma körül. Nagy erejű átívelések bontakoznak így ki: az álomlátás nagy metaforáinak és hasonlatainak kisebb vagy nagyobb fokon, de általában polifon alkatuk van. Hadd beszéljen néhány kiemelkedő példa: Amikor a világhatásztrófában az évszak rendje megbomlik:

A jégcsapos tél, e goromba pór
 Beront a nyárba, betolakodik,
 S kérges saruival tiporja össze
 Annak virággal ékes termeit...

Az új éden:

Paradicsommá, szűzzé lesz a föld,
S mi veszjük azt el majd megint egy oly
Órában, melynek kéjeiért kilenc-tíz
Évezredig korbácsolják, verik
Haragra lobbant irigy istenek
Az embermilliókat...

A nő közönye:

...épp e kétségbeejtő
Dölyfével önt olajt tüzemre, mely
Olthatatlan, mint a ház, amelyet isten
Haragja üt meg, durrogó viharban.

Zárjuk a sort a Vajdához legillőbb költői képével: A nagy káoszban összezavarodott csillagok között:

Gyorsan növekvő fénnel megjelent, mint
Az elitelt világ közelgő végét
Hivatalosan bejelentő hírnök:
A rémületesen fölséges, fényes,
Utján világokat fölforgató
Aranyhajú nagy üstökös királyné,
Kinek uszályát sorba hódított,
Trónvesztett napkirályok emelik;
Kinek palástja e zúr éjszakája,
Amelyben a megbontott csillagtábor,
Mint a rekeszeiken áteresztett
Fenevad-állatok sereglete,
Egymást tiporja össze, zúzza, marja...

A szintaktikai formák, a szókincs gazdag kevertsége, a képek túlfeszítettsége mintha már valami előízt adna abból, amit majd évtizedek múlva az expresszionizmus fog megvalósítani. (»A magyar expresszionizmus őse« – ez a megállapítás szerepel Komlós Aladár könyvében is, a *Művészete* c. fejezetben.) [...]”⁴⁶

Kénytelen voltam szinte teljes terjedelmében idézni Barta János idevágó elgondolását, amely nemcsak azt mutatja meg, milyen fordulattal tér rá a hazai kritika a képiség, látomásosság megfigyelésének évtizedei után a szövegezés, a mondatrend (a káosz rendje is rend, sőt már annak is megvan a tudománya)

problémájára, illetve értékelésére. S ami az *Alfréd regényét* illeti, hol van ez az iróniát értő felfogás az egykorú „naiv” olvasóétól, mondjuk Gyulaiétól! A verses regény megjelenésekor *Újabb költői beszélyeink* (Budapesti Szemle, 1877, 203–212) című bírálata Bulla János és Koroda Pál műveivel egy sorban tárgyalta: „Az egész cselekvény holmi bizarr véletlenül alapszik, a mi pedig a jellemrajzot illeti, az teljesen elhibázott, de úgy látszik, hogy a költő általában nem is törekszik ilyesmire, mintha azt a lángész méltóságán alul álló dolognak tartaná. Alfréd úr, a mű hőse, csodálatos keveréke a hóbortos eszményiségnek s az állatias érzékiségnek. Komikain vagy humorosan tárgyalva talán lehetne belőle valami, de így semmi.”⁴⁷ Miután a sztori irrealitását ironikus előadásban szemléltette, megállapította, hogy „egy részvétre érdemes férfiú helyett egy futó bolondot rajzol, a kinek sorsa nem igen érdekelheti az embert”.⁴⁸ A nóialak jellemzése sem maradt szó nélkül: „Izidóra egy vörösés hajú báb, kellem és szellemi báj nélkül. Egyébiránt alig szól egy pár szót az egész beszélyben s a költő a helyett, hogy lelkét tárná fel, leginkább csak átlátszó ruhaszövetével bajlódik. Tulajdonképpen hiányzik e beszélyből a szív, a szenvedély rajza, mert Alfréd úr örült álma és féleszű töprengése a szenvedélynek nem annyira rajza, mint paródiája. A szerelmi mámorban harapott sebet is megtalálhatni Heinenál a *Hastingsi csatátér* című balladájában, midőn a hattyúnyakú Edith a halottak között erről ismer a Harold király holt testére. De Heinenál ez egy megható mellékvonás, itt pedig bizarr és frivol központ, a mely körül az egész cselekvény forog.”⁴⁹

Látható, hogy itt bizony még mindaz „egy az egyben” negatívum, amit Barta János egy évszázaddal később a fentebbi idézetben a „bizarr és frivol” javára ír. Gyulait nem tévesztette meg az előadásmód: „A cselekvénynél és jellemrajznál az elbeszélés és hangja sem különb. Alfréd úr maga beszéli el történetét, de nem annyira páthoszt vegyít gúnyorral, mint dagályt prózával. Nem mondjuk, hogy nem akad meg egy-egy sikerültebb hely is e beszélyben, de egészben véve e mű jellemvonása erőlködés érzésben, gondolatban és kifejezésben egyaránt. A költő erőteljes akar lenni s nyerssé válik, nagyot szeretne mondani s dagályba téved, vadássza a maró gúnyt s majdnem azt a hatást teszi reánk, mintha káromkodnék.”⁵⁰

Miután Gyulainak sikerült ízekre szabdalnia az *Alfréd regénye* álom-képvilágát, leszögezte: „A mi tisztán a nyelvet illeti, az jobb, mint hasonlatai; minden esetre jellemzetes, de kevés benne az erő és báj. Néha áradozó és nehézkes; nem igen fordulatos s kifejezései gyakran vagy feljebb vagy alább járnak, mint a hogy a tárgy megkívánná.”⁵¹ Ami a szintakszis dinamikáját illeti, arról is volt egy jó szava: „Mondatai mintegy összetörve nyúlnak egyik jambus-sorból a másikba; a nyelv hangzatosságával, a verselés zenéjével nem sokat gondol vagy nincs hozzá elég ereje.”⁵²

A Gyulai-bírálat centenáriumán megjelent Barta-tanulmány Gyulai narratológiai észrevételeit tulajdonképpen a *közvetítettség* kategóriájával „állítja át”. Esze-

rint Vajda „nemcsak az álmot, hanem az egész történetet, hogy úgy mondjam, groteszk zárójelbe teszi. Tamás Attila mutatott rá, hogy a nagy mitikus lávaömlésnek az első hangütéstől fogva van valami érezhető szatirikus, önironizáló, illúziófékező felhangja (ezért tartja paródiának), a kitombolás közben jelentkezik valami ha nem is kijózanodás, de enyhe kétely, kicsit csúfondáros mosoly-féle. A funkció tehát valahogy mégis, kimondás és (talán akaratlan) fölülelmedés, a nyomás enyhülése.”⁵³ [...] „Míntha tehát valami lezárás-eltávolítás is dolgozna itten...”⁵⁴ Vagyis a modernségen iskolázott kritikus számára gyökeresen mást jelent a distanciálás-keretezés követelménye, mint Gyulai számára.

Az *Alfréd regénye* még Schöpflin szerint is (aki a distanciálás követelményének kiiktatásával, a mű szubjektív líraiságának kiemelésével próbálta megvédeni) „tele színfalhasogató, szertelen romantikával, de itt a hang, az egész stílus jobban talál a költő egyéniségéhez és valami heves, izgatott líra vibrál a hangos bombasztok mögött, amely elárulja, hogy a költemény mégis csak valami átélés eredménye [...]. A Gina iránti szerelem egész életre szóló tátongó sebe vonaglik a költemény páthosza mögött.”⁵⁵

Bóka László viszont már az *Alfréd regénye* nagy végítélet-jelenetét idézte föl könyvének záradékaképp: „Nem kora nyelvén szólt, hanem a látnokok, remeték, Istentől megszállottak, gyógyulásért esdő ördögösök, hitelenségükben szenvedők, hitvallóik nyelvén.”⁵⁶ S ezzel, ha úgy tetszik, át is helyezi a kérdést a nyelv színterére. S ez a nyelv esetleg Barta elemzésének megfelelően lehet a káoszt a káosz rendjével (szintakszisával) ábrázoló-kifejező szövegalkotás.

Amikor Barta János a „szintaktikai dinamikát” emeli ki, ennek a szövegté-nyezőnek azt a távlatát (az expresszionizmust) villantja fel, amely már poláris ellentéte annak a harmónia-eszménynek, amely Gyulai bírálataiban nem egyszerűen az elfogultság okán fundamentum, hanem mint irodalmunk korabeli nagy, korszakos fejlődésménye. Igaz, ez Vajda ellenében ma már ama eszménynek inkább csak negatív lenyomata, de az iránta érzett nosztalgia még Ady fölemelkedése idején és az ő elismerésével egy sorban a magyar irodalomtörténet-írás Barta Jánosra (s ma is sokunkra) ható, hatásával generációkat átfogó, sőt átívelő iskolateremtő mesterét, Horváth Jánost ilyen szavakra ihlette:

„Az irodalom területén Csengery, de főképp Kemény, Arany és Gyulai e klasszikus bölcsesség kimunkálói. Az ő felfogásuk szerint való irodalomban össze van egyeztetve: nemzeti és európai, általános emberi és magyar, hagyományos és korszerű, mű- és naivköltészet, valóságtisztelet és a képzelet szabadsága, ész és érzelm, közösség és egyén, anyag és szellem, test és lélek joga és érdeke. Nem kizárólagos, nem legfőbb érték nekik a költészet sem; úr a maga területén, de ott sem sértheti meg nagy érték-társait: a jót, az igazat, bár alkotmánya nem azoktól függ. Sugalmazójául szívesen fogadja magát e nemzeti világnézetet, de akkor sem alárendelt fejtegetője, hanem szabad énekese neki a maga örök törvénye szerint; ihlete élményi szabadságát, változatos alkalomsze-

rűségét nem korlátoztatja általa, s éppen nem teszi meg kizárólagos tárgyává, mintegy témájává. Előrebocsátottam ez ismert dolgokat, hogy a következőkben mérlegelni tudjuk: mit hagyott ott, s minek a kedvéért, az, ki e klasszikus világnézet szilárd talajáról először siklott le jelentékenyebb költőink közül...⁵⁷

Nos, a deviáns itt nem Vajda, hanem „a filozófus Reviczky Gyula”. Vajda, legalábbis a hatvanas évektől kezdve sok tekintetben a „nemzeti klasszicizmus” (itt ugyanis erről van szó) hitehagyottjának számíthatott. Az *Alfréd regénye* a „nemzeti klasszicizmus” ellentéteket kiegyenlítő harmóniaeszményét még szintaktikájával is sérti, semmibe veszi. Ellenében *bizarrsága = modernsége* – mint Barta János kimutatja.

Van azonban a *szintaktikai* és a *képi* dinamika megkülönböztetésének egy továbbbi, Vajda nagy lírai darabjaira kiterjeszthető érvénye is.

Ezen a ponton nem a „kép-fürtök” vonatkozásában (ahol is része a szintaktikai dinamika a képfejlesztésnek), hanem a Barta János által felismert önálló tényező értelmében emeljük ki a szintaktikai szövegszövés-módot a képi (akár kaleidoszkopikus, akár *conchetto-szerű*) nyelvszerveződés köréből. Ehhez először is be kell hatolnunk annak az ellentétállításnak a zugaiba, amely Vajdával szemben a „minden vagy semmi” elve alapján rendeli a képi megoldás alá azt az érvelő szerkezetet, amelynek, ha van egyáltalán érdeme, érdekessége, telítettsége, az feltehetően a szintaktikai, sőt a mondaton túli szövegépítkezés technikájában rejlik.

Gondolatszerűség a gondolatiság jogcímén s a kép mint visszavonulás

Komlós Aladár egyértelműen a magyarázkodás kiiktatását, a csak képi közlés poétikai diadalát látja a *Hűsz év mulva* (1876) fő érdemének, és szerinte ezt a magasságot a *Harminc év után* csak az utolsó versszakban éri el. Az előbbi költemény, írja, „egy élet drámáját fagyasztja bele néhány sor tömör s mégis könnyed és átlátszó kristályába. A mondanivaló, hogy az egyszer megpillantott szépség emléke a kiegészített szívben is fel-fellobban, ezáltal közvetlenül képpé válik, nem vegyül bele magyarázkodás. A *Harminc év után* (1892) hosszú, részletezőn elemző előkészítés után sokáig alacsonyán száll (holott néhány rövid utalás is elég volna), de végül az utolsó versszakban a legelbűvölőbb költőiség magasába röppen.”⁵⁹

Érdemes ezen a ponton részletesen elemezni a „versgondolat”, a „dianoia” problémáját. A *Harminc év után* esetében rendelkezésünkre áll két vázlatnak, első kísérletnek felfogható változat. Bennük a történeti leíró, filozófiai síkon fejtegető, megszólítással élő, ad hominem érvelő hangnem dominál – a „magyarázkodásé”. Az *Első változat* történeti visszapillantással kezdődik, s ez a gondolat később is vissza-visszatér. Az érvelés, amely itt kifejti azt, ami a végső változat, a *Harminc év után* bevezető részében már csak utalásszerűen, tételek felsorolásaképp van jelen, így hangzik:

.....
Hogy végtelen tér és örök idő
csak egyszer alkotott bár olyat, minő
Te voltál s hasztalan repül tova
Hozzád hasonlót nem szül már soha
De csak *nekem*, csupán *az én* lelkemben
Voltál *ilyen*, és *amit én* vesztettem
– Bár égető fájdalma óriás –
De *azt* nem nyerheté el senki más.

A végtelenben két átellenes
Irányban bolygó egyén
Száz üstökös az örökkévaló időben
Csak egyszer találkozhatnak –
Csak földi voltál bárki másnak
földi mint a többi

Ők nem
Most már mindennek vége

.....
.....

De istenekké csak így válhatunk
mi ketten
De istenekké válhatnánk mi ketten
És egyesülnénk egy érzelemben.
De ezt meg te nem tudnád
De hasztalan – a földiség határa
virág
Nem bir el ennyi üdvöt
De meg volt írva, hogy teljék be az átok ott
Most már tudod
Nem járhatnak velünk már csábos képek
Mi láttára mered föl égnek a fa
Effélét a férfi képzel
Vázak vagyunk
Kényes valók

A „csak egyszer alkotott” gondolata nem új Vajda szerelmi lírájában, az „istené válhatásé” sem, s az a magyarázat sem egészen, hogy „ezt meg te nem tudnád”, nem bírván el „ennyi üdvöt”. Ez a töredékes töprengés ezeken a pontokon a kifejezés olyan igényét sejteti, amely talán Rilke *Duinói elégáiáinak* hangnemében találna megoldást, inkább, mint a *Harminc év utánban*, azaz a végső változatban.

(Amennyiben változatokról lehet szó.) Igaz, az égnek meredő fa(?) aligha két-értelmű képzete mindenképpen hangnem-bontó, de az istenülés fokán ez épp-úgy megengedett lehetne, mint a groteszk hangváltások az *Alfréd regényében*. Az érvelés-magyarázkodás, a kimondhatatlan kimondására tett kétségbeesett erőfeszítés Arany módján (*Katalin*, 3.) a kiemelt viszonyszavakban („*nekem*”, „*az én*”, „*ilyen*”, „*amit*”, „*azt*”) valósággal gesztusnyelvvel, rámutatással érzékeltet olyan vonatkozásokat, amelyek kinyilvánítása a szintaktikai-logikai közlésmód rácsait verdesi. De talán ennél is fontosabb, hogy ez a két csírájában megszakadt költemény Vajda szerelmi eszkatológiájának szinte minden irányát fenntartó foglalata. Barta János, vázlatosságukat a javukra írva, mint egyetlen műre utal a kettőre, illetve valamelyikre a kettő közül az „oldottság” stílusjegyeinek illusztrálásaképpen. (A *Második változat* a „más” szót is aláhúzza, s így ki is meríti az itt előforduló, személyes viszonyulásokat kifejező szavak körét.) Az *Ady Elbocsátó szép üzenetében* is felbukkanó „csak én láttalak” gondolat a második változatban világtér- és világidőbeli egyszerűséget fejez ki – ebben az univerzális-unikális mivoltában *eszkatológiai*.

A *Második változat* befejezettebb, de a befejezése magyarázkodóbb, mint amit az *Első változat* hézagai nyomán várunk. Itt derül ki végképp, hogy Vajda számára nem járható a rilkei út:

.....

De *azt* nem nyerheté el senki *más*
 Csak földi voltál bárki másnak földi
 Szép martalék, esendő mint a többi
 De nem egyetlen, nem egek szülötte
 Mert engem ért az átok
 Hogy én egekbe látok
 Én téged fényalak
 Tündérnek, istennőnek láttalak
 Kit csak imádni mertem
 míg mások
 Most hogy már újra színről színre látlak –
 – Közöttünk megásott sírja ifjuságnak
 Lehullt a fátyol mindkettőnk szeméről
 Eltűnt a köd – az ábrándok délibábjá
 Miben csalódott mindegyikünk jól látja
 És irigyeljük azt amit egyedül elért a másik
 Enyém a lesz tied a volt
 mi valóbb
 remény vagy ami volt

Mi nem kevés, de lehet
 A reményt vagy ami végbement
 Téged kiformált
 Te meghódítottad a földet, én az eget
 Te életet én csak nevet
 Örök nevet a csillagok között –
 Én jobb voltam égbe jutok öröklétbe
 Te meghaltál mert az ég helyett
 A földet választottad
 És mégis mindketten bánjuk sorsunkat
 És mindegyikünk jobban szeretne a másikkal
 Örökké mindig. Már is elválaszt bennünket –
 kezed
 Összekötik szívünk
 Enyém a soll tied a haben
 Neked van emlékezeted
 Nekem nincs az se, reményem sincs

A vallás tételes eszkhatólogiája („Én jobb voltam égbe jutok...”) kevesebb a versgondolat szempontjából, mint az istenné válás eszméje. A forma, amelyet szinte erőszakkal akar megszabni egy végig nem gondolt gondolatmenet, végül is nem tudja ezt az állapotot – illetve a köztes állapotot – felmutatni (úgy, mint a *Duinói elégiák* formái). Megtorpan a próbálkozásnál.

A legfőbb új elem a látás, megismerés, felismerés témájának kidolgozottabb foka. Az első változatban a „Csak földi voltál bárki másnak...”, „De ezt meg te nem tudnád”, „Most már tudod” fordul elő ilyen kategoriális értelemben. A második változat a „Csak földi voltál...” fel-nem-ismerés gondolatát fejt ki: „én egekbe látok”, „istennőnek láttalak”... „Most hogy már újra színről színre látlak”, „mindegyikünk jól látja”. S a „jól látás” magyarázata válik elégtelenné: míg az első változatban egyfajta tökéletesség az oka a másik értetlenségének/nem-jól-látásának („virág / Nem bír el ennyi üdvöt”) s a „Most már tudod” sem változtat ezen, addig a második változat eljut ugyan a kiegyenlítődés gondolatáig, de ez a gondolat egyoldalúvá válik azon a ponton, ahol (noha szinte ironikusan) felhangzik: „Én jobb voltam...”

A *Harminc év után* nem is ebben a szabad gondolatépítésű versmódozatban jut közel a tökéletességhez: a lapidáris, szentenciózus megállapítások, amelyekbe itt öltözik a hiánytalanul és következetesen (noha az előbbieknél kevésbé sarkítottan, kevésbé végletes és egymást kizáró tételekkel) érvelő kifejtés, rokonabb Arany és Tompa nyelvezetével. A gondolat töredékessége, melynek révén a másik két változat egy modernebb megoldás számára is nyitott maradt, itt primérből, elemibb, egyszerűbb és végső soron talán *egy-ügyűbb* (sic!) utalásosság-

gal helyettesítődik. Az utalások azonban csak akkor valóban utalásszerűek, ha tudjuk – a befejezetlen változatok szövegéből –, hogy ott még kifejtve volt valami, amit az utalások a *Harminc év után*ban még akkor sem fednek pontosan, ha az utóbbi szövegét pontosan szembesítjük a két korábbi változattal. Éppen az a feltűnő, hogy ezek a zárt nyelvi egységek önmagukban is jelentésdúsak, önmagukban hordozzák magyarázatukat.

Ez a két sor például, hogy „Hittem, hogy lesz idő, midőn megömersz / S helyet cserél bennünk a fájdalom”, nem a „*nekem*, csupán az *én* lelkemben / voltál *ilyen*, és amit én vesztettem / [...] *azt* nem nyerheté el senki más” gondolatára utal (vissza?), bár előkészít egy vele párhuzamos gondolatot – „*Én látok itt olyant, mit senki más*”, illetve egy olyan gondolatot, amelynek igazi tartalma a két vázlatos előképben jelenik meg, itt pedig vagy kifejtetlen és értelmezhetetlen marad, vagy beleivódik a csodákat művelő emlékezet földibb csodáinak (emlékezés a múltra) érzelmes felidézésébe. (Az „amit én vesztettem óriás” ritmus, gondolat-párhuzam és szó – „óriás” – szerint jelen van a két másik változatban, noha az „óriás” ott csak egy közbevetésnyi sor tartozéka). Mindenesetre az „*Én látok itt olyant, mit senki más*” sorban a két vázlat pusztán viszonyokra utaló szavaiból („De csak *nekem*... stb.) megmaradt az „*én*”, „*olyant*” és a „*senki más*”, és melléjük került az „*itt*”, mint az eszkatológiai univerzum két lehetséges színterének egyikét kijelölő viszonyzó. Ha ezt az „*Én látok...*” kezdetű sort a pontosvessző valóban megállítja, megrekeszti, talán megsejtethet valamit abból a „*csak nekem*”, „*csupán az én lelkemben*”, „*voltál ilyen*”, „*amit én vesztettem*”, „*azt nem nyerhetné el*”, „*senki más*” kijelentéselemek rettenetes, végzetes és végleges együttállásából, amihez képest az elsüllyedt sziget fölmerülése az óceánból csak biedermeier rózsafonattal keretezett műnyomat. A *Második változat* „*látok*”, „*látalak*”, „*színről színre látlak*”, „*mindegyikünk jól látja*” szerelmi ismeretelméleti ontológiája a végső változatban (*Harminc év után*) csupán oda-vissza látás első és második személyben. Az eredeti filozofikus intencióból (a *Harminc év múlva*-változatokéból) mégis megrögzül, kijegecesedik valami: az „*én látok itt olyant*” kitélt követi a következő versszak fő tétele: „*Oltára képében látod magad*”. És a „*varázslat*” folytán megszületik a kölcsönös megismerés, s ami a *Második változat*ban még önző öntüdvözítés volt, itt az „*Imába, dalba foglalt szerelem Örökké-valósága*”; illetve ami e szerelem eszkatológiai vonatkozásában fontosabb: az ég megejtette az eljegyzést! Egyébként a kései találkozás jóslata (vagy csupán az eszkatológiai felállásból törvényszerűen következő *müthosz* epikai, s nem tragikai értelmű már ismert volta, bejelentetősége) – „*Találkozunk majd még mi jókor*” – és képvilágának sejtelve – „*Nagy, tarjagos felhőknek ormán*” ... „*És könnye sűrűn megered, hull*” – már föltűnt a *Gina emléke* XXXII. darabjában is.

A kettős Petőfi-reminiscencia: „*Oltára képében*” („*Oltára képed*” – Petőfi: *Honfidal*), „*Igy ül a hold ádáz vihar után / Elcsöndesült nagy, tornyos felle-*

gen...” („Igy áll a záporfelhők fátyola / Az elenyészett csillagok helyén” – Petőfi: *Hogy volna kedvem*) szintén jelzi, merre kereshető a *Harminc év után* elfogadottabb tökélyének nyitja. A gondolati képletek leegyszerűsödtek, a lapidáris, összefoglaló kifejezéshez idomultak (vagy elvesztek), s az egész vers közeledett az akkor uralkodó vershangulat-igény és versstílus-ízlés kialakult normáihoz, lehetőségeiből építkezett, az ebből a trendből magát csak alkalmilag (a két *Harminc év mulva* címmel közreadott vázlat kapaszkodójával) más trend felé kiküzdő költő számára is a legkisebb ellenállás közegét nyitva.

(N.B. Megállapításaim itt a teleologikus stílustörténeti elvet példázzák: 1. trend¹-trend², „akkor”; 2. a költeménynek és képi zárlatának nagyraértékelésében szerepet játszhatott az a századunkbeli posztromantikus ízlésalap is, amelynek beasottságát, rendíthetetlenségét Halász Gábor jellemezte *A líra halála* [Napkelet, 1929] lapjain.⁶¹)

A másik megoldás – a *Harminc év után* poétikájának kevésbé képi, s emiatt el is marasztalt módozatának megfelelően – egy ugyancsak szentenciózus, de a két *Harminc év múlva*-változatnál bőbeszédűbb, magyarázkodóbb fejtegetés lehetett volna. Ezt a módozatot Vajda számos ízben kipróbálta, amikor a világ-egyetem titkaira, a végtelenség, az öröklét és az ember szellemi-állati létének anomáliáira rácsodálkozó eszmefuttatásait próbálta „közérthetővé” poétizálni. Ennek a stílusnak a legelső szintje sem érintkezik ugyan *A jó egészség és hosszú élet titka* (1886) verszeteinek hangvételével, de az utóbbi esetében észlelhető, mennyire nem esik Vajdának nehezeire ily módon nyilatkozni. (Van a „közérthetőségnek” egy inkább vajdai méretezésű populáris formája is – ez „hagyományos”, igaz, de a kabaréversek poétizáló politizálása felé is mutathat – például a *Credo* tömény, szentenciózus, nyelvöltögetve poentírozó sorpárjaiban: „Ha németek hozzánk tanulni járnak, / Magyar leányt keresnek gouvernante-nak; / Csikós mulat vasárnap frakkot öltve, / Utolsó antisémita kitömvé...”.) A távolság viszont olyannyira szembeötlő, hogy tudhatjuk: *A jó egészség titka...* stílusa egyszersmind tudatos stílusparódia. S ezért gondolhatunk arra, hogy amikor ez a fajta bőbeszédűség a „fentebb stíl” körében hasonló következetességgel és határozottsággal nyilvánul meg, a tudatosság ugyanúgy fennáll, mint az egészségről szóló zöngemény rím-ritmusfaragó technikáiban. Ugyanis amikor nem a lapidáris „nemzeti klasszicista” (posztromantikus? parnasszista?) stílusban remekel, azaz nem úgy, mint a *Harminc év után*-ban, akkor is van a „magyarázkodó” stílusának egy olyan magas szintje vagy változata, ami megérdemli a figyelmet, mert talán közelebb visz a „kifejezhetetlen” kifejezésére törő próbálkozásaihoz. Ezeknek csak egyik módja az, mely a *Harminc év múlva* kísérleti változataitól a *Harminc év után* esztétikailag tetszetős, a gondolatszerűség merészebb – Barta szavával: „oldottabb” – formáiról lemondó s ily módon tökéletesebbnek látszó megoldásáig jutott. Mindenesetre ez a mód inkább esik versszerző hatalmának szélső határain belülre,

ahol még kellő biztonsággal kezelhető a nem túl bonyolult, a közbefogadástól nem túl távoli versgondolat. Emlékeztetőül:

Mi hátra volt még, elkövetkezett.
E földi létben gyász sorunk betölt.
Találkozunk – irgalmas végezet! –
Utolszor, egyszer még, a – sír előtt.
Hittem, hogy lesz idő, midőn megösmersz
S helyet cserél bennünk a fájdalom;
És folyni látom, majd ha már késő lesz,
A megbánásnak könnyét arcodon.

Mert amit én vesztettem, óriás,
Hozzá az ég adott erőt nekem.
Én látok itt olyant, mit senki más;
Csodákat mível emlékezetem.
A multból fölmerül egy pillanat,
Mint oceánból elsüllyedt sziget;
És látom újra ifjú arcodat,
Mikor még másért nem dobbant szived.

És e varázslat rád is visszahat.
E lélek a te Veszta-templomod.
Oltára képében látod magad;
Mi vagyok én neked, most már tudod:
Ha majd a földi élettől megváltam,
Imába, dalba foglalt szerelem
Örökkévalósága a halálban...
Az ég, ládd, mégis eljegyzett velem!

Ki bájaidból méltatlan vadakra
Pazaroltál nem értett kincseket;
Én, a hideg bálvány vezeklő rabja
Ki minden kéjt szívébe temetett:
Most itt ülünk siralomházi lelkek,
És nézzük egymást hosszan, szótalán...
Tekintetünkben hajh! nem az elvesztett, –
Az el nem nyert éden fájdalma van.

(S ezt követi az utolsó versszakban a joggal ünnepeelt zárókép.)

A másik módozat tehát az a közvetlen metafizika-állítás volna, amely a végső változat előfogalmazványaiban uralkodik. Széles Klára mintha ilyesfajta tényál-

lításra gondolna, amikor abban látja az „újfajta líraiság” nyitját, hogy „itt már nem magyaráz, hanem megnyilatkozik”.⁶² A *Gina emléke* XXVIII. és XXIX. darabját veszi példázat gyanánt. „Példája lehet mindkettő annak, hogyan válthatja ki Vajda a legellentétebb véleményeket, s mindegyiket joggal. Komlós Aladár bőbeszédű és lapos fejtegetéseknek nevezi; Barta János úgy véli, hogy nem azonos az ő valódi mivoltával. Egy fiatal kortárs rajongója pedig éppen ezektől a ciklusdaraboktól kezdve érzi »legköltőibbeknek, legtartalmasabbaknak« a *Gina emléke* sorozatot. Sőtér István szerint az érzelem elemző-fejtegető képe hitelessé, megragadóvá válik. Hogyan lehet igaza egyszerre az elmarasztalásnak és elismerésnek is? Úgy véljük, hogy éppen azért lesz nehézkesse a két vers, mert végigvonul rajtuk Vajda emberi, költői küszködése. Vívódás azért, mert két, alapvetően különböző világ vízváltatójánál áll, és képviseli is ezt a vízváltatót.”⁶³

A „vízváltató” a földrajzban a legmagasabb régió. Itt azonban nem erről van szó, hanem arról, hogy a „vívódás” ellentmondásos egységet, sőt „furcsa kettősséget” jelent, s „Megpróbál népszerű formában, közérthetően – az akkori fogalmak szerinti közérthetőséggel – elmondani olyan összetett, szokatlan költői tartalmakat, amelyek sehogy sem férnek meg az addig hagyományos lírai nyelvvel. Így önmagának mond ellent a versen belül – ha elsőként a XXIX.-et nézzük közelebbről. Az első szakaszokban magyarázható [magyarázható?], nehézkes körülírással végződik, majd belemelegedve, hirtelen áttér a semmiféle magyarázatot nem tűrő, büszke, saját költői jelbeszédére. Felemássá válik így a vers. Kicsiben szemlélteti azt a furcsa kettősséget, amely az egész Vajda-életművön végigvonul. S ugyanakkor még a vers tárgya is ez: a növekvő elszigetelődés érzete. »Nem gyűlölöm én az embereket, nem, nem!« – bizonygatja. De hozzáteszi, zárójelben: »(Vajha okom volna magam jobban szeretnem. / Ám erről már sem ég sem föld nem tehet.)« Már a versben alkalmazott zárójel is szokatlan eszköz. Ráadásul ezzel a közvetett megjegyzéssel nem oszlatja a homályt maga körül, hanem inkább növeli. Hiszen ez a két sor teljesen szubjektív, önmaga számára mormogott belső utalás. Önmaga számára érzi el nem hallgathatónak, kikíváncsodik belőle. A jámbor olvasó nem lesz okosabb tőle. Nem lesz jobban meggyőződve afelől, hogy ő, Vajda, valóban gyűlöli az embereket. Hiszen mit ért ezen, hogy »Vajha okom volna...«? S mi az, amiről »már sem ég sem föld nem tehet«? A zárójel után folytatja a köznapi nyelvre lefordítani próbált magyarázkodást. »...miért tagadnám – balgatagság volna – / Hogy mások annyi apró baja-búja / Az, mit tőlök mégis úgy irigyelek.« S itt újra hosszasan belebonyolódik annak fejtegetésébe, hogy melyek azok »a fájdalmak, kínszenvedések«, amelyeket ő »parányi bajoknak« nevez. Ezek a szakaszok azok, amelyek alapján laposnak érezhető az egész vers.”⁶⁴

Nos, ez az érvelés nem éppen „a magyarázat mint megnyilatkozás”, hanem inkább „a megnyilatkozás csakis mint kép” felfogás mellett szól. Nézzük meg, milyen súllyal.

A nézőpontot lehet másképp is kiválasztani, s akkor az az irónia, amely a szóban forgó köznapi emberiség nevében a költőt sújtaná, beleértődik az ő ki-zárólagos szóvá tevő gesztusába. Nem ettől a két verstől datálható Vajda szerelmi eszkhatológiájának verbális megjelenítése, egyfajta explikatíve kifejtő költőiesítése, de az tény, hogy a *Harminc év múlva* változataiban a „tündérvoltod”, a „földi”, a „többiek”, a „megismerés” (itt: „föl nem fog”) funkcionálisan, a dianóia eszkhatológiai alaptételeiként van jelen:

A tömeg nevensen – akár megszakadjon! –
 Megnyugtat, ha látom, hogy csak addig boldog,
 Ameddig nem érti fájó gondolatom,
 Ameddig csak sejt, de egészben föl nem fog.
 Egyedüliségem zordon átkát higyjék
 Mesének, – maradjon az titok előttök.
 Ne lássák a sugárt – még megirigyelnék!
 A te emlékedet – mely engem éhez köt.

Oh mert bármi nagy is fájdalmam utánad,
 Vigasztal, hogy csak én tudom, mit vesztettem;
 Hogy tündérvoltod is titok a világnak,
 Hogy az való csupán az én szerelmemben.

(Gina emléke XXVIII.)

A XXIX. darab az „egyedüliségem zordon átkának” tételes kifejtése, melyben helyet kap „a már megtörtént nemmé nem lehet...” tézise, s a levezetés elvisz egészen a mindenség abszolút eszkhatológiai kettéosztásáig: Csak két dolog van a szörnyű mindenségben: / Égben egy úr, földön az én bánatom!...

Nos, én Sötérrel értenék egyet: különösen a XXIX. emlékezés kezdettől végig a belsőleg dialogizáló töprengés, meditáció hangvételt sejteti. Igaza lehet Széles Klárának: „a keresett rokonszenv helyett feltehetőleg ellenszenvet vált ki” az egyén egyedüliségének ez a gögje. Csakhogy szerintem szó sincs a rokonszenv kereséséről. Csak arról esik itt szó, hogy ha ő is olyan lehetne, mint ők, akkor (– minő tautologikus logika –) „Borulnék az első ember kebelére, / mondván: bajom társa, szenvedek veled...” De ez persze „nem így van, s nem is lehet soha”. Azt sem „bizonygatja”, hogy nem gyűlöli az embereket. Igaz, mint embert, önmagát sincs oka jobban szeretni – az átok miatt, ami nem földi következmény, nem is az ég tette. Nem ő keres rokonszenvet, csak rokonszenvéről biztosítja (sőt némi iróniával „irigységéről”, azokat, akiknek nem az ő sorsa az

osztályrészük, s akikkel nem tudhat, nem akarhat cserélni. A köznapi emberekkel. (Egy későbbi versében – *Fürdői emlékek I.* – ezek a „boldog átlag-lelkek“.)

Köznapi érvelésről már csak ezért sincs szó. A nyelv, igenis, köznapi, például az előljáróban felhozott helyzetleírások, s még a papos vigasz is („Mert magára isten senkit nem hagyott” – ami nyilván nem az ő esete, az ő isten-viszonyát a vers utolsó sora fejezi ki) köznapiak. Hogy lapos? Hogy önismétlő? Lehet. Ez az araszolató, a pátosztalan felkiáltást idéző („hogy panaszkodnak”), a magyarázó, ellentételező kötőszavakkal („pedig”, „mert”, „ám”, „de”) továbbsegített szövegegítés a negyedik versszakot csak formálisan lezáró, valójában az ötödikhez utasító „oh, azok, azok” trivialisába süppedne, ha nemcsak a „mi párányi bajok” volna a folytatás. Mert a patetikus emelkedés már az ötödik versszak közepén megkezdődik: a „különböző, mégis rokon” „keserédes jótékony sebek” egyetemes sorsa, hogy „egy-két kapa föld alatt” behegednek. S valóban, a „poklot cserélni” téma az, ami megérte ezt a zeneileg, retorikailag s logikailag méltányolható szordinós, ironikus, a tényállást tételelesen kifejtő előkészítést. Mármost mi történik, ha csak az indulat kifejezését méltányolja a kritikus: „Gyökeresen megváltozik a kép akkor, amikor hatalmas erővel magával ragadja egyedi élethelyzetének, közérzetének kínzó átélése. Hirtelen fordulattal messze rugaszkodik a köznapi gondolkodás fogalmaitól. Akaratlan sutba vágja a használhatatlannak bizonyuló hagyományos költészeti eszközöket, és már csupán befelé figyelve, a hasonlíthatatlan sejtelme eredendően új hangján vall arról, ami: »Kárhozott szivemben... testvértelenül...«”?⁶⁵ Nos, akkor mindez az előzmény, a fölkapaszkodás erre a csúcra, ehhez a kilátóhoz, csak fölösleges erőlködésnek, „magyarázkodásnak” érződik. A „szintaktikai dinamika”, s ha figyelembe vesszük, a szarkasztikus hangnem árnyalatainak érzékelése talán megváltoztathatja ezt a benyomást. Hiszen a „hagyományos költészeti eszközök”, melyeket e ponton a *Gina emléke XXIX.* „sutba vág”, nem akármilyenek. A magyar költészetben igencsak ritka, ritka szép meditatív tónus lengi körül e tág ívelésű, ha tetszik, bőbeszédű (vagy netán „bőbeszédűsített”) sorokat. Berzsenyi *Levéltöredék barátnéhez* cicomátlan tömörsége, Arany *Válság idején* képközi közléseinek egyszerűsége és bonyolultsága, Tompa *Bár még...* vagy *Téli reggelen* című költeményének töprenkedő zenéje kísért. A költészet meditatív hangjára különösen érzékeny, a retorika és a francia szövegexplicáció rejtelseiben fiatalon elmélyedő Sőtér István Babits költészetéről szólva fejtette ki a prózai mondatstruktúra által meghatározott vers különösségét. Az ilyen költemények „mondatai kúszák, szerteágazók, indaszerűek, egymásba ölelkező ágaik nem egyszer eltűnnek szemünk előtt, a lélegzet, mely élteti őket, ki-kihágy s néha megérezzük rajtuk az elfulladó tüdő zihálását: ezeknek a mondatoknak numerusát nem a versmérték arányai határozzák meg, az értelmi cezúra néha nem is esik egybe a versével s a mondat túlcsap a vers korlátján”.⁶⁶

Vajda e két verse talán („még”) nem ezt a zenét sugallja; ennél egyszerűbbet. Valósággal tüntet eközben a versmérték numerusát korlátként verdeső, a cezúrán vergődő, prózaiságban fogant antirímeivel: *elítéltem – istenségen, kivégzett – emléked, szívemnek – térdelek, vétkem – szerelmem, minden – szívem, mellemet – kis enyhet, megszakadjon – gondolatom, előttök – éghez köt, letipornom – homlokomon, foltot – diadalmaskodott, tehetlen – ellenem, tántorodtam – rólam, véghetetlen – pihen, nyugalmat – széjjelszórjad* (Gina emléke XXVIII.). A *Gina emléke* XXIX. első versszaka egyszerűen megspórolja az 5. és a 8. sor rímét: *emberek – nem hagyott*. Alig-rímei: *Bizalmaskodnak – magokat, megvigasztalódnak – bajoknak, könnyebbüléseiket – nem irigylem őket, nem tehet – irigyelek, volna – baja-búja, hallok – bajok, jelent – istent, soha – lakója, egyes-egyetlenben – mindenségben*. Keresetten antikolt, keresetten egyszerű, a hangsúlyos tagolást a frázisok tagolásával kiemelő sorok („Higyük a szent multat, szeressük a jelent, / reméljük a jövőt, imádjuk az istent...”) zárják le a gondolatmenetnek azt a részét, amikor a megszólaló már átéli a helyzet gyökeres megváltozását, egyedüliségének feloldását. Erre fordul rá erőteljesen az „Ah” felkiáltással bevezetett tagadás, s az utolsó versszak „mert”-tel kezdődő indokolása, illetve végkövetkeztetése. Még a nagy indulatot nagy képi tömörséggel kifejező sorok-versszakok is beleilleszkednek a logikai fordulatokkal érvelő láncolatba. Nem rínak ki, s még a „hasonlíthatatlan sejtelmek eredendően új hangján valló” hatodik versszakban is ott vannak a fékező ismétlések („mind, mind”, „egyes-egyedül”), a töltelékszó számba menő „oh”, a rokon értelmű határozók mind hosszabb sorának („testvértelenül”, „Vigasztalhatlanság bizonyosságával”, „Zordon egyetlenség szörnyeteg átkával”) nyögései-sóhajtásai. Még az utolsó versszakban is ott okvetetlenkedik egy fölöslegesnek is vélhető „tudom”, s éppen oda vágódik be ez a bizonykodás, ahol a gondolat árvasága esik latba: „Gondolatok közt van rokonság, tudom.” A végső állítás tömörsége vitathatatlan, hiszen nyelvileg a társtalanság társítását is megvalósítja: a költő társtalanságban, magányban, egyedülvalóságban *tökéletesen egyenrangú társa* az istenségnek.

A versszituáció egyébként a fonákja Vajda ama léthelyzetének, amelyről Schöpflin így írt: „Ember volt és nem tudott egészen emberi lenni: mintha teremtesekor bizonyos emberi tényezők kimaradtak volna szervezetéből. A teljes emberi életre való vágyódás elérhetetlensége az ő folyton vérző belső tragédiája. Lényének ez a tökéletlen alkata adja a kulcsot egész egyéniségének, pályájának és költészetének megértéséhez.” Hogy a „teljes emberi élet” az ő költői önszituálásában nem emberi vagy éppenséggel ember alatti (vö.: „tökéletlen alkata”), hanem isteni lehetőség (átokvert mivoltában is), szerves része lírai eszkatológiájának. A „tökéletlenség”, amelyre elvileg visszavezethető, lehetett alkatilag abszolút, kiheverhetetlen és kinőhetetlen. De ez volt alapja is az egyedülvalóság isteni göggyének szemben a köznapi emberek köznapi tökéletességével, csak ideig-óráig ható hiányérzeteivel. Ez a költemény tehát gondolatilag vezet be a

Vajda-líra eszkhatólógájába. Hogy itt nincs szó a szerelemről? A szerelem éppen hogy nem külön ügylet, egy bizonyos fiókba tartozó, egy adott rubrikába sorolható életrés, mint a köznapis emberek, az „átlag-lelkek” érzelme. Csak a mindenséggel mérhető. S a maga módján ez a *Mindenség*.

4. A Vajda-líra szerelmi eszkhatólógája

Úgy látom, van valami szükségszerű a Vajda-líra gondolatképző módozatának egyoldalú, csak a képiséggel igazoló felfogása és az életrajziséghoz kötődés között. A képi jelentés titka nem oldható fel csak az életrajzi sors (e földre vont mütosz) tényeivel: viszonzatlan szerelem, a köznapitól eltérő, deviáns, mondhatni perverz megrögzöttség a kielégíthetetlen vágyakozásban, féltékenységben stb. Még a dinamikus szintaktika módozatának bevezetése sem változtatott ezen, legfeljebb az életrajzi adottság szintakszisában látszott szükségesnek még mélyebbre hatolni, a tudalattiba, a perverzítés mélyforrásáig.

Közben, ha sorra utaltak is rá, kiaknázatlan maradt e költészet egyedülálló metafizikai teljesítménye: a maga nemében teljes és tökéletes eszkhatólógia, mely őket szubszummálva nemcsak az egyes versteljesítményeket teljesíti ki, hanem együttesen és egységben egy lírai mütosz eseményeinek mitológiáját is megalkotja vagy legalábbis magához lényegíti. Persze hogy ellene szól ennek a közrendű élet „teljessége” – csupán kiemelt mozzanatainak tulajdonítható mintegy liturgikus jelentőség.

A szerelmi élmény

Schöpflin kötetének címe (*Irodalmi arcképek és tollrajzok*) nem feltétlenül csak költészetjellemezést ígér – vonatkozhatik a személyiség jellemzésére is. Nála a költészet jellemzése csak látszólag ágyazódik bele a biográfiai sémába. Csak másodlagos itt még az a szokásos formula is, miszerint a költő személyére mint lírai én-re utalva lehet szólni a költeményben kifejezett élményekről, azaz mint Vajda élményeiről, szerelmeiről, emlékeiről. (Ami persze igaz is: a költő átélheti és át is éli *költői* sorsát úgy, hogy teljesen magánéleti kifejezésnek tekinti a maga életdrámájában drámai tettként funkcionáló költeményeit.) Amire biografizmusként utalok, az nem egyszerűen az, hogy ilyen megszokott alanyformát alkalmaznak a szerzők. Schöpflin például így, amikor szerelmi lírája általános vonásairól ír: „Vajda egész költészete csupa emésztő, fájdalmas kérdés, amelyre nem bír választ kapni. A nő mint rejtelmes, megfjethetetlen kérdőjel áll előtte s a természettel, a világgal és a léttel szemben is mint szenvedélyes, nyugtalan, semmi feleletben megnyugodni nem tudó kérdező áll. A természetben nevelkedett költő – gyermekkorát apja erdészlakában töltötte, egész öreg koráig passzionátus vadász volt s vadászkönyvet írt Cserszilvási Ákos álnéven – ép oly absztrakt nézéssel szemlélte a természet képeit, mint a nőt, ki szerelemre

lobbantotta. Gyakran fordul a természethez képekért és színekért, de ezek a képek és színek is inkább gondolatiak, mint szemléletiek, ami bennük természeti eredetű, az bizonytalan általánosságokba vész. Csak azt látja a természetből, ami a legfelületesebb szemléletre is szembetűnik, sehol semmi nyoma a gyöngédebb, bensőbb megfigyelésnek, a természettel való szorosabb kapcsolatnak...⁶⁸ Itt látszólag szintén életrajzi a költészet alkatának indokolása, noha ha jobban megfigyeljük, kiderül, hogy az életrajzi hivatkozások csak a különbséget hangsúlyozzák életrajzi tény és költői szemlélet között. S ennek a különbségnek itt nincs tétje a költői alkatot illetően – legfeljebb retorikai szerepe van: a kiemelés.

Az életrajzi-alkati és a költői alkati összevetésének retorikai lehetősége persze felhasználható úgy is, ahogyan Alszeghy Zsolt használja fel ironikusan: „Mint Tóth Kálmánban, benne is az elégedetlenség uralkodik; de ez egy sajátos elégedetlenség: a kielégülhetetlenség. Ez az alaphangulat jellemzi szerelmi és bölcselmi költészetét egyaránt. A szerelme perzselő tűz, mely mentől jobban ég, annál kevésbé elégi táplálékát. Azt mesélik Vajdáról, hogy hihetetlenül sokat tudott enni, – a lelke is ilyen kielégíthetetlen volt.”⁶⁹ Itt persze, bár az alkalmazás célzatos, nincs nagy súlya ennek az eljárásnak. Igazából akkor nyer súlyt, amikor például szerelmi költészetét, lírájának legmaradandóbb részét, tisztán személyes sorsával, életrajzi személyiségével értelmezik. Amivel persze együtt jár az is, hogy a költészetében megjelenő szerelemképpel is megőrzetik annak biográfiai vonásait. S ez az a pont, ahol meg lehet kísérelni a továbbgondolást: vajon azonos-e a szerelemnek Vajda lírájában megjelenő képe azzal, amit a biográfiai szerelemképpel való azonosítás megragadhat?

Sőtér a Gina-líra jelképességét hangsúlyozza, de e jelképesség tartalma még így is életrajzi, sőt közélettrajzi vonatkozású: „A szerelmi kisemmizettség egy még nagyobb, még fájdalmasabb kisemmizettség valóságát idézi minduntalan. Gina, a léha és korlátolt, hiú és könnyelmű kispolgárlány nemcsak hogy egy oly igaz férfi szerelmére volt méltatlan, mint Vajda – de rögeszmévé gyökeredző emlékével egy évtizedekre kinyúló szerelmi lírát aligha lett volna képes ihletni. Gina azonban jelképpé válik Vajda számára, a reményektől, örömeiktől, emberségtől megfosztó világ jelképévé. Ugyanígy jelkép-szerepet tölt be költészetében az egész világegyetem is, üstököseivel, halálfejként keringő bolygóival, a kozmosz ravatalával – jelképes értelmet ölt még az örökkévalóság gondolata, az »örökzsidószakállát« rázó idő is. E jelképek mögött egyazon értelem bujkál – a kegyetlen, gyötrő és értelmetlen világ, Világos és 67 Magyarország.”⁷⁰

Barta Jánost a Gina-élmény emberi, karakterológiai, lélektani mélységei, már-már patológiás kórrajzának vonásai kötik le. A *De mortuis... (A Vajda-évforduló kapcsán)* című tanulmányában írja: „Az egész Gina-élmény egyetlen, tartós érzelmi görcsre merevedik benne: »Téged szeretlek-e vagy érted a kint?« (*Szerelmem átka* X.) Makacsul ragaszkodik hozzá; elmegy (ha ugyan nem csak képzeletben)

a gróf bécsi hálószobájába, hogy Gina elbukásának emlékével kínozza önmagát; az, hogy Gina másé is lehet, kezdettől fogva az ő egyik nagy komplexusa: »E percer elem szüntelen.« Felbukkan másutt is az »eltörülhetetlen emlékezet« képzete: az *Alfréd regényében* – ugyanott a szerelmi sérülés motívuma.⁷¹

A „komplexus” fűti nagy hévvel a költő fantáziáját: „Természetesen a lírikus Vajda is megszólaltatja az erotikus gerjedelmet – különböző tónusokban, s a költői érték éppen a tónusok változatosságában rejlik. Az átfűtött képzelet úzi megelevenítő játékát *A kárhozat helyén* című költeményben; de ez a képzelet már korábban is, zabolátlanul is elszabadult: A Gina-ciklus »Mikor éj van, sötét, néma...« kezdetű darabjára gondolok. A szerelmi kéj pillanata körül kering a sóvárgó fantázia számos »éjszakai« versében: *A jáborfa regéje* című kisebb elbeszélő költeményébe egy valóságos csóklabirintus, tündéri »hálókert« leírása van beiktatva. Csak cím szerint emlétek még egy-két verset: *Páros dalok*, *Ha szépet látok*, *Bertának*, *Életbölcselem*, *Szemközt* – szókimondó tapintata miatt kiemelném a *Pásztor-órák* címűt. A művészi igény azonban itt is úzi játékát: ma azokat a verseket, azokat a passzusokat érezzük igaziaknak, amelyekben az érzéki szenvedély nem tör ki nyersen, hanem finom, illékony hangulattá szublimálódik: *Panaszok*, *Éjjelek*. Ugyanilyen, már szinte ösztönös tapintattal tudja a természetet áterotizálni. Lenge, kissé füledt erotikum ül nyári tájképein: *Nyári dél*, – a *Béla királyfiban* a leendő szerelmesek első találkozását környező nyárdéli erdőn. Ugyanezen alapélmény ellenkező tónusú kisugárzása a nem teljesült szenvedély lemondó, elégikus lírája: „*Indulnak már a barna felhők...*, *Kisértetek*, a Ginához írt búcsúversek.”⁷²

Az ilyen élmény mozgósítja képalkotó fantáziáját is, írja, az ilyen példák alapján:

Itt, eme függöny éjjelében,
Mint egy-egy villogó gyilok,
Röpködnek fuldokolva kéjben
Tüzet lehellő sóhajok...

(*A kárhozat helyén*)

Végetlen örök éj!
Az utcán méla csönd.
Fülembé égi kéj
Tündérharangja csöng...

(*Éjjelek*)

Ha majd akik bűbájaidnak
Üdvözítő fényéből ittak,
Rég elfeledt a léha had...

(*A legszebbnek*)

Ezt fűzi hozzá: „Az ilyen képekben érhetjük tetten az ösztönös stílusművész Vajdát: globális, többszörösen összetett jelentéselemekkel dolgozik, s ezeket komplex síkváltással egygyéolvasztva különös, már a huszadik századot előle-gező expresszív hatásokat tud elővarázsolni.”⁷³

A *Vajda János szerelmi lírája* című Barta-tanulmány az életrajzi élményt, illetve annak rekonstrukcióit követve fest átfogó képet élmény és alkotás korrespon-denciájáról. Konklúziója: „Láttuk, hogy a szerelmi élmény birodalma Vajda egyéniségében eléggé körülhatárolt. Az életközösség, a közvetlen érzelmi kap-csolatok, a lelki egymásratalálás nem játszanak szerepet benne; ami kitölti, az a szépségnek szinte hipnotikus erejű bűvölete; a szerelmi kapcsolatot ő a leg-magasabb szinten, az érzékileg telített mámorban és elragadtatásban tudja el-képzelni és átélni, mint a maga gyönyörösvárgásának beteljesedését.” [...] „A – ritkán elért – boldog szerelmi élmény körül kitágul a világ, megszépül minden, széles kozmikus-filozofikus horizontok tárulnak föl. Noha mindig e határhely-zet-jellegű felmagasztosultságra vágyik, élményei számára ez már olyan ideális végpontféle; átéli az odavezető út változatos, inkább fájdalmas fázisait és gátolt-ságait is: a viszonzatlanságot és a meg nem értettséget, a féltékenységet, az ígéret és a megtagadás gyötrelmeit. Lázadozott a frusztráció ellen, de eljutott a fájdalmak és gyönyörök bánatos hangulattá, féléber emlékezéssé, csendes, bűvös emlékké váló tisztulásáig is.”⁷⁵

A szerelmi eszkhatológia

Vajda szerelmi lírájának különlegességét Schöpflin oldalakon keresztül fejtegeti. Van egy pontja ennek a fejtegetésnek, ahol, úgy érzem, e lírai hang lényegét ragadja meg. „Vajda szerelmének mindig tragikai a hangja s mély, sötét hátte-reket nyit, mintha a költő érezné, hogy itt valami nagy emberi tragédia folyik le, ami kapcsolatban van az emberiség egész sorsával, mert a legnagyobb és legemberibb dolog: a férfinak a nőhöz való viszonya nyilvánul benne. A régi fajta trubadúr-szerelem költőinél a szerelem egy megható, szimpatikus magán-ügy, egy embernek vágya egy nő után, boldogsága vagy boldogtalansága. Vaj-dában az a sejtelem dolgozik, hogy az ő szerelmében van valami egyetemes vonás: mintha az egész férfinem szenvedése, rabsága, az érzékiség láncában való vergődése tükröződnék az ő fájdalmaiban. Ezért hangja mindig páthosszal teli s ez a páthosz még ott is kiütözközik, a költő akarata ellenére, ahol enyelgő, könnyed hangon próbál szólalni. Nem egyszer egyetemes eszmék szövődnek bele a szerelmi versekbe, a mulandóságról, a halálról, a megtörtént dolgok eltörölhetetlenségéről, az elmulasztott dolgok visszaidézhetetlenségéről való gondolatok. A szerelmen keresztül a költő filozófiai perspektívákba tekint.”⁷⁶ Ezt követően Schöpflin leszögezte: „Vajda szerelmi lírája – jobb szó híjján ezt kell használnom – a modern szerelem első megnyilvánulása a magyar iroda-lomban.”⁷⁷ Továbbá: „A nővel vívódó, benne ellenfelet látó, lényének megérté-

sére és lenyűgözésére vágyó szerelem, a XIX. század közepe óta jelenik meg a költészetben tipikusan, nálunk először s a legújabb időkig egyedül Vajdánál.⁷⁸

Furcsa módon Vajda modern szerelmi élménye megőrizte magában a trubadúrlíra alaptényezőit (triviálisan és „pontatlanul” ez visszhangzik a *Fürdői emlékek I.* hivatkozásában a „lovagi” szerelemre⁷⁹), sőt ezek alkotják azt az eszkhatológiai keretet, amelyek az érzéki átélés valóságos vagy képzelt életrajzi helyzetei és fantáziaképei evilági helyszíneit és eseményeit a vallásos-kozmikus-metafizikus élményvilág jelenlétével hitelesítik. Ennek alaptényezője mindig valamilyen *abszolútum*.

1. A *teljes létezés, illetve a létezés teljessége* az alap. A szerelem nem egy szerelem a sok közül, hanem az egyetlen. Ha életrajzilag nem is, ebben az eszkhatológiában, amely a *Húsz év múlva* és a *Harminc év után* eszkhatológiája, a teljes élet egy szerelemhez tartozik és viszont. (Ideálisan és profánul a szerelmi *szennvedélyre* vetítődik rá az, amit a vallásos hittételek a házasság szentségéről, életre szóló szövetség voltáról mondanak.) Az élet előtti és az életem túli létre is kiterjed ez a viszonyosság. A szerelem abszolút értelemben ideális.

2. *Megközelíthetetlen, piedadstúlra emelt, földöntúlvá magasztosított tökéletes nőiség:* „tündérvoltod” (*Gina emléke XXXI.*), isten legtökéletesebb műve: „Hogy isten alkotód, ki benned / Fölülmulá egyszer magát” (*Gina emléke XXX.*). Itt említhető az, amit Barta János emelt ki mint legfőbb elemet: az abszolút szépség bűbája, ellenállhatatlan varázsereje, ami ezzel a tökéletességgel egylényegű.⁸⁰ Ugyanakkor a vallás nőeszménye is rávetítődik erre a képre: ha nem is szó szerint az istenanya, mindenesetre a megváltó, illetve közbenjáró (sancta mediatrix) például ebben a paradoxában: „Mert hogy te elmulsz mindörökkön, / Eltörlöd a lét bűneit” (uo.). Teljes mértékben a „tisztaság” az eszmény mint követelmény, melynek megsértése önmagában „kárhozat”.

Komlós Aladár (másképp kifejezve más is) említi a „földietlen imádat” vajdai jelenségét, s utal ennek életrajzi hátterére is – például Bartos Rozáliával kötött házasságának furcsaságaira, egészen a házasság szentszéki felbontásáig „non consummatum” alapon. „Nem szeretetet kerestél – írja Komlós. – Csak rajongani tudtál, de a gyengéd szeretet is ismeretlen volt előtte (azt gyanítom, szado-mazochizmusra is inkább volt hajlama, mint gyengédségre).⁸¹ S itt csillag alatt jegyzi meg: „»Ó, gyűlölj, utálj meg engem. / Tiporj édes lábaiddal«, írja a *Gina emléke* 17-ben. És ugyanott: »Szemedben a pallos és tűz, / Öld vele kínért sovárgó / Szívemet.« Ez persze lehet pusztá metafora is, de elvált felesége emlékiratai szerint egy negyedszázad múlva, házasságuk első éjszakáján Vajda arra kérte, hogy tiporja meg őt.⁸² Ez az életrajzi adalék azonban legfeljebb áttételesen, metaforikusan támogatja Komlós mazochizmus-feltevését. A Bartos-féle emlékiratban ugyanis ez áll: „És most Rozám szentem én bele fekszem az ágyomba és te vetközél le, én hasra fekszem és te jól erősen meghágod az én hátamat mert az nagyon jót tesz nekem, edig nem igen volt valakim ehez, de most itt

vagy te, az én szentfeleségem. Én nem vetkőztem le, csak a cipőimet húztam le és rá hágtam az uram hátára, főképp a nyaka körül kívánta azt.”⁸³ (Eredeti helyesírással.) – Egyértelműen a korabeli, illetve a népi „természetgyógyászat” fogásáról, s nem valamiféle különleges erotikus eljárásról van szó. Ami a nászéjszakával való illetén éleést illeti, a mi elméletünkbe vág az a női tisztasággal kapcsolatos patológikus tünet, amelyről a feleség a továbbiakban beszámol (új-donsült férje orvostanári bizonyítvány beszerzésére kényszeríti), de a házasság elhátatlan állapotát az is indokolja, hogy az emlékirat szerint Vajda ekkor elmondta, nem akar gyereket, mert nem szeretné, hogy az úgy járjon, mint Petőfi fia. Bennem a *Gina emléke* XVII. nem kelt olyan benyomást, mintha mazochista írás volna. Ez a maga nemében tökéletes költemény átkozódó könyörgés, hogy Gina tapossa el Szent György lovag módjára a kígyót, a sárkányt, a költő tüzet okádó szerelmét, s gyűlölje, de ne hagyja el(!), ne szolgálta ki „a földi kinnak, / A közönynek”. Szó sincs a földi kínoztatás kívánásáról. (Ettől még lehetett Vajda szado-mazochista, de nem ezért.)

Idevág Barta János lélektani frusztrációra alapozott, „disszociáció”-nak nevezett elgondolása (Spranger nyomán) a pubertáson túl fennmaradó hasadásról a szexuális és az ideális szerelem között. Az „örök szerelem” Vajda-féle Beatricéje vagy Laurája nem egyszerűen az életrajzilag megragadható „hideg szépség”: az elutasítás, a távolságtartás, az egyesülés, sőt akár csak a megértés *lehetetlensége sine qua non*-ja ennek a vajdai szerelmi viszonynak. Innen a ronsard-i „Ha megöregszel...” – téma, pontosabban a témában rejlő vágy (Samuel Daniel szonettje szerint – Szabó Lőrinc fordításában – „egyszerre megérted a szívemet / s hogy nem kellettem, sajnálni fogod”) vajdai kifejezése: „Hittem, hogy lesz idő, midőn megömersz / S helyet cserél bennünk a fájdalom” (*Harminc év után*).

3. A „látás”, „megismerés” léttani érvényű gesztusok. A „megömersz” és a „helyet cserél” egyszerre fejezi ki ennek a szerelmi eszkatológiának gnoszeológiai és ontológiai vonatkozását.

a) A nőalak, a szerelmi tárgy egyedisége annak köszönhető, hogy egyedül csak a költő látja, fogja fel, érti (ilyenként): „Hogy tündérvoltod is titok a világnak, / Hogy az való csupán az én szerelmemben” (*Gina emléke* XXXI.). „De mint az istent, föl nem fognak, / S imádnak bár, nem értenek” (*Gina emléke* XXX.). Az „átlag-lelkek” (*Fürdői emlékek* I.), „ezek az egyforma többi emberek” (*Gina emléke* XXIX.) nem képesek meglátni a szeretett nő igazi valóját, és az öröklétbe helyezni szó szerint istenként, halhatatlanként, illetve „imába, dalba” foglalva megörökíteni az emlékezetét.

Hogy végtelen tér és örök idő
Csak egyszer alkotott bár olyat, minő
Te voltál s hasztalan repül tova
Hozzád hasonlót nem szül már soha

De csak *nekem*, csupán az én lelkemben
 Voltál *ilyen*, és amit én vesztettem
 – Bár égető fájdalma óriás –
 De azt nem nyerheté el senki más.
 (*Harminc év múlva*)

b) A „megértés”, a másik „látása” ily módon alkotó, teremtő, létezését kiváltó aktus. Ugyanakkor ez az aktus fenntartja és kiterjeszti az „egyedülvalóságot”, az „egyetlenséget” a viszony mindkét tagjára, férfira, nőre egyaránt. Ebben a férfiúi és női princípium egységének és különbözőségének abszolútuma valósul meg, a teljes egyesülést, azonosságot, noha csak a másik „látása”, „megértése” kellene hozzá, egyszer s mindenkorra kizárva. (A *legszebbnek* című költemény problémájának „megoldása”: [a hölgy szemében] „Ez egyetemes kis tükörben / Láttam, mi írva odafönn.” A legtöbb, ami elérhető: az egyesült lét lehetetlensége tudatának „helycseréje” bennünk.)

Vajda eszkhatológiája nem ismer nem nélkül való gnoszeológiai/ontológiai szubjektumot. Ahogyan lehetetlen az egyszerre hím-nős létezés, ugyanúgy a létezés és a lehetetlenség is egy ebben a nemi szubjektum–objektum (szubjektum–szubjektum?) viszonyban. A tökéletes szerelem nem lehet beteljesült szerelem. Ez megszüntetné a szerelem létalapját: a megszüntethetetlen különbözőséget.

4. A *Vajda-féle szubjektum-tudat*: a *solus ipse* tudata. Ebben a világban a köznapi emberségnek, mindennapi szerelemnek stb. nincs helye, valósága. Ez „isteni tudat”. Az adott eszkhatológiai lehetetlenségek emberi tudata szintjén: a kárhozat tudata. S ezen a ponton vált át ez az eszkhatológia abba a materialista-vallásos kettősségbe, melyről S. Varga Pál ír, s melynek logikai bírálata [ti. hogy szervesen egységet alkot] csak részben érintheti a rá alapozott költészet minőségét. Az az eklekticizmus, ahogyan mindez Vajda lírájában a versgondolat és a retorikus kifejtés, képanyag stb. alapját képezi, mindmáig „természetes”, a vitalizmus évadja után sem tűnt el életfelfogásunkból és kifejezőmódunkból. Másfelől: az itt megvilágított szerelmi eszkhatológia a döntő poétikai alapelv. Végül is ez határozza meg a kép- és gondolatanyag költői metamorfózisát.⁸⁵

*

A modern szerelemnek és a bizonyos értelemben legrégebb európai szerelem-költészet-hagyománynak – a trubadúr hagyományának – ezzel a „bizarr” egységbe foglalásával lehet, mint S. Varga könyvében a Vajda János-fejezet címe sugallja, Vajda „a romantika kiaknázatlan lehetőségeinek felfedezője”.⁸⁶ Az egységbe kovácsolás azonban határozott és végleges. (Ebben az egységteremtésben mutatkoznak meg legkevésbé a költőiesítés hibáiként a vallásos és a materialista világkép szimultán alkalmazásának S. Varga Pál által észlelt ellentmondásai.

Alighanem ennek köszönhető az is, hogy költészetének értelmezésében eddig még nem esett ilyen hangsúly ennek kettős összetevőjére.) Ez az egység, az összetevők és viszonyaik markáns vajdai kimunkálásával, a filozófiai, kozmikus távlatok beiktatásával (csak kuriózumképpen: Rubinyi Mózes megemlíti Vajda *Hajón* című versét, „mely arról ismeretes, hogy bizonyos vonatkozásban a speciális *relativitás* elve is fölmerül benne...”;⁸⁷ sőt az *Utolsó dalt* az energia megmaradásának elvével is kapcsolatba hozza⁸⁸) úgy látszik, páratlan a modern líra történetében. S itt, azt hiszem, nem kizárólag a líra hazai történetére kell gondolnunk.

Mint már több ízben utaltam rá, Vajda legtöbb méltatója a költészetében tagadhatatlanul s rendszerint elismerten jelen levő metafizikai léptékeket az életrajzi léptékekhez redukálja. Az életrajzi léptékekhez értendők a költészetében kellő módon átpoétizált sorsszerűség aránytényezői is. Még Barta János is, aki nagy erőfeszítést tesz, hogy megértesse Vajda szerelmi lírájának lényegét, első sorban csak (egyébként reveláns) pszichológiai távlatokban méri fel jelentőségét. Rónay György, Vajdáról és némely kortársáról szólva, „a szerelem metafizikáját” említi ismételtelen (ez a címe könyve egyik szakaszának): „A szerelemnek ez a metafizikai rangra emelése a mi költészetünkben Vajda Jánosnál történik meg (*mutatis mutandis* olyasféleképpen, mint a franciában Baudelaire-nál)”.⁸⁹ Mindamellettt ő is az „élmény” mivoltát hangsúlyozza, annak sorsszerű vonásaival, elemeivel együtt. Például így: „Vajda Gina-költészetének egész lét-tragédiája abból fakad, hogy a nő nem eszmél rá a maga jelentőségére, nincs tudatában metafizikai értékének, s eladja, elárulja azt pénzért, jólétért, sikerért.”⁹⁰ Holott a metafizikai probléma csak úgy végletes, eszkhatológiai probléma, s nem egyszerűen egy sorstragédia problémája, hogy megoldhatatlan: a Vajda-féle férfi-princípiumnak pontosan ez a probléma a lételve, az ilyen nő *transzcendentális „megközelíthetetlensége”*. Ebbe pontosan beleértődik az is, hogy a szívhölgly nincs, de nem is lehet tudatában „metafizikai értékének”. Ilyennek kell lennie, metafizikai érték-tudatlannak, e tekintetben bizonyítva, hogy kiváltsa és fenntartsa a vágyat: „– Ah! ha birhatnám kis üres / Boldogságos fejcskédet!”

A kérdés teljes líratörténeti súlyával merül fel Kabdebó Lóránt elgondolásában, amikor Szabó Lőrinc dialogikus poétikai paradigmájának egy bizonyos formációjával veti össze a *Harminc év utánt*: „Vajda versében szintén a női és férfielv szembesül egymással, egyedi sorsok elbeszéléséből összegeződik a megalkotott emberi sorsképlet...” A Szabó Lőrinc-vershez, az *Egy téli bodzabokorhoz* képest a Vajda-vers „nem létvers, hanem sorsvers, a tét nem a világban való létezés, hanem egy szerep (a szerelem) megvalósultsága”.⁹² Valóban így van ez ebben az esetben, de a két *Harminc év múlva* címmel számon tartott változat vagy vázlat úgy előlegezi ezt a lételvű tonalitást, mint a festészetben némely XVIII. századi és XIX. század eleji színvázlat az impresszionizmust. S a lételvűség, mely szerelmi eszkhatológiája révén költészetét áthatja, nem is válik el

a sorsszerűtől. Mint már említettem, emiatt sikkadhatott el korábban e szerelemtípus metafizikai jellege.

Ami még elsikkadt, vele együtt, az egy mélyebb problémát sejtet. Addig ugyanis, amíg Vajda jelentőségének képpalkotó fantáziája, nyelvi kifejezőkészsége, retorikája, sajátos szintakszisa stb. volt mércéje, nem lehetett komolyan gondolni arra a „tartalmi” érvre, hogy egy életmű nagyságának, unikális értelmének mércéje lehet egy nem formális rendszerként, hanem szerves alakulatként, nem tételes vallásosság értelmében *hitelvi eszkhatólogiaként* érvényesülő metafizika.⁹³

1 „A zseni romantikus koncepcióját elméleti síkon a század végén Guyau hirdeti, és nem kell azt gondolnunk, hogy ezt Lacombe-hoz hasonlóan valamennyi pozitivistá elveti. Magyarországon Beöthy Zsolt a Taine-ből vett három tényező mellé a »lángész«-t teszi negyediknek, mint olyan faktorát az irodalmi fejlődésnek, amely képes a maga erejével is új utakat nyitni.” HORVÁTH Károly, *A pozitívizmus mint irodalomtörténeti irányzat és ennek öröksége a polgári irodalomtudományban = Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*, szerk. NYÍRÓ Lajos, Bp., Akadémiai, 1970, 49. – Legújabbban az ún. „kultuszvizsgálatok” terelték rá ismét a figyelmet az alkotóegyéniséggel és az életrajzi tényekkel kapcsolatos dokumentumok, tárgyi emlékek stb. elfogulatlan értékelésének kérdésére.

2 BÓKA László, *Vajda János*, Bp., Franklin Társulat, é. n. (1941), 56.

3 Uo., 59.

4 SZAJBÉLY Mihály, *Kép és árnykép. Vajda János és az utókor*, ItK 1994, 505.

5 SCHÖPFLIN Aladár, *Vajda János = Uő, Magyar írók. Irodalmi arcképek és tollrajzok*, Bp., A Nyugat folyóirat kiadása, Bp., 1917, 155. (Először 1912-ben jelent meg a Nyugatban.)

6 SZÉLES Klára, *Vajda János*, Bp., Gondolat, 1982, 63.

7 KOMLÓS Aladár, *Vajda János*, Bp., Magvető, 1984 (első kiadás: 1954), 165–172. „A bojkott Vajda életének egyik legfontosabb eseménye. Valósággal két félre szakítja azt.” 172.

8 „Egész költészete a felelet nélküli kérdések, az eldöntetlen harcok költészete. Minden verse új csatára hívja lelke katalaunumi kísérteteit és mindegyikből diadal nélkül, végleges vereség

nélkül hozza vissza őket, meglapulva új csata jövőveteléig. Ezért nincs benne igazi fejlődés sem: öregkori verseiben ugyanazon a ponton van, mint a fiatalkoriakban, sem a kérdéseire való feleletekhez nem jutott közelebb, sem a formák művészi megoldásaihoz. Egész költészete egy helyben topogás, előrejutás nélkül. Egy-egy pillanatban meg tudja közelíteni a művészi teljességet, de öregkorában sem gyakrabban és jobban – igaz, hogy ritkábban és kevésbé sem – mint fiatal éveiben.” SCHÖPFLIN Aladár, *i. m.*, 153.

9 KOMLÓS, *i. m.*, 364.

10 Uo., 364–365.

11 Uo., 382.

12 Uo., 380.

13 BÓKA, *i. m.*, 50.

14 GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, Bp., Gondolat, 1984. Különösen 213–264.

15 KOMLÓS, *i. m.*, 425.

16 Uo., 425–426.

17 VÁRKONYI Nándor, *Az újabb magyar irodalom 1880–1940*, Szukits Kiadás, 1942, 142.

18 Uo., 143.

19 S. VARGA Pál, *A gondviselési hittől a vitalizmusig (A magyar líra világgépének alakulása a XIX. század második felében)*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1994. Különösen: „A romantika kiaknázatlan lehetőségeinek fölfedezője: Vajda János”, 151–184.

20 SÓTÉR István, *Vajda János = Uő, Romantika és realizmus*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 332.

21 Uo., 333–334.

22 RUBINYI Mózes, *Vajda János*, Bp., Ethika, 1922, 115.

23 It 1952, 568.

24 RUBINYI, *i. m.*, 95.

- 25 BÓKA, *i. m.*, 154.
- 26 BARTA János, *Vajda János szerelmi lírája* = *Uő, Évfordulók*, Bp., Akadémiai, 1981, 128.
- 27 Vö.: CSETRI Lajos, *A stílusfogalom történetéből és az irodalom stílustörténeti elmélete = Irodalomtudomány...*, szerk. NYÍRÓ Lajos, 365–412. – L. még: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalom és művészetek a XVIII. század elejétől napjainkig = A magyarságtudomány kézikönyve*, szerk. KÓSA László, Bp., 1991, 541–642.
- 28 SCHÖPFLIN, *i. m.*, 152.
- 29 KOMLÓS, *i. m.*, 492–493.
- 30 Uo., 382.
- 31 Uo., 383.
- 32 Uo., 366.
- 33 Uo., 383–384.
- 34 Uo., 384.
- 35 Uo., 387.
- 36 Uo., 388.
- 37 Uo., 388–389.
- 38 „De Vajdát fel kell mentenünk a dekadencia vádjá alól. Ő nem a halál rokona.” Uo., 242.
- 39 Uo., 395.
- 40 KOMLÓS, *Az új magyar líra*, Bp., Pantheon, é. n., 36.
- 41 BARTA, *Tantalusz álma* = *Uő, Évfordulók*, 129.
- 42 Uo., 138.
- 43 Uo., 139.
- 44 Uo.
- 45 Uo., 139–140.
- 46 Uo., 140–141.
- 47 GYULAI Pál, *Bírálatok 1861–1903*, Bp., MTA, 1911, 177–178.
- 48 Uo., 180.
- 49 Uo., 180–181.
- 50 Uo., 181.
- 51 Uo., 182.
- 52 Uo.
- 53 BARTA, *i. m.*, 135–136. L. még: TAMÁS Attila, *Vajda János Alfréd regénye c. műve és a magyar romantika néhány problémája*, Szeged, 1965.
- 54 BARTA, *i. m.*, 136.
- 55 SCHÖPFLIN, *i. m.*, 138.
- 56 BÓKA, *i. m.*, 157.
- 57 HORVÁTH János, *Újabb költészetünk világnézeti válsága* = *Uő, Tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1956, 467.
- 58 Uo.
- 59 KOMLÓS, *i. m.*, 484.
- 60 Vö.: SZILI József, *Lírikus rejtezkedés – Az Arany-líra másholléte*, Literatura, 1994, 44–72. Különösen: 54, 67–68.
- 61 HALÁSZ Gábor, *A líra halála* = *Uő, Az értelem keresése*, Bp., Franklin-társulat, é. n.
- 62 SZÉLES, *i. m.*, 190.
- 63 Uo., 187–188.
- 64 Uo., 188–189.
- 65 Uo., 189.
- 66 SÓTÉR, *Játék és valóság*, Bp., Hungária, 1946, 117–118.
- 67 SCHÖPFLIN, *i. m.*, 141.
- 68 Uo., *i. m.*, 149.
- 69 ALSZEGHY Zsolt, *A XIX. század magyar irodalma*, Bp., Szent István Társulat, 1977, 154.
- 70 SÓTÉR, *Romantika és realizmus*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 316.
- 71 BARTA, *i. m.*, 157.
- 72 Uo., 159.
- 73 Uo., 160.
- 74 A Vajda–Gina-kapcsolat rekonstrukcióját kísérelte meg BARLA Gyula (*A Gina-dalok problémáiból*, *Studia Litteraria*, III. köt., 1965, 31–46.)
- 75 BARTA, *i. m.*, 127.
- 76 SCHÖPFLIN, *i. m.*, 145–146.
- 77 Uo., 148.
- 78 Uo.
- 79
- Szerelmem a sűrű vadonba
Vigaszt keresve menekül.
- Csöndes, homályos rengetegbe
Egy régi várnak romja, im
Leülök a profán jelenbe
Mélázó omladékain.
- Elmélyedek a messze multba,
Midőn telt szívé lovagok
A szépek lábához borulva
Nyögték: szeress vagy meghalok!
- És elég volt a szépnek ennyi;
A lovag is célt ért vele.
Ki nem nevette érte senki,
S a rendőr sem fülelte le...
- 80 BARTA, *Évfordulók*, 127 („Vajda János szerelmi lírája. Zárszó és kitekintés”). – Különösen az első két „alaptényező” közvetlenül is összehasonlítható a trubadúrlíra jellemzésével. L. pl.

SZABICS Imre, *A trubadúrok költészete*, Bp., Ballasi, 1995, 252–253.

81 KOMLÓS, *i. m.*, 484.

82 Uo.

83 *Emlékirataim. Egy sokat emlegetett házasság meztelen igazsága!* Írta özvegy Vajda Jánosné BARTOS Rozália. Sajtó alá rend. D. SZEMZŐ Pirokska, Bp., Szépirodalmi, 1983, 149–150.

84 Adynál is például az *Elbocsátó, szép üzenetben*: „S régen nem vagy, mert már régen nem látlak...”

85 Fontos adalék ehhez S. VARGA Pál könyvében „A megélt és az elmaradt élmény eszkatologikus következményei” című alfejezet, amely azonban nem poétikai, hanem filozófiai értelmű eszkatologikus szférát elemez. *I. m.*, 168–173.

86 Uo., 151.

87 RUBINYI, *i. m.*, 54.

88 Uo., 71.

89 RÓNAY György, *Petőfi és Ady között (1849–1899)*, Bp., Magvető, 1981, 222.

90 Uo., 223.

91 KABDEBÓ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél” (*A kései Nyugat-líra összegeződése Szabó Lőrinc költészetében*), Bp., Argumentum, 1992, 126.

92 Uo., 127.

93 Vö. Jacques ROUBAUD *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours* (Paris, 1986) című könyvéből vett idézettel SZIGETI Csaba könyvében: *A hímfarkas bőre*, Pécs, 1993, 221–222.

Szépségimádat és haláltudat egy irodalmár merénylő lelkivilágában*

(Lékai János, a szélsőbal szellemiségű avantgarde költő)

Lukács György premarxista korszakának jelentős esszéje a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (1910).¹ Ebben a szerző nemcsak hogy elismeri, hanem egyenesen követeli az irodalomtudomány fogalmiságát, noha dialektikus gondolkodóhoz illően egyidejűleg kétségeit fejezi ki a módszer természet-tudományos egzaktuságú, tárgyias objektivitásával szemben. Ezt írja: „Az irodalomtörténet alapfogalmai élményi, szubjektív élményi természetűek, és ezt a természetüket nem lehet egészen eltüntetni. Minden igyekezet »objektívakká« tenni őket, ezt eltávolítván belőlük, az ellenkező eredményhez vezet, mint szándékolják: elvesztik élménytermészetüket [...] kipusztul belőlük a friss közvetlenség, az egyéniség minden szuggesztivitása [kiem. tőlem – I. L.], de ami megmaradt, megszáradt szubjektivitás lesz csupán, és nem objektivabb a közvetlennél.”²

Lukács gondolatmenete – ha áttételesen is – érinti a Lékai János által képviselt költői tartományt, mondhatni: a magyar avantgarde forradalmi szárnya korabeli hatásának titkát segít feltárni. Lékai nem tartozik a magyar irodalom prominens személyiségei közé, a történetírás ritkán tesz kísérletet ébresztésére.³ Úgy tetszik azonban, a történelem menete mostanában visszatért hozzá, sorsát tanulságul idézhetjük meg.

Lékai expresszionista költő, drámaíró és novellista, publicista volt, civilben hivatásos forradalmár és merénylő. 1896-ban született az akkor Magyarországhoz tartozó horvát kisvárosban, Varasdon, és nem egészen harmincévesen, 1925-ben halt meg vészes tüdőbajban a New York-i Szent József kórházban. Költői műve és írói pályája, nyugtalan, mozgalmas élete némiképpen paradigmatis érvényű; felvillantja az első világháborúba, majd az azt követő forradalmi-ellenforradalmi konvulziókba merült Magyarország lázadó avantgarde generációja egy részének arcélét. Ez az expresszionista írói „szabadcsapat” ellenállhatatlan benső indítékből és a történelem külső kényszereitől vezetve hivatást érzett arra, hogy szóval, sőt: erőszakkal is megváltsa a szenvedő emberiséget. Írásaikat átszötte a vágyakozás az ÚJ EMBER és a művészi szépség iránt, és

* A szöveg eredetileg németül hangzott el az 1995. június 17-én, a bayreuthi egyetemen rendezett magyar–német szimpóziumon; ez indokolta néhány – a magyar olvasó előtt jól ismert – mozzanat említését.

szinte egyidejűleg áterezte szavaikat és tetteiket a bukás, a vereség és a halál ösztönös előérzete. Úgy lehet – a lukácsi közlés szellemében tett – ezen előljáró megjegyzések megvilágítják: miért tetszik kétségesnek, hogy egy ily típusú sor-sot, *a személyiség szuggesztivitását* a jelenkori modern irodalomtudomány egzakt terminológiájával meg tudjunk ragadni.

Talán bocsássunk előre még néhány jellegzetes adatot az életpályáról, ezekből következtethetünk a művészi tevékenység még ma is fejtörést okozó problémáira. A visszahúzódo természetű, lányos arcú, kék szemű ifjú a háború alatt Kassák Lajosnál, a magyar avantgarde atyjánál jelentkezett írásaival.⁴ A mester aktivista lapjaiban kezdett publikálni; első megjelent írásai művészeti kritikák voltak, aukciókról és képiállításokról szóltak. Kassák lapjai ekkoriban élénk korrespondenciában álltak Franz Pfemfert Die Aktion és Herwarth Walden Der Sturm című folyóiratával; részben e hatással magyarázható a magyar avantgarde aktivista irányultsága. Lékai hamar kapcsolatba került a Galilei-körrel is, amely lényegében a radikálisan liberális és antimilitarista beállítottságú ifjú generáció szellemi műhelye volt. Ez a képződmény a Lukács György és Balázs Béla vonzásában alakult Vasárnapi Körrel párhuzamosan működött; ez utóbbi szervezeti elgondolásában a heidelbergi Max Weber Körre megy vissza, innen ültette át Lukács magyar viszonyok közé e „Bildungsverein” ötletét.⁵

Midőn aztán egy szélsőségesen baloldali aktivista költői csoport elhagyta Kassákot,⁶ mivel ő nem tolerálta a „pártos elkötelezettséget”, Lékai nem fordított hátat mesterének; egyszerűen a forradalmi-mozgalmi munka ragadta el a Ma körétől, ő hozta ugyanis létre az ifjúmunkások országos szervezetét. 1918 lázaktól fűtött őszén történt aztán, hogy Lékai fegyveres merényletet kísérelt meg gróf Tisza István, a volt miniszterelnök, a parlament nagy hatalmú elnöke ellen, akiben a baloldali körök az első számú háborús bűnöst látták. Tisza aznap jelentette be a képviselőházban a háború elvesztését. A merénylet nem sikerült, a lőfegyverkezelésben gyakorlatlan költő az utolsó percben kibiztosítás helyett éppen hogy lezárta a revolvert. A vállalkozás célja a tömegek felrázása lett volna. Magának az aktusnak – sikertelensége ellenére – döntő hatása lett Lékai teljes további írói pályafutására, gondolkodására. A kor forradalmi mozgalmait kísérő eszmélkedésben jelentős helyet foglalt el az „egyéni terror” gyakorlatának kérdése,⁷ s ennek következményei az etikai értékek érvényességére vagy érvénytelenségére, az önként vállalt bűn jóvátételére az önfeláldozás útján. (Mint ismeretes, ez a problematika Dosztojevszkij örökségéként fontos szerepet játszott az egész expresszionista irodalomban.)

A tanács hatalom bukásának híre Bécsben érte el Lékait, ahol az orosz Lazar Sackinnal, a német Max Barthellel és Willy Münzenberggel az európai ifjúmunkások nemzetközi kongresszusát igyekeztek megszervezni. (Ez 1919 késő őszén történt meg Berlinben.) Lékai gondosan vezetett naplójából tudjuk, hogy Berlinbe Weimaron át utazott, ahol Sackinnal együtt a hercegi kastély képtárában

megtekintették a csodálatos Lucas Cranach-gyűjteményt.⁸ A következő két évben illegális küldetésben szinte állandóan úton volt Prágától Hamburgig, Párizstól Moszkváig. Itt a Komintern III. Kongresszusán kellett Lukáccsal együtt tudomásul vennie Lenin szidalmait balos szektarianizmusuk miatt. Lékai Németországban részt vett az ún. „März Aktion”-ban és az „offenzív teória” kidolgozásában. Szinte anekdotikus mozzanat, hogy Drezdában művészetszomja mentette meg a letartóztatástól, mivel a Zwinger új szerzeményei tüzetes megtekintése miatt késve érkezett arra az illegális találkozóra, amelyen percekkel előbb rajta ütött a rendőrség.

Csodálkozást vált ki, hogy zaklatott körülményei közepette, egyre inkább elhatalmasodó betegségével küzdve miképpen tudott írói tervei valóra váltásával foglalkozni. De tény, hogy számos novellája, cikke, verse jelent meg a német sajtóban. A schärdingi börtönben fejezte be *Mensch (Ember János)* című drámáját; és az elbukott tanács hatalmi kísérlet első – regényben előadott – krónikáját.⁹ Naplójában felpanaszolja, hogy a hamis útlevéllel megkísérelt határátlépésért kapott börtönbüntetés során elkobozták tőle könyveit, köztük Hegel *Geschichtsphilosophie* című művét, és egy Einstein relativitáselméletét tárgyaló traktátust.

Lékai élete külső körülményei vázlatos ismertetése lezárásául megemlíthetjük még, hogy a „Közrend felügyeletével megbízott birodalmi Komisszár” jelentése szerint Lékai egy Paul Heide névre szóló útlevéllel, Pogány József társaságában 1922 júliusában Hamburgban behajózott Amerika felé.¹⁰ Az Egyesült Államokban többnyire az Új Előre szerkesztésével foglalkozott Komintern-megbízásból. (Ez a napilap a német New Yorker Volkszeitung testvérújságja volt.) Az emigráns magyarok közt folyamatosan dúló politikai természetű viták miatt többször elhagyta a szerkesztőséget, s ilyenkor a legkülönbözőbb fizikai munkákat vállalta; ezt is megszakítva egyre gyakoribb kórházi tartózkodásaival. Európában már csak *Das andere Amerika* című elbeszéléskötetével jelent meg újra,¹¹ és a Ku-Klux-Klanról szóló regénye jelent meg németül és oroszul.¹² *Ember János* című drámáját 1925 őszen színpadra vitte a Moszkvai Kamaraszínház, de a szerző ekkor már rég halott volt.

Rejtélyes pszichológiai paradoxonnak tűnik, hogy egy huszonhárom éves ifjú, aki gyilkosságra és annak elvárható megtorlása fogadására kész, a költészetért és a képzőművészetben megjelenő szépségességért rajong. A Krisztus-idolhoz mért mintaképe Korvin Ottó volt, a tanács hatalom belügyi (állambiztonsági) népbiztosa, aki a bukás után elsőként végezte az akasztófán. Mindkettőjüket pontosan jellemzi Lékai későbbi visszaemlékezése: „Korvin nem indult forradalmárnak. Lírai verseket írt. A halk, lány melódiákat kereste. A finom csipkét, a csodaszínekben pompázó porcelánt. Szobája, ahol gyakorta voltak összejövetelek, semmiben sem hasonlított egy orosz forradalmár rideg négy falához. Lány szőnyegek, értékes metszetek, ízléses berendezés... és a távolban ezernyi fényt csillogtató Duna, ez volt a keret.”¹³ Majd másutt: „Rózsadombon találkozunk.

Kitűnő ízléssel berendezett szobája volt. Sok könyv. Végignéztem őket: Rilke, Dehmel, Verhaeren, Kosztolányi, Babits, Maupassant, Heinrich és Thomas Mann, Werfel, Tracke; a könyvek nagyobb része irodalom és etikai mű, tudományos kiadvány kevés. Marx, a *Szocializmus és a Huszadik Század* című folyóiratok régebbi évfolyamai, Szabó Ervin. Íróasztalán Ady Endre legújabb kötete, a *Halottak élén...* A falon tusrajzok, rézmetszetek. Berényi, Rippl-Rónai és Rembrandt-reprodukciók.¹⁴

A Veronika utca 4. szám alatti lakás leírása is jelzi: Lékai erőteljesen vonzódott a képzőművészethez, különösen a festészethez, ez főleg első – félig impresszionista, félig expresszionista – korszakában figyelhető meg. De később sem tűnik el ez a vonzalom, amikor a nyugtalan kor feszültségei – „szabad ritmusai” és novellái tanúsága szerint – már nem közvetlen zaklatottsággal szerveződnek szépirodalomná. (Amerikában Lékai a Neue Sachlichkeit útörő képviselője.) Jellemző, hogy első írása, amely a bukás után külföldön megjelenik, újra egy művészetkritika – El Greco egy képét méltatja a Die Aktionban.¹⁵ Érzékenysége és fogékonysága a színek iránt mindenütt átszüremlik belletrisztikai munkáin. A széles ecsetkezeléssel felhordott színskálán megjelenik a lobogó bíborszínektől a meggyilkolt Liebknecht emlékének szentelt költeményből kibomló fehér virágokig, az amerikai nagyvárosok fölött villódzó sárga, rózsaszín és vörös fényektől a Colorado-hegység sejtelmes kékjéig, a bányászorsra ráboruló fekete éjszakai és a betlehemi acélkohók felett fel-fellobbanó reflektorfényekig minden lehetséges színárnyalat.

Hasonlóképpen imádtá költőnk a zenét. Hírt ad egy New York-i Saljapin-estről, írása a berlini Rote Fahnében jelenik meg, Tarnóczi István írásával együtt, aki egy moszkvai Saljapin-konцерtról tudósít.¹⁶ A Fifth Avenue-n lévő Munkásotthon hangversenyterméből kiszűrődő dallamok versírásra ihlették:

De hallga csak – sugaras csodává tornyosult ez a szinfónia.
A hangok egymáshoz törekednek,
A karmester pálcája vérző proletárszíveket hangol egybe.
S túl a muzsikán, a végtelenség káprázatában
felvillan a valóság távoli fénye,
Beethoven elmerül...
A hangok hullámverése áttöri a mesék falát,
Harsogó dübörgéssel szakad fel a hurokból
az új élet indulója.
A leszálló alkonyban feltűnő Vörös Hajnalt
Üdvözlik ujjongva a
Proletár muzsikusok!¹⁷

De miképpen korrespondálnak egymással művészi hajlamok és *forradalmi küldetéstudat*? Ez nem csak Lékai problémája. Nem egy aktivista művész élt és tevékenykedett ekkoriban azzal a meggyőződéssel, hogy kimért sorsa és hivatása a háborús nyomorúságba sülyedt, az embertelenség mélységes bugyraiban tántorgó emberiség *megváltása*, tevékeny közreműködés az ÚJ EMBER megszületése aktusánál. Így érthetjük Lékai sorait is: „A történelem leggyönyörűbb korszakában élhettem, amikor az emberiség felébredt rendeltetésére. A történelem legnagyobb harcában vehettem részt. Mi vagyunk azok, akik kiverekedhetjük a jövő emberiség boldogulását. Lehet-e ennél nagyobb jutalom? És lehet-e annál boldogabb érzés, mint tudni, látni, érezni és együtt lüktetni az egész emberiség érverésével?”¹⁸

Ugyanez az elhivatottságtudat sugárzik e korban Lengyel József, Barta Sándor, Sinkó Ervin, Komját Aladár és sok más magyar aktivista író sorából. De ugyanez az impulzus lüktet Ernst Bloch disszertációjában, amelynek címe: *Thomas Münzer, a forradalom teológusa*; s hasonlóképpen Lukács György *Történelem és osztálytudat*ában. Mindenesetre a „későn születettek” feltehetik a kérdést: helyes vagy hamis tudat szülötte volt ez a gondolat, a mélységesen komolyan vett küldetéstudat és elhivatottság? Egyelőre ne törekedjünk kategorikus választ adni erre a jogos kérdésre.

Nem csodálkozhatunk, hogy a chaliasztikus utópiák többnyire a vallások emblematikájával jelennek meg. Chagall *A születés* című korabeli festményén a bibliai mitológia fénylik át, Alexander Blok *A tizenkettő* című költeményében a megváltó Krisztus halad a hóviharban csapata élén. Lékai is egy új Krisztushoz, a saját eszményképehez fordul, midőn felidézi a történet, melynek során a börtönfalak közt hánykolódik szülési fájdalmakban egy asszony, akinek férjét a korai hajnalban akasztották fel a börtönudvaron:

Az újszülöttet körülfogják. A távolból ezüst melódiákat hallanak. És a vasrácsra benyúlik az akasztófa nagy fekete karja és a csöpp, nagyon kicsi testet a magasba emeli.

Az asszonyok suttognak: Itt az új Jézus!

A vörös fény a gazdag rácsú ablakon át ömlik a betegszobába. A darócruhas asszonyok magasba emelt homlokkal és kitért karjaik széles mozdulatával üdvözlik az újszülöttet. A darócruha leomlik a testükről és a fényben ott lobog szívéükben a nagy béke és a nagy szeretet.

A megkínzott testek egymáshoz simulnak. A megcsönkített tetemek, az égő sebek, kiaszott arcok képe eléjük tolszik. De a nagy akasztófák átölelik az új, a szent embereket, akik üdvözült homlokkal kiáltják:

„Az új Krisztus, az új Krisztus!”¹⁹

(Csak a történészek tudják, hogy e bizarr költői kép a valóságból ered: Korvin Ottó fia született aznap a börtönben, amikor atyja az akasztófán végezte be pályáját.)

Úgy látszott akkor: a megváltást nem lehet békés úton véghez vinni. Ernst Bloch hőse, a Megváltó „nem azért jött, hogy békét hozzon, hanem a kardot”.²⁰ A krisztusi evangéliumban nem található az a tanítás, hogy ne álljunk ellene a gonosznak, ez a „megalkuvó” tézis először Pál apostolnál merül fel. Vele szemben Bloch és megidézett hőse, Münzer, a „Jó erőszakhoz való jogát” hangoztatja.²¹

De miképpen lehet az „erőszakhoz való jogot” összeegyeztetni a megtisztult ÚJ EMBER víziójával? A német expresszionisták ez irányú elmékedését Lékai nagyon is jól ismerte. A napló bejegyzései tanúskodnak: „Leonhard Frank: »Der Mensch ist gut.«” Ismerte Ludwig Rubiner művét, amelynek címe: *Mensch in der Mitte*; Walter Hasenclever drámája a *Die Menschen* címet viseli; Kurt Pinthus *Menschheitsdämmerung* címmel állítja össze az expresszionista nemzedék antológiáját.

A kiélezett történések közepette olyan szituációk keletkezhetnek, midőn a „kard” lépett működésbe, és a kor emberének, a költőnek is döntenie kellett: hol áll, a frontnak mely vonalán? Egy akkoriban kétségbevonhatatlan tekintély, a filozófus Lukács György már korán szembesült ezzel a gonddal. Paul Ernsthez 1915-ben írt levele szerint: „...A lélek megmentéséhez éppen a lélek feláldozása szükséges: egy misztikus etika alapján kell kegyetlen reálpolitikussá válni, és megsérteni az abszolút parancsot, amely nem a képződményekkel szembeni kötelezettség, a „Ne ölj!” parancsát. Legbenső magvában ez mégis ósrégi probléma, amelyet talán Hebbel Juditja mond ki a legélesebben: »és ha Isten közém és a nekem rendelt tett közé bünt helyezett volna – mi vagyok én, hogy ez alól magamat kivonhatnám?«”²²

Az „Össznémet aktivista kongresszus”, amely 1919. június 15–22. közt ülésezett Berlinben, Kurt Hiller előterjesztésében megvitatta (és elvetette) a határozati javaslatot, amely szerint „csak abban az esetben lehet szó arról, hogy valakinek joga legyen önvédelemből idegen életet kioltani, ha életet, és nem tulajdont fenyeget veszély”.²³ A probléma Gorkijnál ugyanúgy felmerül, mint a Romain Rolland és Henri Barbusse között az erőszakról és az erőszaknélküliségről folytatott eszmecsere során. Gustav Landauer, Kurt Eisner és Ernst Toller e dilemmával viaskodnak a bajor Tanácsköztársaság idején, a fehér Reichswehr gyűréjébe zárva. Lukács a posztulátumot átírja: a *Taktika és etika* című, 1919-ből származó alapvető tanulmányában a határhelyzetben alkalmazható mértéket az *áldozathozatalban*, azaz az *önfeláldozásban* jelöli meg. „Az egyén – írja – két bűn között választva akkor választ helyesen, ha alacsonyabb rendű énjét áldozza fel a magasabb rendű, az eszme oltárán, úgy fennáll ennek az áldozatnak mérlegelő

ereje a kollektív cselekedetek számára is; csakhogy itt az eszme mint a világ-történeti helyzet parancsa, mint a történetfilozófiai hivatottság ölt testet.”²⁴

E ponton vélhetően megtaláltuk a probléma egyik kulcsszavát, azt a menlevelet, amely az emberölést, azaz átvitt értelemben az erőszakot az „önfeláldozás mint bűnhődés” jegyében, mint mártíriumot, azaz a kamikáze egy korai formáját igazolja, és ez nem más, mint a *tételezett történetfilozófia*, amely nem a mitológia ködéből lép elő, hanem a racionális logika tartományából. E felismerés ad magyarázatot a tette, az *action gratuite*-re, vagyis a rohamosan közeledő halállal megjelölt Lékai János merényletére, s ez ad magyarázatot arra a rendíthetetlen következetességre, amely későbbi költői produkcióját áthatja. És személyes életét is. Nem lehet nem észrevenni, hogy illegális tevékenységével szinte provokálja az ellencsapást, hogy életét tudatosan teszi ki állandó és halálos veszélynek, azaz hogy kereste a bűnhődést a sikertelen, de tudatosan megtervezett gyilkosságért, de ezen túlmenően úgylehet mindenért, amit modern Dávidként Góliát ellenében „elkövetett”, azaz várta jogos részét, tehát az Örök Világrend elleni lázadásért – a Halált.

Írásai át vannak itatva a *halál motívumával*, mondhatni – a halálvággyal. Az ifjúmunkások lapjában ő búcsúztatta a forradalmak küszöbén elhunyt Szabó Ervint: „Az eső hosszú sávokban permetezett le a földre. Szürke és álmos volt a világ. Őszi szomorú nap volt. Súlyos felhőjű és komor, mint a vigasztalan és kilátástalan élet. Ősz volt, temetés volt. A halál settenkedett körülöttünk és mellettünk. A halál aratását nyelték el a komoran ásító sírok. A szél néha új erőre kapott. Száguldott a szél, a vad őszi szél. – És mi mégis ott voltunk. Kinn a temetőben. Döbbenettel álltuk körül a ravatalt. Mert az az ember, aki ott feküdt kiterítve, dús illatú koszorúk özönétől borítva, az az ember mindenünk volt: világító fáklyánk, akinek a szavai, tettei átsugározták a mai sötét és komor világot. Reménységünk volt. Alkotó erejében bízunk. Egy új világ egyik első harcosa volt. A megtestesült erő: az akarás nagyszerű bajnoka!”²⁵

A nemzedék reménysége tehát sírba szállt. Ez történik majd Korvinnal is. De ugyane sorsra jutott Lékai harmadik ideálja, a fehér tisztek által meggyilkolt Karl Liebknecht is. Szinte öninterpretációként hatnak szavai újabb búcsúztatójában: „Nincs élet, nincs emberi élet. Nem szabad soha egy percre sem parányi emberi életünkre gondolni. Felül kell emelkednünk a kicsinyes, alávaló emberi dolgokon; csak az lehet a hivatásunk, hogy új életet adjunk az emberiségnek! Az új birodalmat! Nem adatott meg nekünk, hogy tökéletes emberekké váljunk... Meg kell elégednünk azzal, hogy meghalunk az eljövendő valóságos emberért... Mindannyian úgy vagyunk, mintha a börtönből jönnénk. A nagy nyitott sír felé menetelünk. Elérik-e vajjon szavaink azokat, akik előttünk mennek?... Menetelünk...! Virágok, virágok... fehér virágok reszketnek.”²⁶

Lékai gyászdallamai éppúgy az egyházi zsolozsmákra emlékeztetnek, mint Ivan Golltól a *Litanei zu Liebknechts Tod* hangszerelése. A kasseli Proletkult 1925.

január 21-én Lenin-émlékünnepélyt rendezett; a Lékai által írt szavalókórust ezúttal a munkás-gyászinduló fogta keretbe.²⁷ A költői indítékot a megrendítően panaszos lamentációval telt szabad ritmusokhoz akár az avantgarde-mester, Kassák Lajos is adhatta, midőn a bécsi emigrációban írt *Máglyák énekelnek* című poémájában a forradalmak világmegváltó vízióit siratta el. Németül megjelent kiáltványában „...a gyulladó világ fölött kongatnak a temetések órái”.²⁸

Nem szükséges távolabbra nyitnunk a horizontot, de talán jelzéseképpen megemlíthető, hogy az emberiség elleni szörnyű méretű bűncselekményként felfogható első világháború és az azt követő konvulziók nyomán nemcsak baloldali (vagy szélsőségesen baloldali) értelmiségiek regisztráltak valamilyen helyrehozhatatlan veszteséget, hanem például egy Oswald Spengler is, az életfilozófus, a „fausti kultúra” haláláról szóló prófétai szavakkal, s az általános hullásban a „nyugat alkonyát” vizionálta. Úgy tűnt: az emberi emancipáció és evolúció békesnek remélt útjai szétporladtak, a boldogságutópiák naiv álmai szertefoszlottak, valami nehezen meghatározható szorongás, bűntudat és félelem terült rá a „nembeli emberre”.

Barta, Kassák, Lékai (mintegy a baloldali értelmiség „képviselőjében” említjük csupán őket) természetesen a maguk módján a *Baj* okainak pontosabb meghatározására törekedtek. Szinte egyetemesen az Ember *szolgatermeszetében*, a tömegek elkábított öntudatlanságában vélték felfedezni a vereség előidézőjét, a Nagy Megváltás elmaradását. Lukács nem véletlenül állította a *Történelem és osztálytudat* középpontjába a *tudatosság* tételezését. Lékai az ifjúmunkások oktatási programját felvázolva állt ki a tudatok kiművelése mellett: „Az öntudatot kell nagyra növesztenünk – írta –, az érzés csak tűnő, elfoszló délibáb, mely van és nincs. Az ész hatalma világítja be az évszázadokat... Ennek a nagy hatalomnak uralma alatt kell, hogy összeomoljanak az osztályok.”²⁹ És az Ifjúsági Internacionálé berlini alakuló ülésén éppen arról kellett beszámolnia, hogy az emancipáció magyar kísérlete „a munkásosztály gyenge osztályöntudata következtében” szenvedett vereséget.³⁰ Barta Sándor *Ave mameluk* című versében írja: „...ember ember boldog szolgálója.” (*Akasztott ember*, 1923, 1–2. sz., 15.) Nagy Lajos *Lecke* (1928) című „pedagógiai novellájában” így tört ki keserűen: „Te ezt csinálod már évezredek óta. Te vagy, aki könyörögsz. Te vagy, aki cipőt, sarut, lábat csókoltál... hajlongtál és úgy csusztál... te vagy, aki megsimogattad a vesszőt, amelyet végighúztak a hátadon... te meghalsz a pénzért, egy kis jó nyugodt, biztos szolgaságért, pár falatért, pár ütlegért, pár szidalomért, egy kis becstelen és bűnös életért... te segítesz a tüzet oltani, te, te örült gonosztevő, te merénylője önmagadnak, te megrontója minden ivadékoknak, évezredek keresztl.”

Kassák egy programatikus cikkében azt állapítja meg: „A kapitalista társadalmi rendnek [...] szörnyű morális ereje is van, és épp ezért vele szemben mindig kevésnek fog bizonyulni az elnyomottak éhséglázadása... Az ő éhségük

bármikor, egy nagyobb falat kenyérral kielégíthető. Elindul a világot megváltani akaró forradalom és egy kenyérmorzsán elbukottan meghal, mint lázadás.”³¹ A bécsi emigráció jeles irodalomkritikusa, Németh Andor a következőképpen közeli meg a problémát: „A világ, amelyet forradalmasítani kell, nem forradalmasítható, mert éppen a munkásság, az ún. „forradalmi proletariátus” a legalkalmasabb lelkiéletének összetettségénél fogva a forradalmi lélek igényességére és aszkétizmusára... Ez a mély megértés, és a mindennek keserű átlátása pedig, amely hív, vonz és taszít a rezignáció felé.”³²

A keserű felismerésre adott válaszok természetesen különbözőek voltak. Barta egy időre a dadaista nihilizmusba menekült. Lukács kidolgozta a maga számára a „hozzáadott tudat” („das zugerechnete Bewußtsein”) elméletét. Kassák egy új művészi eljárásmodot, a konstruktivizmust fedezte fel. Ez egy absztrakt szellemi architekturális tevékenységhez nyújtott segítséget, amellyel – az aktivitás benső indítékait fel nem adván – Kassák „kilépett a történelemből”.³³ S talán éppen ő volt erre a legalkalmasabb, mivel másoknál korábban értette meg: az elomló víziókat, az aktivizmus fellengzős, hazug frázisait le kell hozni a reális valóság talajára. „Merjük bevallani magunknak, hogy a munkásság tömegei még közel sem állnak azon a nívón, hogy [...] átvehessék a hatalom birtoklását” – írja, tulajdonképpen Lékai ifjúmunkásainak, akikhez ekkor egyébként költeményt is „intézett”.³⁴ S mindez nem azért történt így, mintha a munkásmozgalom áru-lójává vált volna, ahogy később szélsőbalról megvádolták. Ő csupán többet tudott: „A darutollasok [...] tüzes fogókat hordtak a szemeikben s szörnyű körmeik alól ekkor már kivirágzott az idegen vér... Akiket kiválasztott az isten, azok könnyörtelenül meghaltak... A kaftános zsidók testében énekelnek a kések... Leszakadtak a fekete drapériák s a horizontokon még magasabbra nőttek a hegyek. Minden a megváltozhatatlanság törvényében forrott.”³⁵

Újra egy döntő kulcsszóval találkoztunk, s ez a *megváltozhatatlanság* fogalma. Kassák már ekkor megértette, hogy a magyar emancipációs kísérlet kudarcával sokkal nagyobb dimenziókban egy *történetfilozófiai álom* ért véget. (Maga a történelmi valóság csak hét évtized után „hozta be” ezt a korai felismerést.) Lékai János azonban képtelen volt erre a kassáki belátásra jutni; ezért a „mulasztásáért” keservesen meg kellett lakolnia. A megváltó tette, a bűnhődésre és az alig titkolt halálvágyra felépített egzisztenciának ezért következetesen végig kellett haladnia az önelpusztítás stációján. Halálos betegen, végső erőfeszítéssel befejezte még *Az új Krisztus* című drámáját. S 1924 őszén, az elnökválasztási kampány finisében (Coolidge jutott ekkor hatalomra), becsempészett az Új Előre tördelt hasábjaira, a választás napjára egy költeményt, amelynek címe *Fegyverbe!... Fegyverbe!* volt.³⁶ Letartóztatása után már nem sok ideje maradt, az előremenekülés útján elérte célját – a halált, alig töltötte be huszonkilencedik életévét. Úgy, ahogy *TBC* című versében³⁷ megjósolta:

Ó, menjetek lankadt seregek,
 Valaki elhunyt az úton,
 a Mount-Simon Hospitalban.
 De az Élet van! És ragyog!
 És sorakoznak új seregek!
 Proletár a proletárra hajol,
 És zeng az ének,
 És dübörög a város,
 És harcos csapatok robajlanak!

A késő kor fia – ízlése szerint – nevezheti e „robajlást” hallucinációnak, vagy akár történelmi teleológiának, avagy mély, irracionális gyökerzetű meggyőződéssnek, a *volonté générale* minden vereség ellenére elpusztíthatatlan működése visszhangjának. Mindenesetre Lékai János expresszionista költő sorsa azt példázza: a művészet és az élet összekapcsolásának nagy, utópikus kísérlete ezúttal (is) vereséget szenvedett. Életével és mártírhálálával Lékai egy nagy Akarás történetfilozófiai hullását előlegezte meg, szemléletesen és *szubjektív szuggesztivitással* ezt demonstrálta. Az erőszak alkalmazása tudnivalóan a gyengeség reakciója; azóta nyilvánvalóvá vált, hogy „az emberi civilizáció normális útját” nem ajánlatos elhagyni, ahogy nemrégiben egy nagy államférfiú hírül adta.³⁸ Ugyanakkor nehezen kerülhető el, hogy ezen a „normális úton” meg ne pillantsuk Walter Benjamin Angelus Novusát. Ez a szimbolikus figura, háttal a jövő felé fordulva menekül a jövőbe, s iszonyattal tekint a szörnyű múltra, amely a márt is magába foglalja. Eszerint tulajdonképpen nyitva marad a kérdés és a válasz: a Megváltás egykori kísérlete valóságos vagy hamis tudattal történt-e?

1 LUKÁCS György, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez = Alexander-Emlékkönyv*, Bp., 1910, 388–421.

2 Újabban = *Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 385–421 (419).

3 L. ILLÉS László, *Lékai János = Lékai János Válogatott írásai*, Bp., 1963 (a továbbiakban: LJVI); BORI Imre, *Lékai János = Uő, A szecessziótól a dadáiig*, Forum, Újvidék, 1969, 226–228; SVÉD László, *Lékai János politikai pályája*, Bp., 1976.

4 KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Magvető, Bp., 1983, II. köt., 379.

5 NOVÁK Zoltán, *A Vasárnapi Társaság*, Bp., 1979; *A Vasárnapi Kör – Dokumentumok*, szerk. KARÁDI Éva és VEZÉR Erzsébet, Bp., 1980.

6 JÓZSEF Farkas, *A forradalmi szocialista írócsoporthoz létrejött – 1917–1919 = Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből*, Bp., 1962, 60–82.

7 Az e problémával való viaskodás végigkíséri a munkásmozgalom történetét. August BEBEL tanulmányt ír *Attentate und Sozialdemokratie* címmel. Az NKP 1918. dec. 31-i alapító kongresszusának programja kimondja: „A proletárforradalomnak céljai elérésére nincs szüksége az egyéni terrorra; történeti hivatását a mozgalom a nép milliós tömegei aktivitása útján éri el.” Ugyane tézist megerősíti a Komintern 3. világgkongresszusa, és még a fasizmus fenyegető előretörése idején is, 1931. nov. 13-án az NKP KB határozata. Lenin több cikkben elítélte a cári időkből származó „eszer” terrorizmust. A ma-

gyar munkásmozgalomban az „eszerizmus” feltehetőleg éppen a „milliók tömegek aktivitása” hiányában éledt fel. A kérdéskör tudományos feldolgozásának terjedelmes iratanyagát I. Komintern-Archívum (Moszkva), 495. fond. 292. opisz, 79 gyelo.

8 L. a Politikatörténeti Intézet archívumában: 712. f. 5. ő. e.

9 LÉKAI, Johann, *Mensch. Ein Drama in 3 Aufzügen*, Deutsch von Stefan I. Klein, See-Verlag, Konstanz, 1923; *Uő, Rot und Weiß*, See-Verlag, Konstanz, 1923.

10 Reichskommissar für Überwachung der öffentlichen Ordnung. Deutsches Zentralarchiv, Potsdam. Akten-Nr. 115. (Ungarn – Kommunisten).

11 *Das andere Amerika – Bilder, Skizzen und Reiseschilderungen*, Deutsch von Stefan I. Klein, Leipzig, 1924 (Freidenker Hausbücherei, Nr. 7.).

12 LASSEN, John, *Herren und Sklaven. Roman aus dem amerikanischen Arbeiterleben*, Deutsch von Stefan I. Klein, Leipzig–Pflagwitz, 1924; sajtóközlésben: *Hamburger Volkszeitung*, 1925. máj. 8–jún. 2. közt (104–123. sz.); oroszul: *Gospoda i rabi*, Priboj, Leningrád, 1926, és *Goszizdat*, Moszkva, 1927.

13 *Emlékezés Korvin Ottóra* (1920) = LJVI, 551.

14 *Emlékezés Korvin Ottóra* (1921), uo., 545–546.

15 *Das Bildnis des Kardinal Inquisitors Nino de Guevara*, Die Aktion, 1919, 37–38. sz., 646–647.

16 LASSEN, *Ein New-Yorker Abend mit Schal-japin*, Die Rote Fahne am Montag (Berlin), 1923. jan. 22.

17 *Proletarische Musikanten*, Klassenkampf, [Halle] 1925. jan. 31.; magyarul: LJVI, 65.

18 LJVI, 5.

19 *Az új Krisztus* = LJVI, 309–310.

20 BLOCH, Ernst, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (1921), újabban: Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969, 115–116. – Bloch ezt írja a disszertáció 1969. évi kiadása 116. oldalán: „Das bedingungslose Nicht-Widerstehen ist nicht mehr reines Evangelium Christi, sondern bereits gemischt mit dem Paulinischen Evangelium.” Bloch interpretációját vö.: Máté, 10, 33–38: „Ne gondoljátok, hogy azért jöttem volna, hogy békességet bocssássak a földre; nem azért jöttem, hogy békességet bocssássak, hanem fegyvert.”

21 L. ugyene kiadásban. A kötet 4. fejezetének 2. része viseli e címet: „Das Gewaltrecht des Guten.”

22 Lukács György levele Paul Ernsthöz 1915. máj. 4-én = *Lukács György levelezése – 1902–1917*, Bp., 1981, 595–596.

23 *Das Ziel* (Berlin), 1920, 212–213; a problémát részletesen tárgyalja JÓZSEF Farkas, *A német és magyar aktivizmus problémálatásáról – 1915–1922* című tanulmányában = *Mítosz és utópia*, Argumentum, Bp., 1995, 33–43.

24 LUKÁCS György, *Taktika és etika* = *Uő, Forradalomban*, Bp., 1987, 132.

25 LÉKAI, *Szabó Ervin*, *Az Ifjumunkás*, 1918. okt. 17., 19. sz., 5–6.

26 *Unter einer Photographie*, Jugend-Internationale, 1921. január, 5. sz., 101; magyarul: LJVI, 48.

27 Az ún. Proletar-Kulturkartell rendezvényének műsorplakátja a Politikatörténeti Intézet Archívuma Lékai-gyűjteményében. L. a 8. sz. jegyzetét. – Lékai szavalókórusa: *Lenin ist gestorben*, *Das Wort* [Halle], 1924. febr. 28., 26. sz.

28 KASSÁK Lajos, *An die Künstler aller Länder!*, *Ma*, 1920. máj. 1., 1–2. sz., 2–4; újabban = *Jelzés a világba*, Bp., 1988, 217–219 (218).

29 LÉKAI, *Múlt és jövő*, az IOSz kiadása, Bp., 1919.

30 *Die Aufgaben der kommunistischen Jugendorganisation nach der Übernahme der Macht durch das Proletariat. Aus der Praxis der Jugendorganisation in Russland und Ungarn von W. Pawlow (Moskau) und B. Köres [Lékai álneve], (Budapest).* *Unter dem Roten Banner*, Internationale Jugendbibliothek, Nr. 5; Hrsg. vom Exekutiv-Komitee der KJI, Berlin, 1920, 22–32.

31 KASSÁK, *Képarcitektúra*, *Ma*, 1922. márc. 15., 4. sz., 52–54.

32 NÉMETH Andor, *Barta Sándor: Tisztelt Hullaház* (Wien, 1921), Bécsi Magyar Újság, 1921. okt. 16., 8.

33 BÉLÁDI Miklós, *A magyar avantgarde történetéhez = Jelzés a világba*, Bp., 1988, 28.

34 *Levél a magyarországi ifjűmunkásokhoz*, *Ma*, 1920. jún. 1., 3. sz., 23–24.

35 KASSÁK, *Máglyák énekelnek* = *Uő, Összes versei*, Bp., 1969², I. köt., 132–139.

36 Új Előre (New York), 1924. okt. 5.; németül: *Zu den Waffen!... Zu den Waffen! Proletariermarsch für die Wahlen*, Das Wort [Halle], 1924. nov. 10., 130. sz.; ugyanaz: *Hamburger Volkszeitung*, 1924. nov. 12., 205. sz.

37 LÉKAI, T...B...C, Új Előre (New York), 1925. aug. 2.; előzetesen már németül: *Sichel und Hammer* (Berlin), 1923. 10. sz., 4.

38 SEVARDNADZE, Eduard, *Moj vibor* (Az én választásom), Moszkva, 1992.

Élmény és alkotás – Egy József Attila-vers születése –

Hogyan születik a vers? Miként válik az élményből költemény? A csalóka látszat hajlamos egybemosni a két mozzanatot: a kiváltó élményét és a vers megírását. Holott „a versek – írja Rilke –, nem érzelmek, mint az emberek gondolják –, a versek tapasztalások”.

A költemény, melynek születéséről szó lesz, a költő asztalfiókjában rejtőzött. Halála után leltek rá, s összegyűjtött verseinek posztumusz kötetében szerepel első ízben. Töredéknek tekinthető, hiszen címet sem adott neki, s érzékelhetően kidolgozatlan is maradt. A *Magad emésztő...* kezdetű József Attila-vers afféle véletlenül talált gyerek, akinek születési bizonyítványát valamimód mégiscsak ki kellett állítani. A valószínűsített adatok szerepelnek a hiteles szövegeket közreadó kritikai kiadás jegyzetapparátusában. A vers élményanyagát vették alapul: születése pillanatát fogantatásának vélt idejéből igyekeztek kikövetkeztetni.

A módszer bevett, de nagyon is vitatható: az élmény pillanata, az emlék felbukkanása nem feltétlenül esik egybe megformálásának perceivel.

A születés helye sem tisztázható egyértelműen: nem feltétlenül ott és akkor születik a vers, amely helyre és időre utal. A költő nem pillanatképet készít, nem fényképez, hanem fest: a megélt valóság önmagába süllyesztett, majd új-jáformálva a felszínre hozott anyagából.

Ez a gondolat – és az *emlékezés* szerepe a vers létrejöttében – fogalmazódik meg Wordsworth ihletett előszavában a *Lírai Balladákhoz*, 1800-ban, s századunk költőinél is újra és újra felbukkan. „Az élményeknek – írja Weöres Sándor –, érési idő, rendeződés és lehiggadás kell ahhoz, hogy költeménnyé alakuljanak.” Mégis, ennek ellenére, minduntalan ott kísért a szándék, hogy egy vers keletkezését közvetlenül a kiváltó élményhez csatlakoztassák. S ez nemcsak keltezési problémákat vet fel (látszólag megkönnyíti egy vers datálását a biztonságosan kimutatható pillanat, melyre visszavezethető, ez azonban legfeljebb a *post quam*, illetve az *ante quam* kérdését döntheti el). Óhatatlanul szimplifikálja a versek születését, formálódásuk nem oly egyszerű folyamatát is. Hálásnak tűnt sokáig (néha még ma is kísért) Petőfi *Nemzeti dala* ihletését közvetlen összefüggésbe hozni 1848. március 15-ével, holott régóta tudjuk, hogy részben pár nappal előbb keletkezett, részben egy későbbi, március 15-e utánra tervezett alkalomra íródott.

Tanulságos példa az ilyen típusú keltezésre József Attila *Díványon fekszem* s szisztegek... kezdetű töredékes versének keltezési kísérlete. A versben egy tüntetés képe sejlik föl. A legújabb kritikai kiadás szerkesztője ebből kiindulva datálja a verset: utána nézett, melyik tüntetésre utalhat a feltehetően 1934-ben íródott töredék. Elképzelése szerint a költő Korong utcai lakásában hallhatta az őt inspiráló jelszavakat. Mégsem ez, és mégsem így történhetett. Nemcsak az váltja ki a kételyt, hogy az időben leginkább a vershez „illő” tüntetés során nem is a versben fölidézett „Munkát! Kenyeret!” hangzik fel, hanem az akkori miniszterelnök, Gömbös Gyula lemondását követelik. Meggondolkodtató, s igencsak valószínűtlen, hogy a költő saját lakása ágyát idézné ily módon: „Díványon fekszem.” Valószínűbbnek tűnik (s e feltételezésünket a kritikai kiadás szerkesztője sem zárja ki, vö. *József Attila összes versei*, 1984, I, 557), hogy a vers elején szereplő dívány – az analitikus dívány, amelyen fekve derengtek föl a költőben a szabad asszociálás által felszínre hozott emlékképeként az egykori tüntetés kiváltotta élmények, s nem utolsósorban ezek feldolgozása, továbbgondolása, szintetizálása.

„Azon nyersen – írja Kosztolányi – sohasem vehetjük hasznát annak, amit láttunk, tapasztaltunk, fölraktározunk agyunkban. Az élményeket el kell felejtenuk, hogy megint életre keljenek.”

A *Magad emésztő*... vívódó sorait közvetlenül József Attilának Babitshoz fűződő ambivalens viszonya ihlette. Egykori „tárgyi-kritikai tanulmány”-ában való érvekkel, de eléggé infantilis, bárdolatlan kifejezésekkel, „mint gyermek, aki bosszút esküdött”, bírálta Babits verseskötetét, sőt, szokatlanul tűnő módon – bár már Arany János is élt hasonló eszközzel – ki is javított egyes Babits-sorokat.

„Hát ön csakugyan olyan rossz költőnek tartja Babitsot?” – kérdezte később analitikusa József Attilától. „Hiszen éppen az a baj, hogy nem is olyan rossz” – felelte a költő.

A szokatlanul személyes hangvétellű vers József Attila és Babits konfliktusán messze túlmutatva, a két embert tragikusan széjjelválasztó mozzanatok bemutatásán keresztül a különböző, „más talaj felett” álló emberek kölcsönös megértésének, megbékélésének vágyát jeleníti meg. (A vers és háttere részletes elemzésével egy régebbi tanulmányomban foglalkoztam: a Szabolcsi Miklós szerkesztette *József Attila-versek elemzése* című, 1980-ban, Budapesten, a Tanönyvkiadó által megjelentetett kötetben található.)

A vers struktúrája igencsak sajátos, s némiképp kirí a vele nagyjából egy időben keletkezett költemények sorából. Mind az *Óda*, mind a *Külvárosi éj*, az *Alkalmi vers*, *A város peremén*, az *Eszmélet* az idő vagy a hely vagy mindkettő pontos, plasztikus kijelölésével kezdődik. A megszólító, illetve önmegszólító kezdet, felütés inkább a későbbi versekre jellemző. A *Magad emésztő*... ezekkel a kései, hiányt összegező nagy versekkel, a *Tudod, hogy nincs bocsánattal*, a *Karóval jöttél*, az *Íme, hát meglettem hazámat*, illetve a *Téli éjszaka* című versekkel rokonít-

ható. A verset telítő indulat oly erős, hogy már a kezdésnél feltör. A közvetlen kiváltó élmény („S ha már szólok, hát elmesélem...”) csak a vers utolsó előtti szakaszában bukkan föl.

Érdeemes elgondolkodni a közvetlen kiváltó élmény és a vers tulajdonképpeni születése, megformálása valós kapcsolatán. „Ha megtalálta, már elvesztette – írja a költői emlékezés során fölbukkanó élmény kapcsán Kosztolányi –, ha megértette, már nem érti, ha eszébe jut, már elfelejtette. Csak úgy bukkanhat rá, hogy az emlékezés maga a művészet érzéki beteljesülésévé válik, s voltaképp akkor tudja meg, mire akart emlékezni, mikor verse már elkészült.” A *Magad emésztő*... híven példázza Kosztolányi mély és igaz alkotáslélektani meglátását: nem annyira az emléket, mint inkább az emlékezés folyamatát vetíti elént plasztikusan.

Mikor került sor a vers megírására? Elemzői, magyarázói a vers szövegéből, egy részletének sajátos értelmezéséből indultak ki:

Villamoson
egy este a Széna téren
találkoztunk. Kalapot emeltem,
talán nyeltem,
köszöntem és te
csodálkozva vettél észre.

A költő nővére, József Jolán írja könyvében e vers kapcsán: „Egyszer a Japán kávéházban elmondotta, hogy egy téli estén a Széna téren felszállt a villamosra és a perronon Babits Mihállyal találkozott.” S ezzel a tényként kezelt feltételezéssel kezdetét is vette a legendateremtés.

Holott ha valamelyest figyelmesen olvassuk a költeményt, éppen az derül ki belőle, hogy ez az emlék, a találkozásé, később sejlett föl a költőben: egy este a Széna téren” – nemigen vonatkozhat közvetlen, előző napi élményre.

A következő szerző már József Jolán „adatára” hivatkozik. „A téli esti találkozás 1934 elejére eshetett. A vers maga az izgalmas találkozás eleven hatása alatt íródott” – írja Basch Lóránt, Babits egykori kurátortársa a Baumgarten-alapítványnál. Basch tehát József Jolánra, majdan a kritikai kiadás szerkesztője pedig már Basch Lórántra hivatkozik: „A versben említett Széna téri találkozás Basch Lóránt szerint 1934 elejére eshetett.” A versek időrendjét összeállító szerkesztő, Stoll Béla azonban ehhez még hozzáfűzi az *ante quam* keltezés valós érvét: „Kétségtelen, hogy a befejezetlenül maradt vers az *Eszmélet* megírása előtt keletkezett.” Ugyanis a *Magad emésztő*... ismert sorai („Akár egy halom hasított fa...”) az *Eszmélet*ben megismétlődnek. Nehezen képzelhető el, hogy a költő egy kész verséből emelt volna át egy részt: jóval valószínűbb, gyakoribb ennek fordítottja.

S most térnénk rá a vers keletkezésének valós történetére.

1933 júniusában Lillafüreden rendezte kongresszusát az Írók Gazdasági Egyesülete, az IGE. Közismert, tankönyvekben is szereplő adat, s Lillafüreden emléktábla is megörökíti, hogy József Attila itt, ekkor írta az *Ódát*.

József Attila másodmagával lakott egy szobában Lillafüreden: hálótársa – mint az egyesület előző összejövetelein is – Berda József volt. Berda borissza, ételszerető mivolta tengernyi anekdota forrása, s talán el is homályosítja igencsak élvezhető és értékelhető költészetét. A Petőfi Irodalmi Múzeum hangtára őrzi hangszalagra felvett emlékeit. (Első ízben M. Pásztor József idézett belőlük, s vetette fel a *Magad emésztő...* lillafüredi keletkezésének ötletét.)

„Én már rég elaludtam, alszom – mondja Berda –, és fölgyullad a villany, megzavarta a szememet, és akkor mondta Attila, hogy lehet így aludni, ilyen mélyen hortyogni [...] Most büntetésből felébresztelek. Hallgasd meg. A Babitsról írott verset írta, hogy „magas, szikár alak, megbántottalak” [sic! így, hibásan idézi emlékezetből Berda], azt rögvest azon az éjjel nekem fölolvasta. [...] Utána elolvasta az *Ódát*. [...] Én hallottam először, az ott született meg abban a szobában. [...] Én azt mondtam, mindkettő remekmű. És azt mondtam: Babits nem érdemli meg ezt az elégtételt, ezt a gyönyörű verset. [...] Nem baj, azt mondja [József Attila], nézd, szabad elérzékenyülni.”

Berda szavai hitelt érdemlőnek tűnnek. Nem csupán azért, mert nem sokkal a lillafüredi kongresszus előtt, 1933 elején két bocsánatkérő levelet is intéz Babitshoz József Attila, de azért is, mert négy évvel azelőtt közvetlenül, magától József Attilától is értesülhetett a Babits-tanulmány kiváltotta konfliktusról. 1930. február 5-én, nem sokkal a hírhedett Babits-tanulmány megjelenése után írja (egy mind ez idáig nem publikált levelében) József Attila Berdának: „Németh László pedig fogorvos, akit még a gumi ínnyú Babits Mihály is úgy köpött a tenyerébe szétdörzsölni, hogy uccú bizony itt az őserő. Már ti. a Babitsé.” Legfőként pedig azért, mert a lillafüredi kongresszusra, miként erről a miskolci helyi sajtó előzetesen hírt adott, „Babits Mihály és Mécs László is bejelentette részvételét, akik az estélyeken és a színházunkban rendezendő emlékünnepevényen is fellépnek”. Ez a közlés is inspirálhatta József Attila versét. (Nem tűnik valószínűnek M. Pásztor feltételezése, miszerint József Attila személyesen óhajtott volna felolvasni versét Lillafüreden Babitsnak. Nem véletlen, hogy befejezetlen és kidolgozatlan maradt. József Attilánál igencsak szokatlan nyelvi csiszolatlan-ságok is találhatók a versben, például „te *szintén* / más talaj felett tanuskodtál, *mint én*”. Majd pedig íróasztalfiókjába süllyesztette ezt a valóban nagyon mélyről jövő költeményét. Itt egyetérthetünk Basch Lóránt reflexiójával: „Őszintébb valomás így és hitelesebb annál, amit a világnak szánt volna.”)

A *Magad emésztő...* és az *Óda* nagyon is különbözik egymástól. Közös viszont bennük a közvetlen indulat felbuzogását, a gondolat megformálását, s nem utolsósorban az egymástól távol álló emberek közelítésének szándékát, vágyát érzékeltető áthajlások, enjambement-ok következetes használata. A *Magad emész-*

tő...-ben Babits mögül az apa (s leintené, mint az öregebb, / mint az *apám*), az *Ódában* a verset közvetlenül ihlető asszony, Szöllős Henrikné Marton Márta alakja mögül az anya („Szeretlek, mint *anyját* a gyermek”) képe tűnik elő.

A Lillafüreden írott két vers, az *Óda* és a *Magad emésztő*... sorsa a továbbiakban is összekapcsolódik. A lillafüredi írókongresszus június 12-én a fő szervező, az IGE elnöke, Pakots József hirtelen halála miatt váratlanul félbeszakad: a résztvevők hazautaznak. József Attila még marad: június 13-án képeslapot küld Lillafüredről. Önmagának címezi, talán elírásból. A szöveg szokatlanul tömör: „Szervusz” – ez az egyetlen szó áll a lapon. Önmagának írta volna – emlékül az *Ódát* ihlető lillafüredi pillanatra? Vagy a Szántó Judittól való végleges búcsú szándékát jelezné? A nem alaptalanul féltékeny élettárs a költő kabátzsebében találja meg az *Ódát*, s öngyilkossági szándékkal nagy adag gyógyszert vesz be: kórházba is szállítják. (Ennek utózóngéit eleveníti meg szép novellájában, a *Barkochbában* Kosztolányi.) S ugyanaznap, június 17-én írja a következő rövid levelet Babits Mihálynak József Attila:

„Igen tisztelt Uram!

Mellékelten küldöm e hosszabb költeményt és nagyon kérem, hogy – amennyiben megnyerné tetszését – minél előbb közzétenni szíveskedjék.

Igaz tisztelettel őszinte híve

József Attila”

A „hosszabb költemény” – az *Óda*. Babits a Nyugat következő, augusztusi számában meg is jelentette. Ha valóban a megkövetés, a bocsánatkérés szándékával íródott volna a *Magad emésztő*..., az *Óda* mellett – vagy helyett – ezt a verset is elküldi Babitsnak. Téves az a hiedelem (lásd például Sipos Lajos, a Babits-levelezés-kiadás szerkesztője nyilatkozatát, *Kritika*, 1995, 12), miszerint Babits ismerte ezt a verset. Nem így történt. A *Magad emésztő*... sokkal személyesebb, mondhatni intimebb, s a lélek sokkal mélyebb rétegeiből buzog föl, mintsem egy egyszerű bocsánatkérés. (Nem érdektelen a vers egybevételére József Attilának Babitshoz írott leveleivel.) S többet is mond annál: a Lillafüreden, Babits odaérkezése (tévesnek bizonyult) hírének hatására született költemény ugyanúgy túlnőtt a lillafüredi alkalmi ihletés határain, Babits személyén, kettejük konfliktusán, mint az ugyanott, ugyanakkor írott *Óda* a Lillafüreden megismert asszony alakján. A Babits-konfliktus kiváltotta lelki eszmélkedés, a *Magad emésztő*...-ben kettejük viszonyából általánosított következtetés –

Akár egy halom hasított fa,
hever egymáson a világ,
szorítja, nyomja, összefogja
egyik dolog a másikat
s így mindenik determinált.

– a nem sokkal később írott *Eszméletben* szó szerint visszatér. A *Magad emésztő...* zaklatott soraiból közvetlenül fölbuzogó fájdalom, a megélt és megszenvedett belső viszály az *Eszméletben* higgadt lételméleti összegezéssé szilárdul. „Olyan élesen, olyan vésetten, olyan szentenciózusan – írja Nemes Nagy Ágnes –, mint egy kőtáblára váró citátumgyűjteményben.”

Radnóti angyalai

Érett verseiben mindössze kilenc alkalommal szól az angyalról – a korábbiakban, ha jól figyeltem, alig-alig, s ezekről, ha valaha, hát külön kell majd beszélnünk. Késői éveiben azonban ez már, gyakoriságát tekintve is jelentős motívumnak tekinthető – különösen, ha azt a súlyt és komolyságot tekintjük, mellyel csaknem minden esetben megterhelte az angyal-képzetet. Vajon mit jelenthetett számára? Hitben gyökerező valóságot? A hit, a Biblia, az istenhez tartozó képzetek egy jellegzetes szimbólumát, olyan jelképet, mellyel a transzcendencia rendszerén belül fejezhet ki egy másképpen meg nem nevezhető, és attól talán el sem választható tartalmat? S e transzcendens jelenlét minden alkalommal összefüggött-e Isten fogalmával, az angyalok mint Isten teremtményei, mint Hozzá az embernél közelebb álló lények jelentek-e meg, vagy esetleg mint egy Tőle független, legalábbis nem közvetlenül függő szellemi tartomány benépesítői? Egyáltalán: mit látott Radnóti angyalok sugárzásából, és mit az angyalok sugárzásában? Vagy mindössze kép volt az angyal, és hangulatával, tónusával, egyszerűen *jelenlétével* fejezte ki önmagát, úgy, hogy angyalságának rejtélyét nem is kívánta felfedni? A vallásnak – a katolicizmusnak vagy a zsidóságnak – szimbólumai közül miért szólt Radnóti éppen az angyalról, és mikor szólt róla, az élet milyen nehéz, végletes vagy végzetes pillanataiban – s egyáltalában azokban szólt-e, s ilyenkor azonos, egymással koherens, vagy más és más tartalommal? S ha már szólt, vajon miért nem többször – hiszen, hogy a jelenség fontos és ismerős volt számára, azt ezeknek a verseknek fontosságából mégis csak megsejthetjük.

S egyáltalán – azonos súlyú-e ebben a költészetben az angyal valamennyi megjelenő alakja?

Radnótinak és az angyalnak – Radnótinak és angyalának – kapcsolatából kétfelé ágazó kérdéskört lehet és kell megfejtenünk. Az egyik a Radnóti-líra szimbolikus-metaforikus jellegére vonatkozik, és poétikai szempontból a költészetét illető legfontosabb problémák közé tartozik. Ez a poétikai aspektus egyben, alkotáslélektani megközelítésében, a költészet legbenső indítékainak, a rejtett motivációnak mindennél érdekesebb, és a költészet egészét meghatározó lényegére világíthat rá. A szimbólumképzés ugyanis mind lélektani, mind ismeretelméleti, mind pedig poétikai szempontból az ember transzcendencia-képző, vagy a transzcendenciát felismerő képességére utal. Ily módon az angyal-

szimbólum mintegy tartalmától függetlenül is kihívja, hogy vele együtt a transzcendencia szimbolikája is megszülethessék – az, hogy itt az elvonatkoztatási-sűrítési mechanizmus és e mechanizmus erőfeszítésének tárgya, melynek érdekében e téma kitágított értelemben szerepet kap, mintegy koincideneciaként azonosul, korántsem véletlen, de talán nem is szándékos egybeesésnek tűnhet. Éppen ezért látszik olyan nagyon fontosnak az angyal-szimbolikával kapcsolatos másik kérdés, mely látszólag távol áll az elsőtől; a valóságban, a költői műalkotás motívációjának, a lélek költészetbe-áradásának szempontjából azonban mindkettő nagyon is közeli, majdhogynem azonos szálak konglomerátumából fakad. Ez a második kérdés nem szakítható el Radnóti katolicizmusának, pontosabban talán istenhitének lényegétől, természetétől, megjelenési formájától. Az, hogy magát egy Sík Sándorhoz írott levelében „már tizennyolc éves korom óta hívő katolikusként” nevezi, megkeresztelésének ténye és az ezzel kapcsolatban ránk maradt napló és levéltöredékek e gondolat komolyságát, a hozzáállás őszinteségét, a szándékot valószínűsítik. A hit világa azonban rendkívül árnyalt és rendkívül komplex, önmagában is mérhetetlen szenvedések forrása – mint ahogyan lehet az ekstázis mindent felölelő pillanataié is. Vajon Radnóti az intenzitásnak milyen fokán élte meg mindezt, annak az élet-halál feszültségnek, amely utolsó éveit jellemezte, a halál gondolatának, sejtelmének, bizonyosságának – vagy talán a halál-jelkép szüntelen megjelenésének integráns része volt-e Isten jelenvalósága, háttér-gondolat volt-e vagy nem múltó jelenlét, végzet, mely ellen lehet lázadni, vagy lázadozni, „Istennel perelni”, mint nemegyszer a zsoltáros teszi, vagy éppen ez a jelenlét volt a beletörődés forrása, a vizsgálat kútja – lélektani értelemben is, a lélektani mechanizmusok útjára áttéve? Vajon nem egy eredendően passzív, s talán éppen a kétfelé húzó tendenciák, az ambivalencia eldönthetlensége miatt passzív lelkiállatot kereste-e az istenhitben a beletörődés indokait? S ha ez így lehetett, milyen volt az az istenkép, mely e költészet tanúbizonyossága szerint csaknem a láthatatlanságban, a némaságban létezett, valóban alapja volt-e ez az élet szenvedést elbíró és e szenvedést kihívó, vállaló értelmének, vagy éppen ellenkezőleg, menekülés, e szenvedés enyhítésének érdekében? Az angyal, ha nem közvetlenül isteni emanációként is, s ha nem az isteni kisugárzás szimbólumaként is, mindenképpen az isteni erő megjelenítéseként kellett hogy e költészetben megjelenjék; s az, hogy önmagával Isten közvetlen megjelenését helyettesítette, vajon utalás volt-e valójában, vagy inkább csak helyettesítő kép, Istennel kapcsolatban álló, de azt nem közvetlenül kinyilatkoztató lehetőség?

Az, hogy alkalmunk van Radnóti szimbólumképzését olyan példán tanulmányozni, mely magában véve is a transzcendencia tudati-nyelvi elemei közé tartozik, egyszerre nehezíti és könnyíti dolgunkat, nehezíti e jelenségek különböző aspektusainak differenciálását, könnyíti viszont a tematikai megértést, az utalások közvetlenségét. Ez a második szempont különösen fontos Radnóti költészetének vizsgálatakor. Az ő költői világa ugyanis – legalábbis első megközelítés-

re – egyáltalán nem látszik különösebben és mélyebben rétegezettnek, pontosabban: mélyebben metaforizáltak. Ha az angyal-szimbólum előfordulási helyeit, jellegzetességeit megvizsgáljuk, talán e metaforizáltsági szinttel kapcsolatban is mélyebb megfigyeléseket tehetünk, s talán van rá lehetőségünk, hogy Radnóti látszólagosan áttűnő, egy-jelentésű poézisének differenciáltságát megláthassuk.

Az érett versekben (*A meredek úttól kezdődően*) kilenc versében szerepel az angyal, véleményem szerint a kép vagy képzet változó intenzitásával, vagy úgy is mondhatnánk: az én-közelség, a lírai kimondás különböző lépcsőfokain. E dolgozat terjedelme nem engedi meg azt, hogy valamennyivel egyenlően foglalkozzunk – és talán elég is, ha néhányra csak a többivel összefüggésben, általánosságban utalunk. Megpróbáltam kiragadni azokat, melyek változatosságukban kérdéseinket illetően fontosnak bizonyulnak. Először a *Naptár*-ciklus *December* című darabjában. A *Naptár*-ciklust három részletben, 1939 februárjában, 1940 nyarán és 1941 februárjában írta a költő, közöttük a munkatábort is megjárva. A versek értéke is különböző: egyesek inkább hangulatukkal, dekoratív bájjukkal tűnnek ki, de néhányban, főleg az utolsó kettőben, a *November* és a *December* címűben már a halálnak ugyanaz a fenyegető árnyéka borul ránk, mint az érett Radnóti nagy verseiben. Ezért is tetszik különösnek, hogy a *November*t 39 januárjában, a *Decembert* pedig 41 februárjában keltezte, ez utóbbit a *Január*, a *Február*, a *Március*, a *Május*, *Június* és *Október* megírásának közelében. Csakhogy, különös és figyelemre méltó módon, a két kis vers közül messze inkább a két évvel előbb írott *November* címűben érezzük meg a költő rettenetét. Az egyetlen *Január* kivételével, melybe a *Roppan a jégen* ijesztő fordulatot hoz, a 41-ben írott versek könnyedebbek, oldottabbak, mint a 39-esek. Különösen áll ez a 39-es *November* fogvacogtató képére, s a vers látszólagosan paradox befejezésére, melyben a *Nem is félek talán* a félelmen is túllépő halál-elfogadásról, a lebegtetett *talán*-ban szinte interiorizálódott, a lélekben felszívódott, alkalmasint már annak alapmagatartásává vált, attól elválaszthatatlan reménytelenségről tanúskodik. Ez a reménytelenség azonban a rémületessel szövődik: a fagy „sikolt”, a holtak foga „koccan”, a kuvik „jóslatot hullat” (ugyanazzal az érzékletességgel, ahogyan az első *Razglednicában* az ágyúszó „gurul”). A későbbi *December* hangulata lényegesen különbözik ettől: benne, mint azt Klujber Anita kimutatta, a hóhullás lassú és békés képe a halálveszély zuhanás-jellegét (mely a *November* jóslatot hullató kuvikjának képében csakúgy megmutatkozik, mit az első *Razglednicában* a hegytetőről guruló ágyúszóéban) mintegy „megszelídíti”. Vajon a sötétségen átsuhanó angyal azonos lenne-e a halál angyalával, vagy független attól? Ha az előbbi gondolatmenetet folytatjuk, azért látszik fontosnak e kérdés tisztázása, mert a Halál angyala önmagában félelmetes, zsidó hagyományt idéző képe egészen más hangulatot áraszt, mint a „mély havon át” „nesztelenül” közelítő halálé. Ha az angyal független a haláltól, a vers egész tónusához simulóan maga is szelídítő jellegű, akárcsak az egész vers hangzó jellege, a hónap

és a halálnak hangzási hasonlósága, mely a „megszelídítő” hatás egyik legfontosabb kiváltója lehet. A hó csendességére figyelmező fül a hóhullás csendjét és békéjét automatikusan transzponálja a közlő halálra, a halál láthatatlan absztrakciójára, mely éppen ezért nem is lehet annyira érzéketes, mint például a „holtak foga koccan” kifejezés. Mintha a félelem erősebb lenne a dolgok bekövetkezése előtt, mint utána – vagy mintha a költő ereje fogyatkoznék meg, s kevésbé merne itt saját rettegésével szembenézni. Biztos véleményt csak a két év termésének teljes összehasonlításával lehetne formálni, ez a munka azonban egyelőre még várat magára.

Az a négy vers, mellyel a kövelkezőkben foglalkozni szeretnénk, a költő életének utolsó évében keletkezett. Az első, *A félelmetes angyal* 1943. augusztus 4-én, az utolsó, a harmadik *Razglednica* 1944. augusztus 30-án. Közülük kettő: az 1944. április 30-án kelt *Sem emlek, sem varázslat*, Radnóti leginkább közismert és legjellegzetesebb angyal-verse, és néhány sor az augusztusban írott *Nyolcadik eclogában* – ez az egyetlen hely, ahol az angyal bibliai képként, pontosabban idézetként jelentkezik. A legkülönösebb formában, s véleményem szerint éppen ezért a legfontosabb szimbolikus tartalommal az elsőben.

A negyvenes évek elején, mikor Radnóti ezeket a verseket írta, a téma, illetve a kép kiválasztásában két nagy, szinte egyformán erős hatással kell számolnunk. Az egyik a bibliai angyal-jelenéseké – Radnóti ebben az időben fordul tudatosan-vállaltan az Ótestamentum világa felé, s a *Nyolcadik ecloga* angyal-jelenése közvetlenül utal a prófétai szerepkörnek és ezáltal annak a világképnek és annak a közösségnek vállalására, mely e küldetéstudat szituációját létrehozhatja. A másik a huszadik század irodalmának nagy és meghatározó víziójáé, Rilke Angyalaié. Radnóti, aki maga is három Rilke-verset fordított, egészen bizonyosan ismerte a *Duinói Elégiákat*; lehetetlen, hogy annak angyal-képzete ne befolyásolta volna, különösen az első vers megfogalmazását. Már csak a bevezető jelző is erre utal: Rilke angyala is iszonyú, rettenetes, félelmetes. Csakhogy az egyezés, mely indíttatását valószínűleg innét merítette, ezzel a szóval ki is merül – Radnótié sors-angyallá, az egyéni sors angyalává változik – Rilkéé magasabb régióban, az angyalok saját rendjében létezik tovább, létével, kimondhatóságával, e kimondásba rejtett tartalommal, már-már elgondolhatatlan elgondolással bizonyítva e régió létezését, az emberi tudatnak egy már-már saját erején túli felemelkedését. Radnótié másutt él, szorosabban kötődik az emberi világhoz, és az én közvetlen létezéséhez: egyszerre bent és kint, a lélek láthatatlanságában és a külvilág neszező, holdvilágos éjszakájában, a quasi-láthatóban. Jelképességének lényege talán éppen ez az átmenetiség: a bent- és kintlét egyszerre-létezése. Radnóti angyala, első jellemzőjeként, láthatatlan. *Ma* láthatatlan: ez a konkretizálás, világba-kötöttség, ez az időbeli meghatározottság a láthatatlant mint negatívumot, mint egy lehetséges láthatóság ellentétét állítja elénk. Tegnap talán látható volt, s tán holnap is az lesz: erős, messzefénylő és messzezengő; ma,

amiként láthatatlan, hallgatag is. Visszahúzódott – hová? Nem az eltűnésbe, az ismeretlenbe, mint majd a *Sem emlék...* nemlétébe fog visszahúzódni – hanem belém. *És hallgat bennem, nem sikolt* – rejtelmes ez a bennem-lét, a nem-sikoltás, könnyen, majdhogynem kényszeresen téveszthető össze az én egy részével, egy angyal-formán megjelenő én-fragmentummal, az én egy olyan alakjával, mely mintha magam lennék, de egyben kívülről adományozott, kívülről belém szállt lény is, önmagam Istentől teremtett, Istennel összefüggő része. Az angyal, most, itt, valamiképpen én vagyok. Félelmetes és sikoltó egyszerre, sikoltásra képes akkor is, ha éppen most nem sikoltok. Ki az, aki e félelmeteli csendben most hallgat, nem sikolt? Az angyal, vagy én, akibe mára beleköltözött? Ki vagyok én? Félő vagy félelmetes, félelmetességemben, önnön félelmetességemtől félő, vagy e félelem megrázó erejével félelmetes? És ki számára vagyok, lehetek félelmetes ez angyal-formában? Megint csak magamnak. Az én ama megkettőződése, mely ebben az angyal-formában, e vers első két sorában szemünk előtt nyer értelmet, különös kettőződésre derít fényt: a lélek, az én egyidejűségében a földi léttel szembe egy spirituálisat, egy másféle testbe öltözöttet, a félelmetes, az iszonyú angyalt állítja. S a vers folytatása arra is utal, hogy ez az angyal, ha talán nem is egyértelműen, mindenképpen az én részem, nekem és hozzám rendeltetett: védőangyalom talán, a későbbben majd eltűnő. Védőangyalom, s ellenségem is, e létformát kioltó, s tán egy másik létezésre hívó erő, az igazság könyörtelen küldötte, a végítélet kegyelem nélküli harsonása.

Mindaz, ami e két sor folytatásaként e versben megtörténik, mintha az angyal megfordítottjának, a Kísértőnek műve lenne. Valóban iszonyú angyal ez – de nem lehet önmaga ellentéte, nem lehet az ördög, mert ebben a versben, és éppen ez a vers nagy tanulsága: mégiscsak az angyalnak van igaza. A lelkiismeret szólal meg szavával, az a lelkiismeret, melynek sajátsága éppen az, hogy az ártatlant sújtja – pontosabban őt, aki nem szándéka szerint bűnös, de szándék-talanul mégis az. Ez a szándék-talan bűn a görög tragédiák mélységes, végzetes sorsba-írottsága, és ennek felfogása – vagy mondhatnánk úgy is: ennek elfogadása, alávetettségünk, mely az értelmezhetőség szintjén: örület. S ennek a bűnnek büntetése sem hozhat megtisztulást, csupán örületet. Ezért írhatja le most a világ rendjét máskor mindig elismerő, a kintet és a bentet mindig megkülönböztető, költészetében racionális Radnóti: *Bennem él, / de rajtam kívül is*, ezért kezdődhet e költemény a rejtelmes *és hallgat bennem* szavakkal, s ezért folytatódik a rendkívülien érzékletes-félelmetes neszekkel, melyek *odakint* gerjednek, a titokzatos és magányos világ-éjszakában. Az éj gyakori témája Radnótinak, talán egyike lírája leginkább érzékletes megfogalmazásainak. Mintha különös vonzalom élne benne az éjszaka iránt, mely egyszerre intimitás és kozmikus mítosz, védelem és kitettség, magány és kapcsolat. Az alvó Fanni nagyon sok versének szereplője, s előbb-utóbb fel kell ismernünk ennek a képnek a gyengédségen túlnövő jelentését, a másik ottlétének biztonságában a mégiscsak jelen levő ma-

gányt. Azt a magányt, amely talán éppen ebben a biztonságban mer manifesztálódni, ebben mutatja meg önmagát. Az éjszaka, az alvás többértelmű allúziókat foglal magába: az álom legbenső titokzatosságát, mely mint a szigetbeli tó, a világ nagy, folyamszerű éjszakai titokzatosságából táplálkozik, a magányt, mint minden eluralkodó létérzést, a magányos személyiséget, aki az éjszaka sötétiségében, az alvó társ mellett mer csak szembenézni önmagával és önmaga problémáival, aki itt meri meghallani az éjszaka apró neszeiben, a világ halálra-készülődését, önmaga halálra-ítéltségét, s ennek megfelelőjeként most az örületet. *Mintha szöcske pattan* – minden vers intenzitása, mélysége, képei érzékletességén olvasható le. Ez a hasonlat a legmélyebbek egyike Radnóti költészetében, szinte a József Attila-i *ráugrott a szénre* érzékletességéhez mérhető. Egy hangtalan elmozdulás hangját halljuk, pattanást, egy nem ismert, már-már mitologikus távolság áthidalását. Voltaképpen látványt regisztrálunk, de sötétben, egy hirtelen, kontinuitás nélküli mozdulatot, kiugrást, talán belőlem a külső világba, talán az éjszakai világ részei közötti ismeretlen és félelmetes elmozdulást – semmiképpen nem az angyal lágy suhanását. *Ő az* – írja Radnóti –, s voltaképpen ettől a lakonikus megállapítástól kezdünk el igazán félni. A félelem már megalapozódott bennünk, a *nem sikolt*, az éjszakai neszek ijedsége mind ezt a rövid állítást készítette elő; s most íme itt is van, *ő*, a félelmetes, a számítóan-óvatos, az emberforma. *Ő*, az éjszakában fehéren derengő, a tüköralak: az én megkettőződése. A kint neszező, a kint keresendő, aki *kikél a lélek aljából*, e legbenső bentből, s aki most íme mégis sikolt, sikoltva vádol. Két jellegzetes motívum utal itt a vers ritka intenzitású hitelességére: az egyik a lélek *alja*. Nem a lélek „mélyéről” beszél a költő, most nem „szép” szavakkal szól; az „alja” kifejezés szinte nem is illik szótárába, az asszociációk olyan konkrét, triviális menetét indítja meg az olvasóban. A lélek alja maga is szennyes, pinceszagú, átláthatatlan homályt invokál, olyan területet, melyet nem jó felkavarni. S itt, e fülledt pincéhomályban lakik *ő*, az angyal – de milyen angyal? Nem a sugárzó, a bátor, az isteni küldött, nem az átmeneti lény Isten és ember között: ez az angyal gyáva, ez meglapul, hallgat, ez csak a teljes magány birodalmában bátor, már a társtól, a szerelmestől is fél. Ez csak a magányban, az éji sötétben merészkedik elő, s akkor sikoltva vádol – sikoltva, mintha saját mondandójától, tán, mintha saját magától félné. A vád anyala egyben a félelemé is – a kint és a bent dichotómiája interiorizálódik, csak a bent-ben, a léleken, a lélek angyal-szimbólumában realizálódik. Ki sikolt, kinek a hangját halljuk az éjszakában?

Nyilvánvaló, hogy csak az álmából felriadó költőét hallhatjuk, *ő az*, aki ál-mában némán is sikolt, aki önmagát mint másikat, mint önmagán kívülállót vádolja, saját, rémisztő, az öntudatlanság és az ébredés közti sikolyával. S eddig, mindeddig a félelmetes angyal volt e vers alanya, csak róla volt szó – most következik közelebbi megjelölése. Nem rámutatással, nem magyarázattal, mindössze egyetlen, formailag az előzőekkel össze nem függő lakonikus mondattal:

Az *őrület*. Ha mélyebben belegondolunk, aligha képzelhetünk ennél megrázóbb képet, metaforát, helyettesítést, mint az őrületnek angyalként megidézését. De ha továbbolvassuk a verset, megértjük, hogy mi áll e kép mögött: az angyal mindenhatósága, mindenütt-jelenléte, e mindenütt-jelenlét lehetősége, s most már nemcsak a kintre és a bentre gondolunk, hanem az élők és a halottak birodalmába való bejáratosságra is. Bent: *mint a méreg*. De odakint: angyalsága látható attribútumaival: a fehér holdas éj mintha az ő suhogó ruhája lenne, mintha nem csak saruja suhogna a réten – s ő kikelhet a lélek aljáról, s szabadon motozhat a sírban, szabadon beszélgethet a halottal, lázithatja – *én ellenem*, a megszólaló költői én ellen, fojtón-fojtottan, az elfojtás kimondásával. A kint és bent mind valóságosabbá válik, már nem a képzelt angyal, a metaforizáltan elkülönült én-részlet, hanem az anya és a fiú válik ugyanannak az uniónak hol bent, hol kint, egymásban megjelenő tagjává. Olyasféle lázítás, harag, dac ez, mint a *Kései siratóé*, s nem is lehetetlen, hogy annak hatása is belejátszott megszületésébe – de annál interiorizáltabb, csavartabb, tán tragikusabb is; hiszen itt még inkább eggyé válik az én és a Te, a fiú és az anya. Hátborzongató ez a kép, különösen a Radnótitól szokatlan romantikus pátosz miatt, a rendkívülien erős láttató erő, a vadregényesen rémisztő éjszakai rét, a sötétség és a fehérség kontrasztja, a sírgödörben motoszkáló angyal képének banalitása teszi oly érzékletessé, gyerekkorunk látványainak-látomásainak folytatásává. Különös erővel és pátosszal telítődik a kép, az élet folytatásának és az élet kihunytnak egymást-váltása, mintha a halál feltétele lenne az életnek, mintha az élet a gyilkossággal kezdődne, s a kettő elszakíthatatlanul összetartoznék. Alig lehet elválasztani a *lázítva, fojtón* szavakat a virtuális, kegyetlen, önmarcangoló szemrehányás József Attila-i soraitól. Az egyetlen sor, ahol ez az átláthatatlanul komplex és tökéletes toposz meginog, a kimondását megelőző: *Érdemes volt-e öngyötrő*, de egyben a költői öntudatról, a saját maga fontosságának kérdéséről árulkodó szavakban. Itt mintha e vers Radnótinál ritkán érezhető tágassága egyetlen pillanatra visszazárulna a költői lét saját fontosságának kérdésébe – annak ellenére, hogy a további tágasság nem kevésbé az én létezésének indokoltságát, létezésének bűnét kérdezi. Csakhogy a továbbiakban ez a kérdés, éppen önmaga transzcendálása, létélménnyé fokozása miatt a kérdező ént is tartalmának magasába emeli. S valóban: az angyalnak és az énnak fúziója mindenhatóvá válik, *letépi a naptár / sorjukra váró lapjait*: megrövidíti az életet, s elhozza, előbbre hozza a véget. *Már tőle függ örökre / meddig s hová*.

Radnóti költészetének centrális pontján állunk: a haláltudat félelmének és talán invokációjának kérdéskörében. S talán itt, ebben a versben találhatjuk meg leginkább sejtésünk bizonyítékát: a halál szinte menekülés a költő számára, legalábbis a költői megszólalás szintjén. Abban a félhomályos, majdnem sötét, alig érzékelhető tartományban járunk, ahol a szavak, pontosabban, ahol a tudat megszületik. Mert a halál fogalmát a tudat mintegy öntudatlanul vonja maga

elé, rettegéseit, kimondhatatlan szorongását öntudatlanul artikulálja a halálnak és a halálfélelemnek képébe – egyszerűen azért, mert a tárgyaltalan szorongás félelmetesebb a tárgyként szemlélhető, szubjektíve bármennyire is kétségbeejtő halálnál – mert tárgyaltalan, és ezért kimondhatatlan. Amint képesek vagyunk kimondani valamit is, azonnal képesek leszünk tartalmától eltávolodni, közénk és a kimondott közé odaáll a szó konvencionális alakja, a virtuális *másik*, aki majd ezeknek a szavaknak is értője lesz. A halál azonban jelentésében erősen különbözik a szavak nagy részétől – elsősorban abban, hogy nincs definitív jelentése; fogalma nemcsak a kimondó rejtett vagy tudatos intencióitól függ, hanem ez intenció számtalan hátsó összetevőjétől is. Emellett jelentése nem is konstans összetevőkből áll össze, hanem ez összetevők komplexitása is folyton mozgó, változó részekből képződik, melyek szivárványjátékban, a pillanatok töredékében váltják egymást. Nem mondhatjuk, hogy Radnóti költészetében a halál világosabb, tisztább és kimondhatóbb (vagyis elfogadhatóbb) érzetet keltett az önvádnál vagy az örület félelménél, nem mondhatjuk, hogy megváltást jelentett volna saját abszurd helyzetének vállalásából, vagy virtuális végét a meg nem szűnő *halálfélelemnek* – mert mindez egyesült e fogalomban, és még sokkalta inkább költészetének egyes helyein a halált helyettesítő képekben, úgy, mint itt, az angyal látomásában.

Ebben az angyal-képben már megpróbáltuk felismerni a kint-bent (pontosabban a csak-kint, csak-bent) helyzetének elképzелhetetlen egyesülését, egymásbamerülését. Ezen túl: az angyal transzcendenciális jellegének megfelelően az evilági és a világon túli, a világleletti jelentés is bennefoglaltatik, s ez a világleletti jelentés mindenképpen egy isteni hierarchia értelmében. Annak alapján, hogy Radnóti élete utolsó évében négy alkalommal ír az angyalról, nem kell feltételeznünk, hogy ebben az időben bizonyosan istenhívő volt; azt sem kell feltételeznünk, hogyha igen, akkor a hitnek vallásilag formalizált útját járta. Azt azonban bizonyosan tudnunk kell, hogy foglalkoztatta, hogy élt benne egy olyan isteni, hierarchizált világkép (nem feltétlenül hite vagy bizonyossága, de képzete bizonyosan), amelynek megjelenése az angyal archetipikus alakja. S éppen, mert nem tudjuk, mit is fed ez a világkép, s e meghatározhatatlan világképben mi is *ennek* az angyalnak helyzete, jelentése, ezért tetszik alakja egyszerre ismerősnek és ismeretlennek, elsődrendűen félelmetesnek a számunkra.

Mert e kép jelentése elsősorban meghatározatlanságában áll. Mondhatnók, ez a pontos jelentéstelenség a legfontosabb jelentése: az a köztes állapot, melyben Radnóti vállalja azt a költészetében (és valószínűleg életében is) ritkán előforduló helyzetet, hogy nem akar definiálni. Első megközelítésre úgy látszik, hogy számára a világ meghatározott volt, hasonlatai, metaforikusnak látható képei, utalásai is mind egy meghatározható és önálló, saját létezésében egzisztáló világra vonatkoztak. Ebben a versben megrendítően keveredik az eddigi világképnek, magatartásnak megfelelő vágy és egy olyan kényszer, mely túlnő e vágyon, s a ren-

dezettség, elkülöníthetőség álruhájában mégiscsak a definiálhatatlant fejezi ki. Éppen azzal, hogy a tartalmi meghatározatlanságot, a félelmetességet, a szorongást, az önvádat (s elképzelhető, hogy az ambivalens, az egyértelműen szintén meghatározhatatlan önvádat – anyja és ikertestvére halála mellett ki tudja kire, vagy mire irányulót) egy zárt, konvencionálisan vallási szimbólumra utaló kép formájában mondja ki. Csakhogy ez az angyal nemcsak az isteni és az emberi világ, hanem a halottak és az élők világa között is közvetíteni képes, meghozzá kettős értelemben is. Egyrészt a költő és halott anyja között: *Mikor fehér / a holdas éj, suhogó saruban / fut a réten s anyám sirjában is motoz*. Figyeljük csak: az angyal, aki eddig láthatatlan volt, hol *bennem*, hol meg *rajtam kívül* élt, most a legvalóságosabb közegben, a réten fut, fehér ruhájában láthatóan (holott ezt a láthatóságot csak mi képzeljük, a fehér ruha illúzióját a *holdas éj* képzele adja, nem a ruha suhog, hanem szokatlan társítással a saru), s elsősorban az anyát lázítja. Az anyának suttog, de szava, mint *vízbe kő* a költő szívébe hull. Nincs közvetlen utalás a ki nem mondott bűn, az anyagyilkosság és az öngyilkosság kísértő réme között – mégis van, a vers nyilvánvalóan a kettő összekapcsolásából született, mélyen, a logika, az értelemmel vállalt bűn és bűnhődés alatti, „félelmetesebb” szinten, nem közvetlenül az emberi lélek, hanem az emberi lélek önmagán túlemelkedése, önmagából kifordulása közegében: a fenyegető örületében. S az angyal felszólítása, a *Vetkezz tovább!* megint csak arról a tudásról árulkodik, amelyben bizonyosság az, hogy a bőrrel fedett emberi forma alatt létezik egy másik, egy fedetlenül amorfi alakunk, nem a nemlét, hanem a félelmetesség, a rettegés, a szorongás nemlétnél ijesztőbb és átláthatatlanabb állapota.

Feltételezzünk-e a naplója tanúsága szerint a freudista szimbolikában is bizonyosan járatos Radnóti részéről összefüggést a megnyúzotttság, alaktalanság, a tudattalan alvilága és a kés szexuális jelképe (a kasztráció) között? Ha nem is tudatosan választottat, mindenesetre a tudat kontrollja alapján nem töröltet, így valamelyes öntudatlan szándék, vágy szerint mégis jelzettet, olyaténképp valóságos vágytendenciát, mint azt általában az álom mechanizmusában látjuk. Ez esetben a kés szimbóluma a teljes jövőtől megfosztatást is jelentheti, az élet folyamatának végleges leblokkolását egy olyan metafizikai jellegű halálban, a folytatás lehetetlenségében, ami messze az *én* halála fölé magaslik. Az öngyilkosság fenyegető kísértése a kimondhatatlan büntudat és a kimondhatatlan örület elválaszthatatlan komplexusa. A büntelen és mégis gyilkos, bűnös állapot elviselhetetlenségének bizonyítéka: olyan definiálhatatlan lélektani szituációé, melynek meghatározottságát elsősorban a lélektani elviselhetetlenség okozza. Ha beszélhetünk pszichológiai „feldolgozatlanságról”, Radnótinál ez a kérdés feltétlenül idetartozik. Feltűnő, hogy milyen kevés verse foglalkozik anyja alakjával, születésének körülményeivel (legkifejezettebben a huszonnyolcadik születésnapjára írott, melyre még vissza kell térnünk), s nemcsak a szerelmet többnyire idealizáló, hanem a halált mitizáló effektusa is alighanem annak jele, hogy e kérdéssel

nem mert, nem tudott szembenézni. Vajon miért nem? – hiszen nyilvánvaló, hogy valóságos bűn, amennyiben ezt akarati cselekvésnek fogjuk fel, nem történt. Radnóti racionális alkat volt – legalábbis látszólag, versei nagy részét véve alapul, a bűn efféle irracionális tartalmában nem hihetett, ennek szenvedését vonakodott magára venni, mint ahogyan mindaz a szenvedés, amit magára vett, a racionalizálás tendenciájával épült be költészetébe. Ha mindvégig, élete minden szakaszában problémát jelent számára e bűn jelenléte, mint egy antik tragédia gyilkosságra-ítéltségének végzete, ez arra mutatna, hogy voltaképpen az irracionális rabságában élt, úgy, hogy ez ellen mindvégig küzdött, eredményesen küzdött, s csak néha-néha engedte, hogy ez az irracionális áttörjön azon a páncélfalon, amely részben egy mesterségesen felépített idillikus-harmonikus világképet és költészetet „játszatott” meg vele – talán már a költészet megteremtésének legmélyebb szintjétől kezdve –, részben pedig egy viszonylag harmonikus életvitel és házasság lehetőségeit adta meg számára. Közben pedig olyan elfojtásokra kényszerítette, melynek nyomai mind világnézetében, mind életvitelében jól nyomon követhetők. De ha egyszer észrevettük ennek az irracionálisnak itt-ott kiütkező jegyeit, egyre többször fogjuk felfedezni azokat, s egyre borzongatóbbnak érezzük ez élet és e költészet egészét. Éppen ezeknek az irracionális-mágikus elemeknek az elfojtása miatt kell annak éreznünk.

Mert ha Radnóti képes volt is arra, hogy a katolicizmus hatása, feltehetően érzelmileg lenyűgöző hatása ellenére annak inherensen költői, misztikus, szenvedést-vállaló és éppen e szenvedésben értelmet találó hitétől idegen maradjon, s ugyanakkor képes volt arra is, hogy ugyanezt mint egy zsidó misztika lehetőségét elutasítsa (mint akkor nagyon is kézenfekvő lett volna, éppen e kétféle kötődés során a zsidó sorsot a választott nép mártíriumának bizonyosságként elfogadni), e kettős sorsvállalás megsejtésének jelei – ha nagyon töredékesen, és mindössze sejtésszerűen is – mégiscsak megvannak költészetében. S ha a fenyegető örület félelméről beszélünk – mint az ebben a versben explicite kimondatik –, azt valamiképpen e két világrend, a reálishan megélhető, s éppen ezért a realitásban eltakarható, és a csak metafizikai valóságban létező, s ezért felülről jött, megváltozhatatlan kényszerként megélt létforma konfliktusaként értelmezhetjük, az akart és az el nem ért hit kettősségként. A bűn, ez a bűn, öntudatlan elkövetése miatt, csak metafizikai valóságként létezik, s Radnóti világlátása, általában, nem a metafizikai valóságok jelenlétére épült. Eldönthetetlen, hogy vajon azért nem, mert Radnóti mégiscsak félt e történés valóságos súlyát magára venni, vagy mert e vállalás olyan világrend jelenlétét invokálta volna benne, melynek tudomásulvételéhez nem volt meg a belső készítése – talán úgy is mondhatjuk, bátorsága, vakmerősége, vagy – ha poétikailag akarjuk kifejezni magunkat – pátosza.

Ne mélyedjünk most bele abba, miért került Radnóti mindvégig (néhány ritka kivételtől eltekintve) a szembenézést anyja halálával. Feltételezhető, hogy,

mint ezt más alkalommal már kifejtettük, mostohaanyjával kapcsolatos, kisgyermekkorából eredő komplexusai, ezek továbbélése és feldolgozatlansága gátolták. Mindenesetre: ez a két anya közötti hányódás, mindkettő büntudattal – habár teljesen különböző jellegű büntudattal – terhelten az én olyan benső megkettőződését hozta létre, mely automatikusan vezethetett mindkét kérdés elfojtásához, s az elfojtást átszakító ritka, és ritkán fájdalmas, fájdalmasan-bátor pillanatokban, az örület fenyegetéséhez.

Csakhogy a két anya közti hányódás, a lélektan törvényszerűségei következtében, nagyon közel áll egy másféle, és éppoly kényszeredetten vállalt s nem vállalt kettősséghez: ahhoz a hányódáshoz, melyet Radnóti számára a zsidóság és a magyarság közötti helyzet belső elviselhetetlensége jelentett. Nehéz dolog kijelentenünk, a költőnek oly sok, látszólagosan ellentétes tartalmú nyilatkozatával szemben (különösen a Komlós Aladárnak írott híres levélre hivatkozhatunk), hogy ez a kérdés mégsem lehetett véglegesen eldöntött életében. Vagy, fogalmazzunk pontosabban: a tudat, a ráció szintjén feltétlenül eldöntöttek tartotta (legalábbis dokumentumaink szerint, és feltehetően valóban, élete pillanatainak legnagyobb részében) – de mindaz az irracionális elfojtottság, mely verseiben fel-feltört, mely költői tehetségének rejtett, de alapvetően értékteremtő jellegét megadta, a költői mű megszületéséhez szükséges feszültség, s ennek előbukkanásai, mint éppen ebben a versben (Radnóti egyik legszebb, leghitelesebb és legtöbb esztétikai feszültséget tartalmazó versében), olyan erős és komplex ambivalenciáról, a széthúzó tendenciák olyan ívfényt kigyújtó polaritásáról tanúskodik, melynek alapján e legalábbis kettős ambivalenciát mindenképpen fel kell tételeznünk. Ez pedig, az ambivalenciának ez a feloldhatatlansága, a racionális vállalásnak és öntudatlan lelkiismeretfurdalásnak megszüntethetetlen párharca olyan feszültség, mely elől akár a halál békéjébe is inkább menekülne a lélek. A halál Istentől küldött, talán Isten által elfogadott békéjébe: a *Nyúzd meg magad* kísértése, e jellegzetesen démoni hívás alighanem ennek a vágnak minden-eneluralkodása miatt jelentkezik nem a démon, hanem az Angyal képében – még ha egy angyalságtól, tehát az engedelmesség egyértelműségétől és egyszerűségétől megfosztott angyal álruhájában is.

Vagy, vajon, nem éppen ez angyal kétértelműsége kelti bennünk, olvasókban, mindezeket az érzéseket? Elfogadjuk-e, mi magunk, akik a költőnél nem kevésbé szomjazzuk Isten küldöttének, Isten bizonyítékának és személyességének valóságát, *ezt* az angyalságot, az anyát felkeltő, suttogva lázító, gyilkosságra-émlékeztető, öngyilkosságra felbujtó belső hangot? S ha igen, milyen transzcendencia jelének látjuk – az isteni világrend igazságosságáéának-e, az emberi szándékon felül álló, csak a ténnyt, a tettet, a történést, és nem a szándékot meglátó, kegyelem nélküli istenség világrendjének, vagy ellenkezőleg, a Sátánának, az ártatlant hallállal, öngyilkossággal, önkivégzéssel sújtónak-e? S egyáltalán – lényeges-e ennek a kettős arculatnak szembeállítás, nem jelent-e többet, ha ebben a versben

egyszerűen azt regisztráljuk (és azt is üdvözljük), hogy Radnótinak igenis volt érzéke a transzcendencia meglátására, s ebben a tényben nem a transzcendens látás előjele, világhelyzete, színének-visszajának egymásra-nyomódása, hanem egyszerűen a megléte a fontos. Lélektanilag a racionalitáson felülemelkedő, poétikailag-esztétikailag pedig a szimbólumteremtésre érett költő magatartása.

Mert ebből, az esztétikai-poétikai szempontból komplexebb, súlyosabb, mélyebb e nem-egyértelmű jelentés, mint a *Sem emlék, sem varázslat* angyala. A félelmetes angyal belső ellentmondásokkal terhes, ezek feldolgozására képtelen költő műve, talán nem túlzok, ha azt mondom, hogy borzongató remekműve. A *Sem emlék, sem varázslat* angyala egyértelműbb, de sokkalta inkább mellékszereplője a versnek – nem az a feloldhatatlan komplexitással megterhelt szimbólum, mint az előző költeményé. Ez, a kardos, az őrzőangyal nemcsak külsőleges, banálisabb képi megjelenítésében tűnik egyértelműbbnek, hanem poétikai értékében is. Megjelenítése utalás egy ismert képre, jel és nem jelkép, képisége egysíkú, tartalmát tökéletesen fedi. Mintha ebben a versben, melyben az ellentétek nem a költői feloldatlanság belső feszültsége, hanem a költemény nem egységes jellege miatt jelennének meg egymás mellett, az angyal sem tudna annyi energiát magába sűríteni, mint a megelőzőben.

Az előző versnek valóban az angyal a főszereplője, őbenne jelenik meg mindaz, amit a költői én érez, titkol, rejteget. Minden konfliktusának, döbbenetének, félelmének és apokaliptikus rettenetének tükörképe az ő alakjában magasodik fölénk. Itt, a *Sem emlék, sem varázslat*ban az angyal védelmező, őrző erő ugyan, de szinte a vers tartalmával ellentétben eltűnő. Vagy talán, éppen ezért, mégiscsak ő a központi alak, mégiscsak benne testesül meg a költő életérzése? Ez a nagyon szép vers egyben nagyon egyenetlen is – szépsége mint az egészről kialakult benyomás lengi körül, és fedi el gyengébb részeit, logikátlan menetét. Mindjárt címe is bűvkörébe von bennünket. A 44. április 30-án keltezett költemény (március 19-e óta a harmadik) keserű, tán legalább annyira, mint a március 27-i *Ó régi börtönök*, de a költő mintha egy mesterségesen bevitt optimizmussal akarná, mintegy kívülről, feloldani reménytelenségét. Feloldani, és meg is tartani. Erről az elsimító, szelidítő tendenciáról árulkodnak a vers képei és nosztalgikus-tündéres hangulata is. A cím olvastakor, majd e szavak visszatérésekor is, emlék és varázslat önkéntelenül összeolvad tudatunkban – mintha az emlékek múlt ideje egyben elvarázsolt táj is lenne, az *Ikrek hava* gyermekkorának elvarázsolt ideje és tája, titokzatos, elhagyott földrész, mint arra Radnóti más verseiben (a *Gyerekkorban*, a *Zsivajgó pálmafánban*, a *Kolumbuszban*) is utal. S e nosztalgikus-lágú hangulat után az első két sor újra csak egzotikumot idéző képe: a négerbarna mag is ebben a mesészerű világban tart bennünket. A harag rejtegetett magvai, az alma szelídségében, idilli gyümölcstestében megint csak az elvagyódó, egzotikumba és gyerekkorba, nosztalgiába és idillbe menekülő Radnótit mutatják. S ennek a képnek hangulatához nagyon is illik a védelmező

angyal, még ha kardjával és pajzsával a Bibliából, és nem az esti imádságok szelidebb közegéből lép is ki. Az, hogy a haragot mint almamagot mélyen az alma fehér húsába beleágyazottan látjuk, a legbelső énünket burkoló védelem és gondoskodás felidézése lehet, s az alma természetisége, távolról tán biblikus, az Édenkertre emlékeztető allúziói a Teremtés Istenének jelenlétét hitetik el velünk. Ezzel szemben azonban legbelsőbb lényegünk mégiscsak a harag, s a Teremtés első almája egyben a bűnbeesés ősképe is, s a kiűzetés a *vad hajnal* nagyon is földi terébe történt, azon az emlékezetes hajnalon, amikor hirtelen, valóban egyik percről a másikra vesztettük el, még ha csak illuzórikusan is létezett biztonságérzetünket. A halálveszélyre ébredtünk – igen, valóban ébredés volt az a március 19-i vasárnapi hajnal, kettős értelemben is, ráébredés a vad valóságra, a teljes kiszolgáltatottságra. *Kisértet* – írja Radnóti, egy szóba sűrítve a bolyongásnak, otthonvesztésnek, kitettségnek és a halálnak, a megmaradó élet halál-utániságának képzetét. S ha, éppen az előzőleg elemzett versből már ismerjük a *meztelen* szó jelentését, félelmetességét, mondhatnók *kisértetiességét*, át-érezzük *ennek* a hajnalnak *azt* az éjszakát követő rettenetét. *A minden összeomlott iszonyú hitelességét.*

De utána, a vers folytatásában, valóban ugyanolyan hitelesnek érezzük-e a „szép, könnyüléptű szív” képét? Talán igen – hiszen el kell fogadnunk a költő önvigasztalásának szükségletét, s e vigasznak talán egyetlen módja, a lemondás, az alázat, az önnön érdekek elvetése – hiszen azok már úgyis, mindörökké elvesztek. A létezés már csak a másokéban, a jövő káprázatában teljesedhet ki, csak abban folytatódhat, hiszen az én számára már nincs hely ebben a jövőben. A szavak általánosságba vesznek, s a mi számunkra, most, az annyi feleslegesen kimondott reménykeltő szó után banálisnak tűnnek. De vajon azok voltak-e, ott és akkor, a teljes reménytelenség közegében, Radnóti tollán is? Nem volt-e parancsoló szükséglet, hogy saját félelmének kútjából a mások jövőjének eltávolodott közegébe lépjen át, félelmét alázatra váltva, még ha csak egy vágy képzetében is, és a sorsa előli menekülést az önmagáról-lemondás nemesebb közegében élje át? Hiszen a vágy, a *messzefénylő, szabad jövő* vágya már a versben is lehetetlennek bizonyul – helyesebben káprázat és újabb meg újabb kijózanodás között ingadozik. Mert a következő versszak, a költemény második fele már a teljes semmiből indul, innét már a múlt is kifosztottnak látszik: nemcsak nem lesz, hanem *semmim se volt... sosem nekem*. Mintha angyala sem lett volna – a csüggedés ingamozgása ez, minden veszteség és hiány lüktetése a *volt* és a *van* határán, az elvesztés pillanatnyi esetlegességének, és a *nincs* szívszorító véglegességének kettősségében. A nosztalgiáé, a semmi kivetítéséé, a múlt kiüresítéséé, s ez üresség elviselhetetlenségéé – hiszen e teljes elnémulás, beismerés után megismétlődik az előző versszak felemelkedése: *az új falak tövében felhangzik majd szavam*. A költői szerep, a vállalás ismét kiteljesedik, hogy az én teljessége megint

lehulljon a teljes elborulásba. *Baljós a menny felettem* – nemcsak az ég: a transzcendenciához sokkalta közelebb álló *menny* is.

E fel, le, ismét fel, majd megint alászálló hangulat után – melyet talán az önáltatás veszedelmes és keserű igazságaként, csak egy belsőbb, egyedül lélektanilag indokolható hitelesség, a vágynak magát valóságnak állító hitelessége nevében fogadhatunk el, most, az utolsó sorokban bekövetkezik a lecsupaszított reménytelenség, a teljes és tökéletes, a megoszthatatlan magány állapota. *Barátom* – te, az utolsó emberi lény, aki még rám pillantasz, fordulj el tőlem. Mondj le rólam: mintha az *Erőltetett menet* utolsó sorának lenne előképe ez a látszólagosan éppen ellentétesen záruló befejezés. Ott: *kiálts rám, s fölkelek* – itt: legyints és menj tovább. *Fordulj el* – visszanezned sem érdemes. Mert nem én ítéltem itt a halálra: az még elviselhető lenne. Annyit jelentene e vers befejezése, hogy immár véglegesen elhagyott az angyal, Isten e védelmező követe? Talán többet is: talán az angyal is elpusztult, s vele a védelmező Isten is eltűnt.

Vajon elég erős volt-e Radnóti hite ahhoz, hogy ezt a teljes magárahagyottságot, mely oly sokak osztályrészévé lett, nem is csak az üldöztetés, hanem a kivetetés, a megaláztatás magányának következményeként, elviselje? A hit viharos tengerfelszínén vajon a hullámok milyen játéka íratta ezt a verset, az Istentől elhagyott ember burkolt lamentációját, Radnóti egyik legmélyebben szubjektív, egyes részeinek erőltetettsége mellett is egyik leghitelesebb költeményét? Istenről, akinek jelenlétéről oly kevés szó esik ebben a költészetben, Isten jelenlétének fojtogató vágyáról, hiányának elviselhetetlenségéről aligha árulkodhatna közvetlenebbül más, mint az, hogy neve ki sem mondatik; hogy helyette olyan kép, fényének olyan megtört sugárcsónája jelenik meg, mint a nemlétében is kimondatott angyal. Nem Radnóti hitére következtethetünk ebből a versből, hanem talán többre is, mint e hit időnek és körülményeknek, a személyiség állapotainak alárendelt szubjektivitása. Az istenfogalom súlya, valóságának bizonyossága szólal meg az Angyalban, aki éppen hiányának mélyen fájdalmas tényében; eltűnésében, tán nemlétében is angyalsága miatt mégiscsak megszakíthatatlanul létezik.

Sokkalta inkább bizonyítja tehát a *Sem emlék, sem varázslat* Istennek és az angyalnak fogalmi létezését, e fogalom valóság-értékét, mintsem a költő hitét, hitének megtörését vagy eltűnését. Lehetséges azonban, hogy ez a tény többet mond a lélek szilárd vázáról, fogalmainak stabilitásáról, mint a hit érzelmi momentumai mondanának. Úgy tetszik, Radnóti, költészetének minden látszólagos kiegyenlítettsége, nyugalomra-törése ellenére, nagy belső viharokat élt át, és oeuvre-je, ha igazán belemélyedünk, távolról sem mutat olyan érzelmi homogenitást, mint azt felületes olvasásakor vélnénk. Éppen ebben a mélyebb disszonanciában láthatjuk meg tehetségének valódi, el nem nyomott természetét; az *igazi Radnóti* költészetének ezekben a réseiben és repedéseiben lesz láthatóvá, ott, ahol felületeinek simasága megtörik, érdekessé válik. Nehéz észrevennünk a

sima formának ezeket az árnyalatnyi gyűrődéseit, ráncait, de érdemes megke-
resnünk őket – és nemcsak azért, hogy a nagy költő álarca alatt a szuverén,
autentikus költő mélyebb lényét is felfedezzük. Talán még inkább azért, hogy
Radnóti szenvedésének elfogadása (az ő és a mi elfogadásunk) mögött meglás-
suk az elfogadhatatlanságig szenvedőt, hogy a tetszés, ámulat és csodálat mellett
a valódi konpassiót és vele a katarzis fájdalmas gyönyörét is megtapasztaljuk.
Ezeket az ellentmondásokat, gondokat, a forgószelek-elkapta lélek szorongásait,
alkalmazkodni próbálkozásait mutatja *A félelmetes angyal* csakúgy, mint a *Sem
emlék, sem varázslat*, és mint a *Nyolcadik ecloga*, az angyal képének következő
előfordulása.

Külön, más szempontú tanulmány tárgyát képezheti az *Eclogák* sorozata.
Most, itt, maradjunk meg választott témánk mellett, s lássuk, először és utoljára
az ótestamentumi angyal alakját, úgy, ahogyan az Ézsaiás könyvében leíratik.

Radnóti életkorát, éveit, önkéntelenül is, mintha visszafelé számlálnánk, a
halála percétől mért távolságban. Az 1944. augusztus 23-án keltezett *Nyolcadik
ecloga* kétségtelenül a legutolsó versek közé tartozik, nemcsak a legtökéleteseb-
bek, hanem a legtisztábbak és a legőszintébbek közé is. Mintha itt, a halál
küszöbén, talán ennek megsejtésében feltörnének eddig visszafojtott érzelmei és
indulatai – két vonatkozásban is. Az egyik az ótestamentumi rezonanciák elő-
törése, az ehhez-kapcsolódás végre-vállalása, a másik a harag nyílt kitörése:
s látni szeretném újra a bűnös / várok elestét s mint tanu szólni a kései kornak.

Összefügg-e vajon, legalább a lélek mélységeiben, bizonyosfokú felszabadulá-
sában e két jelenség? Szinte bizonyosnak tarthatjuk, hogy igen. A harmóniára-tö-
rekvés túlfeszítettségében, mely Radnóti költészetalkotó motivációjának egyik ve-
zető eleme, mindig érzünk valamelyes visszafojtottságot, az érzelmek túlságos
fegyelmét, fegyelmezettségét. Nem az emberi, hanem a költői magatartás áll vizs-
gálódásunk középpontjában – e kettő azonban, egészen, sohasem választható el
egymástól, és a mű késői olvasója számára, ember és költő, önkéntelenül össze-
olvad. E fojtottság, alighanem, egy másik, mélyebb fojtottság rokona – rokona ab-
ban az értelemben, hogy ha belső életünknek csak egyetlen fontos komponensét
próbáljuk is elfedni, az eltakarás, megmervítés funkciója szétsugárzik, és a lélek
távolabbi tartományait is elhomályosítja. Radnóti egyik legmélyebb problémája,
mint erre már céloztunk, a zsidósághoz fűződő kapcsolata lehetett. Igen erős mér-
tékben átszínezi ezt gyermekkorának az *Ikrek havában* leírt tragikus fordulatai,
anyjának és testvérének halála, mostohaanyjához fűződő mély kapcsolata, s az a
tény, hogy mindennek (anyja halálának, mostohaanyja idegenségének) megtudá-
sa két végzetesen tragikus eseményhez, apja halálához és a mostohaanyjától,
egész régi, meghitt környezetétől való elszakadásához kapcsolódik. A mélylélek-
tan ismeri azokat a mechanizmusokat, ahogyan a gyermekkori környezetből tör-
ténő hirtelen, megrázkódtató elszakadás traumája e környezetnek és emlékeinek
gyökeres kiirtásához, alkalmasint megtagadásához vezet. Hozzájárul még ehhez

az, hogy meglehetősen keveset tudunk Radnóti életrajzának kamaszkorát felölelő részéről, nevelőszüleiről, az ő otthonuk légköréről, s mindenekelőtt az őt hozzájuk fűző érzelmi kötelékekről. Valószínűnek látszik, hogy az újabb otthon részben Fanni sokkal inkább asszimilált családjában, részben szegedi barátainak körében várt rá – s aligha hihető, hogy ez az érzékeny, menedéket másutt, mint költői hivatástudatában nem remélő fiatalember ne igyekezett volna, bármi áron is, e családot jelentő, meghitt környezet fenntartására. S ha ennek az volt az ára, hogy zsidóságát, mely a Szegedi Fiatalok köréből, Ortutay, Tolnai, Baróti társaságából olyannyira kirítt, legalábbis ne hangsúlyozza, ha nem is rosszhiszeműen, de valamiképpen elfedje, s legalábbis a kultúra vonatkozásában magyarsághoz tartozását hangoztassa, motivációját nagyon is érthetőnek kell elfogadnunk. Csak-hogy a lélek belső tudatát mégsem lehet becsapni. A *Nyolcadik ecloga*, mely érdekes és jellemző módon a bukolikus versek közé csempészi talán első azonosulási kísérletét az ótestamentumi képekkel, s ami ennél sokkal többet jelent, az ószövet-ségi próféták kemény, következetes „haragjával”, nemcsak a megbocsáthatatlanság, hanem a jóvátehetetlenség súlyával is megterheli – és Radnóti itt, most, nem egészen két hónappal halála előtt, alighanem először vállalja ezt a kihívást. Nincs arra helyünk, hogy e vers ambivalenciájával, jézusi utalásaival, a megszelídítés vágyával részletesen foglalkozzunk. Mindössze arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy az ótestamentumi szituáció vállalásával és a harag, a düh, a bosszú vágyának szabaddá eresztésével párhuzamosan egy nagyon erős, mintaképnek fel-fogható öregember, az atyai archetípus alakját is felidézi, s ezzel egy időben újra megjelenik az angyal, közeli és szinte behelyettesíthető Isten-szimbólumként. Így hát, éppen az angyal alakjában, a *Nyolcadik ecloga* mintha természetesebb istenhittet, Isten akaratának elfogadását jelezné. Azért, mert amit itt az angyal alakjával, tetteivel és szerepével mond ki Radnóti, azt semmiféle más módon nem közölhetné. Az ézsaiási szöveg a Biblia természetes nyelvén szól: a próféta nyelvét tüzes szénnel megérintő angyal nem szimbolikusan, hanem egy másféle realitásnézet szempontjából valóságosan cselekszik. Az, ami itt leíratott, Ézsaiással valóban megtörtént, ő csakugyan érezte az izzó paraszt, és érzi mindmáig, egy örökösen érvényes szöveg örökös jelenében. A Biblia nem ismer tisztán elvonatkoztatott szimbólumokat, benne minden történés egyszerre olvasható történésként és szimbólumként – a hívő számára történés, a külső olvasónak szimbolikus kép. Radnóti, minden bizonnyal, szándékosan mondatja el a próféta elhivatás-történetét Náhummal, a jeruzsálemi szentély pusztulását megjövendölő prófétával. Eltolja, de ezzel hitelesíti, alá is támasztja a Prófétá ki nem mondott jövendölését: a bűnös várak elestének Vörösmartyt idéző látomását. Azonosul a Prófétával, vállalja ezt az azonosulást (még ha a vers befejezésekor kötelességének érzi is *amaz ifju tanitvány* felidézését, s az Úr céljának ekkor már annak az Országnak eljövételét tartja). A düh, a harag, a bosszú ótestamentumi istenét próbálja itt a jézusi szelídség Országával összebékíteni. Nem tudjuk megítélni, hogy sóvárgó, égető vágyból-e,

vagy azért, hogy a próféták hite mellett annak a másik, felmentő, megbocsátó hitnek lélektani igényét is beteljesítse. Akárhogyan is – Radnóti soha nem kerül közelebb ősei hitéhez, s ami legalább ennyire fontos: ősei látásmódjához, mint ebben a költeményben. Az angyal alakja itt óriási jelentést, az elhivatás kényszerének kimondását hordozza, hitelesebben, mint bármikor, az égető tűz szokatlanul érzékletes-fájdalmas valóságosságával.

A *December* kicsit dekoratív halál-angyalának suhogása, A *félelmetes angyal* szokatlan rettenete, a *Sem emlék, sem varázslat* lélektanilag hiteles, és hitelesen a semmibe tűnő alakja, a *Nyolcadik ecloga* lélektanilag mindenképpen új, más látásmódja, angylakjének óriási megterheltsége után az első *Razglednicá*ban utoljára megjelenő angyal-alak valamennyinél rejtélyesebbnek tűnik, s ha nem csatlódunk, a költőnek olyan lélektani állapotáról árulkodik, melyet megértenünk most, ma, olvasóként szinte lehetetlen. A meghatározatlanság, az ambivalencia állapotát ugyanis normális életünk feltételei között is nagyon nehéz elfogadnunk – mindez azonban hatványozottan jelentkezik abban a *mozgó zűrzavar*-ban, ami Radnóti körül, és benne magában 1944 augusztusában megjelenhetett. A nyolcsoros vers első fele – mint azt már annyian megírták – ennek a nem csillapuló, zűrzavaros mozgásnak bámulatosa érzékletes képe, s ennek a zűrzavarnak Radnótitól oly idegen elfogadása. Az elfogadás, átélés aktusa a vers ökonómiájának, haladásának folyamatából és ritmusából, képei merészségéből látható.

A vers első rejtélye mondanivalójának (különösen az első négy sornak) és formájának ellentéte. A 7–6-os osztású sorok (Radnóti kedvelt sorképlete) pontosan meg nem határozható ritmusképletekben írottak, általában ereszkedő lejtésűnek hatnak – az utolsó két sor szabályos harmadfeles-hármas jambusától eltekintve. Elsősorban ez az elnyugvó, ereszkedő hatású ritmus okozza bennünk, olvasókban, az elfogadás, a megtörttség, a tovább már ellentállni-nem-kívánás érzetét. Az első két sor mondanivalója is agressziót és tehetetlenséget egyesít: az ágyúszó *gurul* – bámulatos érzékletességgel éreztetve a lövedék golyóbisalakját, nehéz vas-súlyát. Régi vas- vagy kőgolyókra kell gondolnunk, a régi háborúk talán-talán *bölcsebb és szebb* halálára. A hegygerincen *dobban, tétováz* ez a hang, s a hang *lehull* – egyszerre szelídül az ágyúgolyó asszociációja, és mégis, félelmetesebbé is válik, maga is, hullásában tehetetlenné. A következő két sor Radnóti egyik legnagyobb remeklése: a torlódás képei, s utánuk a torlódó út összemosása a lovak képzetével a vad csaták és a pánikos menekülések iszonyatos érzékletességű megjelenítése. Csak az ég, csak a felhők, az ég sörényes lova „szalad” (s itt nem gondolhatunk Apolló szárnyas lovaira, ez az égbolt füstös, gomolygó), a vonuló sereg a völgybe szorult, önmagában kavargó, *mozgó zűrzavar*-ba fullad – hogy aztán ez áthatolhatatlan örvényből kiemelkedjék az állandóság és változatlanóság képzete: a Te állandóságodé. Minden előző Radnóti-vers hatására ez a Te bennünk egyedül Fanni alakjában testesülhet meg – de anélkül, hogy ezt a közvetlen rávonatkoztatást vitatnánk, a tudat mélyén

vajon nem bővílhet-e ki ez a női képmás egy másféle arany-ragyogással, talán a bizánci mozaikok arany-háttérének tompa derengésével? Az asszociáció lánccából, mintegy fordított irányban, hányszor következtethetünk a hívókép többértelmű, összefoglaló tartalmára – az állandó, a mozdulatlan, a fénylő szinte hívja, hogy utána megjelenjék az angyalnak bizánciasan merev, sugárzó hódolata. Nem száll ez az angyal, nem suhan, nem motoz: állapotát két ige fejezi ki. Az első a „fénylesz”, sajátos, egyszerre passzív és aktív jelentésű: fénylesz, mint fényforrás, és mint a fény által megvilágított: Isten fényében állsz, de vajon ez a Te nem maga Isten-e, a tudat mélyén fénylő, megfogalmazhatatlan, kimondhatatlan sugárzás? Nem állítjuk, hogy Fanni alakja helyére itt Isten állandósága, a hit bizonyossága lép – de azt igen, hogy Fanni attribútumai megfelelnek az isteni attribútumoknak, az állandó, mozdulatlan, fénylő Isten-fogalomnak, Isten rejtetten metaforikus kimondásának – akár tudatában volt ennek a költő, akár nem. Mert ezután következik az isteni fogalomkörbe történő átlépés, a Te átsugárzása az *angyalra*, az isteniség létkörének megelevenítőjére, Isten hierarchikus jelenlétének metaforájára: azé a távoli Istenére, akit éppen az angyalok kara távolít el a földtől, aki tőlünk mérhetetlenül messze, e messzeség állandóságában és mozdulatlanságában létezik, s aki most, itt, nem fogalmazható meg másképpen, mint létező, de közönyös Isten. A néma és a pusztulást *csodáló* angyal képe roskadozik a ráterhelt értelmezhetőségek súlya alatt. Utalhat, közvetlen és legegyszerűbb vonatkozásában a szőkeségében fénylő Fannira, ártatlanságára és idegenségére ebben a rettenetes világban, a majdnem-gyermek Fannira, aki a fiatal Radnóti költészetét sugárzásával betöltötte, s aki most, a halál közelgő árnyékában újra a régi csodálkozást ölti magára. De éppen így lehet a mostani látványtól idegen is, aki megrettenten csodálkozik, s ha csodálkozik, akkor bizonyos, hogy nem élte át mindazt, amit az „erőltetetten menetelő”. Legvalószínűbbnek azt tartjuk, hogy ebben a képben Fanni, Isten, és a bibliai képzetkörben éppen annyira, mint a rilkei másneműségben honos, *csak* metaforikus létezésében valóságos angyal alakja találkozik, s a többértelműség valóságos terhe a hozzá fűződő érzelmek kettősségéből fakad: angyalisága elfogadásából (ami egyben Isten létének elfogadását is jelenti), s az isteni gondoskodással, védelemmel oly gyökeresen szemben álló közönyösség kimondásából. Hiszen a csodálás éppen ellentéte a részvétnek, a segítségnek. Ez az angyal éppen olyan néma, mint *félelmetes* társa volt, a halál és az örület képzetét felidéző (*hallgat bennem, nem kiált*), aki most a valóságos halál és valóságos örület (a világ, és a világot regisztráló elme örületének) közegében jelenik meg. A végső zűrzavar, *egyszerre* a menekülés és lemondás jelképe-e, vagy e végső, belső zűrzavarnak csak jele talán, az általában világosan és egyértelműen fogalmazó Radnóti benső kuszaságáé, aki hívná Istent és az ő angyalát, de már nem képes hinni a segítségben, aki Istennek és az Angyálnak csak idegenségét érzékeli? A vers utolsó sora ezt a végső magárahagyottságot és reménytelenséget fejezi

ki, a *bogár* alvilági (a lélek alvilágának) konnotációit felidéző képével, a *korhad*t fa lidérces foszforeszkálásával, az elevenen eltemetkező, saját sírját megásó költő félelmetes sors-jóslatával. S ha ez a kép, e két kép összefüggése eszünkbe jut, a *bogár* alakjában az én teljes degradációját, lélektani értelemben vett önmagát elevenen eltemetését, nemcsak a fizikai, hanem a metafizikai értelmű halál teljes elfogadását is megérezzük, azt a befejezést, mely itt már nyilvánvalóvá kellett hogy legyen: az élniakarás teljes feladását.

Mert az elevenen-eltemetkezés nemcsak szörnyű jóslatként, hanem szörnyű aktusként is valósággá válik. A költő (s ismételnünk kell: az, amiről beszélünk, a tudatosságnál jóval mélyebb lelki rétegekben történik) nemcsak azért látja önmagát bogár-alakban, mert ember-létéről már lemondott, hanem mert lemondott, tartja magát halálra-kijelöltnek. Az akaratától megfosztott ember utolsó világos pillanatában már csak féregnek, bogárnak, nem-embernek látja magát, s e nem-emberi mivoltában már halálraítéltnek: egyrészt, mert emberi létéről már úgylis lemondott, pszichológiai értelemben tehát már úgylis halott, másrészt mert az, morális értelemben is. A magunkról, életünkéről lemondás ugyanis bűn, s a bűnösség érzete független attól, hogy elkövetését magunk akartuk-e, vagy abba belekényszerítettek bennünket. Itt, ebben az álomszerűen intenzív, a lélek elfojtott, alvilági rétegeit felszínre hozó képben támad fel újra Radnótiban a születés általi bűn, az *ikret szülő anyácska gyilkosod* komplexusa, egyéb, elfojtott, költészete egészét befelhőző büntudata. Valószínűtlen lenne-e állításunk? Ott, a fizikai megsemmisülés, az agyonhajszoltság, a külső dolgok életveszélyes fenyegetettsége idején lehetséges volt-e az életem át rejtegetett félelmek és büntudatok aktivizálása – ezekben a halál előtti napokban az életösztön bennünk munkáló folyamata nem inkább minden belső energia összpontosítását hívja-e elő? Bizonyos, hogy az a folyamat, amelyről beszélünk, mélyen a tudat alatt játszódott le, s eredménye az a végső lemondás, mely ebben az önmaga emberi létéről lemondó végső képben következik be – és iszonyatos, mondhatnánk *félelmetes*, hogy mindez az angyalos képre rímelően, tehát azzal a legbensőbb poétikai közösségben. Az angyal jelenlétéről, természetfeletti erejéről, gondoskodásáról fájdalmas módon, ebben a fénylő jelenlétét invokáló képben mond le a költő – egyszerre teremt jelenléte és magárahagyottságot, s e kép széthúzó ambivalenciájában, úgy tűnik, hogy már az élet és a halálvágy széthúzó ereje kap hangot, s teremti meg a továbbiakban elviselhetetlen feszültséget. Azt a feszültséget, mely végpontján már polaritásait is kioltja, elemészti, és a tudatban elkerülhetetlenül vezet a folytatás igényének kialvásához. Ennek a poláris feszültségnek megfelelője az angyal és a bogár egymással ellentétes tartalmú, mégis oly mélyen egymásba fonódó látomása.

Különös és tragikus, hogy végül is a sohasem egyértelmű angyal-kép változásai vezetnek el annak a végső állapotnak meglátásáig, mikor éppen az angyal (mint Isten-metáfora) válik, csodálkozó közömbösségével – esetleg csak tehetet-

lenségével – mint a transzcendencia ellentétpárja, az Istenről-angyalról lemondás végső szavává. Ez, a belepusztulás tragikuma jelzi, ha távolról is, azt a rendkívül ellentmondásos viszonyt, mely Radnóti hitét jellemzi: Isten jelenlétét e lélekben, s Isten tehetetlenségét, eltűnését, a hiányt, amely azonban közvetlenül, lírai megszólításként sohasem manifesztálódhat. S ha Isten jelenlétét mint az elfogadás mélyen szubjektív aktusát, mint a saját-én és az ezzel összefüggő világ, a külső és a belső világ analógiájának interiorizálását fogjuk fel, Radnóti Isten-élményét – másképpen hitét – egyszerre láthatjuk a transzcendens valóság elfogadásának, s ennél is fontosabban e külső-belső világnak erősen a belső irányába eltolt szimbólumának, képnek, mely részben konvencionálisával, tendenciájával az istenhívés vágyát jelzi, részben e hit elnyughatatlan ambivalenciáját, rejtett, belső feszültségét. Az igazán hívő ember életnek és halálnak összefüggéseiben sorsának beteljesedését, Isten akaratát látja. Radnóti Isten mindenhatóságát – e végső angyal-kép tanúsága szerint – már nem tudta hinni; Isten jelenlétének vágyától azonban nem tudott elszakadni. Hozzá, hitéhez, vágyaihoz és vívódásaihoz talán az a legméltóbb, hogy mint annyi kérdést életében, ezt is nyitva hagyjuk. Nem állítható fel a kérdés – soha, semmiképpen, a holocausttal összefüggő események sorában, anélkül, hogy saját elmeállapotunkat ne veszélyeztetnénk –, hogy a fizikai halál összefügg-e bárminő sorsszerűséggel. Annyit azonban bizvást állíthatunk, hogy ha nem is ez a belenyugvás okozza az abda halált, az előtte napokig tartó apatikus megrokkánásról sohasem tudhatjuk eldönteni, hogy a közelgő halál megérzése, előjele, vagy kiváltója volt-e – de mindenképpen e halál bekövetkezte, még a sírbatétel iszonyatos keresztútja előtt.

Joggal tesszük most fel azt a kérdést, melyet bevezetőnkben, mint e költői magatartás alap-problémáját exponáltunk: túl az angyal tradicionálisan objektív, transzcendens jelentésén (még ha ez az objektivitás elválaszthatatlan is a hit szubjektív momentumaitól) e jelentés a metaforizáltság milyen megvalósulásai-val képes Radnóti költészetét betölteni? Vajon egyforma súllyal, vagy a poétikai megterheltség különböző fokozataiban jelentkezik-e az angyal egyszerre stilizáltan dekoratív, tehát *képi*, és mélyen, lefordíthatatlanul *metaforikus* jelentése?

A válasz kiindulópontjaként az angyal alakjának azt a sajátját kell kiemelnünk, hogy a metafora metaforájának is látható: olyan jelentést rejt magában, mely tartalmában láthatatlan, tradicionálisan azonban mégis a láthatóság egy nemét képviseli (fényt, sugárzást, fehérséget, s a képzőművészet ábrázolásai során kialakult számtalan allúziót). Radnóti költészetében az angyalt mindig mint a költő által láthatóként felidézett *képet* szemlélhetjük – amint alakja ezt a realitásból kinövő költészetet átítatja a metafora sejtelmességével, de ugyanakkor e láthatatlan lény szemléletességében a metafizikai tartalmat levonja a látható, materiális dolgok szférájába. *Angyal suhan át a sötétben* – írja a *Decemberben* – s ezzel a sötétség és a fehér hó kontrasztosságában, egyben rejtélyességében: a sötétben világító hó önellentmondásos *valóságában* egyszerre teszi hőszerűen

derengővé, félelmetesen fehérré, tehát *érzéketessé* és egyben *látomássá* azt, aki valójában láthatatlan, s itt talán nem is más, mint a halál metaforája. Úgy tűnik, mintha a *Decemberben* az érzéketes és a metaforikus (ez egymással korántsem ellentétes, mert nem egynemű esztétikai kategória) egymást gerjesztve újabb és újabb rétegek mélységében egymást váltva, egymásba merülve és egymáson átbukva valósulna meg. Annál is különösebb, és annál is megrendítőbb ez, mert ennek a versnek belső, zárt világában (mint arról már szoltunk) számunkra az angyal mint a halál angyala jelenik meg. *A halál mint angyal* kettős absztrakciója, a halál félelmetes jelenlétének valóságosságában egyaránt érintkezik a konkrét és a metaforikusan láthatatlan (egyetlen képre nem redukálható) metafizikai világgal. Az angyal konvencionális, gyakori és változatos láthatósága mindig egyszerre kép és káprázat.

Ez lehet az a pont, ahol Radnóti költészetében az angyal megjelenésének fontosságát tetten érhetjük. Ha az alkotáslélektan nehezen ellenőrizhető sejtelmei felől próbáljuk megjelenésének viszonylagos gyakoriságát értékelni, költészete kontextusában feltételezhetjük azt, hogy ennek elsődleges motivációja láthatósága, az a képi érzéketesség, mely oly természetesen illeszkedik a költő derengő, mintegy a nappal és az éjszaka közötti szintelenséget, a szürkület *fehérségét* idéző képei közé. Hányszor ír Radnóti az éjszakáról, az éjszakai derengésről, a sötétségben látotról – gondoljunk csak *A mécsvirág kinyílik* finom hangulatára. *Ez a köztes* fény mintha metaforikusan azt a köztes állapotot jelezné, mely utolsó éveinek halálsejtelmeit jellemezte – azokét az éveket, melyeket maga is az élet és a halál titokzatos határmezsgyéjén bolyongva töltött. Az angyal mint kép és mint metafora, ennek a közteségnek megjelenítése: benne a transzcendencia van-nincs létezése ölt formát. Lélektanilag ez a közteség a világtól eltávolodásnak és a halál közelségének meghatározhatatlan helyzete, melyben egyként fájdalmas a közelségből fakadó félelem és a távolságból eredő hiány. Fájdalmas, és mégis én-idegen – mint ahogyan nemegyszer érezzük fájdalmasnak és én-idegennek költészetét, annak ellenére, hogy ez a költészet elsődlegesen mégis mindig a lírai én fájdalmáról beszél. De talán éppen ez a lírai én érezte meg, a haláltudat állandó fenyegetettségében az én-idegenségnek azt a vonzását, mely majd a költészet egy következő, már meg nem élt fázisának lesz sajátja, és Radnóti költészetének nagysága éppen ebből az öntudatlan előrelépésből fakad, klasszicizáló, tehát jelenéhez képest archaizáló formáiban a jövő, formáját és összefogottságát *vesztő* költői magatartás előrejelzéséből. A létfeszültség *elfedett* átéléséből – amelyben már mindegyé válik, hogy a sors és az alkat idézi-e meg a halálsejtelmet, netán a halálba-menekülés örvény-vonzását, vagy a kor tragikumára hívja-e elő a személyiség mélyén lassan kibomló végzetet, *a közteségnek* azt a tragikumát, mely az angyal szimbólumában, e korántsem egyjelentésű szimbólumban lett kimondhatóvá.

Evangéliumi esztétika és modern bukolika (A Dsida-vers méltósága)

„Halott szerelem illatából
soha, de sohasem elég.”

Verseinek legutóbbi kiadásában, *A magyar költészet kincsestára* sorozatban megjelent válogatás utószavában teszi fel a kérdést Görömbei András: „érthetetlen [...], miért kell újra és újra felfedezni Dsida Jenő költészetét. Miért nem tudja ez a különleges művészet úgy elfoglalni végre a helyét a magyar költészet történetében, hogy az irodalomértők napi táplálékává, állandóan kéznél levő, ismert, élő értékévé lenne végre?”¹

A mindössze harmincegy évet élt költő munkássága tíz esztendő t ölelt csak fel, talán innen, hogy a kiválasztottság tudata, az önmeghatározás szándéka már korán megformálódik benne. A Mózesre utaló *Árnyékokban* így ír: „Valaha, mikor Hóreb hegyén jártam, / előttem is égig csapott / a csipkebokor lángja / s azóta borzongó mellemben lakik / a Kimondhatatlan nevű.” A jövőre vonatkozóan pedig hozzáteszi: „Rendeltetésem még titok.” Hasonlóan fogalmaz 1929-ben, az Erdélyi Helikonban megjelent *Önéletrajzában* is: „A szenvedést is megkóstoltam már, néhány évig állandóan levert voltam és szomorú. Most huszonkét éves vagyok, de napról-napra fiatalodom. Éjszakánként szépeket álmodom, rendületlenül hiszek Istenben és az emberekben. Hiszek a nőben, a versben, a szépség és jóság missziójában. Valami lesz belőlem, de még nem tudom: mi.”

Dsida költészetének megítélésében éppen az okoz gondot, hogy a róla szólók – még jó szándékukban is – egyoldalúan szemlélik: vagy a katolikus költészet példajaként, vagy a szerepbravúr, a formajáték költőjeként emlegetik. Holott Dsidát „fenntartással lehet csak Sík Sándorral, Harsányi Lajossal, Mécs Lászlóval összehasonlítani, egyszerűen azért, mert az említettek valamennyien papok, Dsida pedig evilági s pap és világi hívő helyzete, funkciója, következőleg élménye (még »hívó«, sőt »szentségi« élménye) sem mindenestül azonos. A papköltő típusa inkább »hithirdető« és »prédikáló«. Dsida azonban világi, ő mint költő személyesen éli, esetleg esztétikumában élvezi a kereszténységet, de nem tartozik rá annak prédikáló-terjesztő, vagy apologetikus »előmozdítása« a költészet által.² Másrészt a kortársi kritikusok és későbbi irodalomtörténészek is a „könnyű, halk beszéd” bűvöletét emelik ki, öncélú formaművésznek tartják,

aki szerepbravúrként bibliás költői díszletek mögé bújt, aki gondolatszegény rím- és ritmusvirtuóz, túlfinomult idegű poéta, „úgy lett költő, ahogyan a játék komolyodik el, s telik meg étellel”,³ közvetlen utókorra sem akart mást látni benne, mint az öncélú szépség valóságtól menekülő énekesét, az elefántcsonttoronyban élő rímvirtuózt,⁴ úgy gondolták, a bukolika, a természet sem más, mint „az emberi gonoszság képére formált társadalom ellenpólusa.”⁵ Kortársa, Szilágyi András így fogalmazta ezt meg visszaemlékezésében: „Dsida, a költő, kitűnően érezte magát az öncélúság fővenyében és ragyogó partjai között. Én, mint kortárs, és velem együtt sok másik kortársa így ismertük meg Dsida Jenőt és így álltunk szemben véle.”⁶

Akik így gondolkodtak, megfeledkeztek arról, hogy Dsida költészete élménylira, mély vallomáslira, mégpedig olyan, amely mégsem csupán az egyéni fájdalom megszólaltatója. Nem a halálfélelem szólaltatja meg, hanem a halált megelőző kín és szenvedés egyetemes élménnyé formálása, ebben áll méltósága, s mint ilyen, nem lehet pusztá szerep- vagy formabravúr. Sükösd Mihály angyali költőnek nevezte. Ilyet is kétfélet ismerünk. „Az egyik izzótekintetű és lángpallosú kérubok családjából való, kinek zengő tirádáiból, vagy eget ostromló dübörgéséből egy világ öröme, vagy fájdalom hallik ki. [...] A másik: a meghitt szavú, csendes mosolyú aprószent, Isten szegénykéje, az Assisi Ferencek nyájából: bánatában is derűs, örömeiben is mélabús alkat ez, s Dsida Jenő közéjük tartozott.”⁷ Csodálkoznunk kell-e vajon e költészet bukolikus ihletésén és sajátos evangéliumi esztétikáján? Semmiképpen, csak meg kell látnunk, hogyan illeszkednek egymásba, hogyan fogalmazódik meg az evangélium mint örömhír, mint az élet himnusza azokban a versekben is, melyekben akár a hétköznapiakat varázsolja idillé, vagy amelyekben a halált eufemizálja, teszi emberivé.

Lírájának bukolikus ihletése sem egyedülálló, ez általános volt a harmincas évek fiatal költői közt, Radnóti Miklós, Zelk Zoltán, Weöres Sándor, Vas István, Takáts Gyula, Jékely Zoltán is a természeti idillben kerestek menedéket a köröttük mindinkább kibontakozó történelmi és szellemi válság elől. „A költészet Múzsája »menekülő Múza« ekkor, a természet és az idill feledtető békéje kínál oltalmat, ígéri egyszersmind a humánus értékek megőrzésének lehetőségét.”⁸ E rokonságot érezték a kortársak, szép bizonyítéka ennek, hogy 1944 tavaszán Radnóti Miklós épp egy Dsida-kötettel ajándékozta meg a fiatal Lengyel Balázst.⁹ A költőkortársak is láthatták, hogy „paradox formai és velük nemegyszer diszharmonikus tartalmi elemek költőileg igen szerencsés harmóniában egyesültek Dsidában. A *Nagycsütörtök* című kötet érett, mélyáramú verseket ígér. S az az öt év, amelyet még Dsida ezután élt – s melynek termése posztumusz kötetében, az *Angyalok citerájában* jelent meg –, ezeknek beváltása. Valójában minden készen állt benne a „nagy költészetre”. Az ihlet kelyhe: a lélek otthonosan érlelte versben a világ ízeit, a költés áramai járt pályákon futottak, az alaptételeket ösztönösen keverte el a modor az ihlet adta pillanatnyi képletekkel. Az egyé-

niség nyugodt fölénnyel áradt: már nem az a kérdés, hogyan tükrözze a világot, csupán az, melyik részletét.”¹⁰ A világnak egy szelete, az a szelete, melynek Dsida lett lírai krónikása, az élet örömeiről szól. „Dsida nemcsak a földi örömeket sürgeti minden ember számára, hanem az öröm erkölcsét is tanítja: az evilági szenvedések oka az is, hogy nem tudunk vagy nem merünk örülni az élet mindennapos ajándékainak, a napfénynek, a természetnek, jóízű ételeknek, s mindenek fölött a szerelem derűs, előítéletek nyűgétől szabad testiségének. Egyfajta modern Szent Ferenc-kép kialakulása figyelhető meg nála, mely az élet egyszerű, tiszta örömeit helyezi előtérbe.”¹¹

A Dsida-vers modellje azonban nem egyik pillanatról a másikra születik meg. A *Leselkedő magány* című első kötetének megjelenése (1928) után így írt Reményik Sándor: „Költészete teljes elfordulás a konkrétumoktól... témái alig vannak, annál inkább víziói, hallucinációi, »eltűnő vonalai«... Az irracionális elem s a misztikum uralkodik Dsida költészetén.”¹² Reményik kritikája jogos, hiszen Dsida érzéki hatást keltő hangulatlírájának gyökerei láthatóan egyfajta misztikus, helyenként panteista vallásosságban keresendők. A költői magatartásforma egyidejűleg mozdul el később a keresztény miszticizmus felé, ugyanakkor a messianisztikus küldetéstudat behatol az evilági, profán létszférába, belső élménylírává téve a Krisztus-szereppel való azonosulást, az így megtalált költői identitást. Dsida messiása magányos, szorongó, gyakorta megreked evilág és túlvilág közt, az isteni akarat kiszolgáltatottjaként; hallgatag, esendő, egyszerűen mélyesen emberi, akit a haláltudat keresztényi elfogadása jellemez. A *sötétség verseiben* például a halálhangulat misztikus-metafizikus leírását adja metaforikus, érzéki képiséggel, mutatva, mennyi mindent tudott a halálról, milyen közel került költészetében a transzcendenciához, illetve a keresztény miszticizmus révén a messianisztikus és apokaliptikus élmény- és látomásvilághoz. A Dsida-életműhöz egyébként kritikusan viszonyuló Földes László véleménye szerint a hangulati tartalom és impresszionista forma összhangjának megvalósításában Kosztolányi mellett Dsida a legkiválóbb.¹³

Dsida tudatos formakereső szándékát jól láthatjuk már Adyhoz való viszonyában is: mint *Tükör előtt* című verse is mutatja, elismeri az Ady-örökséget, de el is határolja magát Adytól:

Jaj, ha hallaná Ady!
Az ő tusázó, véres szellemének
hatása, hogy a játszi hangulat
megvetve bujdosik a magyar ének
berkeiben és többé nem mulat.
[...]

Lantunk nyöggesztő, félmázsás teher, mely
 úgy zeng, mint jégzajlaskor a folyam
 s nem pengi ki a habzó, fürge csermely
 ezüstkövek közt zirrenő nesztét.
 Pedig be szép a könnyű, halk beszéd!

A Pásztortűzben írt publicisztikájában is hasonló gondolkodásnak lehetünk tanúi: elismeri Ady költői irányzatosságát, a közéleti költészet korabeli jelentőségét, de csakis múltbeli irányzatként, melyet mind eszmei, mind formai szempontból meghaladottnak tekint: „Ady örök emberi új lírája a mai ember szemében már csak a múlt forradalmát jelenti.”¹⁴ Dsida ars poeticáját egyszerre alakította egyfelől az Ady-kultusszal való szembeszegülés, másfelől az a tudatos értékorientált műfordítói és szerkesztői tevékenység, amely a Nyugatnak is jellemzője volt. Nem szabad ugyanis elfeledkeznünk arról, hogy Dsidával rendkívül igényes, színvonalas korszaka érkezett el az erdélyi Pásztortűznek, illetve 1930-tól az Erdélyi Helikonnak (szerzői-munkatársai közt ekkor már ott volt Áprily, Kosztolányi, Tamási, Kós, Kemény, Kuncz, Babits és 1930–31-ben József Attila). Műfordítóként is kitűnő forma- és stílusérzékről tesz tanúságot: csaknem egy évtizedet tölt Eminescu *Glosszájának* fordításával, Puskin iránt érzett csodálatától vezérelve megtanul oroszul, románból fordítja Arghezit, Carpót, Isacot, Sireagut, latinból Catullust, Martialist, Ovidiust, Vergiliust, németből Heinét, Goethét, Schillert, Traklt, Tolert, angolból Campbellt, franciából Baudelaire-t, Musset-t, kínaiából Li Taj Pót, olaszból Assisi Ferencet és Ada Negrit. Szemlér Ferenc Dsida *ösztönzőiként* olyan kortársakat és elődöket jelöl meg, mint Kosztolányi, Babits, Tóth Árpád, a hangulatlíra világirodalmi alakjai közül pedig Poe, Georg Trakl, Lucien Blaga. Költővé érését Láng Gusztáv 1924–25-re teszi (s itt gondolunk Szabó Lőrinc, József Attila indulására, Illyés hazatérésére!), ettől kezdődően erősödik lírájában a hangulati elem, a költői játékosság – ez lehet Kosztolányi és Tóth Árpád hatása is –, s ekkor kezd szabadversekkel is kísérletezni.

Ha a kor formai stílusjegyeit keresnénk a Dsida-versben, akkor a játékos rímtechnikával és bukolikus-idillikus hangulatlírával jellemezhető műveiben impresszionizmusát, az apokaliptikus víziók, a transzcendentális, illetve misztikus világ képeiben pedig szürrealisztikus vonásait fedezhetjük fel. E látszólagos szélsőségeket magyarázza Dsida rövid életútja, szívbetegsége, amelynek jellemző állapota a magány szorongása. Mint Áprily Lajos írta: „A világlírának nem egy halálos szorongást kifejező verse aritmias [szabálytalanul verő] szív remegéséből született.”¹⁵ Ezzel a félelemmel egyedül kellett megküzdenie Dsidának: a költőnek és az embernek egyaránt. „Olyan magány ez – mondja Rónay György –, amilyen a mindenkitől elhagyott Jézusé az Olajfák hegyén a Bibliában.”¹⁶ A *Leselkedő magány* (1928) csendes szavú költője még valóban tele van szorongással,

félelemmel, mint már a kötet mottója is jelzi: „Mezőnek virág, / rétnek eső, / búzának meleg, / asszonyoknak csók, / anyának gyerek, / gyerekeknek játék – / Magamnak: semmi, / fekete éjszaka.” Kiáltásaira, könyörgéseire „füledt sötét a válasz, senki sem felel” (*Itt feledtek*). Kompozíció-meghatározó alapélményévé lesz a magány: „én árva vagyok nagyon: / fű, fa, virág, vidátsatok föl engem!” – kéri a *Vándor-kesergő*ben, „nem áll mellettem senki” – vallja be a *Fuldoklás*ban, „Ha kiáltanék, se hallaná senki” – panasolja a *Nincs többé ember* soraiban. A költő mégis tele van jóssággal, szeretettel, naiv hittel szeretné megszabadítani az emberiséget a bűntől, a szenvedéstől. 1933–34-ig tart e – Láng Gusztáv jelzőjével – „lázongó” korszaka, amelynek vezérmotívuma a költői messianizmus, a világot és az emberiséget megváltani vágyó önfeláldozás. E cselekvésvágy első megfogalmazásai: valamilyen mítosz, legenda parafrázisai, köztük látenszen ugyan, de már bibliai parafrázis is megformálódik, mint a *Közeleg az emberfia* (1929) címűben, amelyben még így szólal meg:

Ma még sírunk,
mert a mosolygás nem én vagyok.
Ma még sötét
van, mert nem jöttem világosságnak,
hanem hogy bizonyosságot tegyek a világosságról.

(Dside sorai felidézhetik bennünk János evangéliumának bevezetését: „Kezdetben vala az Ige és az Ige vala az Istennél és Isten vala az Ige. / Ez kezdetben az Istennél vala. / Minden ő általa lett és nála nélkül semmi sem lett, ami lett. / Őbenne vala az élet és az élet vala az emberek világossága; / És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt. / Vala egy Istentől küldött ember, kinek neve János. / Ez jött tanubizonyosságul, hogy bizonyosságot tegyen a világosságról, hogy mindenki higgyen ő általa. / Nem ő vala a világosság, hanem *jött*, hogy bizonyosságot tegyen a világosságról. / Az igazi világosság eljött volt *már* a világba, amely megvilágosít minden embert. / A világban volt és a világ általa lett, de a világ nem ismerte meg őt. / Az övéi közé jöve és az övéi nem fogadták be őt.”) Azonban mégis inkább az a gyakoribb még ekkor, hogy sárkányölő lovagként vállal megváltó küldetést (*Visszatért lovagok*) vagy hamelni patkányfogóként csalja magával (s vállalja képletesen magára) az emberiség bűneit és szenvedéseit, megtisztult világot hagyva a mögötte örömtüzet gyújtó emberekre.¹⁷ A *Hamelni legenda nyomán* című vers – talán az első tudatos szabadulási kísérlet a „leselkedő magány” igézetéből – a kötet *Eltűnő vonalak* című utolsó ciklusában kapott helyet. A hamelni patkányfogó (der Rattenfänger von Hameln) mondáját a XVI. században nyomtatták ki először. A monda szerint „1284 júniusában egy patkányirtó arra vállalkozott, hogy a városban levő összes patkányt belekergeti a Weser folyóba. Mivel a kikötött

díjat nem kapta meg, bűvös erejű sípjával a város valamennyi gyermekét becsalogatta az előttük megnyíló Koppelhegybe. Nem sokkal ezután a patkányirtó Erdélyben(!) tűnt fel a gyermekekkel. [...] A monda eredetére többféle magyarázat, illetve elmélet terjedt el. Feltehető alapja a bűvös síp ellenállhatatlan hatásával kapcsolatos meseelem.”¹⁸ Dsida a középkori legendát magára fordítja: megszólaltatva varázsfurulyáját, kivezeti e világból a gondok, bűnök, fájdalmak mindent szétrágcsáló patkányseregét: „Jajgató, szürke alkonyat tereng. / A hamelni furulyás legendáját idézem / és megirigylem őt.” Láng Gusztáv figyelt fel arra, milyen jelentősége van a színszimbolikának a Dsida-versben.¹⁹ Egy-egy szín fokozatosan telítődik jelképes értelemmel, állandó jelentéssel, a leggyakoribb a szürke tónusa (gondoljunk József Attila költészetére, az általa teremtett „szürkület”-állapotra!), a „suttogó, tompult szürkéség” (*Felhők*) a nyomorba fulladt, színtelen világ képéhez kapcsolódik: „Az ég / tiszta, inkább szürkés árnyalatú, de olyan, / mint egy kiégett, közömbös ember szeme, / a napot ellopta valaki...” (*Fázol*). A szürke mellett a fekete és a piros szín jelenik meg különös hangsúllyal a *Hamelni legendában*: „Gond-patkányok, szegénység-patkányok, / bánat-patkányok, bűn-patkányok, / betegség-patkányok és halál-patkányok / rondítanak be mindent feketére.” Ettől a feketeségtől szabadítaná meg a lírai én a világot a vers befejezésében, ahol mese, legenda és evangélium fordul egymásba:

Előkotornám, megríkatnám kicsi furulyámat
 varázslatosan, szomorúan, szépen
 ameddig szem ellát a nagy mezőn,
 körém sötétlene népem átka, milliárd patkány.
 Megindulnék lassú lépésben, egyre furulyázva,
 valamerre az üveghegyeken túlra.
 S a világ nyomora mind az enyém lenne
 s úgy hömpölyögne cincogva, visongva, jajongva velem
 mint bűzös – fekete, végtelen árvíz.

S a furulyás, a „pásztor” – a lírai én – figurájában, aki magára veszi a bűnöket, a betegségeket, felsejlik Jézus alakja, ahogy Ésaías prófétánál olvasható: „Pedig betegségeinket ő viselte, és fájdalmainkat hordozá, és mi azt hittük, hogy ostromoztatik, verettetik és kínoztatik Istentől! És ő megsebesítettett bűneinkért, megrontatott a mi vétkeinkért, békességünknek büntetése rajta van, és az ő sebeivel gyógyulánk meg” (És. 53. 4–5). A hamelni legenda cselekvésének – a költő által vállalt „megváltás”-nak – a képzeleti, látomásos jellegét a csupa feltételes módú igealak jelzi, mint az utolsó sorokban, ahol a patkányok elvezetése után piros örömtűzek sugározzák a megváltás reményét:

És hátam mögött, messze felvonnák a lobogókat,
piros tüzeket gyújtának az estben
s felharsanna az öröm rivalgása.

Már az 1933-as *Nagycsütörtök* című kötetben jelent meg *Az utcaseprő*. A szegény, piszkos emberben – akivel egy hajnalon találkozik a költő, hazafele tartva „sok apró-cseprő dallal szívében” – a „mennyeit” látja meg, de úgy, hogy a közvetlen tárgyiaság hatja át a verset:

...Őt látom most, a mennyeit
benned, ó rongyos utcaseprő,
ki sepred a föld szennyeit,
ki világ bűnét elveszed
és jó vagy minden emberekhez...

A vers eszmeiségéhez egészen hasonló gondolkodással találkozunk Pilinszky Jánosnak egy 1963-ból származó jegyzetében: „Megrendítő Isten arcán a változás, amikor lehajol értünk. [...] E naptól fogva: Atyánk, áldozati bárány a neve. Egy közülünk. Sőt: aki a legelesettebbet befogadja házába, Őt fogadja be. Így siet segítségére képzeletünknek, hogy kire gondoljunk, amikor rá gondolunk. Az éhezőre, a szomjazóra, a mezítelenre.”²⁰ *Az utcaseprő* utolsó két sora pedig már a Golgotán elhangzott mondatokat idézi. Dsida csaknem ugyanazokkal a szavakkal fordul a barázdás arcú férfihoz, amelyekkel a kereszten függő lator fordult Jézushoz: „Testvér, ha üdvösségre jutsz, / rólam el ne feledkezz!” Lukácsnál (23. 42.) ugyanez így olvasható: „És monda Jézusnak: Uram, emlékezzél meg rólam, mikor eljössz a te országodban!”

Korai költészetében is megjelenik Jézus alakja, de még távolról, a magára hagyatottság jelképeként csupán, s összekapcsolódva a bukolika kellékeivel és szereplőivel: „Pán isten nyomában / borzongva, tülekedve fázik / nagy meztelen sereg. / S az országúti Krisztus sír a kereszten” (*Behunyt szemem át*). Az elmúlás képzeteit soroló korai verseket valamiféle indokolatlan szorongás és félelem hatja át: „Az ürbe röppent minden cél, koholt vád. / A feloldozott, sirató Magdolnát / nem csókolhatják meg / többé bűnösök” (*Kár mindenért*). Csendes szomorúság ez, elérhetetlen boldogságról szóló fájdalmas ének, mely néha szinte ösztönösen utal az evangéliumra, pontosabban legtöbbször az evangéliumi öröm hiányára: „A boldogság úgy megy el előttem, / mint napkeleti bölcsek csillaga, / de nem áll meg soha Betlehem fölött.” Ebben, a *Fekete köpeny alatt* című versében találkozhatunk először a szerelemmel, melyet a kedves mosolya idéz fel, és amely csak az élet tűnő szépségét hordozza: „Kedvesem egy föl-fölcillanó / mosolyát kutatom / későn virágzó fagyalbokrok alján / s a világ végét rettegem.” Hasonló, „valami nagy elérhetetlen szerelem” elérésének

paradoxona ihlette, érlelte az *Olvadó jégvirágot* is: „Jaj, be jó lenne már / egy kis feltámadás.” Még a teljes kitaszítottságban is él a vágy, a remény, létjogosultságához azonban csodákra van szükség: „Ébredő, fanyar boroszlánok / simulnak a nagy sziklasírra / s bent fekszik Lázár némán, hidegen. / Harmadnapos halott.” S ha csodák sem segítenek, „ha megoldás már nem lenne más”, az újrakezdésben még lehet hinni: „Hitet talál a kétkedő Tamás, / új tízparancsról álmodik Mózes” (*Kitéve*).

Ekkor írt versei úgy írónak, hogy szinte váltják egymást a versalkotó motívumok, egyikben a bukolikáé, a rá következőben az evangélium evokálásáé a főszerep: az *Üzenetben* a szerelem hiánya fogalmazódik meg szecessziós képszerűséggel: „És ha jönnél, / ugyis csak szívem van már, / piros, hideg. / S azt is az oltárra teszem.”, a *Ha valaki jönne* című verset pedig megfogalmazásmódja, hangneme teszi hasonlónak: „kicsi kezét, mint tearózsa szirmát / finomborzoslón fürtjeimbe lökné / s én azt hinném hogy úgy marad örökké.” Ilyen típusú vers a *Leselkedő magány*, a *Zúg az őszi szél* és a *Zarándokút* is. Az utóbbiban az álomhoz hasonlóan mulandó szerelem így formálódik meg: „Eszembe jut a szerelmem is / s ha már így van, ideírom: / Olyan hűvös, mint az esti szél / s olyan messze van, mint a csillagok.” Az elmúlás, a céltalanság, a magány témája azonban hirtelen, de logikusan Jézust idézi a versbe: „Lassan húsvét hetébe fordulunk. / Krisztus már indul a Kálváriára. / Zarándokútban piros bogyó / és fájdalom mindenütt terem.” Ez a mű a *Leselkedő magány* című első kötet *Eltűnő vonalak* című utolsó ciklusának záró verse, mely visszautat a kötet címadó versére és a *Nocturnóra* is, amelyek már a Dsida-vers kialakulóban lévő modelljét példázzák. A *Leselkedő magány* záró sorai egyszerre utalnak a szerelem mulandóságára s az ontikus magányra: „Egy elfelejtett képedet / felakasztom a deszkafalra, örökmécsest gyújtok elébe... / És csöndesen a küszöbre ülök.”

Ugyanez a kontemplatív magatartás, ugyanez a motívum jelenik meg a *Nocturno* befejezésében is: „Leülök egy kőre az Olajfák hegyén, / könnytelenül, nyugalmasan. / Csak mert nem érdemes úgy sietni / a temető felé.” A meglelt krisztusi szerepazonosságot csak a bibliai-evangéliumi helyszín sugallja, jellegzetesen huszadik századivá, modernné pedig a magányos kontempláció teszi a szöveget. Érdekes figyelni arra, hogy József Attila lírájában is a hallgatással, az elhallgatással, a világon kívülhelyezkedő szemlélődéssel kapcsolódik össze a motívum: „Kiülök szíves küszöböm elé / És hallgatok” (*Szép, nyári este van*). E József Attila-vers is korai (1924-ben íródott), de visszatér majd a motívum később, 1933-ban is: „Itt ülök csillámló sziklafalon” – így indítja majd a költő az *Óda* szerelmi vallomását, az emlékezés mechanizmusát. Dsida következő kötet is ugyanebben az esztendőben jelenik meg. A két kötet között jelentős különbséget látunk, ami összeköti őket, az éppen az idézett *Zarándokút*. Az első önarckép, a *Leselkedő magány* költője olyan, mintha, „mintha az ifjúság friss, éltető nedvei helyett öreg tapasztalatokat, gazdag zamatokat őrizne. A vér még zajlik

ereiben, de koraérett tudatában a céltalanság érzete uralkodik. Témái a halál, az elmúlás, a magány, a romantika témái. Aki leírja, mégsem kifejezetten romantikus. Dsida ugyanis nem vágyakozik a halálra, a megoldó és felszabadító elmúlásra, hanem csupán érzékeny lelkialkatával annak kozmikus jelenlétét állandóan érzékeli.²¹

A következő portré öt évvel későbbi, mely idő alatt a költő megtalálja saját hangját, szabad és kötött versben egyaránt, kialakítja költői modorát, melynek két egymástól elütő alapeleme: lényének misztikus telítettsége és egyéniségének bája bizarr és nemes csengésű ötvözetet ad,²² létrehozza saját, modern versmodelljét, mely bukolika és evangélium kettősségére épül. Hogy hogyan változik meg ebben az időszakban gondolkodása, arról ő maga így vallott az Olaszországban tett zarándokútról hazatérve 1933-ban: „Hitet kértem magamnak (...). Erőt kértem (...). Szeretetet kértem (...). Művészetet kértem, Michelangelo művészetét, aki az én fájdalommat is megmintázta a Pieta Krisztusának halványan sugárzó, lankadt és mégis szinte lebegő, végtelenül fájdalmas és mégis megnyugodott testében. Aki kupolát emelt az én imádságom fölé, olyan nagyot, hogy annál csak az imádság lehet nagyobb.”

A názáreti Jézus alakja – mint láttuk – az első kötet utolsó versében tűnik fel – látenszen – először, ettől kezdve azonban egyre gyakrabban. Már a *Nagycsütörtök* című kötetben látott napvilágot *Krisztus* című verse, melyben elutasítja a „neobarokk” vallásosság naiv képzeteit, a valóságidegen konvenciókat: „Krisztusom, / én leveszem képedet falamról. Torz / hamisításnak érzem vonalait, színeit, sohase / tudlak ilyennek elképzelni, amilyen itt vagy.” Itt már a kötet-címadó vers „ember-Jézusának” alakja rajzolódik ki. Míg az egyszerű utcaseprő felmagasztosult, Jézus „elszürkül”, hogy köztünk valóvá válhassék, emberiesülhessen: „Én sok éjszaka láttalak már, hallgattalak is / számtalanszor, én tudom, hogy te egyszerű / voltál, szürke, fáradt és hozzánk hasonló. / Álmatlanul csavarogtad a számkivetettek / útját, a nyomor, az éhség siralomvölgyeit.” De, számos – a kritikusok, irodalomtörténészek által alig emlegetett – játékos költeménnyel is találkozhatunk a Dsida-oeuvre-ben, ugyanis életöröm és kereszténység nála nem állnak pörben egymással, hanem mintegy egymásba játszanak, egymást táplálják.²³ Dsida az öröm erkölcsét tanítja, ezt hallhatjuk ki a *Kőborló délután kedves kutyámmal* című lírai riport hajlékony hexameteireiből csakúgy, mint az *Ajándékozó Isten* soraiból: „Nesze, kis fiam, játék! / Ne búsan, félve vedd, / hiszen olyan nagyon fényes: / örüld az életet! [...] Nesze, kis fiam, játék! / Fogadd: el nem töröm! / A habnál is fehérebb / és úgy hívják: öröm.” A világi boldogságot pedig így írja le: „Mennyegzőnk lesz, kis szerelmem, s derülünk a cigánybandán. / Vendégek közt üldögélünk zöldbefutott, tág verandán. / Krisztus ül az asztalfőn. Künt augusztus mély, tiszta éje / csillagot szór s zene-szüntén sír a tücsök lágy zenéje. / Krisztus arca szép, sugárzó,

szereti a víg poétát: / máskülönben nem tett volna érte ilyen hosszú sétát” (*Kánai menyegző*).

A vers, természetesen a János evangéliumában megírt csodatettel fejeződik be: „Minden asztal csupa friss hal, friss kenyér, / vizeskorsó bort zubogtat, bíborlángút, mint a vér.” (Vö. János, 2.1–12.) Dsida örömversei közül való az *Angelus*, az *Esti teázás*, a *Vidám kínálgatás keresztényi lakomán*. És ezen a ponton is találkozni látszik József Attilával. Rokonságukra e szempontból Sóni Pál figyelt föl: „igazán az érettség fokán csendül össze a két költő hangja. S a közös elem – amikor már önmagukat adják –: a játékoság.”²⁴ Sóni a *Chanson az őrangyalhoz* című verset hozza példának, melyben az utca forgatagától megriadt költő így könyörög: „Őrzőangyal, akihez hajdanában / zirr – zurr – / fohász-kodtam sötét gyermekszobában, / – tőf – tőf – / nagyon kérek, az Úr Jézus nevére: / állj kicsit a sarki rendőr helyére!” Rokonhangulatú-szemléletű versként József Attila „Hogyha golyóznak a gyerekek” kezdetű *Isten* című versét idézi, amelyben játszó gyerekek közt „ténfereg” az Úr. A *Csak mendegél...* „komolyabb”, szigorúbb hangvételű, de még abban is a szelíd, békés Jézus jelenik meg, aki „Nem beszél sokat és hangosan...” (Vö. És. 42. 2: „Nem kiált és nem lármáz...”) Mint utaltunk már rá, erre magyarázatot abban láthatunk, hogy alig találunk olyan verset az életműben, amelyben az egyházhoz való kötődéséről szólna a költő, s ha találunk is ilyet, mint a *Templomablak* című költeményt, abban is sokkal inkább egy sajátos, belső hit fogalmazódik meg: a kívülről csak szürke ólomkarikának látszó ablaknak is a belülről látható szépségét teszi a vers tárgyává, melyet áldással zár: „Áldja meg az Úr, / áldja meg az Úr / a belülről látók / fényességét!”

Az igazi Dsida-vers, az érett költő verse az, amelyben Jézus alakja egyes szám első személyben jelenik meg, mégpedig mint a nagycsütörtök éjszaka és nagy-péntek szenvedő Isten-embere. E motívumok is már ott vannak a korai művekben is, mint az 1924-es *Imádságban*: „Oh, ez a tespedt, gyilkos félhomály / Múlják el tőlem, Uram, ha lehet!” (Vö. „Atyám, ha lehetséges, múljék el tőlem e pohár!” [Máté, 26. 39.] vagy „Most az én lelkem háborog; és / mit mondjak? Atyám, ments meg / engem ettől az órától” [János, 12. 27.]), de magának a kötetcímadó *Nagycsütörtöknek* is van 1929-ből való előzménye, a címe: *Nagycsütörtökön*. Az expresszionista képviségű vers már tartalmazza a későbbi mű legfontosabb elemeinek egy részét (magára hagyatottság, a tanítványok alszanak), de még magán viseli a korai költészet jegyeit is: a jelzők túlfeszítettsége, a felkiáltásszerű megszólítás erre mutatnak: „Testvéreim, tanítványaim! / Égig-nyúló kemény keresztben / holnap megölnék engem! / És ti alusztok, mélyen alusztok!” A költő által nem közölt, Szemlér Ferencnél a *Rettenetes virágének* című ciklusba sorolt művek között is találunk hasonlót, mégpedig a *Messze látók* címűt (Szokolczay Lajos meghagyta a Szemlér adta cikluscímet, de alá a késői verseket sorolta, a koraiakat – köztük az említett verset – a *Jövendő havak him-*

nusza ciklusba illesztette). Az 1927-ből való költemény azért érdekes, mert a költői magatartásforma szempontjából megelőlegezi a késeieket (ezt érezhette meg Szemlér Ferenc is, amikor a késeikkel együtt közölte), ebben ugyanis a lírai én a már keresztre feszített Krisztussal (Krisztus-képpel) azonosul, de úgy, hogy a Golgotáról letekintő magányos lírai én állapotrajza azé a Jézusé, akit a keresztfán hagytak, akinek megváltó véráldozata hiábavaló volt, akit cserben hagytak, akiről megfeledkeztek. Ezt, a még Istentől is magárahagyottságot (hiszen a vers szerint az Úr sem szólította magához) hangsúlyozza a refrénsorok háromszori(!) ismétlése is:

Kitárt karral üveges szemmel
 messze látok a Golgotáról
 A hold békésen úszik az égen?
 semmi se történt
 A fű lágyan szerelmesen suhog:
 semmi se történt
 Magdolna József és a többiek
 meghitten társalognak valahol
 egy laposfedelű ház tetején:
 semmi se történt
 És vértajtékos testemet
 a keresztfán felejtik.

Ott látjuk a műben az *Apokalipszis*ből is ismert „kitárt kar” alliterációját, a *Nocturno*ban is látható éjszaka képét a holddal, valamint a *Zarándokútra* és az *Apokalipszis*re egyaránt utaló verszárlatot a kereszttel. A *Messze látok* Dsidája a Jézus-motívumot a megfeszítés utáni evangéliumi történet megmásításával viszi arra a fikciós szintre, ahol a Krisztusként megjelenő lírai én ebbe az alakba vetíti az evilági ember mélyről jövő kételyét, amely a költő is, akinek a költői küldetésstudatba, a messianizmusba vetett hite rendül meg, az itt megjelenő Emberfia „nem mindenható ura a világnak, hanem magányos, kereszten felejtett, önmagát hiába feláldozó, az emberi gonoszsággal szemben tehetetlen lény”.²⁵ A kétely az idemutató verseknek egyébként is gyakori jellemzője, ez jelenik meg az *Azrael árnyékában* is: „Ecetet iszom s untalan / lándzsa döfi át oldalam. / ... / ezüst harang. Folyik a könny. / Mögötte jön a hús közöny. / A szem sötét, semmit se lát. / Aludni ötszáz éven át.” Hasonló székszeptis, némi önigazolást is sugalló iróniát olvashatunk ki a *Leselkedő magány* egyik verssorából is: „az Isten is egyedül van az ormok fölött.”

Ugyanennek a jellegzetes magányképzetnek a megnyilvánulásait olvashatjuk ki szerelmi költeményeiből is, tudatosítva magunkban, hogy e szerelmi líra – mint általában – férfi-líra, a férfi szemszögéből megfogalmazott költészet. A

Szerenád *Ilonkának* című költeményt –, amelyet Edgar Allan Poe lírájának zenéje, hangulata ihletett – ugyanez vezérli, a mottó maga is Poe-tól származik: „I was a child and she was a child. / In this kingdom by the sea: / But we loved with a love that was more than love – / I and my Annabel Lee.” De, míg Poe megborzongatja az olvasót, Dsida nem ily éles; őt is sodorja ugyan valami az enyészet, a megsemmisülés megfogalmazása felé („süllyedt vele lassan a pázsit / süppedt vele halkan a hant / s már láttam a mély gödör ásít / s ő fekszik a sírban alatt – / a csöndbe furán belezengtek / a fákon a vig madarak / és csöndben a mélybe lementek / a piros a zöld bogarak”), ám a borzalom árnyéka elsuhan, és az emlékezet megőrzi a csók ízét, az ölelést: „ébredtet a szád muzsikája / ébredj valahára szegény / és zeng a szived muzsikája / és hömpölyög izzik a fény / uszunk tova kék levegőben / mint két pihe lengetegen / és fulladozunk ölelőben / fényteli fellegeken.” Ugyanez a klasszikus férfi-lírárt idéző szerelmi, oltalmat kereső és váró költői magatartás érzékelhető a *Harum dierum carmina* soraiban is: „Kedvesem! – csipogó / csacsogó kicsi fecske, / bibor cseresznye-szemecske / szeresd szomorú szívemet!” A hiáavalóság nagyon is emberi érzése kap hangot, amikor azt írja: „adnál, de adni nem tudsz / s küzdeni nincs akarát.” A szerelem elképzelhető emberi védettségét – e képzetek szerint – csak a halál bármily borzongató védettsége adja meg, ezzel magyarázható, hogy a halál motívuma veszi át azt a lehetséges szerepet, amit a költészetben – általában – a szerelem képzete vesz magára referenciaként: „Halál! – amiként keserű kis / kukacot elnyel a fecske, / vagy véd a cseresznye-szemecske, / rejtse el az én szívemet!” Amikor a modern, huszadik századi ember keresi a maga menekülési lehetőségeit, akkor – mint láttuk – előbb a tájban, a természetben, a szerelemben, a bukolika lehetőségeiben véli meglegelni, mint a *Pásztori tájak remetéje* című ciklus verseinek sorában (*Mesebeli vadász, Tündéri éjben érkezel, Hegyen lakók*), egyszer csak mégis megjelenik – de a korábbiakra emlékeztető természetességgel – a halál is, amely a csendes béke krónikájává, révedező utópiává válik: „Pislogó piros rőzsetűznél, végtelen erdőn, halk / dalok közt, lassan lépkedő angyalok közt / simulok hozzád a lágy mohára... / Zsongó gallyak / közt, angyalok közt / készülünk a kedves halálra.” A korai verseknek éppen az a sajátossága, hogy a bukolikus táj szelíd, lágy szerelmébe gyakran szinte berobban az érzékiség: „s lágyan ring a tested a dunnapihék közt, / hóarcod kipirul s nedves szád nyitvafelejtve piheg”, hogy – ismételten a férfi-szerelmi líra sajátosságaira emlékeztető módon – eljussunk az elfoszló szerelem, az egyedüllét pusztaságának képzetéig: „Sötétbe mentem, mind nagyobb sötétbe, / Aranycselló mély hurjain zenélt / a végtelen magány.” Így válik gyakori motívumává a múltó, tűnő szerelemnek akár a turris eburnea Máriára is visszamutatató képzete: „...Boldogságból torony emelkedik / s már leomolt... / Csak ennyi volt” (*Egy fecske átsuhan*).

A *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* című ciklus erdőt, ifjúságot, szerelmet hirdető játékosága is csak rövid átmenet, az *Ötödik fejezetben, mely csak annyi, mint egy sóhaj*, már ott az önmagával szembeni kétely s vele a Nagycsütörtök-képzet is: „Megmosolyogtam, ki / másokért halt. / Nagycsütörtök-esten / fog-ságba nem estem / s kint, csapást a testem / senkiért se vállalt.” S míg korábban számos esetben szinte kiszól a versből a költői lét fontossága, a *Hálóing nélkül* befejezése csak az emberi védtelenséget és elhagyatottságot önti formába: „... – és költő sem vagyok, / csak ember, aki minden idegével / lágy takaró s melengető vacok után sír / s meztelenül / Isten előtt vacog.” Mint Lengyel Balázs írja: „A létérzet versről versre jelzi a közeledő halált. A lélek, a test fizikai állapota miatt, a megírt sors foglya, s ebben az ítélet utáni állapotban a világ és a lélek viszonylata átlényegül, kifordul. A költő szenvedélye nem csaponghat a kifejezésre váró tájakon, nem futhatja meg az egyéniség kibontakozásának teljes pályáját, eseten sodródik a lét és nemlét kérdéseinek egzaltációiban.”²⁶ Ez fogalmazódik meg a *Húsvéti ének az üres sziklasír mellett* panaszában is: „Nyitott sírod szája szélén / sóhajok közt üldögélvén / szemlélem bus, elvetélt / életemnek rút felét / s jaj, – most olyan bánat vert át, / mily Jacopo és Szent Bernát / verseiből sír feléd.”

Ezek a motívumok, az ember végső dolgainak kérdései együtt alkotják a Dsida-vers méltóságát, s vezetnek el olyan szintézisversekig, mint a *Nagycsütörtök* és az *Út a kálváriára*. A kötetcímadó vers egyike a Megváltóval való metaforikus azonosulás verseinek, azoknak, amelyek érzelmi evidenciaként fogadtatják el velünk, hogy a költő helyzete egylényegű a Messiáséval, hogy itt Krisztus mennyei, a költő földi küldetésének metafizikus egylényegűsége kell, hogy megmutatkozzék.²⁷

Nem volt csatlakozás. Hat óra késést
jeleztek és a fullatag sötétben
hat órát üldögéltem a kocsárdi
váróteremben, nagycsütörtökön.
Testem törött volt és nehéz a lelkem,
mint ki sötétben titkos útnak indult,
végzetes földön csillagok szavára,
sors elől szökve, mégis szembe sorssal
s finom ideggel érzi messziről
nyomán lopódzó ellenségeit.
Az ablakon túl mozdonyok zörögtek,
sűrű füst, mint roppant denevérszárny,
legyintett arcul. Tompa borzalom
fogott el, mély állati félelem.

Körülnéztem: szerettem volna néhány
szót váltani jó, meghitt emberekkel,
de nyirkos éj volt és hideg sötét volt,
Péter aludt, János aludt, Jakab
aludt, Máté aludt és mind aludtak...
Kövércsöppek indultak homlokomról
s végigcsurogtak gyűrött arcomon.

A *Nagycsütörtök* a korai expresszionista versek tárgyiaságára, tárgyilagos közléssoraira emlékeztet bennünket, ugyanakkor az út, az utazás fogalmi síkon mégis felidézi Krisztusnak a Gecsemáné-kertbéli nagycsütörtök éji halálfélelmét, magányát és vívódását, de úgy, hogy az evangéliumi parafrázis mindvégig a személyes élményrajznak van alárendelve, a hétköznapien realiztikus képek utalásszerűen vonatkoznak a jézusi történetre, mígnem az utolsó négy sor a tanítványok felsorolásszerű megnevezésével azonosítja a megtört testű, „mély állati félelem”-től gyötört lírai ént Krisztussal; jellegzetesen huszadik századivá, modernné épp az teszi a verset, hogy a szerepazonosság csak a verszárlatban történik meg, csak itt kerül át a látszólag valóságosan realiztikus történet az evangéliumi szenvedéstörténet mítoszába, azaz az ezt megelőző állapotrajz emberi tartalmai csak utólag telítődnek krisztusi vonásokkal. Krisztus szenvedéstörténetéből a *Nocturnó*hoz hasonlóan e vers is a halállal való szembenézésnek, a magányos virrasztásnak a motívumát emeli ki, azzal a fontos különbséggel mégis, hogy ebből a leírásból hiányzik a bibliai táj megnevezése, így a bibliai parafrázis mitikus rekvizitumaitól megfosztva, lecsupaszítva kerül be a személyes emberi lét egészen hétköznapi valóságába, a várakozás helyzetrajzába, a profán tárgyiaságba, amelyet nemcsak a mozdonyok hangja, a szálló füst képe jelez, de már a helyszín megnevezése is: a Dsida élettörténetét vagy a modern Erdély történelmét nem ismerő olvasónak legfeljebb csak versbéli ellenpontot, esetleg lekicsinylő vidékiséget jelölő jelző, a „kocsárdi”, ugyanis „a székelykocsárdi állomás majd minden erdélyi előtt ismerős, jeles hely. Pár kilométerre attól a ponttól, ahol az Aranyos a Marosba torkollik, három erdélyi tájegység határán áll. Itt csatlakozik a Balkánt Európával összekötő, Kolozsváron is áthaladó fővonalba a Maros és az Olt völgyét követő Székely Körvasút. Tulajdonképpen az állomás a puszta mezőn van, a helység, amely a nevét adta, távol esik tőle, nem sok köze van hozzá. Két magyar tájegység, két erdélyi magyar kultúrcentrum, Kolozsvár és Marosvásárhely között vonattal utazó számára – és ez Dsida idejében csaknem általános – kikerülhetetlen intermezzo, a maga európai-balkáni átmenetiségében. És penitencia is, hiszen a kisebbségi érzékenység pontosan felismeri a mindenkori hivatal packázó szándékosságát abban, hogy a két város, a két tájegység között soha sincs közvetlen járat, és Kocsárdon menetrendszerűen rossz a csatlakozás. Millió órákban mérhető az a gyötrelmes

várakozási idő, amit az elmúlt háromnegyed évszázad során eltöltöttek itt az erdélyi utazók. Ilyen hangulat tapad ehhez az állomáshoz, melynek román neve egyébként Razboieni, amit Háborúfalvának, Háborúdnak fordíthatnánk.²⁸ E várakozásban alig van valami, talán csak a „fullatag sötét” jelzős szerkezet, ami Krisztusra mutatna. Ami mégis kiemeli a lírai ént a vershelyzet e mély realitásából, az a „titkos út”, a „csillagok szava” által jelzett elkerülhetetlenség képze, a kijelölt messiási sorsra utaló elrendeltség: „sors elől szökve, mégis szembe sorssal”, azaz a sors elől kitérni lehetetlen, küldetése elől a Krisztus-sorsú ember nem menekülhet. Természetesen a vers egészét – annak tárgyias epikus részét is – áthatja a cím, a „nagycsütörtök” fogalmisága, az, hogy mégis mindig ott érezzük benne az evangéliumi szenvedéstörténet üzenetét is. Azt is, amit az evagelisták közül csak Lukács tudott, hogy a tanítványok elaludtak, s ő tudta csak Jézus megindítóan emberi félelmét, magányát, verejtékezését az Olajfák hegyének fullatag, nagycsütörtöki éjszakájában, Lukács így idézi fel ezt az időt: „És haláltusában lévén, buzgóságosabban imádkozék; és az ő veritéke olyan vala, mint a nagy vércseppek, melyek a földre hullanak” (Lukács, 22, 44). A teljes elhagyottság tragikumának ad hangot, mint már annyiszor: a feleségének, Imbery Melindának írt *Örök utitársak* című versében is előbb épp az a fontos, hogy könnyebb talán szembenézni a halállal, ha van melletted valaki: „Halld meg, halál: nem vagyok egyedül!”, de rögtön így kénytelen bevallani szorongását: „Miért alszol most, társam? Félve félek.” Az idézett evangéliumban Jézus is így fordul társaihoz, a tanítványokhoz: „Miért alusztok?” (22, 46) – így válik még inkább érthetővé és követhetővé, hogy „a vállalt küldetés emberfölötti terhei embervállal hordhatatlannak tűnnek, vállalásuk, hordozásuk éppen ezért a küldetéstudat tisztán emberi szépségét, emberi áldozatát domborítja ki”;²⁹ ezt hangsúlyozza a vers kompozíciója is, az, ahogy a külső benyomások, a helyzetkép átváltak a magányos, védtelen ember lélekrajzába, vallomásba, amely szerint a költősors elrendelés is, így kerekíti ki a zárlat a legenda-parafrazist, s válik az Olajfák hegyén halálveritékben fürdő Krisztus evangéliumi portréja költői önarcképpé. Mint Lengyel Balázs írja: „Úgy áll a költő a versben törékeny alakjával, mint El Greco képén Krisztus az Olajfák hegyén, alvó tanítványai között. A festmény és a vers szinte akusztikus víziójukkal egyet vallanak: a létezés – amíg tart – megkövesült Nagycsütörtök este.”³⁰

A másik vers az *Út a Kálváriára*, amely – mintegy a történet folytatásaként – már a nagypénteket idézi, de itt is úgy, hogy egyúttal ismét egy arcképvázlat születésének lehetünk tanúi. Összegző, szintézisvers ez is, melyben „úgy idézte fel Dsida az önmagát áldozatul adó Krisztus alakját, hogy odarajzolta köré saját verseinek idillikus természetét, s noha egyes szám harmadik személyben fogalmazott, ezzel mintegy maga is azonosult az áldozattal”.³¹ A vers már 1938-ban, az *Angyalok citeráján* című kötetben jelent meg. Ahogy a *Nagycsütörtök* El Greco

festményéhez látszott hasonlítani, úgy emlékeztethet bennünket ez a költemény egy impresszionista képre:

Reszkető, enyhe fény sugárzik.
Egy felhő lassudan megyen.
A lélek fáj, a fény sugárzik,
Valaki ballag a hegyen,
hűs homlokáról fény sugárzik
s szemét lehúnyja: – úgy legyen!

Elszállt szerelem illatától
kövér és fűszeres a lég.
Halott szerelem illatától
kövér és fűszeres a lég.
Halott szerelem illatából
soha, de sohasem elég.
Bomló szerelem illatából
sejti a szív, hogy itt a vég.

A seb szép csendesen begyógyult,
– ó, angyalok, bús, kék szeme! –
a seb már nem sajog, begyógyult,
– ó, halkán bűgő, mély zene! –
a seb már régesrég begyógyult
és mintha mégis vérzene.

Valaki lépked, felfelé tart.
Bozót közt víg madársereg.
Valaki lassan felfelé tart.
Tövisről vérharmat csepeg.
Valaki fel, a csúcs felé tart,
hogy önmagát feszítse meg.

Az első ecsetvonások, a kezdősorok itt is külső történést írnak le, azt a helyet, ahonnan kibontakozik a vers, az első két sorban szinte benne rejlik az egész költemény. Minden azt sugallja, hogy különös fájdalomról van szó, olyanról, amely nem minden embernek jut osztályrészéül. A versben már az első szakasz végén egyértelmű, hogy itt Jézusról van szó, a hegyen ballagó ember csak ő lehet, hiszen a homlokáról sugárzó fény mintha csak János evangéliumából elevenedne meg: „Én vagyok a világ világossága” (8. 12.). Úgy tűnik, a lírai én, a költői elrendeltség dacosságának, korábbi lázadásának nyoma sincs, ez a teljes

belenyugvás, beletörődés verse: itt egyértelműen a Kálváriára vezető út képét látjuk, amint Krisztus megy felfelé. A látványt a szinesztézia teszi teljessé: „Elszállt szerelem illatától / kövér és fűszeres a lég.” Bármily meglepőnek látszik, a korábbi szerelmes versek idilljét idézi a vers, még ha a bomlás, a hullás képzetei uralják is. De láthatunk erre már korábbi példákat is, a *Most elmondom* című versben is, mely a szerelem, a vallomás illékony állapotát igyekszik megfogni, a lehetetlenre biztat: megtartani, nem hagyni elszállni e pillanatot, bár az „maradna is még, hullna már, / Társai, sárga, hullt szerelmek, / halomban hevernek alul / s éreztem, jaj, ez is le hull, / ha szavaim most rálehelnek, / nem bírja ki e halk, finom lény.” Ha mégsem hinnénk, hogy az *Út a Kálváriára* egyúttal szerelmi költemény is, elég megnéznünk a kontextust, azt a verskörnyezetet, melyben megjelent, köztük a *Tavalyi szerelem* című költeményt, mely a múlttá tevés eszközével él: „Emléke visszacsillog / s olykor arcomra tűz, / arcomra, mely fakó / s elmúlt évekbe néz. / Fényes volt, mint a csillag, / forró volt, mint a tűz, / fehér volt, mint a hó / s édes volt, mint a méz.” Csak az elérhetetlen nem mulandó – sugallják ekkor a művek, a szerelmi költemények is, amelyekben érzékelhetővé válik a szerelem múltával születő magárahagyottság képzete, amely Krisztus magányára emlékeztet az Olajfák hegyén. Itt kapcsolódik össze a bukolika világa és a szenvedéstörténet, hiszen az „elszállt szerelem” egyszerre jelentheti a szerelmi elhagyottságot és az élet általi elhagyottságot, a krisztusi magányt (gondoljunk csak arra, ahogy *Majd* című versében József Attila a közelgő halál képzetét megformálja: „Elmúlik szívem szerelme, / a hűség is eloldalog.”), mint ahogy megfordítva: a fény motívuma sem csupán Jézusra vonatkozhat, hanem magára a költőre és bukolikus szemléletére is, hiszen a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* zárlatában, az *Utóhangban* így ír: „Én fényt akarok, lobogó fényt / inni magamba: / csorduljon a csók meg a dallam, csíz dala áradj! / Üzve sodorj, fiatalság! / Láb, ki ne fáradj!” Az *Út a Kálváriára* című vers felépítése is érzékelteti e bukolikát is: a látvány, az illat után a tapintás, érzékelés egészíti ki a szinesztéziát, egészen a „halkan bűgő, mély zene” megszólalásáig, minden a békét, a belenyugvást sugallva. A seb költői képével visszakapcsol a vers a lélek fájdalmához, hogy az utolsó szakaszban ismét visszatérjünk az első egység perspektívájához, egy távolodó alak látványához: „Valaki lépked, felfelé tart.” Minden eddigi sor az elkerülhetetlen véget jelezte, felidézve Dsida súlyos betegségét is, különösen a lassúdad mozgásban („Akármit, akármit teszek is, / az este eljön. A szív lassúdik.” [*Akármit teszek is*]), itt a halál késleltetésének szándékát érzékeljük, ugyanis a képsor nem a kereszt előtt álló Jézus képével fejeződik be; a rövid, józan tőmondatok csak felvillantják a képeket, ezért tűnhet meghökkentőnek, ide nem illőnek a bozót közt megbúvó „víg madársereg” (jóllehet, belezengtek a madarak a csendbe már a *Szerenád Ilonkának* soraiban is), valójában egyszerre érzékelteti a még mindig jelen lévő bukolikus idillt, de a távolságtartást, a világ közömbösségét,

közönyét, érzéketlenségét is, mintha csak a *Nagycsütörtök* záróképe idéződne újra, még metaforikusan is: ott az alvó tanítványok közönyösségével áll szemben a verejtékező magányos Krisztus alakja, itt pedig az apró madarak mit sem sejtő csapatával szembesül a kép: „Tövistről vérharmat csepeg.” A kompozíció azt mutatja, hogy az *Út a Kálváriára* nemcsak költemény, hanem festmény és zenei alkotás is egyben, gondosan megszerkesztett, teljes kompozíció, még a sorok rímképlete (*abab*) is a lassú haladást, lépkedést asszociálja, minden szakasznak megvan a maga kulcsfogalma, s a költő vállalja kétsoronkénti ismétlésüket: az első szegmentumban a sugárzó fény képzete, a másodikban a szerelem illata, a harmadikban a begyógyult seb metaforája, a záróban pedig a felfelé tartó Krisztus képe válik az ismétlés által hangsúlyossá.

A Dsida-vers méltósága – mint bizonyítani próbáltuk – talán éppen abban áll, hogy benne mi olvasók is az ember belső drámáját éljük át metaforikusan, azt a morált, amelyről Rónay György így írt: „miben valósulhat meg egyáltalán a morál, ha nem a földi élet és emberi sors valóságában; másrészt ebben a költői távlatban nem a morál regulatív jellegéről van szó, hanem inkább a morál megvalósulásáért való emberi, személyes küzdelemről.” Dsida Jenő ezért fordul a bukolikához és az evangéliumi szenvedéstörténethez egyaránt, hogy bennük ráleljen a modern huszadik századi ember lehetséges önkifejezési formáira, hiszen egész életművében ezt kereste, a „titkok titkát”, *A rejtett igazit*:³²

Sokszor, mikor a napba nézek,
már-már azt hiszem:
ő az igazi.
S elfelejtem, hogy minden látható,
tapintható és megcsókolható:
a rejtett igazinak
árnyéka csupán.

Valahol bennünk van az élet,
melynek árnyékát éljük,
valahol bennünk van a ház,
melynek árnyékát lakjuk,
valahol bennünk van a kenyér,
melynek édes árnyékát
megszegjük estelente.

- 1 GÖRÖMBEI András, *Utószó = Dsida Jenő válogatott versei*. Bp., Unikornis, 1994. [A kérdést magam is többször feltettem előadásaimon és szemináriumon, így e tanulmány régi, magamnak és tanítványaimnak törlesztett adósságom, az elmúlt években többször adtam ki témaként, s most fel is használtam az apokaliptikus motívumok vizsgálatában BÁRTFAI Zsuzsa pécsi tanítványom hozzám írt évfolyamdolgozatát; a korai versek értelmezésében KÖMÜVES Rita szegedi tanítványom diákköri munkáját, az *Út a Kálváriára* elemzésében pedig GÁBOR Katalin hozzám írt szakdolgozatát.]
- 2 Vö. RÓNAY György, *Dsida Jenő versei*, Vigilia, 1967, 4.
- 3 Vö. KOVÁCS László, *Az irodalom útján*, Bp., Révai, 1941.
- 4 Vö. LÁNG Gusztáv is utal erre: *Dsida Jenő (Egy életmű problémái)*, Korunk, 1967, 3.
- 5 Vö. *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* szócikke, Kriterion, 1981.
- 6 SZILÁGYI András, *Tévedtünk volna?* Utunk, 1956, 43.
- 7 SÜKÖSD Mihály, *Angyalok halk citerása*, Élet és Irodalom, 1958, 45.
- 8 POMOGÁTS Béla, *Magyar költő a Kálvárián (Bevezetés)* = DSIDA Jenő, *Út a Kálváriára*, Bp., Vigilia kiadás, 1985, 17.
- 9 Vö. LENGYEL Balázs, *Angyalok citeráján. Dsida Jenő költői arcképe* = Uő, *Közelképek*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 162.
- 10 LENGYEL, *i. m.*, 169.
- 11 LÁNG Gusztáv, *i. m.*, Korunk, 1967, 3.
- 12 REMÉNYIK Sándor, 1928.
- 13 Vö. FÖLDES László, *A lehetetlen ostroma*, Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1968, 9–46.
- 14 DSIDA Jenő, *A félszáz esztendő Ady Endre, Páosztortúz*, 1927, 24.
- 15 Vö. ÁPRILY Lajos bevezetése = DSIDA Jenő, *Tóparti könyörgés*, Bp., Magvető, 1958.
- 16 RÓNAY György, *Dsida Jenő: Nagycsütörtök = Miért szép?* Bp., Gondolat, 1967, 346.
- 17 Vö. LÁNG Gusztáv, *Dsida Jenő költészete* = DSIDA Jenő, *Összegyűjtött versek és műfordítások*, szerk. és utószó SZAKOLCZAY Lajos, Bp., Magvető, 1983, 22.
- 18 Vö. *Világirodalmi Lexikon*, IV, Bp., Akadémiai, 1975.
- 19 Vö. LÁNG Gusztáv, *A szín-szimbolika Dsida Jenő költészetében*, Utunk, 1968, 40.
- 20 Idézi POMOGÁTS, *i. m.*
- 21 LENGYEL, *i. m.*, 162.
- 22 Uo., 163.
- 23 Vö. LÁNG, *i. m.*, 3.
- 24 SÓNI Pál, *Művek vonzása*, Irodalmi Könyvkiadó, 1967.
- 25 LÁNG, *i. m.*, Magvető, 1983, 24–25.
- 26 LENGYEL, *i. m.*, 164.
- 27 Vö. ÉLTETŐ József, *Nagycsütörtök = 99 híres magyar vers és értelmezése*, Bp., Móra, 1955, 519.
- 28 Uo., 521–522.
- 29 LÁNG, *A legenda ember-arca. Dsida Jenő: Nagycsütörtök*, Utunk, 1973, 29.
- 30 LENGYEL, *i. m.*, 168.
- 31 POMOGÁTS, *i. m.*, 24.
- 32 A tanulmány eredeti változatában elhangzott a „Huszadik századi versmodellek” című konferencián 1995 májusában Szekszárdon.

A nyelv fennköltségének megvonása
Esterházy Péter prózájában
(*A nyelvileg kifejtett vagy bennfoglalt informalitás irodalmisága*)

Az irodalmi hermeneutika és a nyelvészeti pragmatika kérdésfeltevései és belátásai közül a befogadó (a hallgató, az olvasó) befogadói és nyelvi horizontjának empirikusan és elméletileg is igazolható elkülönözése számos következménnyel jár mind teoretikusan, mind az értelmezés, és különösen az elemzés módszertanára nézve, az irodalomtudományban éppúgy, mint a nyelvészetben vagy a stilisztikában. A megértés modellálása és az ehhez kétségkívül szükséges nyelvi elemzés komoly dilemma elé kerül: vajon alkalmazható-e még a strukturalista iskolák által újra letisztított nyelvtani és stilisztikai kategóriarendszer vagy sem, nem olvad-e fel szükségképpen e kategóriarendszer a befogadói viszonylagosságban, történeti meghatározottságban azáltal, hogy az egyes megértések azonosnak tartott nyelvtani vagy stilisztikai kategóriák konkretizálásának különböző értelmet tulajdonítanak.

E dilemmát itt aligha fogjuk föloldani. Legföljebb arra utalhatunk általánosságban, hogy a tudás kognitív modellálása nyitott típusfogalommal dolgozik, a típus centrumában a prototipikus példányok a típus minden vagy legtöbb tulajdonságával rendelkeznek, míg a többi példány, amely még a típusba sorolódik, nem föltétlenül mutatja be az összes jellemzőt. Az emberi elme addig sorolja be az egyedeket a típusok alá, amíg arra valami okot lát.¹ Mivel az ilyen besorolásokat egyrészt az univerzális kognitív képességek, másrészt a készségelsajátítás és a Bildung során megerősített, kisebb vagy nagyobb közösségekhez kötődő konvencionális tudás is befolyásolja, ezért eleve nincs szó atomizált tudáslehetőségekről; a közös tudás (sensus communis) feltételei folyamatosan adódnak. E közös tudás részeként tarthatjuk számon a folyamatosan újraértelmezhető és újraértelmezendő nyelvi és stilisztikai kategóriákat.

Mindennek tudatában lehet belefogni az alább következő gondolatmenetbe, amelynek lényegét Esterházy Péter prózájának vizsgálata adja, ezúttal az eddig inkább hiányzó nyelvi részelemzés módszerével. A hiány kétség nélküli, s ennek oka egyrészt az imént említett belátásokból fakadó módszertani bizonytalanság, a másik pedig a strukturalista (és az azt megelőző, ám még mindig felbukkanó) nyelvészeti iskolák túlságosan morfológizáló, a részletekben elvesző elemzés-módjában található. A részletektől való elfordulás azonban nem indokolható (az irodalmi mű olvasója minden részletet befogad vagy befogadhat), s talán itt az ideje az egyensúly helyreállításának.

Kiinduló föltevésünk abban foglalható össze, hogy Esterházy Péter prózája általában, bár eltérő mértékben s különböző kontextusban, a különböző szövegekben nem föltétlenül azonos értelmezéslehetőségekkel egy olyan beszédmódot (is) prezentál és reprezentál, amelyet különböző szempontok szerint nem-privilegizálnak, bizalmasnak (informálisnak), társalgási nyelvnek lehet nevezni, az Esterházyval kapcsolatos kritikai, értelmezési, illetve az Esterházy-beszédmódhoz hasonlító stílust bemutató nyelvészeti, stilisztikai szakirodalom alapján.² E beszédmódnak a lényege előzetesen abban a naiv (tehát befogadó, s nem föltétlenül fogalmi keretben értelmező) olvasói vélekedésben adható meg, hogy az Esterházy-szövegek nem a magyar és az európai irodalmi hagyomány nyelvi emelkedettségét, a fentebb stílt mutatják, vagy nem dominánsan azt, hanem valamilyen e század végi hétköznapi történetmondó regisztert (regisztereket), amely(ek) leginkább a mai magyar spontán nyelvre hasonlít(anak): „mintha itt ülne közöttünk, s mondaná történeteit, anekdotjait.” Sikerének és elutasításának is ez az egyik forrása: az a befogadói típus, amelyik ezt a jellegzetességet az irodalom megújításának, az „új érzékenység” talán legfontosabb nyelvi belátásának tartja, üdvözli, az pedig, amelyik a korábbi irodalmi kánon és irodalmi nyelvi norma káros lerontásaként értékeli ezt, az elutasítja. Az elemzés és a belőle eredő értelmezés a vélekedésben megmutatkozó felismerést igazolja vagy cáfolja, mögöttes nyelvi jellemzőit kimutatja vagy hiányolja, miközben a kérdéskört lehetőség szerint visszaemeli az esztétikum és az irodalom szférájába. A nem fogalmi keretben és tudományos diskurzusban nyilatkozó befogadói nézőpontot megerősíti persze az irodalomtörténeti értelmezés is, miképp fenti hivatkozásunk, úgy például Szegedy-Maszák Mihály is: az egyik sajátság „tárgy-nyelv és önértelmezés (metanyelv) különbségének megszüntetése [...], mely az író s az olvasó személye helyett az írás és olvasás kölcsönhatását helyezi előtérbe, arra figyelmeztetvén, hogy az irodalom, melybe a könyv bevezetést nyújt, nem különleges, nyelven belüli vagy attól eltérő nyelv, de különleges olvasási mód”.³

A fent idézett befogadói álláspontnak a(z) anyanyelvi tudás az alapja, azok a széles értelemben vett nyelvi ismeretek, amelyek az egyes verbális cselekvéstípusok, szituációtípusok és kontextustípusok konkrét összjátékához tartozó szövegtípusokban és stílustípusokban rendeződnek el a beszélő gyakorlati tudásában, s amelyeket például egy pragmatikai alapú stilisztika rendszerszerűen bemutat (ilyen stilisztikának tekinthető Sandig munkája⁴). A pragmatikai szemléletű nyelveírások egyik legkézenfekvőbb dichotómiája az írott–beszélt megnyilatkozás megkülönböztetése. A megkülönböztetés elméleti és empirikus megalapozását a szövegtanban és a diskurzuselemzésben kapta meg végképp. Brown és Yule alapművét felhasználva a következőképpen modellálhatjuk vázlatosan a mai (magyar) befogadó tudását az írott és a beszélt nyelv különbségeiről.⁵ Eszerint a beszélt nyelv szintaxisa kevésbé strukturált, mint az írotté (több a csonka mondatszerkezet, kevesebb az alárendelés, gyakori a kijelentés).

A beszélt nyelv kevésbé explicit, mint az írott (a beszélt nyelvben a lineáris előrehaladást segítő, a beszédrészeket egymás után helyező kötőszók dominálnak, például az *és*, *azután*, *de*, míg az írottban a hierarchikus viszonyokra utalók nagyobb számban vannak jelen, illetve a beszélt nyelvben a kötések gyakran implicitek, nincs testes jelöljük). A beszélt nyelv inkább „balról jobbra” építkezik, azaz az egyes szöveg-, mondat- vagy szintagmaösszetevőket – ha lehet – utólag helyezi egymás után, míg az írott nyelv hajlamos a „jobbról balra” építkezésre, a magyarban különösen, például a főnevet láncolatossá jelzők előzetik meg, amelyek csak az egész szerkezet ismeretében érthetők meg. Az írott nyelv alany-állítmány struktúráját a beszélt gyakran a topic-comment szerkezettel cseréli föl (Brown–Yule példája az utóbbira: „A macskák – kiengedted őket?”). A beszélő (szemben az íróval) élhet a deixis, a gesztusok, a tekintetirányítás és persze a hangzás minden implikáló lehetőségével. A beszélő gyakran mond nyelvi paneleket, töltelékelemeket, sokszor ismételi.

A bemutatás természetesen nem teljes, de a fontos jellemzőket felsorolja. A beszélt nyelvi karakterisztikumok többsége szemmel láthatóan szemben áll a magyar nyelvtanírói és nyelvművelő hagyományban rögzített írott nyelvi sztenderddel, amely a tulajdonképpen százötven éve egy már folyamatosan, de meg lehetős állandósággal kanonizált (múlt idejű) irodalmi nyelvi hagyományra alapul. E rögzített sztenderd felől nézve Esterházy írásai valóban „deviánsak” (s alkalmatlanok az ilyen befogadói elvárások teljesítésére). A fenti Szegedy-Maszákgondolat ugyanis épp az ellenkező lehetséges nézőpontot adja: a deviáció az irodalmat ekképp visszahelyezné a „normális” nyelvi univerzumba, a folyamatos, mindennapi spontán beszédcselekvések és -megértések világába, ahol a fennköltségnek, a nyelvi emelkedettségnek igen viszonylagos a helye. Ám – miképp azt az alább következő elemzések igazolni kívánják – egyáltalán nem valamilyen egyszerű, egyirányú és egy célú elfordulásról van itt szó. Vagyis nem az irodalom megszüntetéséről, nem arról, hogy például valamilyen illusztráló célból a beszélt nyelvi jellemzőket „használja” az író, vagy hogy a fentebb stíl lehetőségei kimerültek, s annak ellenkezője adná a kiutat, hanem a történet elmondhatóságáról, annak nyelvi lehetőségeiről és korlátairól.⁶ Esterházy beszélt nyelvisége ugyanis legjobb műveiben egyértelműen egy esztétizáló, a (magyar) irodalmi nyelvi hagyományba beépülő beszédmód összetevője. Ezért nem is a fenti jellemzőket keressük kellően preparált szövegrészekben, hanem néhány kiválasztott szövegrész elemzése által a beszélt nyelvre hasonlító megformálási eljárásokat talál(hat)unk.

Explicált nyelvi jellemzők

Vegyük szemügyre először Esterházy mondatait egy mintán. Az elemzés itt szükségszerűen mesterséges körülményeket teremt: egy részt, majd azoknak részeit kénytelen kiemelni a szövegből. Az elemi szövegegység határait itt az

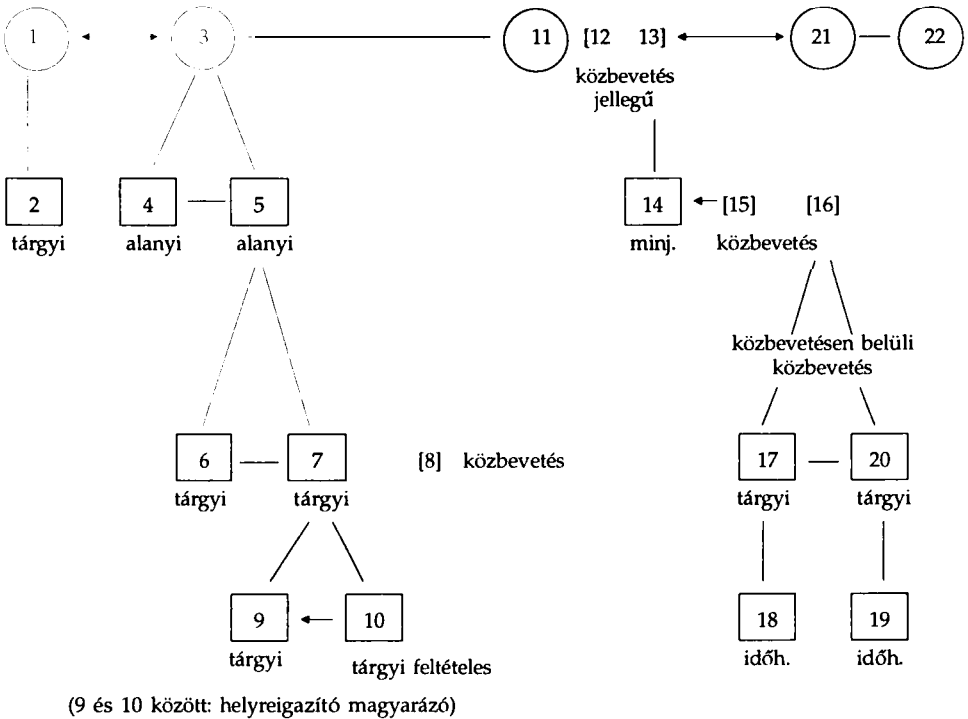
epizód egy szövegbeli helyen lineárisan egybefüggő kezdete és vége adja (az epizódok egy része ugyanis az Esterházy-szövegekben gyakran később vagy más Esterházy-műben ismétlődik vagy folytatódik vagy újra elbeszélődik). A részlet *A szív segédigéinek első folyamatos szövegrésze*:⁷

1Azt, 2hogy édesanyánk „meglehetősen kutyául van”, 3tudtuk évek óta, 4mégis 4mikor apánk fölhívott telefonon, 5s gondosan, kimérten és új, eddig nem hallott, kemény hanghordozással tudunkra adta, 6hogy anyánk így meg úgy, 7s hogy ő nem tartaná, 8ez a személyes meggyőződése, 7főlőslegesnek, 9ha „ezekben a pillanatokban” *otthon* volnánk, 10azaz hazamennénk, 3az mindönket meglepett 11szinte egyforma szavakkal kezdtünk ógni-mógni, hivatkozva a napi, halaszthatatlan teendőkre, 12ami nem fásultságot vagy érzéketlenséget jelentett, 13inkább a természetes ösztönök megnyilvánulását, azt a józan meggyőződést, 14hogy nem lehet a „dolog” „olyan veszélyes”, 15hiszen még sohasem volt olyan veszélyes (16ahogy éppen apánk mondani szokta: 17„addig nincsen baj, 18amíg nincsen baj, 19csak mikor baj van, 20akkor van baj”); 21apánk azonban ránk mordult, 22mi pedig özlöttünk a világ összes tájairól.

Az idézet formailag egyetlen mondat (ezt az egyetlen mondatvégi pont hivatott konvencionálisan jelezni), s ez látszólag egyszerűvé teszi a megértés vagy az elemzés ügyét. A mondat belső struktúrája azonban összetett, s ezt érdemes részleteiben is megvizsgálni. Az első mérhető jellemző az, hogy sok tagmondatból áll össze a szerkezet (a sok itt azt jelenti, hogy mind a beszélt, mind az írott nyelvben várható átlagos mondathosszúság és tagmondatszám ennél kisebb, illetve kevesebb). A második jellemző az, hogy a tagmondatok viszonylagosan rövidek (újból: a várható átlagos hosszúsághoz képest). Ugyanakkor e kijelentéseket azonnal helyesbíteni is szükséges: a spontán mindennapi beszéd magyar mérőszámai voltaképpen nem állnak rendelkezésünkre, csak becslésekre hagyatkozhatunk, illetve néhány olyan munkára, amely spontán anyaggal foglalkozva először is szöveglejegyzést közöl, másrészt ahhoz valamilyen kommentárt fűz.⁸ A megállapítást tehát azzal finomíthatjuk, hogy a spontán mindennapi beszédhez mérve annak rövidegére hasonlít az Esterházy-tagmondat, egy intellektualizáltabb, tervezettebb beszéd tagmondataihoz képest inkább rövidebb, az irodalmi hagyományban pedig szintén a rövidebb típushoz tartozik, hiszen ennél inkább hosszabb szerkezeti egységeket tapasztalhatunk, s nem még kevésbé rövidet. Ezt bizonyítja például Nádas mondatkonstituálása az *Emlékiratok könyvében*, Krasznahorkai mondat szerkesztése, amellyel szemben Ottlik vagy Mészöly (tag)mondatai nem rövidebbek (de átlagban nem is hosszabbak) Esterházyéinál. Az Esterházy-részlet tagmondatai szó szerint a legtermészetesebb mérték szerint mérhetőek: könnyedén kimondhatók egyetlen lélegzettel, a spontán beszéd egyik legfontosabb szegmentáló és strukturáló összetevőjével (mint az általa állandóan kiemelt Kosztolányiúi vagy Ottlikéi).

Harmadik jellemzőként elmondható a részletről, hogy az egyes tagmondatok közötti (szöveg)grammatikai viszony átlátható és a kapcsolások túlnyomó többségében jelölve van a legismertebb nyelvtani elemekkel, kötőszókkal és utalószókkal. A szerkezet fölépülése ennek következtében eléggé világos. A szerkezet szemantikai átláthatósága a mondatbeli kötőszókkal explikálódik: „azt, hogy..., tudtuk, mégis mikor..., s tudunkra adta, hogy nem tartaná..., ha, az mindönket meglepett, [és] kezdtünk..., ami nem..., inkább..., azt a..., hogy..., hiszen... (ahogy éppen...: addig..., amíg..., csak mikor..., akkor); azonban..., mi pedig”.

A mondat grammatikai szerkezete formálisabban így fest:⁹



Megjegyzés: a közbevetés kategóriája azt jelzi, hogy a vele jelölt tagmondat nem úgy szerkesztődik be a mondatba, mint a többi, tehát közvetlenül kimutatható alárendelő vagy mellérendelő grammatikai viszonyal, hanem valamilyen más jellegű megoldással. Például a 8. tagmondatot az *ez* kataforikus névmás köti be a 7.-be, a 12. és 13. tagmondatot ellenben nem az *ami* általános grammatikai jelentése, hanem annak az *és ez* anaforikus elemet helyettesítő szerepe.

A szerkezetből több jellemző is kiderül. Egyrészt az, hogy az egész mondat négy (vagy öt) (az 1., 3., 11. és 21., 22.) tagmondatra épül, s ez rögtön az

átláthatóságot igazolja: a négy (vagy öt) tagmondat között csak mellérendelő viszony van. A mellérendelés – miképp fentebb idéztük – dominánsabban jellemző a beszélt nyelvre, másrészt pedig a történetelmondásra (a szóbeli spontán történetelmondásra). Másrészt az, hogy bár a szerkezet négy alappillére világos viszonyban van egymással, a négy (pontosabban az első három) fő tagmondat alá rendelt tagmondatok száma, alárendelt jellegük, s főként a betoldások nem az irodalmi szövegektől elvárt beszerkesztési módja ezzel ellentétesen működik. A betoldás egy főmondat kettéválasztása s a neki alárendelt tagmondatnak a két főrész közé helyezése. Az 1. tagmondatba a 2. van betoldva, a 3. tagmondatba hét további tag, s ezen belül a 7. tagmondatba a 8. Ez az eljárás jellegzetesen beszélt nyelvi: a megkezdett főmondatba a megszólaló szükségszerűen lineárisan beilleszt további információkat, közlési elemeket, amelyeket voltaképpen hierarchikusan („egyszerre”) kellene elmondani, ezért a szerkezeti főrész maradék elemét maga előtt tolja lineárisan jobbra, s a felfüggesztéssel, a várható visszatéréssel, grammatikai lezárással teljessé teszi a hierarchiát.

Harmadrészt a közbevetések szintén nem a hagyományos írásbeli mondat-szerkesztési elvárásoknak felelnek meg. A közbevetés fölláztatja a grammatikai szerkezetet, mert a grammatikai viszonyok a közbevetések bekötésénél nem tiszták (vagy jelen sincsenek a bekötésben), ugyanakkor jellegzetes szövegtani kapcsolások lépnek működésbe, itt olyanok, amelyek vagy ana- és kataforikusak (tehát a szöveg, itt a teljes mondat egyéb elemeire utalnak, s érthetőségük ezen alapul), vagy a világról való tudásra építik kauzalitásukat (így a 15. *hiszen* kötőszava), vagy egy kvázi tárgyias viszonyban mutatják be az egyenes idézetet (mint a 16.-nak alárendeltek esetében). Az itt elemzett Esterházy-mondatban a közbevetések is – csakúgy, mint a betoldások – lineárisan előrehaladva működtek az elbeszélt esemény hierarchiáját. A szövegszintű, tehát beszéd szintű mondat-szerkesztés nem az elvont, kanonizált nyelvtani szabályhoz közelít, hanem az elmondhatóság megoldásait keresi. E struktúra grammatikailag a közbevetések helyén látszólag „szervetlen”, kommunikatív szempontból viszont követhető és érthető, mert a mai magyar befogadó nyelvi horizontjában általában található ilyen minták.

A teljes mondat belső szerkezeti irányultsága tehát elsődlegesen balról jobbra tart, a befogadás kognitív folyamatát előre orientálja, s csak egy-egy ponton kapcsol vissza a már korábban megkezdett (grammatikailag fölérendelt) szerkezet első részéhez, ami kisebb emlékezeti és megértési erőfeszítést követel, mint a folyamatos balra építkezés. A hierarchizáltságot itt az Esterházy-szövegrészlet explicit módon képviseli, a grammatikai viszonyok egyértelműen felismerhetők, egyúttal viszont szerkezeti ikonicitással mégis a bemutatandó értelemrészek egyidejű prezentálásának igényét elégíti ki egy lehetséges módon. Eközben persze éppen a rendelkezésre álló lehetséges kontrasztstílusokkal való viszony mutatja az elbeszélés nyelvi dilemmáit.

Negyedrészlet az is a szerkezet beszélt nyelvi jellege mellett szól, hogy a magyar próza egy hagyományosabb nyelvi elváráshorizontja szerint az itt elemzett Esterházy-mondat voltaképpen nem egy, hanem több mondat. A szerkezet tehát nem csupán egyszerű (négy vagy öt főtag mellérendelő viszonya), s nem is csupán az ezzel ellentétes hatású betoldások és közbevetések hierarchikus struktúrája, hanem hozzátoldó szövegegység is: a beszélő, a történetelmondó újabb és újabb értelememeleket kíván még elmondani, ezt ezúttal (nagyobbrészt) lineárisan, mert a történet (az epizód) elemei így következnek egymásra, s annak elmondhatósága ezt a lineáris és reális diagrammatikus ikonicitást kívánja meg (vagy teszi lehetővé). Ilyen hozzátoldásként értelmezhető a 3., a 11., a 16. és a 21. tagmondat kezdete, illetve e tagmondatok grammatikai és szövegtani beszerkesztése. Ez az eljárás a spontán beszédben meghatározott célú diskurzusstratégia: a beszélő magánál akarja tartani a szót. Esterházy szövegében a hagyományos irodalmi elváráshoz képest kitérített mondat szerkezet stilisztikai értelme az egy epizód (történetrészlet) elmondhatóságára tett erőfeszítés: az említett dolgok összetartoznak. A fenti többi nyelvi jellemzővel együtt: egy lehetséges verbális reprezentálási mód egy történetrészlet (s mögöttes összefüggései) lineáris és hierarchikus viszonyainak bemutatására. A befogadó akkor érti meg e bemutatást, akkor képes fölfogni a reprezentálás (itt megformáltságbeli, stilisztikai) értelmét, ha megfelelő összehasonlításra alkalmas mintái vannak általában a magyar próza történetmondó beszédmódjairól, a spontán beszélt nyelv történetmondó stílusairól. E mintákkal állít(hat)ja viszonyba az itteni idézetet is, s e viszony hasonlóságai és/vagy kontrasztjai alapján tulajdonít annak stilisztikai értelmet.

Elő példánk elemzése azt bizonyítja, hogy a spontán olvasói reakciókban van némi igazság: Esterházy szövegében valóban megjelenik a beszélt nyelvre jellemző számos sajátosság, ám ez egyúttal nagyon is irodalmi nyelvi megoldásokkal ötvöződik, ebben az idézetben például az igen finom, kiegyensúlyozott prózaritmussal, a közhelyes, átlagos beszélt nyelvi regiszterek mellett a ritkán, de hatásosan megjelenő enyhe választékossággal (melynek szintén irodalmi háttere lehet részbeni archaikussága miatt). A kettősséget, a beszélt nyelviség mellett az esztétikum, az artistikum jelenlétét jól példázza az itt elemzett mondat egyik része, a zárójeles egyenes idézet, amely kétféleképpen is alakzatos szerkezetet mutat, mondattanilag és logikailag: 17:20=18:19 (mondatszerkezeti ismétlések arányulnak egymáshoz), illetve szemantikailag: 17=18:20=19 (szemantikai ismétlések arányulnak egymáshoz az állítás és tagadás párként). A közhelyesség és a hétköznapi retorizáltság engedi is az artistikus hagyományt, s egyúttal akadályozza is. E kérdésekkel azonban itt nem foglalkozunk. Annyit azonban szükséges megjegyezni, hogy *A szív segédigéire* dominánsan jellemző a fenti részlet minden nyelvi tulajdonsága: a spontán linearitás, a viszonylagos grammatikai és szemantikai explicités és áttekinthetőség, azaz emelkedett iro-

dalmi nyelvi hagyomány és spontán beszélt nyelviség vegyülete. Hasonlóképpen hatnak az intertextuális részletek is: az irodalmi környezetükből kiemelt, sokszor spontán nyelvi szövegegységeknek tűnő jelöletlen idézetek elveszthetik eredeti emelkedettségüket, részben azonban újra visszakaphatják.

Második példánk még olyan jellegű, amelyben a beszélt nyelvi összetevő részben szintén explikálódik. Az idézet a *Termelési-regény*ből való, a 14. jegyzetből:¹⁰

Ödönbácsi előrenyúlt. A mester szolgálatkészen emelte a borospoharat neki, melynek tartalmáról György úr gondoskodott nagyúrián. (Igen, igen!) A bajusz vége borban ázott. „A partizán, egészségetekre, jó kis vinó! budafoki?, a partizán tudta, miről van szó. Mélyen a szemébe néztem, nem volt benne semmi gyűlölet, és ő is érezte, hogy meg akarom menteni.”

Az epizódrészletben – amely az elbeszélt történeten belül egy másik történetet beszél el, s itt csak egyetlen részletét idéztük – ezúttal összpontosítsunk az egyenes idézetre, a második történet elbeszélésének itt első mondatára. E mondat újból több, grammatikailag össze nem tartozó elemet állít egymás után lineárisan. Ezúttal azonban nem egy történet hierarchikus rendjének elbeszélhetőségére ad példát a szerkezet, hanem két cselekedet egyidejű, pontosabban egy mondatbeli verbális megvalósításáról. Az egyik verbális cselekedet maga a történetelbeszélés (ez az idézetben folytatódik), a másik pedig a borivás. Mindkettőnek azonos a pragmatikai kerete: azonos körülmények között, azonos szereplőkkel, azonos szerepviszonyok között történik meg, a társadalmi intézmény típusa a családi összejövetel, a társadalmi szerepviszonyokat pedig a családtagok kapcsolata konkretizálja. A két verbális cselekedet egyidejűsége egyszerűen történik meg: a történetelbeszélésbe nyelvileg be van toldva a borivás, illetve annak konvencionális nyelvi kísérője (az *egészségetekre* köszöntés, illetve a visszaigazolás és -kérdés: *jó, honnan való?*). Maga az ivás implikálva van: a köszöntés és a dicséret között történhet meg. A befogadó ezt a világról való tudása alapján következtetheti ki, a társaságban való italfogyasztás konvencionálizált tudáskezetére támaszkodva.

A beszélt nyelvi jelleget tehát a betoldás adja, valamint a betoldásnak a nem szerkesztett mondatformája, az implikált deixis (jó kis vinó *ez*). Mindezt erősíti, hogy a bizalmas társasági italfogyasztás (magyar) tudáskezetéhez hozzátartozik az egyidejű társalgás (a fecsegés), amelyet csak megszakít az ivás, mondat közben például akkor, amikor a beszélő még folytatni kívánja mondandóját. Az elemzett részlet egyenes idézetének stílushatását egyrészt a külső vonatkoztatási lehetőségek (a tudáskezet), a közvetlen szöveggörnyezet és a nem szerkesztett, elemi egységekből összeálló verbális megvalósítás közötti viszony adja. Másrészt pedig a betoldás (az iváshoz kötődő verbális cselekvés) és az egyébként folyó történetelmondás megformáltsága közötti viszonyból: a történetelmondás egy-

szerű struktúrákban, rövid tagmondatokban, áttekinthető összetett mondatokban valósul meg úgy, hogy minden (itt nem idézett) részében is teljes nyelvtani szerkezeteket lehet olvasni, nem az átlagos spontán beszédnek, hanem inkább az intellektuálisabb és tervezettebb élőbeszéd elvárásnormájának megfelelően.

Az implikáció nyelvi megoldásai

Az implikáció (bennfoglalás) a pragmatikai meghatározás szerint az a tudáselem, amelyet közösen birtokolnak vagy ki tudnak következtetni a verbális interakcióban részt vevők, ezért nincs szükség kifejtésére, bennefoglaltatik a szövegben, annak valamely részében, s például előfeltevés, következtetés révén válik hozzáférhetővé.¹¹ Az implikálás nem csak spontán beszélt nyelvi jellegzetesség (Grice megkülönböztet konvencionális és társalgási, azaz csak a pillanatnyi beszédhelyzetben értelmezhető implikációt),¹² azonban mégis főként arra jellemző, mert például az egy időben és egy helyen jelen levő, bizalmas viszonyban levő beszédpartnerek számára jóval több pragmatikai jellegű körülmény áll rendelkezésre a kifejtő beszéd elkerülésére, tehát az implikálásra, mint más szituációkban. S amennyiben a Grice-féle társalgási maximák érvényesek,¹³ a mennyiségre vonatkozó a bennfoglalásra biztatja a beszélőt bizalmas helyzetben. Ugyanakkor az implikáció újból olyan jellegzetességeket mutat, amelyek nemigen illenek a sztenderd grammatika teljes kifejtő mondataira alapozott irodalmi nyelvi kánonhoz. Első példánk *Termelési-regényből*¹⁴ a bennfoglalásra egyszerű, mert az elbeszélte epizód egyetlen értelemösszetevő felé orientálja a befogadó mentális tevékenységét, ám épp azt nem mondja ki:

„Miután gyermekeiket letették aludni, a két szülő felelőtlenül nekiindult a késő nyári estének, hogy a közeli kiskocsmában szerény, de ízekben gazdag vacsorához jusson.

Az anyában ugyan fel-feltámadt az izgalom, de a mester határozott izléstelenséggel minduntalan leszerelte. „Ne izgulj, van háztartási biztosítás!” Satöbbi.

Az implikációra összpontosítva a fenti elbeszélte történetről (annak itt idézett elejéről) azt lehet megállapítani, hogy több befogadói tudáskeretet hoz működésbe (házaspár vacsorázni megy, kiskocsmába, illetve gyerekek egyedül maradnak) ebből azonban az utolsó nincsen nevével nevezve, az a kontextusból, illetve a sugalmazó verbális összetevőkből hozható kapcsolatba a történetelbeszéléssel (*felelőtlenül, fel-feltámadt az izgalom és az egyenes idézet*). A bennfoglalás itt a „baj lehet az egyedül hagyott gyerekekkel, s ez aggasztó” értelemösszetevő, amelyet a történetelbeszélés szereplői sem verbalizálnak egymás számára (ők a helyzetből, szülői szerepükből tudhatják, miről van szó), bár az „Az anyában ugyan fel-feltámadt...” kezdetű mondat azt jelzi, hogy ő mondott valamit az apának, azt azonban az olvasó csak sejtheti, hogy mit. A befogadói megértésben tehát a következtetés dominál, s erre szüksége is van, hiszen az olvasó kevesebbet tudhat meg a történetelbeszélés szavaiból, mondataiból, mint a történet

szereplői saját helyzetükről, a történetmondás mégis a befogadó megértetését célozza. Megjegyzendő, hogy – miképp az összes többi idézett szövegrésznél – a megformáltságból eredő hatásnak ezúttal is csupán egyetlen komponensét elemeztük. A fenti idézetben például az (ön)íronia finom kezelése hozza valójában stilisztikai működésbe az implikációt.

Esterházy prózájának vizsgálatokor vegyünk most egy másik részletet a *Terelési-regény*ből, amely az összetettebb irodalmi implikálásra példa:¹⁵

A mester pontban fél nyolckor ébredt. Nagy nyújtózkodását ismeretlen roppanás kísérte. „Tudja, barátom – mondta ő egy kései terminusban –, tudja, háborúban érzi ezt a katona: nyúlna már a markotányosnő ajándékáért, mely maga a markotányosnő, amikor: ratatatata. A fiatal katona haja megrezzen, mintha futó szél érintené, de amúgy nem történik semmi.” Semmi? „Semmi. De mindenki nagyon fél.” „A túróba – mondta a döbbenet csendje után ő –, az ágy!” Frau Gitti álmos szemekkel nézett föl. A mester újólág megcsodálta a nő arcának reggeli simaságát, a száj friss pirosát, a szemek vakító (nem úgy értve persze!) feketéjét, a szemöldök pihe ívét, az orrtő bizalmas semlegességét („kittűnő!”) és a homlok fáradt tisztaságát; ő, a mester, gyűrdönten ébred mindahányszor, akár egy bulldog. Bizony, megjelent már néhány felszántás az arcon, oda a gimnazista évek hamvassága. „Szépülsz.” „Az eresztékek” – suttogta az asszony akkor szakszerűen. „Micsoda?!” „A facsapok.” Ettől megenyhült ő. „Jó szó. Facsapok.” De most nem volt helye a művészetnek, sajnos – tegyem hozzá.

Az epizód, a történés elbeszélése kétszer megszakad, jóllehet mindkét megszakítás több tematikai szálon is kötődik az epizódhoz, illetve a teljes szöveghez. Az első kitérő laza asszociáció, a megzavart szerelmeskedés analóg helyzeti kapcsán. A második kitérő („A mester újólág megcsodálta...”) inkább csak meglassítja az elbeszélést, részben azonban mégis témát vált, ami majd a „Szépülsz”-re adott válaszban áll helyre.

Az epizód alaptörténetében, az „ismeretlen roppanás”-ra adott válaszok mutatják be azt a fajta bennfoglalást, amely valóban ritkább volt az Esterházy előtti magyar prózában. A „Nagy nyújtózkodását ismeretlen roppanás kísérte” mondat nem kifejtő szemantikája a világról való tudás, az aktuális tudáskeret alapján a befogadót leginkább a fiziológiai jelenség felé orientálja. Ezt az irányadást megváltoztatja az első kitérő, a hangzásra való utalást a fegyverropogás felé térítve el. Itt azonban az olvasás menetében a kitérő miatt sejthető, hogy nem ez lesz a roppanás magyarázata. A kitérő utáni első egyenes idézet a beszélt nyelviség leglényegesebb tulajdonságait mutatja: egy mondatlanilag szerkesztetlen felkiáltásból, s egy grammatikailag sehova be nem szerkesztett határozott névelős főnévből áll. A felkiáltás konvencionált kifejezés, kontextus és világtudás nélkül is értelmezhető, a főnév viszont nem. Itt a következtetés és az előfeltevés, tehát a bennfoglalás lép működésbe a megértéskor. Az előfeltevés azt mondja, hogy „valami van, ami roppan” (ez az első említéskor „ismeretlen”), a követ-

keztetés pedig a közvetlen szövegkörnyezet, a kontextus alapján az lehet, hogy az említett és a kontextusból jelen lévőként ismert dolgokból az ágy az, ami roppant.

A lehetőség azonban a felkiáltáskor még nem zárt. A megértés elbizonytalanítását erősíti a második kitérő, amely újból a fiziológiai szempontra tereli a befogadói figyelmet, szembeállítva a fiatalságot, a szépséget a kezdődő öregeddéssel, a testi megviseltséggel (mely utóbbinak éppen következménye lehet az addig „ismeretlen roppanás”). Ehhez az értelmezési lehetőséghez még a kezdődő párbeszéd első megszólalása is hozzájárul („Szépülsz.”). Az epizód másik szereplője azonban még a felkiáltásnál tart, s arra válaszol újból egy olyan megnyilatkozással, amely szerkesztetlen, egyetlen határozott névelős többes számú főnévből áll (majd másodjára annak szinonimájából). A határozott névelő (miképp az előző felkiáltásban is) legismertebb szövegtani szerepét tölti be: a szövegben már ismert elemre utal vissza, azt jelenti, hogy az ezúttal megnevezett dolog már említve volt a szövegben korábban. Az itt elemzendő epizód párbeszédében azonban egyik főnév sem volt korábban említve, először csak a beszélő, az éppen megszólaló tudja, hogy miről van szó, mert ő már fölismerte a helyzetet, s mivel az ilyen életvilágbeli szituációban nincs szükség a kifejtésre, ennek meg is felel. Ő észlel, következtet, majd megnevez, s azt várja, hogy beszélgetőtársa hasonló kognitív folyamatokkal következtessen és megértsen. A szituációban egy ágyról lehet szó, ezt határozott kijelöléssel meg lehet nevezni, s bennfoglalással hozzá lehet érteni, hogy az roppan. Éppígy a szituációban az adott egy ágynak vannak eresztékei, facsapjai. A két többes számú főnév ugyanolyan pragmatikai implikációs szerkezetbe kerül, mint korábban az ágy: „van valami, ami roppant, s a körülmények ismeretében ez a valami nem lehet más, mint az ágy, illetve annak eresztékei, a facsapok.”

Az epizód több szálon futását finoman mutatja be a nyelvi megoldás. A „Szépülsz.” kijelentésre, udvarlásra adott első válasz („Az eresztékek.”) egyrészt köznapi metaforizálásával akaratlanul rájátszik az öregeedés kezdetének már jelzett témájára, másrészt első hallásra annak is érthetetlen, akinek mondják, a mesternek. Vissza is kérdez rá, s a szinonimával való megnevezés, annak szemantikai orientációja kezdi működtetni számára is a helyzet pragmatikai összetevőjét. Mindezt a történetelmondás folyamatában mutatja be a szöveg úgy, hogy az egymásra csúsztatott szereplői nézőpontok felismerésével a befogadónak végig kell járnia azokat a felismerési stációkat, amelyeket az epizódban részt vevőknek is végig kell járniuk, s a rendelkezésére álló ismeretek alapján fel kell ismernie az összes lényeges implikációt ahhoz, hogy megértse a történetet. Ha ezt nem teszi meg, például a szó szerinti jelentések szintjén ragad, a megértés elmarad. Esterházy prózája ebben az epizódban (annak részletében) tehát újból a beszélt nyelvre jellemző fogásokkal él, a társalgási implikációk szituációhoz és cselekvéshez kötött konkrét rendszere, megnevezés és meg nem

nevezés, valamint a beszélt nyelvi mintákhoz való hasonlóság (s a két bekezdésben ezzel több ponton kontrasztba kerülő enyhe irodalmiság) adja a stílushatást.

Az implikálásnak nagy tere van a *Termelési-regényben*. A fent részben idézett epizód, amely „Ödönbácsi” történetelbeszélését beszéli el, számtalan ilyen összetevőre épül. Magának az epizódnak az indítása, az idézett beszélgetés mester általi elkezdése implikációt tartalmaz: „Nem lehetett könnyű.” Az előzményekből nem lehet tudni, hogy mi nem lehetett könnyű. A kérdezett Ödönbácsi vissza is kérdez, majd nyugtázza a kezdeményező kijelentést, s a következő fordulóban csak annyira konkretizálja a témát (az alanyt), amennyire neki szüksége van rá, a partnerek előismereteire és következtetéseire számítva: „Hát bizony ma már az elképzelhetetlen. Hogy mondjuk 1000 km gyalog.” A beszélgetésben újból a mutatónévmás (a nyugtázásra adott feleletben: „Mi már ezt nem is tudjuk.”), az Ödönbácsi-féle válaszbán a határozott névelő több fordulón keresztül olyan valamire mutat rá, ami ismertnek feltételeződik, megnevezve azonban nincsen. A beszélgetők úgy vélik vagy úgy tudják, hogy ugyanarról beszélnek. Ezt az anaforikus és deiktikus társalgást konkretizálja az „1000 km gyalog”. Itt szintén implikálva vannak a lényegi információk: hol, mikor. Csak következtetni lehet a befogadónak (a beszélgetésben részt vevők erre nem reagálnak, csak a partizántörténet lényegére, illetve Ödönbácsi sorsára), hogy a kijelölések: a második világháború, Don-kanyar. Ezt a következő bekezdésben Ödönbácsi történetelbeszélésének számos kereteleme (megfagyott emberek, a fák kergét ettük: nyírfá, partizán) megerősíti, ám szintén csak közvetett úton, az ide vonatkozó tudáskeret legjellemzőbb elemeinek egy része előhív(hat)ja a befogadó memóriájából az egészet. (Az epizódbeli beszélgetőtársakban ez szintén működhet, azzal a feltételezéssel, hogy ők már hallhatták a történetet s az azt keretező általános információkat például a hidegről, az 1000 kilométeres gyaloglásról.)

Az epizód nyelvi megformálása bemutat egy másik típusú bennfoglalási műveletet egy párbeszéd elbeszélésekor: „Odalép hozzám a parancsnokom, kemény somogyi fiú. Zászlós úr! Ki ez? Mondom neki, hogy partizán. Partizánhán?! És még él? Él. Azonnal likvidáld, kérlek.” E részben a folyamatos szedés miatt (ami az elbeszélő azonos személyét és folyamatos beszédét jelöli) a befogadónak (miképp az elbeszélő történetbeli hallgatóinak) ki kell következtetnie azt, hogy az egyenes idézetekben ki beszél, amit a „mondom neki” elem segít visszafelé, majd a szóismétlések kérdő-kijelentő párokba rendezése, valamint a néma olvasáshoz kapcsolódó hanglejtésforma-típusok.

Egy másik epizód bennfoglalása nem a közvetlen információkat (azok egy részét) érteti hozzá a közvetlenül jelen levő szövegelemekhez, hanem a történetben elbeszélt cselekvések mögötti viszonyokat; minden lényegeset elmond, csak éppen a mögöttes lényegét nem, miképp oly gyakran az Esterházy-szöve-

gekben. Ez tapasztalható a *Termelési-regényben* a szerződésaláírás történet-elbeszélésének a végén:¹⁶

Lent, a pálya mellett haladt el. [...] Ahogy felsandított ő az emeletre, ott látta nagy meglepetésre tömörülni elébbi tárgyalófeleit, amint azok leskelődtek. Őt lesték. Egy-mást tolták-taszigálták. „Tudja, barátom, mint a gimiben, ha a Szentkirályi utcán valami jó maca végigment, a napos oldalon.” Megállt ő, kissé terpesztve s hátrahajolva felbámult, fel arcátlanul. „Mi van?” kurjantott. Válasz fentről nem jött persze, csak a zavart kapkodás és negatív tolokodás el az ablaktól, mint amikor az a bizonyos kisasszony (a Szentkirályi utcában vagy másutt) visszaszól a pelyhes gimnazistáknak: „Na mi van, fiúkák?!” Hosszan elhagyta a sporttelepet ő. Nem is sejtette: utoljára járt itt.

A történetelmondás, az abba beillesztett, hasonlat formájú példa, majd annak megisméltése s egyúttal megkettőzése (*jó maca* 'csinos lány, fiatal nő' – *kisasszony* 'fiatal nő vagy prostituált', illetve a *vagy másutt*) a tárgyalófelek és a mester közötti viszonyt foglalja magában anélkül, hogy arról bármit közvetlenül, kifejtve mondana. E viszonyt valóban nem könnyű verbalizálni (tematizálni az Esterházy-szövegnek nagyon is sikerül): egyik oldalon a fentiek (akik vágnak a lent haladóra, adott esetben meg is tudják vásárolni, tehát birtokolni tudják, részben azonban tartanak tőle, fent vannak, de bezárva, ahogy a férfi–nő, főnök-beosztott, szocialista főnök – félamatőr sportoló viszony első tagjai), a másik oldalon a lent haladó (aki szeretné is a lekiabálást, a kapcsolat létrejöttét, az üzletet, a birtokltságot, meg nem is, kelleti is magát, meg nem is, aki szabad, de lent van). Mindennek a megérthetőségét a világról való tudás (a fent–lent tudáskerete) mellett főképp az igék, illetve cselekvésértelmet bemutató főnevek s jelzőik konvencionális jelentéstartománya segítheti (*felsandít*, *leskelődik*, *zavart kapkodás*, *negatív tolokodás*, valamint a társadalmi szerepviszonyra utaló *maca–fiúkák* pár), s persze magára a viszonyra rákérdező, s többnyire megválaszolhatatlan kérdés: „Na mi van?”

Utolsó példánk ezúttal a *Termelési-regény* mindkét nagy egységének sokat idézett kezdő része, ezúttal a második egységből az első jegyzet:¹⁷

Egy tavaszi „mosolygós kedd reggelen” Esterházy Péter hosszasan kereste a tornanadrágját, majd kissé ingerült hangon azt mondta: „Nem találom.” Mind Esterházy, mind Esterházy felesége számára világos volt, ezt úgy érti: „Hová a túróba tetted már megint?” „Vak vagy?” – válaszolt egy kérdéssel a kérdésre az asszony sallangmentesen. Másnap Esterházy így replikázott: „Szavakat vezet világtalan.” Ebből az életszeletből párolta le a mester e nevezetes nyitómondatot, melyet reprezentatív voltáért mégegyszer rögzíttek: Nem találunk szavakat.

E szövegrészletben együtt tapasztalhatjuk az összes eddig említett megformált-ságbeli sajátságot (voltaképpen az összes eddigiben). Az epizód egy tudáskereten (egy tárgy otthoni keresésén) és két cselekvéssoron nyugszik: a keresésen és az azzal kapcsolatos, de attól fokozatosan elváló párbeszéden. Az egyenes

idézetek jó része a beszélt nyelvviség egyik fő jellemzőjét mutatja: grammatikailag hiányosak (az első kettőben a tárgy nincsen megnevezve). A „tornanadrág” itt implikálva van, rákérdezett nyelvtani tárgy mivolta a beszélgetők számára a beszédhelyzetből válik nyilvánvalóvá, a befogadónak pedig a történetelbeszélésbeli említésből, következtetés útján. Ugyanakkor elbeszélői magyarázatot is kap az olvasó („ezt úgy érti”), ez azonban nem a bennfoglaláson változtat, hanem az első megszólalás beszédaktus-jellegén: az első megszólalás kijelentés (vagy felkiáltás) cselekvéstartalmát a magyarázat kérdéssé és feddéssé pontosítja. Ezt hárítja el a „Vak vagy?” válasz, amely formálisan valóban kérdés, funkcionálisan, cselekvéértelmét tekintve kijelentés és szintén feddés. Ez utóbbi mondat egyúttal azt implikálja, hogy a keresett tárgy ott van a kereső szeme előtt (a mindennapi spontán beszédben az itt idézett kérdés/feddés ma már szinte konvencionálisan működik). Az ezután következő szövegrész két további szempontból érdekes. Egyrészt bemutatja az életvilág nyelvi cselekvéseinek egyik jellegzetességét: a spontán beszédnek, a párbeszédeknek, vitáknak gyakran nincsen formális végük, valamikor valamilyen okból a legkülönbözőbb módokon folytatódnak. Az idézett történetelmondásban a „másnap” jelöli ki a beszélgetés megszakadását és későbbi folytatódását. Másrészt egyúttal példázza Esterházy szójátékait legalább egy változatban. Az asszonyi kérdés (állító feddés) és a „Szavakat vezet világtalan” szentencia közötti bennfoglalt szemantikai és pragmatikai kapcsolatot a befogadó következtetések sorával tudja megérteni: a „Vak vagy?” állító változatának nem metaforikus, tehát szó szerinti értelmezése kerül viszonyba a „szavakat vezető”-vel, azaz az író, a mester nevével. Ebből következik aztán a többes számú igealakokkal általánosított szentencia („nem találjuk az orrunk előtt levő dolgokat”), majd ennek szélesebb értelmezhetősége, a nyelv uralhatóságának általános kérdése. Vagyis egy reális életvilágbeli helyzetből, a hozzá tartozó cselekvésekből, s azoknak mai praxisbeli spontán, bár néha enyhén konvencionálizált verbalizációiból az elbeszélt történet keretén belül maradván implikációval, következtetésekkel igen elvont, szintén nyelvi szintre jut a szöveg, pontosabban annak lehetséges értelmezése.

A beszélt nyelvviség irodalmi esztétikuma

Elemzéseink a nyelvhez való irodalomesztétikai viszonyoknak a magyar irodalomban meglehetősen új (bár ma már viszonylag jól ismert) válfaját mutatják be a nyelvészeti elemzés mai lehetőségeivel. Az új válfaj a belátást könnyíti: a nyelv nem eszköz az irodalom számára (ugyan nem ennyire kiélezett helyzetben, de voltaképpen a mindennapi beszéd számára sem), nem az illusztráció vehiküluma, hanem a lét megértésének szubsztrátuma úgy, ahogy azt Heidegger és Gadamer hermeneutikája kifejti. A beszélt nyelvviség az irodalom sztenderdhez kötődő retorizáltságának tarthatatlansága után az egyik elmozdulási irány, amely a beszélt nyelvviség eredetibb, életvilágbeli szociokulturális viszonyrend-

szerét, értékvilágát részben beviszi az irodalom esztétikumába, részben pedig átalakítja. Az eredetibb, életvilágbeli funkciót az implicitás kapcsán a Halliday-iskola egyik legközvetlenebb tagjának írásából idézzük: „Az implicitás optimális mértékét [...] csak azokban a környezetekben lehet alkalmazni, ahol a beszélők közötti társadalmi távolság minimális. Az intimitásnak, ha nem is szükségképpen az informálisnak a viszonya logikusan kívántatik meg, mivel a jelentések értelmezése a közös tudáson alapul, ami a korábbi folyamatos interakciók eredménye. A korlátozott exoforikának ez az aspektusa kizárja az idegeneket és az alkalmi hallgatókat. Valószínűleg hasznos, ha elkülönítjük azokat a megállapításokat, amelyek a korlátozott exoforika használatához társulnak a sikeres interpretációhoz szükséges feltételekből. Az ilyen stílust működtető beszélő megállapítja, hogy címzettje »be van kódolva« a beszélgetésbe, hogy mentális készletük azonos, s nem áll fenn a kétértelműségnek vagy félreérthetőségnek a veszélye – röviden, a beszélő megállapítja, hogy a hallgató tudja, ő miről beszél. Ilyen elvárások nem állíthatók a nyelvközösség minden tagjával szemben és a kontextusok széles körével kapcsolatban. Ennek következtében a potenciális címzettek valószínűleg a (saját) csoporttagokra korlátozódnak, akikkel kapcsolatban bizonyos fokú empátia tapasztalható.”¹⁸

Hasan összefoglaló megállapításai s a fenti elemzések együttesen azt bizonyítják, hogy az Esterházy-szövegek több különböző eljárással dialógusviszonyba kívánják hozni befogadóikat a szöveg nyelvi megformáltságát tekintve is. A társadalmi távolságot persze aligha lehet egyszerűen csökkenteni. A közös tudásra s a folyamatos interakciókra viszont annál inkább lehet építeni. Az Esterházy-szövegek recepciója valóban azt bizonyítja, hogy azok az olvasók képesek valamilyen módon esztétikumként befogadni azokat, akik legalább részben „be vannak kódolva”, akiknek a világról és a nyelvről való tudásuk, nyelvi horizontjuk legalább részben fedi az Esterházy-szövegek nyelvi horizontját és világtapasztalatát, s akiknek nyelvi horizontja eléggé nyitott a nyelvi privilegiáltság, a mindenkori fennköltség felülvizsgálatára. Ennyiben valóban a nyelv teljesítménye, a nyelv beszéde határozza meg a befogadhatóságot,¹⁹ de csak ennyiben, mert mégis csak a szöveg implikációi és a befogadó teljesítménye, e kettő interakciója alapján, amely folyamatban döntő a befogadó nyelvi tudása, a Hasan által említett empátiája, heurisztikus és emlékező képessége. Az explicit és implicit informalitás egyként összetett példát ad Esterházy prózájában e viszonyokra, amely informalitás megvonja az irodalom korábban kanonizált fennköltségét, de nem irodalmiságát és esztétikumát, s az e viszonyok által a történet irodalmi elmondhatóságára és megérthetőségére, egy az elemzett példánál jóval összetettebb szövegszintű rendszerben. E szövegek (nyelvi) informalitásukkal, intimitásukkal a befogadót a(z elbeszél) történésnek s megértésének részesévé teszik a szövegszerűen bemutatott történésbeszélés folyamatában. A Heidegger által itt említett megfelelés a nyelvnek²⁰ voltaképpen a nyelvi (szö-

vegszintű nyelvi) minták felismerése, összefüggésbe hozása az irodalmi mintákkal és a szituációtípusokkal. A nyelv vehikulum-felfogása tehát a semmibe foszlik, ellenben a szöveg az aktuálisan rendelkezésre álló orientáló minták alapján befogadhatóvá válik. Egyúttal egy másik kettős mozgás zajlik le itt valamennyiünk részvételével: az irodalom mint szöveg, mint a verbális cselekvések sorában egy, a többi (mindennapi) verbális cselekvéstől nem radikálisan elkülönülő produktummá válik, s egyúttal a mindennapi verbális cselekvések világát beemeli az irodalmiság esztétikai keretébe, és interakcióba hozza más, főképp irodalmi nyelvi hagyományokkal. Az Esterházy-próza itt elemzett összetevőinek európai párhuzamai (Musiltól, Joyce-tól Borgesig) természetesen külön tanulmányt igényel, miképp a Kosztolányi- és az Ottlik-kapcsolat is.

1 Vö. LANGACKER, Ronald, *Foundations of Cognitive Linguistics*, Stanford, California, 1987.

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

3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Bevezetés a szépirodalomba” = *Diptychon*, JAK füzetek 41, szerk. BALASSA Péter, Bp., Magvető, 1988, 111.

4 SANDIG, Barbara, *Stilistik der deutschen Sprache*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1986. Részletek magyarul: Helikon 1995, 3. sz.

5 BROWN, Gillian–YULE, George, *Discourse Analysis*, Cambridge, 1983, 14–19.

6 KULCSÁR SZABÓ, i. m., 144–154.

7 ESTERHÁZY Péter, *A szív segédigéi*, Bp., Magvető, 1985.

8 L. pl. *Beszélt nyelvi tanulmányok*, szerk. KONTRA Miklós, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézete, 1988.

9 A mondat grammatikai elemzésének elvégzésében Laczkó Krisztina segítségét köszönöm.

10 ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény (kiss-regény)*, Bp., Magvető, 1979, 204.

11 LEVINSON, Stephen C., *Pragmatics*, Cambridge, 1983.

12 GRICE, Paul, *A társalgás logikája = Nyelv, kommunikáció, cselekvés*, szerk. PLÉH Csaba–SIKLAKI István–TERESTYÉNI Tamás, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 233–250.

13 L. GRICE, i. m.

14 ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény...*, 277.

15 Uo., 335–336.

16 Uo., 288.

17 Uo., 133.

18 HASAN, Ruquaya, *Ways of saying: ways of meaning = The Semiotics of Culture and Language*, szerk. FAWCETT, Robert és mtsai, London, Frances Printer, I, 103–162.

19 HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, Neske, 1993, 32–33.

20 Uo.

Füst Milán: *Cantus firmus* – avagy a többszólamú paradoxon

„A restnek kívánsága megemészti őt; mert az ő kezei nem akarnak dolgozni.” (Péld. 21,25)

„A bolond egybekapcsolja kezeit, és megemészti a maga testét.” (Préd. 4,5)

„Felette nagy hiábavalóság, azt mondja a prédikátor; felette nagy hiábavalóság! Minden hiábavalóság!” (Préd. 1,2)

I. *Cantus firmus*

Mindjárt a „felütésnél”, a címnél kiderül, hogy a vers az elemzésnek nem egykönnyen adja meg magát. Értelmezésre szorul a címnek mind tulajdonképpeni jelentése, mind magához a korpuszhoz való viszonya.

A *cantus firmus* megjelölés eredetileg (1235-től) egy meglehetősen kötött zenei forma, egy egyenletes értékekben haladó (elsősorban gregorián) dallam elnevezése.¹ A műfaj története során a dallambeli-ritmikai (és tartalmi) kötöttségek fokozatos feloldódását követhetjük nyomon. „A 13–14. századi clausulákban és motettákban gregoriántöredékeket (használnak fel), melyeknek szavait a felső szakaszok szövege körülírja, vagy világi dalokat, refréneket.”² A XV. században a *cantus firmus* egyrészt tovább szekularizálódik (paródia-misék), másrészt egyházi felhasználásban kanonikus jellege változatlanul megmarad. A XVII. századtól kezdve használatos „semleges” formai jelentése is: az a dallam, „amelyhez az ellenpontoszólamokat szerkesztik”.³ A műfaji fejlődés végpontjaként „a *cantus firmus* már nem annyira a kompozíciós folyamat nélkülözhetetlen alapja, sokkal inkább az a dallam, amelyet művészi köntösbe kell öltöztetni”.⁴

Mit kezdhetünk mindezzel? Noha a verscím tudatos utalás-jellege nyilvánvaló, lehetséges tartalmainak gazdagsága nem nyújt kézzelfogható támpontot. A cím legfeljebb annyiban ad kulcsot az általa megnevezett mű értelmezéséhez, amennyiben teoretikusan megalapozza, kulturális közegbe helyezi annak verselési, szintaktikai és motivikus többértelműségét, pontosabban: többirányú interpretálhatóságát.

II. *A versforma*

1. Az anakreóni hetes sor

A vers, eltérően a cím keltette középkori zenei asszociációktól, alapvetően görögös formában íródott. A 18 soros vers 4 sora (a 7., 9., 10. és a 16.) anakreóni

hetes jambikus, 7 ennek megengedett variációja (az 1., 2., 3., 4., 9., 14., 17.), 7 pedig trochaikus hetes sor (5., 6., 8., 11., 13., 15., 18.).

2. A szaturnuszi vers

A *Cantus firmus* anakreóni hetesen alapuló szabad versformája sem előzmény nélküli. Maróthy János *Az európai népdal születése* című könyvében tárgyal egy őslatin versformát, a szaturnuszi verset, melynek 14 szótagos sorai jambikus és trochaikus félsorokból épülnek fel. „Ennek a [...] ritmusvariációs technikának hozzávetőleges képét adja az Arvales-testvérek (mezőgazdasági kultusz papjai) egy feljegyzésében foglalt szertartási ének.”⁵ (Az éneket lásd a jegyzetben.) „A »saturnusi« ritmusok eredetileg a Saturnalia népszokáshoz fűződtek. A Saturnalia kultusza tartalmát tekintve rokon a görög Dionüszosz- és Démétér-kultusszal: ez is, mint azok, a földművelő tevékenységhez kapcsolódó szokás, amely a természet megújulásának gondolatkörével fonódik össze, és termékenységi varázslatokat tartalmaz.”⁶

3. A rím

A vizsgált versben nem találunk szabályos rímképletet, az utolsó két versszakban „meg-megcsendül itt-ott ez a különös csókja a soroknak”,⁷ miként az ókeresztény himnuszsköltészetben (*társa – lássa – falja – hallja*).

4. A strófaszerkezet

A 3-4-3-4-4-es tagolás egyéni leleménynek tűnik. A háromsoros versszakok utalhatnak egyes himnuszokra (*Dies irae*), egy további elemzés szempontjából azonban fontosabb lehet a hetes, hármas és négyes számok játéka, szimbolikája.⁸

Füst *Cantus firmusa* verselésében mintegy végigköveti az újkor előtti európai fejlődést (görög, őslatin, keresztény). „Minden verse fiktív történeti időben játszódik, valamennyi a civilizáció előtti homogén kultúrát idézi, ami egyén és világ azonosságának groteszk evidenciáját hordozza.”⁹

5. A szintaxis

A versben két jelzéstől eltekintve (a kezdő nagybetű és a verszáró három pont) nem találunk központosítást, ezzel a szintaktikai tagolás részleges hiánya a vers egy részét, annak 23 vagy 25 „tagmondatát” egyetlen körmondatba utalja. Míg a mondategész-szintű szerveződés határai – a tematikus váltások és a strofikus tagolás ellenére is – bizonytalanok, a tagmondatokon belüli szintaktikai tagolás egyértelmű, kivéve a második sort: elébed járúl Jézus – ami kétféleképpen tagolható: a) elébed járúl Jézus (Jézus az alany), b) elébed járúl, Jézus (Jézus a megszólított, az alany egy egyelőre ismeretlen egyes szám harmadik személyű szereplő).

III. A „szemantika”

1. A második sor

Visszaulva e sor szintaktikai variabilitására, megállapíthatjuk, hogy a három grammatikai szereplő (te – ő – Jézus) kétféle összekapcsolási lehetőségéhez (ő = Jézus, te = ?; te = Jézus, ő = ?) az értelmezések, lehetséges azonosítások sokfélesége társul. Az előző pontban is említett két változat mindegyikében nyitva marad a nem-jézusi szereplő – az a) variációban a te, a b) variációban az ő – kérdése. Noha a kérdésre adható válasz egyik esetben sem egyértelmű, a szóba jöhető szereplők az emberi szférából kerülnek ki:

- a „lírai én”,
- „az ember”, általános alanyként,
- az olvasó.

Az a) értelmezés szerint Jézus az én/„az ember”/az olvasó elé járul, emlékeztetve a Pilátus-jelenetre (lásd később), a jézusi sors mély-, illetve csúcspontjának előjátékára. Füstnél a megváltói tett visszavonatik, mind az egyén, én vagy te, mind a közönség szintjén, minden egyesre, végérvényesen egyedül maradóra vonatkozóan.

A te és ő egyáltalában vett deiktikus meghatározatlanságán (a rögzített referencia hiánya) és egyben konkrétságán (a szituáció mindenkor másik szereplőjére való vonatkozás) alapul a vers értelmezési polivalenciája: a *Cantus firmus*-ban az összes lehetőséget figyelembe véve ötféle leköszönő-szituációt számolhatunk össze, de egyik mellett sem dönthetünk egyértelműen; egy olyan versben, amely a közvetítés/közvetítettség megszűntét hirdeti.

A második értelmezés szerint a harmadik személyű alany járul Jézus elé. A tiszteletadó(?)/búcsúzó-leköszönő(?) gesztust enyhíti az ábrázolásban rejlő grammatikai, harmadik személyű távolítás: „ő” teszi ezt, a „mindenki” vagy „valaki”.

A két lehetséges interpretációs irány tertium comparationisát a következmény felől ragadhatjuk meg: a keresztény világfelfogás Isten–Jézus–ember sora közvetítettségének, megváltottság-élményének visszavonásáról van szó, a mindenség (transzcendencia és immanencia) átjárhatóságának záloga tűnik el. Bárhonnan induljon is a nyitottság, ráirányultság megszűnése-megszüntetése, eredménye a kapcsolat izolációba fordulása lesz (mind horizontális-emberi, mind vertikális-isteni értelemben), tehát az elfordulások kölcsönösen leképeződnek egymásba. Az a) értelmezés szerint Jézus vak ember, a b) variációban pedig a hős „vak ember lesz a végén”.

„Művészsors: [...] kis Krisztusok ezek mind [...] s úgy látszik, az ősi princípium: – ez is a világrendhez, az egyensúlyhoz járuló szükségszerűség – hogy némelyeknek fel kell áldozni magukat”¹⁰ – írja Füst 1922–23-as *Naplójában*. Ezzel szemben 1934-es kötetében a *Cantus firmus* mellett több versében is megjelenik a visszavont próféta-szerep, valamint az „(elforduló) csillag” (a leköszönés) mo-

tívuma: *Szellemek utcája, Szózat az aggastyánhoz, Este van, Levél Kanadából, Mózes számadása, Henrik király!, Barátaimhoz!, Levél Oidipusz haláláról, Levél a réműletről, Egy csillaghoz!*; a „világrend, az egyensúly”-ba vetett hit, és, ebből következően a messiási – áldozata által közvetítő – szerep lehetősége, illetve a szerepvállalás hajlandósága, a szerep adekvát volta vonatik vissza.

2. Az elhallgatott dialógusok verse

Az első versszak a „Jézus Pilátus előtt” bibliai jelenetre utal; ez az evangéliumi részlet önmagában is teológiai-hermeneutikai problémákat vet fel. Jézus ugyanis Pilátus kérdésére: „Te vagy a zsidók királya?” háromféle választ ad: Máténál azt feleli: „Én vagyok.”, Márknál és Lukácsnál „Magad mondod.” a felelet, Jánosnál pedig Jézus kifejti a kérdés „földi” és „égi”, szó szerinti és allegorikus jelentése közti különbség lényegét. A szinoptikusoknál elhangzó, látszólag megerősítő válasz meghagyja Pilátust alapvető „tájékozatlanságában”, Jézus tehát kétértelmű, állító s egyben tagadó kijelentésével meg sem kísérli a kapcsolat-teremtést, eleve lemond róla; a János-evangéliumban ezzel szemben Pilátus az, aki elhárítja a beszélgetést, itt az ő gesztusa lemondó-elutasító: „»Igen, király vagyok – mondta Jézus. – Arra születtem, s azért jöttem a világba, hogy tanúságot tegyek az igazságról. Aki az igazságból való, hallgat a szavamra.« Pilátus legyintett: »Mi az igazság?»¹¹

A vers kulcssorainak tekintett „elébed járúl Jézus / fejet hajt aztán elmegy” jelenete kétféle értelmezést tett lehetővé: „emberi” vagy „jézusi” oldalról szakítatik meg a kapcsolat immanencia és transzcendencia között. A megszólalás-meghallgatás kétirányú egymásra nyitottságot feltételez, ez a kölcsönösség a versben a tagadás jegyében áll: a megszólaló vers eleji leköszönésére, majd „néma”, „béna” és „siket” (nem-befogadó, terméketlen, gondolatlan) mivoltára rímelt a meghallgató oldalán tapasztalt hiány – „nincsen társa”, „nincs ki lássa”, „nincs ki hallja”.

némaság ül a nyelvén

forog és nincsen társa

béna szívében kétely

dühöng és nincs ki lássa

siket agyában átok

sírna de nincs ki hallja

A „vak ember lesz a végén” befejezés nem tagolódik be egyik oszlopba sem, a hiányban való találkozás példája: a „néma”, „béna”... sor ritmikai-szerkezeti összekapcsolásából kimarad, noha tartalmilag oda tartozna, és a „dühöng és nincs ki lássa” sorra válaszol. A vak toposza, a jós Látása negatívba fordul, amennyiben csak a hiányt regisztrálhatja. Vak ember tehát nemcsak az, aki nem lát, hanem az is, akit nem látnak, és aki hiányt Lát.¹²

Az „elébed járúl Jézus” versmondattal alanya meg sem kísérli a megszólalást, lemondó-elutasító-alázatos búcsúszása is szóval, „futása a semmiségbe” tüzes-jeles magány; a *Cantus firmus* az ellenpont, a „hallgatás”-„siketség” verse.

3. Ahasvérus

A bibliai reminiscenciákkal terhes verskezdett a továbbiakban újabb, középkori mondai motívummal bővül: Ahasvérus alakja dereng fel a sorokban:

élő parázs a talpán

...

így fut a semmiségbe

Ahasvérus „Krisztus ellensége, ám egyidejűleg életének tanúja, titokzatos átokkal sújtott bűnös, aki [...] az átok révén Krisztushoz kapcsolódik, akivel feltétlenül találkoznia kell még »ebben a világban«, megbánásában és megtérésében pedig képes jó jellé változni az egész világ számára. A legenda szerkezeti elve kettős paradoxon, amikor a sötétség és a világosság kétszeresen helyet cserél: a halhatatlanság, az emberi erőfeszítések végső célja [...] átokká válik, az átok pedig kegyelemmé (a vezeklés lehetőségévé).”¹³

Ahasvérus mondájának „kettős paradoxona” a versben „sokszoros paradoxonná” változik: az a) értelmezés (Elébed járúl Jézus.) szerint Krisztus azonosul egykori káromlójával, hasonló sors jut neki osztályrészül, azonban a megváltás, a remény „kettős paradoxona” nélkül, arra ráépítve a sem másokat, sem önmagát meg nem váltó Megváltó önellentmondását; a b) variációban (Elébed járúl, Jézus.) foglalt alanyok – „az ember”/az olvasó/a „lírai én” – pedig a Jézussal való „ebben a világban” történő találkozás kilátása nélkül „bomolnak a pályán”, s mindez a megváltást ígérő evangéliumi utalás (Pilátus-jelenet) alapszólására rétegződik rá.

IV. Az idézés mint a paradoxon alapja. A visszavonás

Az értelmezés folyamán feltárt rendkívül sokrétű utalásrendszer/idézések egységének elve a paradoxon, ami végigvonul a vers szintjein a „szintaxistól” a ritmikán át a „szemantikáig”.

Már a pusztán grammatikai tagolás is alátámasztja ezt a paradoxon jelleget: a központozás hiánya (ami a költő oeuvre-jében egyedülálló) látszólag ellentétes értelmezéseket tesz lehetővé.

A ritmikai utalásrendszer (anakeontika, őslatin vers, középkori himnusz-költészet) a klasszikus ókor és késő középkor szakaszát íveli át; a „szemantika” címszó alatt tárgyalt motívumok az evangéliumi „időktől” kezdődően Ahasvérus mitikus idejét foglalják a versbe; a „versegész” vagy „értelem” azonban az idézett korok „civilizáció előtti, homogén kultúrájával”, transzcendens nyitott-

ságával szemben a világ és az én bezárulása, immanens zártsága felé mutat, a visszavonás jegyében áll.

Maga a verscím is beilleszkedik a kulturális „idézetek” versbeli paradoxon-teremtő hálózatába: a cantus firmus mint eredetileg szakrális műfaj a profanizálódás és paródia-jelleg stációján keresztül a nyersanyag szintjére jut el, történeti létezésének folyamán végleg elveszti önazonosságát. A cantus firmus kifejezés jelentésszösszessége maga is paradox jellegű (hiszen itt a *cantus* a gregorián monofóniára ráépülő többszólamúság révén már kezd éppen nem-*firmus*-szá válni).

A Füst Milán-i *Cantus firmus* felfogható egyszólamú antigregoriánként, a keresztény világkép tagadásaként; vagy lehet „többszólamú” mű, ahol a „gregoriántöredékek” alapidallamával együtt hangzik fel az ellenpontozó szólam – tehát ellenpontok feloldás nélküli együtthangzása.

1 Zenei Lexikon, Zeneműkiadó, Bp., 1983, I, 287.

2 Uo., 288.

3 Uo., 287–288.

4 Uo., 288.

5 MARÓTHY János, *Az európai népdal születése*, Akadémiai, Bp., 1960, 84.

6 Uo., i. m., 82.

A „szaturnuszi vers”:

E-nos Las-ses iu-va-te, e-nos Las-ses iu-va te

ne-vel ver-ve Mar-mar sius in-cur-re-re in ple-o-res

sa-tur fu, fe-re Mars, li-men sa-li sta ber-ber.

se-mu-nis al-ter-nei ad-vo-ca-pit cone-tos.

e-nos Mar-mar iu-va-to, e-nos Mar-mar iu-va-to.

tri-um-pe, tri-um-pe, tri-um-pe, tri-um-pe, tri-um-pe.

Uo., 84.

7 BABITS Mihály, *Amor sanctus*, Helikon, [Bp.,] 1988, 15.

8 Lásd a hetes szám szimbolikáját

– Krisztus utolsó hét szava (mondata)

– hetedik év

– hetedik nap

– „hetvenhét” megbocsátani

stb.

9 KÁNNÁR Zsolt, *A gondolat és mítosz. Miti-kus elemek Füst Milán költészetében*, ELTE BTK Szakdolgozat, 1993, 35.

10 FÜST Milán, *Napló*, Magvető, Bp., 1976, I, 450.

11 Mt 27,11; Mk 15,2; Lk 23,3; Jn 18,37–38.

12 Vö. HADAS Emese elemzésével: *Az irreális formái, megjelenése Füst Milán lírájában*, ELTE BTK Szakdolgozat, 1990, 44–49.

13 *Mitológiai Enciklopédia*, Gondolat, Bp., 1988, II, 325.

Füst Milán: *Amine emlékezete*

Az *Amine emlékezete*, Füst Milán kisregénye 1933-ban íródott, vagyis az író pályájának középső szakaszában, így méltán állíthatjuk, hogy olyan mű, melynek elemzése alapján közelebb juthatunk Füst prózaírói pályájának egészéhez.

Az *Amine emlékezete* műfajáról az író tájékoztat minket: kisregényei között jelenteti meg az életműkiadásban. Az *Öröktűzek* címet viselő novelláskötet leghosszabb darabja a 38 oldalas *Emléklapok Holdacsikáról*, a kisregény-kötet legrövidebb darabja a (valamivel kisebb oldalon) 45 oldalas *Amine emlékezete*,¹ vagyis a két mű közel egyforma terjedelmű. Ha elfogadjuk, hogy a két műfaj közötti különbség terjedelmi, akkor mindkét mű határeset. Ha nem, más megkülönböztető jegyet kell találni. Könnyen találhatunk: a különbség szerkezeti. A novellák lineáris időszerkezetűek, a kisregények nem, így az *Amine emlékezete* sem.

Nem könnyű azonban szerkezetéről beszélni az *Amine emlékezete* esetén. Mint oly gyakran, itt is azt vehetjük észre, hogy Füstnél nemcsak a műfajokat nehéz megkülönböztetni, hanem a műnemek határai is összemosódnak. Ez a kisregény is számos lírai vonást tartalmaz.

A Nyugatban jelent meg az *Amine emlékezete* 1933 végén,² két folytatásban. A két rész határán egyben az elbeszélés időszála is megszakad, a második rész a levéllel, Amine levelével kezdődik, mely a történet szerint a két főszereplő találkozása után hat héttel érkezett meg, vagyis kézhezvétele az egész kisregény időbeli legutolsó eseménye. A cselekmény időszála amúgy a múltban folytatott, az időbeli kihagyásokat az író csillaggal jelöli. A főszereplő mindvégig visszaemlékszik, igaz, ezek a múltbarévedések szervesen beleillenek az egyes szám első személyű elbeszélői szemléletbe, amelyben a mű íródott, ugyanis ez a szemlélet lehetőséget ad a belső monológok viszonylag időtlen kezeléséhez. Vagyis nem egyértelmű, hogy egy-egy gondolat mikor születik meg a főszereplő agyában: a történet idejében, vagy amikor visszagondol rá. Az egész kisregény múlt időben van, leszámítva a jelent, melyből – mint a naplóírásakor – a fikció szerint a főhős visszatekint Amine történetére. S mivel a magyarban csak egy nyelvtani múlt létezik, keveredhetnek a múlt rétegei is, például az Amine-kaland előtti és alatti történések az „azóta” átéltekkel.

A cselekmény több részre tagolható, mint a Nyugat-beli két rész, bár az első nagyobb rész megegyezik a Nyugatban elsőként megjelent részlettel. A cselekmény itt indul el, erős felütéssel:³ „Akkoriban minden rosszul ment nálunk” –

szól az első mondat. A helyszín („nálunk”) egy közelebből meg nem határozott (Gy.-ként emlegetett) vidéki birtok. A következő helyszín Pest, a kártyázás, majd – némi „kitérő” után – Emma asszony fogadója, a mű legfontosabb helyszíne. Ennyi a mű voltaképpeni bevezetése, a főszereplő itt ismerkedik meg a hölgygel, aki később az Amine nevet kapja, de csak az ezeregyéjszakai történet alapján, a „hölgy” (ezelőtt csak így emlegettetik) igazi nevét végig nem tudjuk meg.⁴ A megismerkedést követi az esti hivatalos elválás, majd a folyosói összeborulással zárul az első rész.

Az itt közbeékelt levél, mely épp a mű felénél található, akárcsak az első rész felütése, baljóslatú. Ha nem először olvassuk a művet, úgy érezzük, utal Amine öngyilkosságára („...meg kell kísérelnem mindent, ami segít, ami megszabadít, ezért küldöm el a semmibe... a mondanivalóimat”,⁵ illetve „...s épp most, amikor az első és utolsó komoly szavakat intézem Önhöz”⁶), de ez az utalás nem egyértelmű.

Ezután folytatódik a történet, a két ember beszélgetése, mely végig akörül forog, hogy „Ki ez a nő”,⁷ a férfi megpróbálja kitalálni a történetét, hogy mennyire sikerül, nem tudjuk meg, Amine úgy sejteti, elég jól, ezután jön a betéttörténet: utalás Artelánra (nem tudjuk meg, ki ő), majd az ezeregyéjszakai Amine meséje következik, igaz, az itt leírt történet nem mutat túl szoros kapcsolatot azzal a mondással, mely Amine mondása lenne („Ha jösztok, lesztek, ha hoztok, esztek.”), ez csak az ezeregyéjszakai Amine történetének folytatásából válik érthetővé.

A mű harmadik nagy része az elválás utáni hazamenés, a kezdeti jóérzés követő elvágyódás, melyet lelki közjátékként, késleltetésként is felfoghatunk, s melyet oly könnyen kavar fel a nyaklánc megérkezése. A negyedik rész színhelye ismét Pest, a főszereplő keresi Aminét és megtudja, hogy öngyilkos lett. A zárás jelen ideje külön részt képez, s ha a felütés fontos Füst Milán művészetében, a zárás legalább annyira, így ezzel külön is foglalkoznunk kell.

Ennyi a mű cselekménye. Még egyszer, vázlatosan: I. 1. Rosszul mennek a dolgok, 2. Pest: kártya, 3. Emma, megismerkedés Amine-nal, II. 4. levél, 5. Beszélgetés Amine-nal, 5a. Amine meséje, III. 6. Hazamenetel, „béke” és elvágyódás, IV. 7. A nyaklánc, Pest, Emma elbeszélése Amine öngyilkosságáról, V. Zárás: „azóta”. A helyszínek: I.: Gy., II.: Pest, III.: Gy., IV.: Pest, V.: Gy., ami a zenei rondo-formát juttatja eszünkbe.

Ez azonban csak a mű cselekménye, hagyományos értelemben szerkezetéről nemigen beszélhetünk. Nem érdemes tehát a bonyodalmat vagy a megoldást keresni, hiszen az egész mű szól az élet bonyodalmisságáról és megoldhatatlanságáról. De nézzük meg, kiről szól a kisregény.

Szólhat az egyes szám első személyű elbeszélőről és Amine-ről. Amine a címbe szerepel, de nem szerepel-e benne a férfi? Nyelvtanilag az „emlékezet” birtokosa is Amine (genitivus obiectivus), de egy emlék, valakinek az emléke,

emlékezete csak egy másik emberben élhet tovább (genitivus subiectivus) – illetéknéppen a címnek is két szereplője van. Az E/1 írói szemlélet még módot adhatna arra, hogy ne a beszélő legyen a főszereplő, mint például a *Nevetők*ben, ám az *Amine emlékezetének* mindössze a 3–5. része szól ténylegesen Amine-ről, valamint a 7. rész. Terjedelmében ez körülbelül a mű egyharmada. De még ezek a részek is legalább ennyire szólnak a férfiről, talán az ezeregyéji Amine-történet kivételével. Ezek alapján a kisregénynek vagy két főszereplője van, vagy csak egy, de ha csak egy, akkor az nem Amine.

„A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az”,⁸ szól a híres mondat az *Anna Karenina* elején. „A családok mind hasonlóak: mind boldogtalanok”, súgja Tolsztoj regénye. Füst pesszimizmusa túlmegy ezen is: ő már nem családokról gondolkodik, csak egyénekről. Kisregényének főhőse egy idősödő vidéki úr (Levin húsz évvel később?), aki bár „sínen van”, vagyis családos, birtokos ember, élete mégis elmúlt anélkül, hogy élt volna. Legalábbis ő így érzi. Amit mi tudunk a múltjáról: hogy rendszeresen kártyázik, hogy voltak nőügyei, nem is kevészer, abból ugyan ez az állítás nem tűnik helytállónak, az élet azonban szubjektív dolog, vagyis ha ő úgy érzi, tartalmatlanul múlt el az élete, akkor úgy is van. Objektív jelek is utalnak az élete elherdálására: tönkremenőben a (nagyon is improvizatív módon vezetett) gazdaság, a családi élet hazugság hazugság hátán, ráadásul Szikra, a kedvenc, az egyetlen társ,⁹ meghal. Halálát közvetve a főhős okozza.

S ha már így összejöttek a dolgok, Pestre megy, magához véve maradék pénzét, leül kártyázni, gyorsan el is veszi, ahogy ez ilyenkor lenni szokott. És ebben a halálos lelki állapotban rohan bele Amine-ba, a mesebeli és mesés hölgybe. Mintha a Sors még egy lehetőséget adna, hogy a végletekig elvacakolt életét újrakezdje. És úgy lesz, ahogy szinte elvárjuk: kihagyja e lehetőséget. Kihagyja, mert sose volt képes dönteni, mindig improvizált, ésszerűtlen volt, és ez mindig rossz döntéshez, pontosabban „döntetlenséghez” vezetett. Ha logikusan gondolkodott volna a döntési helyzeteiben? Talán akkor is pórul járt volna. Amine története erről szól.

Amine az *Ezeregy éjszakában* a szerelmes nő, akit az ura azért vet ki, mert egyszer hagyta magát mástól megcsókolni, s csók helyett harapást kapott. Az elűzött Amine talpra áll, pórul járt testvéreivel éli világát, míg ki nem derül, hogy elkergetése, de nővérei büntetése is túlzott és igazságtalan volt, s míg a mese végén helyre nem áll a szeretet és igazságosság békéje.

Füst Milán Amine-ja nem ilyen szerencsés. Ő is a férfiakban csalódik, s a sorstól várja az igazságszolgáltatást, vagyis hogyha a férfiak miatt csalódott, akkor általuk boldoguljon. Feltehetőleg belőlük él anyagilag, Emma asszony fogadója meglehetősen bizonytalan státuszú hely, ahol minden megtörténhet, de Amine – nevezzük mi is „művészneven” – teljesebb életre, a boldogságra vár. Az ő választása mindvégig racionális, a két főszereplő közül ő a férfiasabb

gondolkodású, mégis csalatkozik. Ám még csalódásában is racionális marad: öngyilkos lesz, legalábbis a férfi számára megszűnik létezni.

A férfi szintén konzekvensen viselkedik csalatkozása után: ő nem lesz öngyilkos, pedig minden oka meg lenne rá.

A kisregény csak látszólag, szó szerinti szinten szól a férfi és Amine kapcsolatáról. Ennél sokkal fontosabb a műben a két ember élete, szenvedése, halála, illetve az ember élete, a szenvedés, a halál. A mű ezekről szól. Mi ebben az összefüggésben a két főszereplő találkozása? Mindkét szereplő elherdált lehetőségnek tartja – utólag.¹⁰ Vagyis mindkettejük eddigelé elherdált életét¹¹ kellene a találkozásnak megváltania, de ez nem sikerül. Az ember nem válthatja meg saját életét, másokét megváltani pedig nem képes. Ez az oka, hogy Füst – Tolsztojjal ellentétben – nem családokban gondolkodik.

A halál többször is szóba kerül a műben, először Szikra, a ló halála,¹² aztán jó ideig nem, csak a pesti kártyázás közben.¹³ De már az is érdekes, hogy voltaképp egy állat halála indítja meg az egész történetet. Mikor „hősünk” elindul Pestre, minden pénzét magával viszi, mint aki egy lapra teszi fel az életét. A kártya, mint az élet egyik jelképe, akkor is előkerül, amikor Amine élettörténetét találja ki: voltaképp az is blöffölés.¹⁴ De jó kártyás-e, aki blöfföl? Feri, a klub főkomornyikja figyelmezteti is: „Ne azt várja, hogy a kártya igazodjék nagyságodhoz, – nagyságod lesse ki, hogy milyen a kártya járása.”¹⁵ Amine élettörténetét is ugyanígy magához igazítja.

A halál a történetben a kártyaveszteség után szinte lapról lapra előkerül: „Persze, hogy a halál feketesége úszkált megint a szemeim előtt.”¹⁶ „Hát jó, majd én is elmegyek oda [a másvilágra, mint Szikra].” A kocsi sarkában „afelől képeleg, hogy ő már voltaképpen nem is létezik. S kipróbálja magán, milyen is hát az a nemlét?”¹⁷ Az Amine-nal való vacsora után azon kesereg, hogy a halállal fog viaskodni megint.¹⁸ Már Amine szobájában van, túl az első gyönyörökön, amikor lelkiállapotát így jellemzi: „élet és halál között lengedeztem... Ez volt hát az élet, most jöhet a halál.”¹⁹ Az élet itt a halál szinonimája: a „blöffölési jelenetben” így szól Amine-hoz: „Te, mikor beléptem hozzátok, az életeden gondolkoztál, végzetes dolgokon, igaz ez?” Később: „Szóval ott tartasz te is, ahol én”; „...akarna-e még egy kicsit élni a kedvemért? Mert hiszen ő is a halálra gondol, nemcsak én, érzem a szavaiból.”²⁰ Ám a férfi valahogy a halált sem képes komolyan venni, a kimondásával szinte meg is szünteti. A nő komolyan veszi a szavakat – erről szól levele, s talán ennek tulajdonítható öngyilkossága is. A férfi pedig Amine-t sem veszi komolyan: miután a nő kiszolgáltatja magát azáltal, hogy elmeséli Amine történetét, csak arra tud gondolni, hogy a nő örömlány.

A férfi történetében az elválás után nem fordul elő többször a halál, sokkal többször az élet.²¹ Fura fintora a sorsnak, hogy a nyaklánc az új élet ígéretként érkezik, illetve feltehetőleg Amine annak is szánta, az az Amine, aki akkor már

halott. Az „új élet” viszont elképzelhetetlen a férfi számára – Amine nélkül.²² Ezért megy Pestre, „életemet tettem fel arra, hogy megtalálom”,²³ kiáltja oda Emmának, de ekkor már késő.

Milyen ez az ember? A nevét neki sem tudjuk meg, mindössze annyit, hogy „jó, történelmi neve”²⁴ van. Pedig a mű legtöbb szereplőjének van saját neve: Nagy úrnak, a kaszárnának, Szikrának, a lónak, Amádénak, a legkisebb gyereknek, a klubbeli Ferinek, Bandikának, a katonatisztnek, Emmának, és a másik fiúnak, Györgynek is. Szinte csak a három főszereplő (a férfi, a feleség, Amine) neve marad homályban. Talán nem fontos? Ez esetben az is jellemző, miért nem az. Talán hogy könnyebb legyen általánosítani. Foglalkozzunk hát a három névtelen szereplővel.

Megtudunk a férfiről számos dolgot: a viselkedéséből, a párbeszédéből, a belső monológokból. Mindenekelőtt azt, hogy indulatos, kiállhatatlan, ugyanakkor határozatlan, viszont csökönyös. Csak önmagával törődik, a tényeket is szereti úgy beállítani utólag, hogy igazolják a cselekedeteit (a szökés után hosszasan bizonygatja: jól tette, hogy otthagya Amine-t). Amikor a láncot megkapja, először az emberileg könnyebbik eshetőség jut eszébe: hogy Amine meg akarja alázni.²⁵ Saját tévedését nehezen ismeri be. Emberi kapcsolatai sivarak. Egyedül Szikrához, a lóhoz fűzik őszinte érzelmek, de vele is csak akkor törődik, amikor már késő. Gondoljunk arra, milyen viszonyban van a feleségével.²⁶ Pedig nem tud meglenni nélküle sem, a várt kártyanyereségből is „magának vagy a feleségének”²⁷ akar Szikra helyett lovat venni, amikor először gondol öngyilkosságra, akkor is a feleségére gondol.²⁸ Más nővel se lehetett sokkal szerencsésebb a kapcsolata, még ha olykor a múlt megszépíti is az emlékeket: első pesti utazása alatt elmélkedik múltbeli szerelmein, s ez szinte az egész Amine-történet esszenciája.²⁹ Amine meghódításának bevezetőjeként is eszébe jut „boldogult ifjúkora”,³⁰ de a kudarc-emlék hamar előjön.³¹

Még egy személy van, akinek az emléke időről időre előtűnik: az apáé. Az apáé, aki nem szeretett senkit.³² S kettejük életszemléletének a hasonlósága derül ki a befejezésből is („úgyis ideig-óráig tart csak ez a multság”, illetve „Estig tart a nap”). És ha ehhez még vesszük Györgyöt, a fiát, aki „áll és engem néz, úgy látom, akarna valamit, de nem mer közeledni”, akkor kinek nem jut eszébe a főszereplő gyerekkora, aki ugyanilyen bizonytalanul ment oda apjához. És ezek hárman együtt: a férfi, az apja és a fia, szinte az örökkévalóságot, a lelki nyomor örök voltát jelképezik. Visszatérnek ugyanoda, hogy az életet csak leélik, kitartsák reggeltől estig a napot. Meghalni se tudnak, szeretni se. Oblomovok ők, akiket megváltani és megváltoztatni sem lehet. És innen a fentebb már említett rondo-forma, ABABA, amely ugyanígy visszatér az eredeti témára, az eredeti helyszínre, az eredeti életkorra: az élet rosszaságára (l. a kisregény első mondatát³³), Gy.-be, a vidéki dzsentr-Magyarországra, és a késő-férfikor megkeseredettségébe. És ennyi az egész.

1 A műre vonatkozó utalásokhoz a következő kiadást vettem figyelembe: FÜST Milán, *Amine emlékezete* = *Uő, Kisregények*, Bp., [1977], I, 129–175.

2 Nyugat, 1933, II, 439–449, 519–530.

3 Füst fontosnak tartotta a művek felütését, első mondatát, l. a *Látomás és indulat a művészetben* (Bp., 1980) negyedik előadását (*A kezdet lendületi jelentősége az alkotásban*, 293–296).

4 „– Hát hogy szólítsam legalább? – kérdeztem most is tőle.

– Ahogy akar, – mosolygott reám.”

A Nyugat olvasója az első folytatás megjelenésekor csak a címből sejtette, ki is az az Amine.

5 FÜST, *Amine emlékezete*, 152.

6 Uo., 153.

7 Uo., 155.

8 Németh László fordítása.

9 Füstnél ez is motívum, l. a *Konstantin úrfi fiatalóságában*.

10 A nő: „...besorolom Önt is azok közé, akiknek odadobtam magam.”

A férfi: „...bizony, az életem javát herdáltam el.”

11 „Nézzük meg még egyszer a házat, ahol annyi ködös tél múlt el felettem, nehéz délutánok s anélkül, hogy ráeszméltem volna, éleke még?” – gondolkodik a férfi, mikor másodszor megy Pestre.

12 FÜST, *i. m.*, 134.

13 „Oszd ki, élet vagy halál ma este” (uo., 139). „Nem a halál ez Bandikám” és „Meghalni ráérek még néhány napot” (uo., 140).

14 „Tudni kell, hogy van ez velem úgy, hogy nekiiramodva mindenfélét kitalálok. Kártya van valaki kezében, – azt, – előre bejósolok valami eseményt...”

15 Uo., 138.

16 Uo., 140.

17 Uo., 141.

18 Uo., 151.

19 Uo., 155.

20 Uo., 156, 158.

21 Hazaérkeztek így szól: „S élünk csak szépen tovább és hallgassunk” (uo., 163), ami később kissé megváltozik, de még mindig az életről szól: „Ha egyszer itt vagyok és élek, ha élve maradtam” (uo., 165).

22 Mikor a férfi megkapja a láncot, azon gondolkodik, miért is küldhették neki, s eközben visszaemlékszik a találkozásukra: „De még azt is gondoltam ehhez, hogy lám, még új életet is kezdhetne ebből valaki, – kettőnkre gondoltam, – valljuk meg ezt is, ha már itt vagyunk.” Jellemző, hogy ezt nem mondta hangosan, csak gondolta.

23 Ez az idézet (uo., 173) is mutatja, a férfinál mennyire nem számítanak a szavak, mennyire klisékben beszél: hiszen nem teszi fel az életét, sőt: még a feladóként megjelölt doktort sem keresi fel, mindössze Emmával és a szobalánnyal ordítózik, holott csak Emma állítja, hogy Amine meghalt. Tehát hősünk még egyszer megfutamodik, még annak sem jár a végére, igazat beszél-e Emma!

24 Uo., 145.

25 „Mikor bejöttem a cognac-kal, majdnem kidobott. S mindenképpen azon volt, hogy mielőbb eszembe jusson ez a megoldás, vagyis, hogy ne akarjak találkozni vele reggel” (uo., 167). Ékes példája ez az önfelmentésnek. Megjegyzem: Szikrának is konyakot ad, mielőtt a ló kiszervenvedne.

26 Persze egy kapcsolat mindig kétoldalú, a feleség sem érti meg, ennek bravúros kifejezése a férfi hazatérése után az, amikor az *Ezeregyéjszakából* elolvastatja a feleségével Amine történetét: „– ...ezek a törökök, úgy látszik, – ezek tudták, hogy mi a nő, – jegyeztem meg utóbb. – Arabok! – javított ki pedánsan a feleségem.” Vagy gondoljunk az Amádé-versikére (uo., 135).

27 Uo., 139.

28 A felesége előtt szégyelli magát (uo., 140), később így gondol az öngyilkosságra: „Megteszem nekik – s a feleségemre gondoltam le nem írható keserűséggel” (uo., 141).

29 „Ó, miért is nem ittam szédületig az élet borából?” (Uo., 136.)

30 Uo., 146.

31 „– Hát nem szerelmes belém szép kisaszony? – ...szerettem volna most tőle is megkérdezni, mint mindazoktól, akik így szakadtak el mellőlem, fittyet hányva minden búzgóságomnak, könnyű nevetéssel” (uo., 150).

32 Uo., 148; ugyanezt modja először Amine-ről: „Nem szeret ez senkit a világon” (uo., 155).

33 „Akkoriban minden rosszul ment nálunk” (uo., 131).

Szemle

Az újraértés küszöbén Szabolcsi Miklós: „*Kemény a menny*”

...a legtöbben meg akarnak hatódni, holott a
kisgyermek panaszai óta erre nem igen van
alkalom.

(József Attila: *Az Istenek halnak, az Ember él*)

Magára ma valamit is adó irodalomtörténész még a látszatát is kerülni igyekszik a módszertani pozitívizmusnak. Okkal, mondhatnánk egyfelől, ha az önmagukkal azonos tények „pozitív létének” jó évszázados árnyképe dereng föl előttünk. Másfelől mégsem mindig indokoltan, ha a módszertani önreflexió tudatában van annak, hogy egyetlen klasszikus, történetivé lett értelmező rendszer sem pusztán holt örökséget hagy maga után. Sőt, nem is mindig oly könnyen megkerülhető. Ép történeti érzékkel ugyanis nem tagadható, hogy a strukturalizmusban megújult pozitívizmus például épp egy tőle idegen zónában sietett a műértés segítségére. Legalábbis, amennyiben a környezetéről leválasztott műalkotás leírásában nyújtotta a legbiztosabb támaszt a szemantikai-morfológiai eljárásoknak. De történetiszemléleti öröksége is termékenyen hatott tovább – egész a recepciőesztétikáig –, ha nem feledjük, hogy Scherer soha nem hitt a produkció befogadással szembeni kijátszhatóságában. Sőt, nem szűnt meg hangsúlyozni, hogy „a publikum különbözőségeinek szükségszerűen hatniok kell a produkcóra” (*Poetik*, 1888). Bármely történeti örökség úgy és akkor tekinthető tehát elevennek, ha magát a történetiségét értjük jól: azt a képességét, hogy új kérdésekkel szemközt önmagát elkülönbözött formában teheti újra hatékonyá. „Jelen” ilyenkor nyilván csak az emlékezete van az egykori formációnak, hatni a rajta keresztül azonosítható problémamegoldó képességnek van módja. Már persze, ha hatás és „jelenlét” elválasztható volna egymástól.

Már itt előre kell bocsátanunk: a „*Kemény a menny*” biztonsággal ellenáll az olyan bűvészmutatványnak, amely a módszer nem-identikus megújulását hangsúlyozza ugyan, de végül mégiscsak a múlt századot emlegetve keveri gyanúba a könyvet és műfaját. Mert kétségtelen, a monográfia valóban kényes műveleti szintér az ezredforduló irodalomtudományában. Mindenekelőtt, mert olyan episztémé terméke, amely az egységes szerzői individuum életét, alkotói pályáját történetileg zárt – és ilyenként hozzáférhető – szociokulturális környezetben értelmezte. A modernség utáni korszakküszöb nézetéből viszont e főbb orientáló tényezők közül úgyszólván valamennyiinek megingott a státusza. A szerzői individuum egysége éppúgy kérdésesnek látszik, mint az életművel oksági funk-

cióba léptethető kontextus mibenléte. A tényvilág érvénye, terjedelme, sőt, egyáltalán: „láthatósági” rendje pedig mind nagyobb valószínűséggel annak van kiszolgáltatva, hogy rekonstruktív illúziók vezérelte teljességvágy, vagy csupán az igazságos megértés parcialitása tár-e rá horizontot. S leginkább ez utóbbi dilemma nehezíti meg a monográfus dolgát. Műfaja ugyanis olyan tényfilozófiák terméke, amelyek a hiteles dokumentumok feltárásával lényegében máris a (referált) valóságot vélték elérhetni. A pozitív monográfia tehát úgy hidalja át az élet és annak dokumentumai közti teret, hogy materiális rendszerek kapcsolataként fogja fel jel („dokumentum”) és utalt („szerző és világa”) összetartozását. Sem a schereri, sem a Hettner-féle változatában nem adhatott tehát helyt az interpretáció „köztes helyének”. Nagyon is jellemző, hogy ez a hely – amelyet Gadamer később a hermeneutika igazi helyének nevezett –, épp a pozitív tudományban vált a „spekulációk” gyanús és méltányolhatatlan zónájává. Ezért sem ismerhette föl módszertani axiómaként azt, hogy maga a legszentebb dokumentum is csupán *tanúskodik* valamiről. *Értelmez* tehát valamit, ami már nincsen jelen. A monográfia műfaji szerkezetében, történeti arculatában ezért van mélyen rögzítve az az episztémé, amely létrehozta őt. A műfaj nem időtlen megnyilatkozásmód.

A *Fiatal életek indulója* (1963) és az *Érik a fény* (1977) óta ráadásul olyan recepciós helyzet alakult ki, amelyben József Attila monográfusának még egy sor egyéb változással is számolnia kellett. Ha a művészeti episztémé korszakküszöbe nagyjából két temporális fejezetre (az 1927 előtti, illetve az 1927 utáni József Attila) bontja majd Szabolcsi Miklós monográfiáját, az tehát nem pusztán abban mutatkozik meg, mire képes e klasszikusan történeti műfaj egy tőle kevésbé, és egy másik, sokkal inkább idegen környezetben. Meg fog mutatkozni abban is, mennyire másak voltak az irodalomértés kérdésirányai a nyolcvanas–kilencvenes években, mint az 1930 és 1960/70 közé tehető periódusban. Nem azon kell tehát mérnünk Szabolcsi Miklós nagyszabású munkáját, mihez is kezd a műfajjal és annak eszköztárával, hanem hogy József Attila-értelmezései válaszolnak-e egy új kérdezőhorizont dilemmáira. S a műfaj kérdése a (szerintem) természetlen formai szintről ekkor lép át a megértés funkcionális, mert a korszak művészeti önmegértését szolgáló kérdéseinek szintjére. Ezzel, persze nem ejtjük el a morfológiai értelemben vett műfaji „fonalat”, mert a problematikus helyeken – ilyen a hermeneutika valósága – a lehetséges magyarázatok maguk vétetik föl velünk őket újra.

A „*Kemény a menny*” lényegében azt a periódust öleli föl József Attila életművéből, amely két ellentétes költészettörténeti hagyomány erőterében formálódik. Jól mutatja verseinek műfajváltozati színeképe, hogy a tiszta költészet modern daltradíciója és az avantgarde „szétszerelő” építkezésmódja határolja ekkor azt a mozgásteret, amelyben József Attila költészete elhelyezkedik. És itt akár még azt is leszögezhetnénk: ennek a feszültségnek nem annyira József Attila

ekkori líratermésének különleges értékei okán van jelentősége. Hisz a vonatkozó időszakban úgyszólván alig van még igazán kiemelkedő alkotása. (Magam legfeljebb a 2. *Medáliát*, a *Nyárt*, s talán a *Füstöt* sorolnám ide.) Líratörténeti nézetből viszont különösen beszédes az 1927 és 1930 közötti periódus alakulásának története. Mégpedig azért, mert mindenekelőtt két költészeti alkotásmód látens küzdelmének színtere, ugyanakkor – mint nyitott és dinamikus *idő*beliség – e küzdelem eldőlteként „előttjét” képezi le.

Úgy is fogalmazhatnánk, a század első harmadának két nagy alkotási modellje, az image-, illetve a montázsszerű lírai nyelvhasználat és látásmód harcának kiemetele nagyobb tét ekkor a magyar költészettörténetben, mint pusztán csak József Attila ekkori műveire vonatkoztatva. Szabolcsi Miklós fejtegetéseit a könyv műfaja szemlátomást korlátozza abban, hogy a szélesebb líratörténeti kontextusra is kiterjedjenek. Annak összefüggései, főbb kérdései azonban akkor is ott vannak érvelésében, ha egyrészt eléggé takarékosan, másrészt pedig kifejezetten tartózkodóan bánik is velük. Mindkettőnek beláthatóak az okai, de ezúttal elegendő a második tünet magyarázatára szorítkoznunk. A húszas évek végén – így látja a monográfus is – valóban valami új kezdődik: „Ennek a változásnak a jeleiről és formáiról az irodalomtörténészek, a kritikusok máig vitatkoznak, és arról is, mi ez az új, ami a 30-as évekre kialakult” (515). Sajnálható némileg ez a távolságtartás, mert bizonyos értelemben Szabolcsi Miklós is úgy ítéli meg, a változások mibenléte termékenyebb kérdés ekkor a József Attila-problémánál: „József Attila költészetének változása – folytatja ugyanitt – 1930 körül jelzője és része is ennek az *általánosabb, mélyebb* folyamatnak.” (Kiem.: K. Sz. E.) Alighanem azért is, mert monográfiája meggyőzi az olvasót arról, hogy az 1927 és 1930 közötti időszak nagyon is köztes jelentőségű: „már nem a kezdő, voltaképpen már nem is a kísérleti szakasz József Attila pályáján” (514).

Ha jól értem Szabolcsi Miklós következtetéseit, akkor a fentebbi (nálá nem emlegetett, tehát ki nem tüntetett) két líramodell küzdelme végül egy harmadik javára dől el. Olyanéra, amelynek nem könnyű nevet adnunk. Szabolcsi Miklós – némileg váratlanul, ám remélhetőleg korigálhatóan – egyfajta lírai realizmust előlegez meg itt „a 30-as évek egyik uralkodó irányaként” (301). Ha revidéálja ezt a nézetét, alighanem szembe is fordul majd az akadémiai irodalomtörténet klasszifikációs örökségével. Mert bizonyosan nem újklasszicista, még kevésbé újtárgyias líra következik itt majd az 1930-as évre, hanem olyan beszédszerű hangzásmódban megalapozott „diszkurzív” nyelvhasználat, amelyet – variálva némileg Németh G. Béla „önmegszólító verstípusát” – ma már joggal nevezhetnénk a dialogikus poétika későmodern kiteljesítésének. Hol integráló (a kései nagy versek), hol pedig a szintézis lehetetlenségének esztétikai tapasztalatában részesítő kihangzással (*Eszmélet*). Ma már alighanem bizonyosra vehető, a magyar líra – Szabó Lőrinc hathatós támogatásával – ekkor mindkét változatában világirodalmi magasságban jár. De József Attilát tekintve a kései modernség

utótörténetének nézetéből méginkább valószínű, hogy költészettörténetileg nem a kései versek, hanem elsősorban az *Eszmélet* ad tovább elevenebb örökséget.

Szabolcsi Miklós olyan fogadattási körülmények között alkotta meg munkája új fejezetét, amelyben soha ilyen jelentőségük nem volt az elvárások megváltozásának. Az egykori „munkásköltő” paradigmája nem múlt ki ugyan, de némileg módosította a József Attila-mű politikai olvashatóságának irányait. Ha politikailag egykor a mozgalmi lobogó árnyékában helyezték el, most egyfajta liberálistdemokrata őrláng otthonává tették a líráját. Ennek az olvasásmódnak a retorikája néhány éve erősödött föl igazán, de 1994 után rögtön paradigmát is váltott. Annyiban legalábbis, hogy míg akkortájt az egyéni szabadságjogok és a másság allegóriaképzésében merült ki (félreértett és együgyű változatában még a popkultúra szintjén is), a direkt aktualizációkat utóbb inkább saját hirtelen hiányuk tette beszédessé. A nyilvános politikai olvasatok fő szólama ma inkább a csend „szólamaként” van jelen: nem szűnt meg, nem „nincs”, mindössze hallgat.

A kritika megváltozott várakozását elsősorban abban az igényben lehet megfigyelni, amely a költőt újabban egy konzervatív, klasszikus-modern líraértés zászlajává igyekszik emelni. A modernség utáni líra nyelvével szemközt a napi kritika gyakran olyan metaforáló svádával veszi védelmébe József Attila „igazi” költészetét, hogy már-már szinte kompromittálja vele. Irodalomértésünknek ebben az átalakuló szakaszában eléggé kétes szolgálatot téve az új esztétikai kultúrának. Főként, mert ez a felszínes zsurnalizmus legfeljebb a század eleji esztétizmus emlékezetével van felszerelve. Holott épp az ilyen retorikus könnyedség láttán figyelmeztetett maga József Attila arra, hogy a frappáns közkritikai jópofáskodás mennyire összeegyeztethetetlen a „szellemi tisztasággal”. Ez utóbbi – írja Vágó Mártának – „nem is jelentkezhethet igitotusi svádában, mert éppen mivel rendszeresség az egzisztenciában, az egész egzisztencia minden fogához és fokához kapcsolódik, tehát nem könnyed és nem káprázatos”. Itt annak a különös paradoxonnak lehetünk a tanúi, hogy e kritikai igénytelenség láttán miként válik a későmodern József Attila olyan új költészeti irányok támaszává is, amelyekkel egyelőre a tréfálgatás szintjén próbál leszámolni – ha egyáltalán tudomásul veszi – a zsurnálkritika.

Recepciótörténetileg szintén olyan változás idejét éljük, amikor rejtett feszültség van József Attila olvasóinak több tábora között is. Tart ugyan még a kanonizált költő, a „kötelező irodalom” emlékének ressentiment-ja, nem kevés olvasót tartva jelenleg távol tőle. Leghangosabban viszont a klasszikus-modern episztémé hívei sereglik körül az életművet. Annak is különösen a záró verseit. Igényesebb és európai orientációval ugyanakkor olyan – kisszámú, de szakavatott – új olvasónemzedék is kialakult már, amely nem az egyszeri vers-csoda és a megismételhetetlen emberi sors „irodalmi” dokumentumának bővületében, hanem egy új esztétikai tapasztalat horizontjában fedezik fel kivételes megszólító erejét. Nemritkán Valéry, Benn, Pound vagy Celan szomszédságában. Olyano-

kéban tehát, akiknek a hatása át tudta törni egy önelégült esztétizmus vagy egy kegyelemhítű művészetvallás történeti horizontját.

A legmélyebbre ható változás azonban minden kétséget kizáróan magában az irodalomtörténeti recepcióban következett be. Az 1927–30 közötti periódusról biztonsággal elmondható, hogy máris gazdagon dokumentált az értelmezéstörténete. Szabolcsi Miklósnak elsősorban ezzel a kritikai szakirodalommal kellett szembesülnie. A külső szemlélő számára ez a szembesülés mégis olyan történésnek mutatkozik, amely a (látszólagos) gazdagságot végül, sajnos, nagyfokú szegénységként érteti meg. És nyilván óriási szerepe van abban az utóbbi évek irodalomtudományi átalakulásának, hogy ez a terjedelmes szakirodalom ilyen mértékben némult el, s lényegében alig van szava a kilencvenes évek kutatójához. Első látásra súlyos állítás, rászorul tehát a magyarázatra. Az alábbi néhány tünettel azt kíséreljük meg beláthatóvá tenni, miért bizonyul nagyrészt improduktív vállalkozásnak az a kísérlet, amely érdemben próbálja megszólaltatni a József Attila-recepció során kialakult szaktudományi diszkurzust.

Németh Andor, Komlós Aladár, Tamás Attila vagy Tverdota György bizonyos írásait leszámítva nem kis meglepetéssel tapasztalja az olvasó az allegorézisnek azt a különféle rendű-rangú, indokú és kényszerűségű változatát, amely szinte körülburjánozza a verseket. Különösen az a feltűnő, hogy ez a diszkurzus mint-ha évtizedeken át tudatosan utasította volna el a művek iránti poetológiai és költészettörténeti érdeklődés igényét. Az egyetlen – önkényesen megválasztott – kódon keresztül végrehajtott értelmezés gyakorlata éppoly mindennapos benne, mint a fogalmi-ideológiai jelentésazonosítás, az életrajzi versinterpretáció vagy az esztétikai értelemalkotás helyét betöltő rejtvényfejtés. Szabolcsi Miklósnak innen tekintve az értelmezéstörténet ama pontjain gyűlhetett meg igazán a baja a szakirodalommal, ahol a különféle típusú allegorézisek világában kell rátalálnia valamely közösnek mondható jelentéshorizontra. Mert vajon mihez lehetett kezdeni például azzal a távoli kapcsolattal, amely (állítólag) a *Gyöngysor* és a *Dicsőséges nagyurak* között állna fönn – pusztán a kötél-motívum okán. (Vajon hány kötél-motívumos vers jöhetne akkor itt szóba – Villontól Szabó Lőrincig?) Vagy azzal az értelmezői meggyőződéssel, mely szerint a *Klárisok* a szerelem (bizonyítható?) kihunyásával volna magyarázható, netán pedig, hogy a „Hosszú az Úristen” kifejezés a prédikáció hosszúságára(!) utalna, a „rövid a szalonna” viszont – amúgy jelképesen – az élet rövidségét „jelentené”...

Nos, Szabolcsi Miklós eléggé változatosan kezeli a versértelmezések e tarka örökségét. Van, ahol – a többitől mechanikusan elválasztott – saját interpretációjához ragaszkodik, van, ahol az egymás mellé montírozott „megfejtések” nyomán lényegében nyitva hagyja a következtetést, másutt pedig egyszerűen csatlakozik valamelyik mérvadónak ítélt változathoz. S bár a monográfia műfajának nem okvetlenül a műelemzés a legerősebb oldala, hogy némi hiányérzetet az az elsietett összegzési mód is, amely a művek értékelését gyakran egyetlen for-

mulára kívánja hozni. Ezek a záradékok némelykor olyan általánosságokra szorítkoznak, hogy sem a tárgyalt vers életműben elfoglalt helye, sem tágabb összefüggésben értett szerepe szempontjából nem relevánsak. Különösen olyankor, amikor a versinterpretáció maga sem mozog szisztematikusan kiépített érvelési közegben. Így azután nem csoda, hogy a monográfus néha olyan következtetésekkel is azonosul, amelyeknek bizonyosan nem osztja az esztétikai-poétikai axiomatikáját. „Az ideológia nem ráerőszakolt vörös posztó, hanem a lélekállapot természetes és hiteles kifejezése” – zárja például Fejtőnek egy tanökönyvíví tételével az *Esik* című vers elemzését (408). A reprezentációs és mimesisestétikák szakirodalmi keveredése is nyomot hagy a monográfia eljárás-módján. Az érvelés ugyanis nem mindig teszi világossá, miért vonzódik inkább a reprezentációs változathoz. Ugyanakkor valóban nehéz eldönteni, melyik nézetrendszer jegyében tekinti instanciának az életrajz adott fejezetét, amikor is bizonyos szövegeket a Vágó Márta-szerelem távlatából von egy csoportba („A távolodás versei”). A pozitívizmus hagyománya ezeken a pontokon éreztetni legerősebben a hatását: a vers az élet dokumentuma, az élet pedig – mint előbb Fejtőnél is – a vers „hitelesítője” lesz.

A monográfia műfaja nemigen kerülheti meg a feldolgozandó anyag terjedelmére vonatkozó kérdést. Szabolcsi Miklósnál jól felismerhetők a kérdés *gyakorlati* eldöntésének koordinátái. József Attila e pályaszakasza itt lényegében a korrajz, a költészettörténet, az életrajz, a művek „életrajza”, keletkezéstörténete, valamint az esztétikai-poétikai értékelés képezte hálózatban tárul föl előttünk. Legalapossabban láthatóan az életrajzot és a művek keletkezéstörténetét dolgozta föl Szabolcsi Miklós. A korrajz irányában elvileg határtalanul felnyitható anyagkezelés is jelzi a még funkcionális információk, illetve a járulékosak közötti választóvonalakat. Hogy itt mégsem egyértelműek a határok, arra azért néhány tétova megjegyzésből van módunk következtetni. Mert valóban – a szerzővel együtt – nem könnyű eldöntenünk, van-e szerepe e pályaszakasz jobb megértésében Bergson 1927-es Nobel-díjának (24), vagy annak, hogy 1928-ban Simon Böske lett Európa Szépe... (116)

Az ilyen eldönthetetlen – s meglehet, távoli – kérdések azonban nagyon is közeli, az egész feldolgozás koncepcióját érintő problémákká válnak akkor, ha komolyan vesszük a hasonló irodalomtudományi vállalkozások mai dilemmáit. Mindenekelőtt tehát azt a nagyon egyszerű alapkérdést, vajon kiről is szól(hat) az ezredvégi episztémé horizontjában egy monográfia? Ha ugyanis a maga temporalitásában szemléljük a pozitívizmus e kitüntetett műfaji örökségének produktív felhasználhatóságát, nem kerülhetjük meg a választ arra, ki a főszereplője egy ilyen élet- és pályarajznak. Ebből a nézetből Philippe Lejeune utóbb olyan különbségeket állapított meg az önéletrajzi epika „én”-jének összetett létmódjában, amelyeknek következményei vannak az életrajzírás műfaji lehetőségeire is. Mert ha abból indulunk ki, hogy az egyes életművek „tulajdonosainak” neve

egyszerre *több létező dolgot is* jelöl, akkor alighanem számolnunk kell azzal is, hogy az élet- és pályarajz műfaja sem egyetlen „én”-t fog megjeleníteni. Az életrajzi személy bizonyosan nem lesz maradéktalanul azonos azzal, akit szerzőnek nevezünk. A szerző a maga köztes státuszával viszont úgyszintén legalább két zónában helyezkedik el. És amennyiben a szerző nemcsak ténylegesen létező, megnyilatkozásaiért felelős személy, hanem termelője is egy diszkurzusnak (Lejeune: *Le pacte autobiographique*), akkor még ezen belül is további szerepváltozatok hordozója lehet. József Attila esetében ez azt jelentheti, hogy alapvetően meg lehet különböztetni egy diszkurzus-befolyásoló, illetve egy azt megelőző szerzői szituáltságot. Az 1927–30 közötti periódust nézve abban lehetne termékeny a pozitívizmus módszere, hogy a szerzői én-t itt még elsősorban nem a diszkurzus termelőjeként jeleníti meg, hanem sok tekintetben magának a hagyományozott és uralkodó irodalmi diszkurzusnak a *termékeként* értelmezi. A pozitívizmus eszköztára ugyanis különösen az ilyen típusú vizsgálódásra alkalmas.

És valóban: Szabolcsi Miklósnak nem is igen volt itt lehetősége arra, hogy József Attilát ekkor valamiféle diszkurzus-meghatározó szerepben állítsa elének. Többre is vállalkozhatott volna azonban akkor, ha az életrajz alakulására ható tényezők feltárása mellett komolyabb kísérletet tesz a *költői pálya* irányait befolyásoló diszkurzuselemek viselkedésének rendszerezésére. Arra tehát, hogy a kulturális és irodalmi jelhasználat szabályrendszerei, eltérő változataik, illetve érvényesülési lehetőségeik miként, milyen mozgástérben tették lehetővé a költői szerepfelfogás formálását, egyénítését és legitimációját. Azt lehetne mondanunk, hogy persze, hát lényegében erről szól – mi másról szólhatna? – Szabolcsi Miklós könyve akkor, amikor mű és környezete viszonyát tárgyalja. Lényegében igen, lehetőségeit tekintve viszont nem mindig kielégítően.

Szemlátomást nem érvényesít ez a könyv olyan átfogó stratégiát, amely láthatóvá tudná tenni, milyen következményei vannak a művekben a diszkurzus termelte szerepeknek, illetve a költő válaszainak a fennálló szerepmintákra és költészetfogalmakra stb. Az esztétikai értékalkotás mélyebb dimenzióit érintik-e, vagy pedig pusztán a pálya aktuális alakulásrendje szempontjából van jelentőségük? Nem csak arról van szó például, milyen konfliktuózus irodalomfelfogás állhat a *Medáliák*, vagy milyen érvényű és szélességű Szabó Dezső-hatás a Babits-pamflet háttérében. (Mert hogy nem ugyanazon esetekről van szó, az bizonyos. A *Medáliák*ban alighanem szerzői-poétikai jelentőségű az avantgarde nyelvhasználat egybejártsága a klasszikus-modern vallomásossággal, míg a pamflet inkább pragmatikai, diszkurzusbirtoklási távlatban teszi magyarázhatóvá a Szabó Dezső-nél tökélyre fejlesztett változat alkalmazását. Magyarán: a műfaj eszközkészletét József Attila nyilván nem ok nélkül ítélte Szabó Dezsőnél a leghatékonyabbnak.) Szabolcsi Miklós láthatóan nemcsak a szegénylegény-szereppel szemben bizonytalan (Németh László bírálatát lényegében elhárítja, de Péter László értelmezé-

seben mégis helytállónak látja némely elemét), de nem ítéli meg következetesen a vallomáslírai komponenseket sem. Ezek egy részét *személyi* érvényű megnyilatkozásnak tartja – azaz: közvetlenül az életrajzi háttérű szerelmi líra dokumentumértékű mozzanataiként fogja fel –, másutt viszont *szerzői* szerepnek ítéli őket (lásd a *Nyár* zárlatának három változatát). Márpedig ez utóbbi esetben rendkívüli jelentősége volna a differenciáltabb megközelítésnek. Ha ugyanis pusztán háromfajta pragmatikus applikációról van szó, akkor az tekinthető a személyként értett szerző allegoretikus értelmezésjavaslatának. Ám ha a háromféleképpen is aktualizálható „üzenetnek” a vers megalkotottságából származó többértelműség a forrása – s ennek is van nyoma Szabolcsi fejtegetéseiben –, akkor a szerzőiség elve nyilván nem életrajzi, hanem poetológiai magyarázatot kíván. Ugyanez a probléma merül föl a szürrealis versben fellépő alanyiség kapcsán is, melyet szintén nem reflektál a monográfus. Holott a költészettörténet e periódusában távolról sem magától értetődő az a fajta vallomásosság, amely a szürrealista képhasználatú 1. *Medáliában* megszólal. Az egész kérdés ugyanis szoros összefüggésben áll azzal a nehezen értelmezhető koncepcionális elvvel, hogy itt valamiféle lehiggadt szürrealizmussal volna dolgunk. Hisz nemcsak az a kérdés, volt-e számottevő radikális szürrealista kísérlete József Attilának, hanem az is, vajon – éppen a hagyományos én-konstitúció és a végig uralt értelemképzési horizont alapján – nem valamely, alapjában klasszikus-modern konstrukció dolgozik-e itt leleményesen összeválogatott szürrealista komponensekkel? Ha így volna, akkor azonban nem lehiggadt szürrealizmusról, hanem az image-elvű alkotásmód montázs-eljárással végzett kísérletéről kellene beszélnünk. (A „lehiggadt szürrealizmus” kifejezés épp az ellentétére utal. Azaz, a montázspoétika visszatekintő, klasszicizáló megnyilvánulásáról volna szó.)

Mindez ismételten annak jelzése, hogy Szabolcsi Miklós monográfiája változva és nem mindig következetesen írja egyrészt a személy, másrészt a szerző élet- és pályarajzát. Van, amikor poetológiai szinten tesz kísérletet a személyi-életrajzi problematika feltárására (a Vágó Mártához írt versek, a Szabadszálláson tett látogatás tapasztalatai és a jelentésképzés szociális mozzanatai közti összefüggések stb.), és van, amikor a szerzői szint kérdéseit közelíti meg a személyi zónába tartozó érvrendszerrel. Szerző és személy e változékony megkülönböztetésének alighanem ugyancsak a Babits-pamflet a legjellemzőbb példája. A pamflet költészettörténeti jelentőségű intencióját – noha nyilván nem mentes az egyéni sérelmekről – olyan személyi-életrajzi kérdéssé fokozza le Szabolcsi Miklós, ahol már-már veszendőbe megy József Attila poétikai-költészettörténeti felismerésének rendkívüli jelentősége. Hiszen voltaképpen végül életrajzi okokra építi fel az egész affér magyarázatát. Eszerint József Attila „az ifjúság fölényével meg volt róla győződve, hogy ő a jobb költő...” (370)

S ezzel elérkeztünk e gazdag, nagyívű és komoly szakmai kihívást jelentő monográfia talán legfontosabb, legidősebb kérdéséhez. A Babits-pamfletben

valójában ugyanis nem egyszerűen a diszkurzus teljhatalmú urával számol le József Attila, hanem a Nyugat lírájában kiteljesített költészettörténeti paradigmával egyáltalán. S ahogyan ekkori tájékozódásának kivételesen korszerű – és ezért nagyon is termékeny – iránykeresését (az én-válságra adható szerepkereső válaszaitól egészen a teremtő nyelviség és a közös ihlet gondolatáig), úgy a tradícióval való szembesülését is igen összetett, differenciált és következetes megoldások jellemzik. Ekkor talán még átgondoltabbak és tisztább képletűek is, mint a költőként már jóval érettebb Szabó Lőrincéit. A Nyugat-örökséget ez az esszé például nem egészében utasítja el. Szabolcsi Miklós kitűnő érzékkel hangsúlyozza, hogy az írásnak éppen az a Kosztolányi a pozitív viszonyítási pontja, aki bizonyosan nem valamiféle olcsó pragmatikai szembeállítás kedvéért válik most Babits ellenpólusává. Ha van kézzelfogható bizonyítéka József Attila tudatos, és egyáltalán nem utólagos modern-költészettörténeti felismeréseinek, annak bizonyosan a Babits-pamflet adja a legjobb példáját. Talán jelentékenyebbet az *Esztétikai töredékek*nél is. Hiszen míg a *Te meg a Világ* Szabó Lőrince valóban csak utólag, József Attila egyidejűleg észleli a kortársi líratörténet épp bekövetkezőben lévő fordulatát.

Félreértés ne essék, nem az ő költői praxisa részesül még abban (az érdem ekkor elsősorban a *Te meg a Világé*), hanem reflexiójának felismerése. Biztos líratörténeti tájékozódása pontosan azt a Kosztolányit emeli ki a Nyugat-paradigmából, aki alapjaiban újította meg a későmodernség líraértési feltételeit. Ráadásul a fordulatnak éppenséggel azokat az alapvető szemléleti-modális összetevőit hangsúlyozva, amelyek jegyében Kosztolányi máig ható örökséget adott tovább. Nevezetesen a tragikumról való beszédnek azt a formáját, amely úgy nélkülözi a tragikus akcentust, hogy közben elsúlytalanítaná a modernség – ekkor már *nem századfordulás formában hozzáférhető* – tragikus esztétikai tapasztalatát. Nem az tehát a szöveg igénye, hogy megtudjuk, „Babits bezzeg ennél sokkal rosszabb” (375), hanem hogy vegyük észre: van a Nyugat-hagyománynak továbbvihető líranyelvi modellje, csakhogy az nem a Babitsé, hanem a Kosztolányié. Ezért szögezi le, a megszakításokon keresztül érvényesülő folytonosság jegyében, hogy a kegyelmi meghatódottság esztétista paradigmája, a tragikum klasszikus-modern fensége a babitsi változat nyomvonalán könnyen hitelvesztett önsajnálattá, busongó ezüstkori öntetszelgéssé válhatik, és mint ilyen az önelégült művészetvallás üres szertartásainak lesz a szentélye. Visszavetve ezzel az egész magyar líra korszerű poétikai-szemléleti orientációját. Szabolcsi Miklós, sajnos, kevésbé hangsúlyozza József Attila e rendkívüli irodalomtörténeti jelentőségű felismerését. Alighanem azért, mert – s itt nyilvánvalóan a tapasztalati tények igazoló erejének követelménye köti meg a kezét – ismételten nagyobb nyomatékot ad az életrajzi, s kevesebbet a poetológiai értelemben vett szerzői összefüggéseknek.

Igazságtalanok volnánk azonban, ha az e vitakérdésből adódó kritikai távlatot visszavetítenénk a szokatlan nagyságrendű vállalkozás egészére. Nemcsak azért,

mert a Vágó Márta-történet „rekonstrukciója” még akkor is nagyszabású és kivételes teljesítmény, ha egyidejűleg a módszer egyik legérzékenyebb pontját teszi láthatóvá. Ha valahol, akkor itt viselkedik a legellentmondásosabban a pozitivizmus módszerhagyománya. De egyúttal itt fejt ki leginkább a maga másként újraaktualizálható hatását is. Szabolcsi Miklós ugyanis nem a tapasztalati tények verifikációs kontrolljához folyamodik, hanem Vágó Márta előzetesen érvényesnek és igaznak elfogadott emlékezéseit teszi a történeti rekonstrukció instanciájává. S azzal mesterien lépteti párbeszédbe József Attila levelezését, látnunk kell: itt valójában nem a *valóság*, hanem két nagy elbeszélés lesz a „rekonstrukció” hitelességének tényleges kritériuma. Szöveg megy tehát szöveg elé, nem pedig a (kérdéses és elérhetetlen) tapasztalatiság. Ha Szabolcsi Miklós közelebről is reflektálta volna ennek az eljárásnak az axiomatikáját, alighanem a modernség utáni monográfiáírás első autentikus változatának adhatta volna példáját. A tudományos argumentáció státuszának megváltozására figyelmeztetve tehát némi merészséggel akár a szövegek párbeszédének színhelyévé is nyilváníthatta volna a monográfia mai formáját. Teljes egyetértésben Paul de Man ama megfigyelésével, mely szerint „a történelmi tudás alapjai nem tapasztalati tények, hanem írásos szövegek – tetszelegjenek bár e szövegek háborúk vagy forradalmak képében” (*Blindness and Insight*).

Bármily különös azonban, a könyv – miközben elsősorban biográfiai alapon építkezik – olyan hatalmas mennyiségű adalékot sorakoztat fel a húszas-harmincas évek fordulatainak átfogó poetológiai értelmezéséhez, hogy pusztán ebből az anyagból máris felépíthetné e különleges átrendeződés teljes környezetét. Hosszasan sorolhatnánk itt e bizonyító erejű megfigyeléseket az interdiskurzív szituáltság, az egyszerre több táborba tartozás logikájától – a kollektív ideológiák vonzásán és az alkotás eredetiségének megkérdőjelezésén át – egészen Szabó Lőrinc jelentőségének felismeréséig vagy az intellektualis-diszkurzív nyelvhasználat első biztos jelzéseiig. Bizonyos, hogy a legjelentősebb fejezetének küszöbéhez érkezett monográfia a következő kötetekben sokban számíthat az itt felgyűlt tapasztalatokra és következtetésekre. Együtt van úgyszólván minden, ami az érett költővé válás előzetes feltételrendszerét is új távlatba helyezheti. Szabolcsi Miklós új könyve nem egyszerűen ígéret, hanem szakmai garancia arra, hogy József Attila a kései modernség egyenrangú klasszikusaként nyerhesse el végre méltó – nem ideologikusan kinyilvánított – helyét a modernség tovahaladó folyamatában. Éspedig annak nem egyszerű regionális részeseként, hanem mint e messzeható világirodalmi korszak- és stílusváltás egyik kezdeményező exponense. Az irodalomtudomány nézetéből mindez persze olyan formátum és felkészültség függvénye, amelyeket a József Attila-filológiában továbbra is egyedül Szabolcsi Miklós mondhat a magáénak.

(Akadémiai Kiadó, 1992)

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ



SZABOLCSI MIKLÓS

Válogatott bibliográfia

Összeállította*
JANZER FRIGYES

Az anyaggyűjtés lezárva: 1995. november 30.

* A Szabolcsi Miklós irodalmi munkássága. Válogatott bibliográfia. = Lit, 1981. 1-2. 275-287. felhasználásával

I. ÖNÁLLÓ ÉS TÁRSSZERZŐS KÖTETEK

- Költészet és korszerűség. Bp. Magvető K., 1959. 266 l.
- Klaniczay Tibor–Szauder József–Sz. M.: Kis magyar irodalomtörténet. Bp. Gondolat K., 1961., 1965. 439 l. [oroszul: 1962, franciául: 1962, németül: 1963, angolul: 1964, lengyelül: 1966, bolgáruul: 1976]
- Fiatallételek indulója. József Attila pályakezdése. Bp. Akadémiai K., 1963. 634 l. (Irodalomtörténeti Könyvtár)
- Elődök és kortársak. Bp. Szépirodalmi K., 1964. 315 l.
- A verselemzés kérdéseiről. József Attila: Eszmélet. Bp. Akadémiai K., 1968., 1969. 123 l. (Irodalomtörténeti Füzetek)
- Jel és kiállítás. Az avantgarde és a neoavantgarde kérdéseiről. Bp. Gondolat K., 1971. 198 l.
- Változó világ – szocialista irodalom. Bp. Magvető K., 1973. 503 l. (Elvek és utak)
- A clown, mint a művész önarcképe. Bp. Corvina K., 1974. 168 l.
- Érik a fény. József Attila létele és pályája 1923–1927. Bp. Akadémiai K., 1977. 802 l. (Irodalomtörténeti Könyvtár)
- Sz. M.–V. Scserbina: Velikaja oktyabrszkaia revolucija I vengerszkaia lityeratura. Moszkva, Nauka, 1979.
- Sz. M.–Tasi József: Egy verseskönyv születése. József Attila: Dönts a tőkét, ne siránkozz. [c. hasonmás kiadásához] Bp. Akadémiai K., 1980. 31 l.
- Attila József. Berlin, Akademie Verlag, 1981. 200 l. (Literatur und Gesellschaft)
- Világirodalom a 20. században. Főbb áramlatok. Bp. Gondolat K., 1987. 243 l.
- „Kemény a menny.” József Attila létele és pályája, 1927–1930. Bp. Akadémiai K., 1992. 562 l. (Irodalomtörténeti Könyvtár)

II. TANULMÁNYOK, KRITIKÁK, ISMERTETÉSEK

1943

Az irodalmi stílusvizsgálat XX. századi módszerei. = Egyetemes Filológiai Közönlöny, 3. 366–383.

1945

Devecseri Gábor: Az élő Kosztolányi. = Magyarok, 236–238.

1946

Az antiintellektualizmus feltámadása. = Újh, 67–68.

Déry Tibor: Alvilági játékok. = Újh, 151–152.

Sőtér István: Magyar–francia kapcsolatok. = Magyarok, 636–637.

Tolnai Gábor: Végzetes esztendő. = Magyarok, 191–192.

Faludi Ferenc stílusa. Bölcsészdoktori disszertáció. Bp. 128 l.

1947

Huxley és Cini. = Újh, 68–69.

1948

Devecseri Gábor Odyssea-fordításának méltatása. = Mnyr, 130–131.

Irodalmi szociográfia. = Csillag, 5.

Komlós Aladár: Irodalmunk társadalmi háttere. = Csillag, 5.

1949

Magyar századok. Horváth János- emlékkönyv. = It, 342–438.

1950

Irodalmi nevelésünk fő problémái. 1950. 21–23.

Karinthy Ferenc: Szép élet. = Csillag, 27. 54–55.

1952

Megjegyzések a Felelet vitájához. = IÚ, júl. 3.

1955

József Attila útja. = SzN, ápr. 10.

A valóságábrázolás és a pártosság fő kérdései. MUOSZ 181.

1956

Ady Endre összes prózai művei. = MTA I. OK, 1–2. 208–219.

1957

A József Attila-kutatások néhány kérdése. = Utunk, dec. 5.

A Pléiade enciklopédiája a magyar irodalomról. = Nagyv, 7. 1095–1098.

1959

Ady. = Népművelés, jan. 1.

Attila József e la lirica europea moderna. = Roma, Societa Italiana Amici dell'Ungheria és ALitt., 203–213.

Attila József. = Sinn und Form. Berlin, 3. 359–386.

Gondolatok egy antológia olvasásakor. (Túztánc) = ÉI, jan. 16.

Egy hetilap gondoljai. = ÉI, okt. 23.

Irodalmunk időszerű kérdései. Bp. KÖPTI. 71.

1960

A XX. századi magyar irodalom története. = A kultúra világa. IV. köt. 433–519.

Az irodalom védelmében. = ÉI, szept. 16.

A kritika – mérlegen. ÉI, szept. 16.

A magyar szocialista irodalom történetének néhány kérdése. Kandidátusi disszertáció tézisei. Bp. Akadémiai K.

Nacionalizmus és a legújabb magyar irodalom néhány problémája. = MTA I. OK, 133–137.

Trzecie pokolenie pisatskie mlodych. = Nowa Kultura, aug. 21.

1961

- Biographie d'Attila József. Chronologie. Bp. Corvina, 165–197.
 Kardos László: Vázlatok, esszék, kritikák. = ItK, 4. 488–489.
 Moszkva, 1961. december. = ÉI, dec. 23.
 Saitos Gyula József Attila-kézirata. = ItK, 722–744.

1962

- Attila József: Sztih. Bev. Sz. M. Moszkva, Goszlitizdat, 405 l.
 Két megjegyzés két (nem mai) versről. = UI, 771–773.
 O szosztojannii kritikii v Vengrii = Voproszű Literaturü, 12. 134–137.
 Poesie di Attila József. Bev. Sz. M. Lerici. Milano.

1963

- Attila József dans la littérature universelle. = Europe, 7–8. 67–71.
 Biografia die Attila József. = Attila József Poemas escogidos. Buenos Aires. Horizonte, 91–110.
 Hozzászólás a modern művészetek kutatásának módszertani problémájához. = Művészettörténeti Dokumentációs Központ Kiadványai. 4. 66–69.
 Irodalom – exportra? = ÉI, nov. 23. 3–4.
 József Attila. = Beszélő tájak. Szerk. Hatvany Lajos. Bp. 329–336.
 Knigi o kotorüh govorjat. = Voproszű Literaturü, 12. 231–234.
 Kroó György: Bartók Béla színpadi művei. = ItK, 123–124.
 Problèmes de l'évolution de la poésie lyrique socialiste. = ALitt, 509–514.
 Tendances nouvelles dans la littérature hongroise d'aujourd'hui = International PEN Bulletin of Selected Books, 4. 125–138.
 Tvorcseszki metod a konkretnüe zadacsi kritiki. = Voproszű Literaturü, 11. 99–102.
 Über die Entwicklung der ungarischen sozialistischen Literatur. = Zur Geschichte der sozialistischen Literatur. 1918–1933. Berlin, Aufbau Verlag, 284–303.

1964

- Két vers között. Garai Gábor lírája. = Kr, 10. 36–39.
 A kritika – nemzetközi nézőpontból. = Kr, 5. 36–38.
 „Nehéz emberek.” = Kr, 12. 3–5.
 A „nemzetközi” és „nemzeti” egységért. = Nagyv, 746–749.
 A valóság vonzásában. ItK, 396–398.
 Vita közben. Garaudy realizmus-elméletéről. = Nagyv, 1714–1719.
 Weöres Sándor új verseiről. = ÉI, máj. 23.

1965

- Hudozsesztvennoje iszledovanije problemü moralü. = Voproszű Literaturü, 12. 22–29.
 Húsz év magyar költészete. = TársSz, 6. 24–42. [és = Élő irodalom. Bp. 1969. Akadémiai K., 29–48.]
 A legújabb magyar irodalom világirodalmi kapcsolatai. = A mai magyar irodalom esztétikai kérdései. Szerk. Pándi Pál. Bp. Magvető.
 Szporü vokrug dokumentarnoj literaturü. = Innozstrannaja Literaturü, 4. 211–214.

1966

- Attila József und die Weltliteratur. = Littérature et réalité. Szerk. Köpeczi Béla, Juhász Béla. Bp. Akadémiai K., 241–245.
- De la littérature hongroise d'aujourd'hui. Bp. Pannonia, 87–98. [angol, német, orosz, spanyol nyelven is]
- Eszmék és téveszmék. – Még egyszer eszmékről és téveszmékről. = A szocializmus irodalma. Szerk. Nyíró Lajos. Bp. Gondolat K.
- Une poésie qu'on achète. = Europe, 3. 126–133.
- Tamás Aladár: Aggodalom jegyében. Bev. Sz. M. Bp. Magvető K. (Elvek és utak)

1967

- Balázs Béla. = Arcképek a magyar szocialista irodalomból. Szerk. Illés László. Bp. Kossuth K.
- A 70 éves Fábry Zoltán köszöntése. = Nszab, aug. 5.
- József Attila. = Arcképek a magyar szocialista irodalomból. Szerk. Illés László. Bp. Kossuth K.
- Kovács András: Nehéz emberek. = Filmelmélet. Szerk. Lukács Antal. Bp.
- A nemzetközi avantgarde. = Kr, 12. 3–13.
- Szövegelemzés és történetiség. = Kr, 5–6. 40–45.

1968

- Un exemple de l'influence italienne en Hongrie au 17^e siècle. = Studi Francesci, aug. 125–129.
- A film klasszicizálódásának vagyunk tanúi. = Filmkultúra.
- Hozzászólás a Vita mai filmművészetünkről c. ankéthoz. = TársSz, 1. 90–92.
- Kétféle költészet. = Kr, 8. 30–35.
- Munkásság és műveltség. Veres Péter: A szocialista műveltségről című cikkéhez. = Nszab, 281.
- L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international. = La Pensée, 12. 94–112.
- Possibilité des méthodes génétiques et structuralistes dans l'interprétation des textes. = ALitt, 1–2. 165–173.

1969

- Adytól a mai irodalomig. Századunk magyar irodalmának kutatásáról. = Nszab, 207.
- Béla Balázs. = Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen. Szerk. L. Magon, G. Steiner, W. Steinetz, Sz. M., Vajda György Mihály. Berlin, Akademie Verlag, 1969. 435–452.
- Deux types de poésie. Exemple de l'interdépendance de la fonction et de la forme dans l'art. = ALitt, 1–2. 127–136.
- Hozzászólás Kenyeres Zoltán tanulmányához az irodalomtörténeti periodizációról. = It, 2. 371–376.
- A kultúra fogalma. A kultúrpolitika fogalma. = Népművelési Értesítő, 4. 277–292.
- A neoavantgarde kérdéseihez. = Vság, 12. 46–63.
- Permanens művelődés. = ÉI, 19. 1–2.
- A verselemzés kérdéseihez. = Alföld, 4. 62–67.
- Vita és gondolkodás közben. = Kr, 11. 12–20.

1970

- József Attila. = József Attila: Ferencvárosi szél. Bp. IX. kerületi Tanács Kiadása, 166–197.
 József Attila és a francia irodalom. = Eszmei és irodalmi találkozások. Tanulmányok a magyar–francia irodalmi kapcsolatok történetéből. Bp. Akadémiai K.
 Béládi Miklós–Sz. M.: A szellemi élet műhelyei. = ÉI, 5.
 Szerb Antal tanulmányai. = Kr, 10. 6–13.
 A szocialista közízlés problémái. = MH, nov. 20.
 A tizenötödik év elé. = Nagyv, 1. 145–148. [a Nagyvilágról]

1971

- Avantgarda-medjunaroda knjizevna pojava. = Umjetnost Rijeci, 2. 99–112.
 D'une enquête sociologique sur la vie littéraire hongroise actuelle. = ALitt, 1–4. 487–492.
 Bevezetés Szerb Antal Gondolatok a könyvtárban című kötetéhez. Bp. Magvető K.
 Eredmények és feladatok. = A novellaelemzés új módszerei. Bp. Akadémiai K.
 Irodalmi közízlés és ismeretterjesztés. = Nyelv és Irodalom, 1. 119–127.
 József Attila. = Encyclopedia Universalis. Paris. 519.
 Littérature et idéologie. = Hel, 2. 217–219.
 Miért szép? = Nagyv, 5. 764–766.

1972

- Avant-garde – neo-avant-garde, modernisme: questions and suggestions. = New Literary History, 1. 49–70.
 L'avanguardia literaria y artistica como fenómeno internacional. = Casa de las Americas, szept.–okt. 4–19.
 Bori Imre: Az avantgarde apostolai. = Kr, 9. 24.
 Fenyő Miksa (1877–1972). = ItK, 3. 416.
 Az irodalomtudomány jelent alakító, jövőt idéző szerepe. MNemz, 112.
 József Attila szobra előtt. = Nszab, dec. 3.
 A kultúra szerepe a szocialista társadalomban. = Kulturális kérdések. Bp. Kossuth K., 3–24.
 Mágia és révület új hulláma. = ÚjJ, 12. 71–78.
 Milyen volt, milyen most, milyen legyen. = ÉI, 11. 3–4.
 Tudományos feladatok és társadalmi igény. = MTud, 10. 613–621. és MTA I. OK, 1973. 2–4. 269–276.

1973

- „...akkor inkább Bakunint és Kropotkinkát” = Meghallói a törvényeknek. Bp. Akadémiai K.
 Attila József et la littérature française. = HungPen, 3–14.
 Expressionism in Hungary. = Expressionism, as an international literary phenomenon. 21. essays. Paris–Bp. Didier–Akadémiai K.
 Gyergyai Albert köszöntése. = Kr, 1. 18.
 Jauss, H. R.: Literaturgeschichte als Provokation. = Hel, 2–3. 434–435.
 A kulturális szerkezet és a televízió. = MRT Tömegkommunikációs Kutatócsoport.
 Költő, hatalom, forradalom. Válaszok a párizsi L'Europe Petőfi-számának kérdéseire. = Kort, 1. 70–72.

- Ljubov k vszletoj (Ferenc Juhász). = Inosztrannaja Literaturi, 5. 264–267.
 „Megfáradt ember.” = ItK, 2–3. 309–315.
 Une synthèse de l’affirmation et de l’opposition. = Europe, febr. 120–123.

1974

- Az Akadémia a közoktatás korszerűsítéséért. = MTud, 4. 229–237. [A Nyíregyházán, 1974. febr. 1–3-án rendezett tanácskozáson]
- Búcsú B. L. Szucsoktól. = ÉI, 49. Szocialiszticeszkoi obszcsesztvennűj vkusz i szocialiszticeszkoe szoznanie. = Szovremennűe problemü literaturovedenija is jazükoznanijaq. Moszkva, Nauka, 55–64.
- Egymás mellett élés és ideológiai harc. = Nszab, 252. [Kerekasztal-értekezlet az Írószövetségben]
- „Az ésszel felfogott emberiség világossága.” = MTud, 11. 645–655. és MTA I. OK, 1–4. 265–277.; rövidítve: ÉI, 1975. 16.
- Hazafiság és internacionalizmus. = Száz, 1. 220–261. [Vitaülés, Vácrátót, 1973. szept. 26.]
- A horvát–magyar regényszimpózium elé. = Lit, 2. 36–40.
- Hozzászólás az MTA Művelődéskutató Bizottság vitaülésén. [1974. jún. 12.] = Kultúra és Közösség, 3. 5–48.
- A XX. századi magyar irodalom fő irányai c. tanácskozás bevezetője. = Lit, 4. 63–68.
- Ot isztorii — k szovremennoszti. = Voproszü Literaturü, 12. 106–122.
- József Attila Tanítások-ciklusáról. = Ttáj, 4. 59–67.
- Juhász Ferenc: A megváltó aranykard. = Kr, 4. 22–23.
- Közoktatásunk tartalma és az egyetemes közművelődés. = Közn, ápr. 26. 12–27.
- A kritika kettős szerepe a jövő kultúrájában. Bevezető előadás az irodalomkritikusok nemzetközi konferenciáján. = MNemz, 265.
- A kultúra jövője. = Dunántúli Napló, dec. 18.
- A kulturális forradalomról. = A közművelődés kérdései. Bp. Kossuth K., 62–77.
- Kultúra és békés egymás mellett élés. = Kr, 12. 3–4.
- Magris, C.: Lontano da dove. = Hel, 1. 117–118.
- A magyar irodalom története a XX. században. = Hazánk, Magyarország. 1974.
- Megőrzés és újítás. Bizottságaink munkájának egy éve. = MTA I. OK, 1–4. 373–379.
- Tanulmányok az újabb francia irodalomról. = Nagyv, 11. 1737–1739.
- Szocialista közízlés – szocialista tudat. = Ízlés és kultúra. Bp. Kossuth K., 112–127.

1975

- Attila József in yasan ayibüsu ne sairi. = Militan (Ankara), 3. 35–45., 72–75.
- Avant-garde, néo-avantgarde, modérnité: Questions et suggestions. = Revue de l’Université de Bruxelles, 1. 38–63.
- Dersi Tamás. = ItK, 1975. 5–6.
- Egy fiatal szocialista költő verse. József Attila: Végül. = Kort, 4. 641–645.
- Freiheit, komm! Du gebär mir die Ordnung... = Verteidigung der Menschheit. Berlin, 287–306.
- Hozzászólás az „Iskolában jártam 2000-ben” c. beszélgetéshez. = Magyar Ifjúság, 52. 7–9.
- Az irodalmi konstruktivizmusról. = „Vár egy új világ.” Szerk. Illés László és József Farkas. Bp. Akadémiai K., 70–80.
- Az „irodalomtörténettől” az „irodalomkutatásig”. = Lit, 1. 10–15.

- Irodalomtudományunk harminc éve. = Nógrád, júl. 26.
 József Attila Poemas. Bev. Sz. M. Madrid, Visor.
 Korszerű és szocialista a mai művészetben. = Pártélet, 2. 61–64.
 A magyar szocialista irodalom kutatásának problémái; vitaösszefoglaló; megjegyzések.
 = Tanulmányok a két világháború közötti hazai szocialista és antifasiszta irodalom
 kérdéseiről. Szerk. Illés László és Kabdebó Lóránt. Bp. NIP, 8–14., 56–57., 155–157.
 A marxista kritika az ideológiai élet nemzetközi porondján. = SzI, 1. 131–133.
 Mit jelent Önnek a film? Válaszol Sz. M. = Filmkultúra, 3. 93–96.
 Nationale Tradition. Avantgarde, sozialistische Synthese. Die Dichtung Attila Józsefs. =
 Literaturen europäischer, sozialistischer Länder. Szerk. H. Olschowska, L. Richter, Ber-
 lin–Weimar, Aufbau Verlag, 307–325.
 Nemzeti dal. Verselemzés. = Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig. Szerk. Mezei
 Márta és Kulin Ferenc. Bp. Gondolat K., 465–479.
 Niektoré literárne prudy násého storoica. = Slovenska Literatura, 1. 62–71.
 Poszler György: Szerb Antal. = It, 4. 1021–1027.
 Szauder József. Búcsúztató. = ItK, 3.

1976

- Az anarcho-groteszk a fiatal József Attilánál. ItK, 4. 433–444.
 Búcsú Bárczi Gézától. = MNy, 1. 1.
 Az első sajtótámadás József Attila ellen. = ÉI, 3.
 Esteticko iskustvo I buducnost. = Kniizevna Kritika, szept.–okt. 35–38.
 Készülő szintézisek a tudományos fejlődés folyamatában. = MTud, 10. 594–598.
 Király István: Irodalom és társadalom. = Kr, 10. 22–24.
 Kritikusok között Portugáliában. = ÉI, 16. 6–7.
 A Korunk és a marxista gondolat. = Kort, 9. 1459–1466. és 50 éves a Korunk. Szerk.
 Kabdebó Lóránt. Bp. PIM, 1977. 7–19.
 Megjegyzések egy magyar stílusjelenséghez. = NytudKözl, 2. 441–451.
 A művelődéspolitikai fogalma. – A művészet párt- és állami irányításának néhány kér-
 dése. = A közművelődés kérdései. Szerk. Ács Ferencné. Bp. 5–15.; 318–326.
 Report on the International Symposium on the Autonomy of Art. = The Journal of
 Aesthetics and Art Criticism, 3. 373–374. [Felszólalás Hollandiában]
 A szocialista világirodalom kérdéséhez. = Lit, 1. 23–31. [Előadás az MTA Irodalom-
 tudományi Intézet konferenciáján]
 Válasz Jurij Barabasznak. (A szocialista irodalmak együttműködéséről.) = SzI, 10. 153–154.

1977

- Attila József–Gyula Derkovits–Béla Bartók. = „Wir stürmen in die Revolution.“ Studien
 zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József
 Farkas, Sz. M. Bp. Akademie Verlag, 109–129.
 Babits Mihály: Arcképek és tanulmányok. = Nszab, 155.
 Fragen der Kulturpolitik und Kulturentwicklung auf dem XI. Parteitag der ungarischen
 sozialistischen Arbeiterpartei. = Kultur in sozialistischen Ländern. Berlin, Dietz Verlag,
 124–143.
 Halandzsa. Nyelv és valóság Karinthy Frigyes műveiben. = A közvetítő. Egy iro-

- dalomtanár emlékezete. Szerk. Bálint Éva. Bp. Tankönyvkiadó, 105–132. és Kort, 1978. 3. 461–472.
- Kis tanulmány Adyról. = Ady Endre verses antológiája. Tokió, Kobunsha, 89–101.
- Literaturgeschichte und Arbeiterbewegung. = „Wir stürmen in die Revolution.“ Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Akademie Verlag, 11–35.
- Néo-symbolicité, néomagie: deux phénomènes de l'art contemporain. – Masques et signes comme expression de la crise entre la société et l'artiste. = Actes du VIIe Congrès International d'Esthétique. Bukarest, 455–457.; 679–685.
- Neues in den sozialistischen Literaturen. = Weimarer Beiträge, 11. 78–80.
- Próza – farmerben. Alexander Flaker: Jeans Prosa. = Nagyv, 1562–1564.
- Strukturalizmus, napikritika és közönség Franciaországban. = A strukturalizmus-vita. Dokumentumgyűjtemény. 1. rész. Bp. Akadémiai K., 9–24.
- A 100% évfordulóján. = Tamás Aladár: A 100%. A KMP legális folyóirata 1927–1930. Bp. Akadémiai K., 321–325.
- Szocialiszticeszkaja idejnoszt v szovremennoj vengerszkoj literature. = Literature isztoricseszko optimizma. Szerk. Sz. A. Serlaimova, V. A. Horev. Moszkva, Progressz, 62–74.
- A történeti módszerek megújulása és a komparatisztika. = Hel, 3. 348–352. [Előadás az AILC-kongresszuson]
- Vidoizemenija znaka o szovremennem zapadoevropejszkom neoavantgarde. = Szemiotika I hudozsesztvennoj obszsesztvo. Moszkva, Nauka, 59–74.

1978

- Bori Imre: Krleža. Egy monográfia margójára. = Nszab, 190.
- L'expressionisme et sa parenté. = „Expressionismus“ im europäischen Zwischenfeld. Szerk. Zoran Konstantinoviæ. Innsbruck, 33–36.
- Zur Frage der kulturellen und Künstlerischen Freiheit im Kampf gegen den Antikommunismus. = Die sozialistische Kultur und die ideologische Auseinandersetzung in der Gegenwart. Berlin, 163–170.
- Az irodalom üzenetei. = ÉI, 9. 3.
- Irodalomtörténet és a munkásmozgalom története. = Munkásmozgalomtörténet. Szerk. Vass Henrik és Sipos Levente. Bp. Akadémiai K., 101–119.
- Kultura I mirnoe szozsucsesztvovanie. = Puti hudozsesztvennogo progressza. Szerk. J. P. Guszev. Moszkva, Progressz, 171–191–179. [Ugyanitt: József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla. 224–238.; Garai Gábor és Váci Mihály. 312–317.]
- Magyar irodalomkritika, valóság a hetvenes években. = TársSz, 8–9. 123–136.; Ttáj, 10. 36–48. és A hetvenes évek magyar irodalmáról. Szerk. Agárdi Péter. Bp. Kossuth K., 1979. 336–365.
- Múltról és jövőről – gondolatok a nyelv- és irodalomtudomány 150 évéről. = MTA I. OK, 1–2. 3–10.
- A művelődéspolitikai fogalma. = Szocialista közművelődés. Szerk. Ács Ferencné. Bp. Kossuth K., 283–289.
- A Nyugat világirodalmi tájékozódása. = Lit, 3–4. 85–88. és Mégis győztes, mégis új és magyar. Tanulmányok a Nyugat 70. évfordulójára. Szerk. R. Takács Olga. Bp. Akadémiai K., 1980. 175–180.

- Ortutay Gyula. = MTud, 7–8. 613–615.
 A szocialista világkultúra fejlődése. = MH, 303.
 A társadalomtudományok szerepe a társadalomirányításban. = Nszab, 125–131.
 A tudományos minősítés problémáiról. Kevesebb formalizmus, több nyitottság, dinamikusabb légkör. = MTud, 5. 396–398.
 Zu Probleme der sozialistischer Weltliteratur unter geschichtlichen Aspect. = Internationale Literature des sozialistischen Realismus 1917–1945. Szerk. Georgi Dimov, Sz. M. és mások. Berlin–Weimar, Aufbau Verlag, 91–103.

1979

- Attila József. = Nouvelles de Hongrie. jún. 9.
 Avantgarde, Neo-avantgarde, Modernismus. Fragen und Vorschläge. = Künstlerischen Avantgarde. Szerk. K. Barck, D. Schlenstedt, W. Thierse. Berlin, Akademie Verlag, 23–38.
 Beszámoló a Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának tevékenységéről. = MTA I. OK, 3–4. 461–478.
 Bevezetés és hozzászólás „A magyar szürrealista irodalom” című vitához. = HungKözl, 36–37. 7–8., 65–68.
 Bokor László. = ItK, 4. 497–498.
 Csoport, iskola, áramlat. = Hel, 3. 349–357.
 Értelmiség és forradalom. = Lit, 2–3. 122–127. és ALitt, 1–2. 1–14.
 Fin de siècle. Szerk. R. Bauer, E. Heftrich, H. Koopman és mások. = Hel, 3. 429–430.
 Gyorsuló irodalom. = Nszab, 241.
 Hauser Arnold. = MTA I. OK, 1–2. 208–209.
 Indulatos jegyzetek a mai magyar prózáról. = A hetvenes évek magyar irodalmáról. Szerk. Agárdi Péter. Bp. Kossuth K., 11–13.
 A jel változásai a mai nyugat-európai neoavantgarde-ban. = Szemiotika és művészet. Szerk. J. J. Barabas, J. M. Meletyinszkij, Nyírő Lajos, Sz. M.: Bp. Akadémiai K., 49–58.
 József Attila. = „Wir kämpften treu für die Revolution.” Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Akadémiai K., 155–184.
 Kategorii obscevo I aszobenvevo is dialektjika iz vzaimodeesztivije. = Aktualnije problemi szpravitelnovo izucsenija literatur szocialiszticeszkih sztran. Szerk. N. I. Balasov és mások. Moszkva, 24–28.
 Kulcsár Kálmán–Ránki György–Sz. M.: Obszesztvennue potrebnosztj – obszesztvennue nauki. = Materialü 3. szovescsanija vice-prezidentov akademij nauk szocialiszticeszkih sztran no obszesztvennüm naukam. Bp. MTA, 30–71.
 Literature, Criticism and Reality in the Hungary of the Seventies. = The New Hungarian Quarterly, 76. 126–140.
 A nyugati magyar irodalomról. = Je, 9. 843–851.; 10. 928–938. [Kerekasztal-beszélgetés]
 Remarques préliminaire concernant les conceptions esthétiques de la periodisation littéraire.; La littérature comparée au’jourd’hui: théorie et pratique.; Remarques sur l’avantgarde. = Actes du VIIe Congrès de l’Association Internationale de la Littérature Comparée. Montreal–Ottawa 1973. Szerk. Éva Kushner és Roman Sturs. Stuttgart, Ernst Bieber, 93–94.; 211–212.

- La littérature hongroise sous la Commune. = L'activisme hongrois. Szerk. Ch. Dautrey, J-C. Guerlan. Paris, Gondal-Darly, 80–85.
- Milyen nálunk a szellemi élet? = Válogatás a politikai sajtóból. Bp. 275–318. (Politikai vitakör kiskönyvtára. 8. sz.)
- Pesti szürrealizmus. Komor András egy novellájáról. = Valóság és varázslat. Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról. Szerk. Kabdebó Lóránt. Bp. PIM és NIP, 227–230.
- A szocialista irodalomról. [Rádióműsor] = és A hetvenes évek magyar irodalmáról. Szerk. Agárdi Péter. Bp. Kossuth K., 14–43.
- A szocialista világirodalom kérdéséhez. = „Induló balra.” Tanulmányok a szocialista világirodalom kialakulásáról. Bp. Kossuth K., 57–63.
- A szocialista világkultúráról. = TársSz, 1. 41–47.

1980

- Attila József dans la littérature mondiale de son époque. = ALitt, 3–4. 233–243.
- Egy kiadatlan „Szép Szó” dokumentum. = Kr, 4. 13–14.
- Gondolatok újragondolása az akadémiai József Attila-ülésszakon. = MNemz, 236.
- Interludium. Fellini: Zenekari Próba. = Filmvilág, 11. 20–21.
- Az irónia Déry Tibor műveiben. [Részvétel kerekasztal-beszélgetésben.] = Je, 6. 549–557.
- Kortársunk: József Attila. [Részvétel a Társadalmi Szemle szerkesztőségében rendezett kerekasztal-beszélgetésben.] = TársSz, 4. 77–99.
- A kultúra. = A kultúra fogalmáról. Szerk. Szerdahelyi István. Bp. Kossuth K., 41–46.
- Die literarische und künstlerische Avantgarde als internationales Phänomen. = Vergleichende Literaturforschung in der sozialistische Ländern. 1963–1979. Stuttgart. 1980. 123–143.
- A neo-avantgarde magyarul. [Részvétel kerekasztal-beszélgetésben.] = Je, 10. 939–948.
- József Attila és a kortárs szocialista líra. Bp. TIT, 14 l.
- József Attila korának világirodalmában. = MH, 234. és MTud, 12. 891–898.
- József Attila költői nyelvéről. = It, 3. 593–606.
- La renaissance des méthodes historiques et la littérature comparée. = Actes du VIIIe Congrès de l'AILC. Bp. 1976. Vol. 1–2. Szerk. Köpeczi Béla. Stuttgart, Kunst und Wissen–E. Bieber. 2. köt. 469–475.
- A szocialista világkultúráról. = Szocialista közművelődés. Szerk. Ács Ferencné. Kossuth K., 373–382.
- The Timeliness of Attila József. = New Hungarian Quarterly, 79. 92–118.
- Történelmi jelen idő. Áttekintés és összefoglalás. 1. rész. [Béládi Miklós, Bodnár György, Király István és Sz. M. beszélgetése] = Alf, 3. 54–64.
- Újfalussy József köszöntése. = Muzsika, 2. 7–8.
- Válasz a Mozgó Világ körkérdésére. = Mozgó Világ, 4.

1981

- Berend T. Iván–Pápai Béla–Császár Ákos–Sz. M.–Kovács Lajos–Szarka József: A szekcióvezetők összefoglalói. = Közn, 38. 7–10. [A közoktatás fejlesztésének kérdései c. tanácskozásról]
- Bevezető tanulmány. = A neoavantgarde. Antológia. Szerk. Krén Katalin és Marx József. Bp. Gondolat K., 560 l. (Izmusok)

La historia de la literatura y la historia del movimiento obrero. = Casa de las Americas, szept.-okt. 13–25.

Irodalmi folyóirataink a 70-es években. = Alf, 2. 3–11.

Irodalom a gyorsuló időben. Pilinszky János költészete. = Je, 5. 457–468. [Béládi Miklós, Bodnár György, Keresztury Dezső, Lengyel Balázs és Sz. M. beszélgetése.]

Literatur in Umwälzung. Ein Versuch. = Komparatistik. Heidelberg, 79–87.

1982

Die Epoche des synthetischen Neorealismus. = Neoh, 1. 23–30.

A kultúra esélyei. Világkonferencia Mexikóban. = ÉI, 37. 3.

A magyar russisztika helyzetéhez. = SzI, 10. 167–168.

Merre tart a magyar középiskola? = TársSz, 12. 95–100.

Nyelv és mű. Canetti olvasva. = Nagyv, 7. 1071–1074. [Canetti, Elias: Die gerettete Zunge; Die Fackel im Ohr; Die Blendung. – Káprázat]

On the Spread of Symbolism. = The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Bp. Akadémiai K., 732 l.

Számvetés ünnepén. = PedMűh, 3. 35–38. [Az ének-zene tanítás Szabolcs-Szatmár megyében.]

Az új Országos Pedagógiai Intézet programjáról. = PedSz, 11. 1021–1022.

Az új Országos Pedagógiai Intézetről. = Köznevelési Évkönyv. 1981–1982. 63–72.

1983

Akadémiai üdvözlő beszéd. Gyoma, Kner Nyomda, 1983. (A Kner Nyomda Múzeum füzetei. 3., A Kner Nyomda centenáriumi ünnepségének előadásai)

Művelődési anyag – iskolában és iskolán kívül. = Borsodi Művelődés, 4. 16–25.

Ötnapos tanítási rendszer az iskolákban. = PedSz, 10. 906–912.

Probleme des kulturellen Erbes der Avantgarde und ihres Beitrags zur Gegenwartsliteratur. = Weimarer Beiträge, 3. 434–445.

Az új Országos Pedagógiai Intézet programja. = PedSz, 1. 75–77.

1984

Irodalomtudomány a változó világban. = Nagyv, 11. 1702–1708.

A jövő műveltségképe. Szolnok, Szolnok Megyei Pedagógiai Intézet. 1984. 28 l.

Tálas István. 1910–1984. = MTud, 10–11. 939–940.

Töredékes gondolatok a középfok antinómiáiról. = PedSz, 5. 460–463.

A történelmi múlt és a jelenkutatás. A tudomány szerkezetének átalakulása. = MH, 114. 8.

1985

Az EKB műveltségképe pedagógiai problémái. = BarMűv, 3. 12–16.

Radnóti halálos tájai. = Alf, 4. 53–59.

A műveltségkép alakulása 1945 óta. = Közn, 20. 6–7.

Őrlődéseim! = PedMűh, 3. 13–16.

Ötvenes évek – mai tanulságok. = ÉI, 26. 5.

1986

L'Avant-garde littéraire hongroise et l'itinéraire poétique d'Attila József. = Revue de Littérature Comparé, júl.-szept. 295–306.

- Bevezetés. = Mérei Ferenc. 1909–1986. „...vett a füvektől édes illatot”. Művészetpszichológia. Bp. Múzsák.
- Einige Tendenzen der zeitgenössischen Epik. = Weimarer Beiträge, 10. 1618–1625.
- Los métodos modernos de análisis de la obra. = Textos y contextos. La Habana, 21–23.
- Műveltségünk változó képe. = MTud, 12. 959–969. [rövidebb változata: Nszab, 246. 13.]
- Simon, Claude: Hagymány és forradalom. Ford. Rayman Katalin. Bev. Sz. M.: Claude Simon ars poeticája elé. = Nagyv, 9. 1374–1380.
- Tények, célok, tervek. Oktatásunk mai helyzetéről. = Prop, 6. 39–46.
- Über einige probleme der modernen Literaturgeschichtsschreibung. = The Future of Literary Scholarship – Die Zukunft der Literaturwissenschaft. Internationales Kolloquium an der Universität Bayreuth, 1985. Lang, 51–60. (Bayreuth Beiträge zur Literaturwissenschaft)

1987

- Szél, tűz, víz. Karinthy Frigyes obszessziói. = Új, 10. 44–48.
- Vita és együttgondolkodás a mai magyar műveltségképről. = MTud, 6. 498–500.
- World Literature of the Last Decade: a Survey. = Neoh, 1. 115–126.

1988

- Az átértékelt átértékelés. Kassák Lajos 1934-ben. = Kassák Lajos Emlékkönyv. Szerk. Fráter Zoltán és Petőcz András. Bp. ELTE, 45–55. (Eötvös könyvek)
- Érvek és kételyek a posztmodernizmus dolgában. = Kr, 5. 19–21.
- Kettős feladat. Gondolatok és észrevételek a cigánytanulók neveléséről közoktatásunk mai helyzetében. = ÚjSzem, bemutatósám. 6–11.
- Tanuló és valóságközeli történelemtanításra van szükség. = Közn, 21. 7–8.
- Tinódi emlékek ápolása Nyírbátorban. = PedMűh, 3. 109–112.

1989

- Brecht és Bernhard kísérletei a „világtalány” megoldására. = Nagyv, 11. 1695–1700. (Mitzenwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln., Bernhard, Thomas: Auslöschung.)
- Néhány megjegyzés Bartók Béla és Lukács György viszonyáról. ELTE Sub Minervae Nationis Praesideo, 232–238.

1990

- Király István. 1921–1989. = MTud, 4. 480–481.
- Late Symbolism in Hungarian and Austrian Literature. = ALitt, 1–4. 369–376.

1991

- Hogyan írtunk, hogyan írjunk irodalomtörténetet? = Alf, 5. 51–56.
- Előszó. = Jelzések az elsajátított műveltségről. Szerk. Horánszky Nándor. Bp. Akadémiai K. (Közoktatási Kutatások)
- Wandlungen im ungarischen Feuilletonstil um die Jahrhundert-Wende. = Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur. Bp. Akadémiai K., 101–115.

1992

- Az Akadémia és a „kettészakadt irodalom”. = MH, 109. [mell.] I.

- Kodály és a Magyar Tudományos Akadémia. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Szerk. Bónis Ferenc. Kecskemét, Kodály Intézet, 58–62. (Magyar Zenetörténeti tanulmányok)
- Paradigmaváltás? Korszakhatár? = „de nem felelnek, úgy felelnek” A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján. Szerk. Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 207–216.
- Múlt és távol vonzásában. = Nagyv, 3. 400–404. (Ormesson, Jean de: Histoire du juif errant., Le Clézio, J. M. G.: Onitsha., Duras, Marguerite: L'amant de Chine du Nord.)
- Tagok, díjak, eszmék. = MTud, 8. 928–934. [Az MTA irodalompolitikájáról]
- Takács Etel. 1921–1992. = Mnyr, 1. 124–125.

1993

- Béla Bartók and György Lukács. = Hungarian Studies on György Lukács. 1. köt. 87–96. A megkínzott emberiség. József Attila egy szonettjéről. = It, 1–2. 230–240. [Emberiség]
- Peter Weisstól József Attiláig. = Nagyv, 6–7. 724–731.

1994

- Problémák a műveltségkép körül. = Iskolakultúra, 4. 22–23. 22–26.

1995

- „Dobol az ingerült idő”. József Attila 1930 ősze után. = „A Dunánál” Tanulmányok József Attiláról. Szerk. Tasi József. Bp. PIM, 1995. 15–20.
- Időszerű-e a Radnóti-magatartás? = It, 1. 84–91.

III. SZERKESZTŐI, ÖSSZEÁLLÍTÓI MUNKÁK

- A Magyar Klasszikusok Szerkesztőbizottságában 1950–1962 között 92 kötet szerkesztésében való részvétel
- József Attila Összes Művei I–II. Sajtó alá rendezte Sz. M. és Waldapfel József. Bp. Akadémiai K., 1952. [1955: 2. kiadás]
- Germanica, Hungarica. Szerk. Sz. M. és Vajda György Mihály. = Neoh, 1992. 1. 9–140.
- József Attila válogatott művei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1952. 462 l. (Magyar Klasszikusok)
- József Attila összes versei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1954. 686 l.
- József Attila összes versei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1955. 691 l.
- Irodalom és felelősség. Gyűjtemény 10 év irodalmi kritikáiból. Szerk. Sz. M. Bp. Művelt Nép, 1955. 602 l.
- József Attila Emlékkönyv. Szerk. Sz. M. Bp. 1957. 496 l. +16 tábla
- József Attila Összes Művei III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok. Sajtó alá rendezte Sz. M. és Waldapfel József. Bp. Akadémiai K., 1958. 468 l.
- József Attila: Külvárosi éj. Válogatott versek. Vál. és utószó: Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1958. 316 l. (Olcsó Könyvtár)
- Szöveggyűjtemény a mai magyar irodalomból. [a IV. osztályos gimnáziumi tankönyvhöz] Szerk. Sz. M. Bp. 1960. [majd további kiadások] Tankönyvkiadó, 306 l.

- Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Szerk. Illés László és Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1962. [1963: 2. kiadás] 676 l. (Irodalom – Szocializmus)
- A magyar irodalom története. 1905–1919. 5. köt. Szerk. Sz. M., Főszerk. Sótér István. Bp. Akadémiai K., 1965. [1980: új kiadás] 543 l.
- Mérföldkő. Egy emberöltő a magyar irodalom tükrében. Szerk. Sz. M. és Kenyeres Zoltán. Bp. Corvina, 1965. 334 l. [angol, német, francia, orosz és spanyol nyelven is]
- A magyar irodalom története. 1919-től napjainkig. 6. köt. Szerk. Sz. M., Főszerk. Sótér István. Bp. Akadémiai K., 1966. [1980: új kiadás] 1106 l.
- József Attila összes versei. Sajtó alá rendezte, bővítette és átdolgozta Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1966. 711 l. (Magyar Parnasszus)
- József Attila összes versei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1967. 607 l.
- József Attila Összes Művei. IV. Novellák, önvallomások, műfordítások. Pótlás az I–III. köt.-hez. Szerk. Fehér Erzsébet és Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1967.
- Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. 2. köt. „Jöjj el szabadság!” Szerk. Illés László és Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1967. 705 l. (Irodalom – Szocializmus)
- Attila József: Poesiás. Szerk. Sz. M. Bp. Corvina, 1967. 123 l.
- Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen. Szerk. L. Maggon, G. Steiner, W. Steinetz, Sz. M., Vajda György Mihály. Berlin, Akademie Verlag, 1969. 519 l.
- Ungarische Dichtung aus 5 Jahrhunderten. Szerk. Hermlin István, Sz. M., Vajda György Mihály. Berlin–Weimar, Corvina, 1970. 346 l.
- József Attila összes versei. Bővített kiadás. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1971. 500 l.
- József Attila összegyűjtött versei. Bp. Magyar Helikon – Szépirodalmi K., 1972. 508 l.
- Hét évszázad magyar versei. XI–XII. rész. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1972.
- József Attila: A Dunánál. Válogatott versek. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1972. 313 l. (Olcsó Könyvtár)
- Szovremennaja vengerszkaja poézija. Szerk. Oleg Rosszijanov és Sz. M. Moszkva, 1973.
- József Attila összes versei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1975. 504 l.
- József Attila összes versei és műfordításai. Szerk. Sz. M. Bp. Helikon, 1976. 973 l. (Helikon Klasszikusok)
- Szemiotika I hudozsesztvennoje obsesztvo. Szerk. J. J. Barabas, J. M. Meletyinszkij, Nyíró Lajos, Sz. M. Moszkva, Nauka, 1977. 367 l.
- József Attila Művei 1–2. Bp. Szépirodalmi K., 1977. (Magyar Remekírók)
- „Wir stürmen in die Revolution.” Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Akademie Verlag, 1977. 473 l.
- Internationale Literatur des sozialistischen Realismus. A szerkesztőbizottság magyar tagjai: Illés László és Sz. M. Berlin, Aufbau Verlag, 1978.
- Attila József. Leben und Schaffen in Gedichten, Bekenntnissen, Briefen und zeitgenössischen Dokumenten. Szerk. és bev. Sz. M. Bp. Corvina, 1978. 239 l.
- „Induló balra.” Tanulmányok a szocialista világirodalom kialakulásáról. A nemzetközi szerkesztőbizottság magyar tagjai: Sz. M., Illés László. A magyar kiadást sajtó alá rendezte: Illés László. Bp. Kossuth K., 1979. 552 l.
- „Wir kämpften treu für die Revolution.” Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1979. 585 l.

- Eszttikai kislexikon. 3., átdolgozott kiadás. Szerk. Szerdahelyi István, Zoltai Dénes. Munkatársak: Sz. M. [és mások] Bp. Kossuth K., 1979. 752 l.
- A magyar sajtó története. Főszerk. Sz. M. 1. köt. 1705–1848. Szerk. Kókay György. Bp. Akadémiai K., 1979. 832 l.
- Szemiotika és művészet. Szerk. J. J. Barabas, J. M. Meletyinszkij, Nyíró Lajos, Sz. M.: Bp. Akadémiai K., 1979.
- József Attila útjain. Tanulmányok. Szerk. Erdődy Edit és Sz. M. Bp. Kossuth K., 1980. 464 l.
- József Attila-versek elemzése. Bp. Tankönyvkiadó, 1980. 278 l. (Műelemzések kiskönyvtára)
- József Attila Párizsban. Válogatott írások, fényképek, dokumentumok. Szerk. és bev. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1982. 133 l.
- The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Szerk. Anna Balakian, Michel Décaudin, Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1982. 732 l.
- Világ szemlélet és irodalom. A magyar marxista irodalom szemlélet kialakulásának dokumentumaiból. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Kossuth K., 1982. 360 l. [németül is: Berlin, Akademie Verlag, 1984.]
- Literatur Ungarns 1945–1980. Szerk. Sz. M., Kurt Böttcher és mások. Berlin, Volk und Wissen Verlag, 1984. 542 l.
- Change in Language and Literature. Proceedings of the 16. Triennial Congress of the Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes. [Bp. aug. 22–27., 1984.] Bp. Akadémiai K., 1986.
- Szabolcsi Lajos. 1889–1943. Két emberöltő. Az egyenlőség évtizedei. Emlékezések, dokumentumok. Szerk. Komoróczy Géza, Sajtó alá rendezte: Sz. M. Bp. MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1993. 452 l.

IV. ÍRÁSOK SZABOLCSI MIKLÓSRÓL, INTERJÚK

- Kritikusok műhelyében. Sz. M.-nál. = ÉL, 1974. 45. [Riporter: Iszlai Zoltán]
- Tévé-interjú. = Vság, 1974. 8. 37–48. és A század nagy tanúi. Bp. 1978. 83–108.
- Az új műveltségismény és a pedagógusok. = Közn, máj. 31. 3–4. és Ember és műveltség. Szerk. Győri György. Bp. Gondolat K., 1976. 343–353. [Riporter: Győri György]
- Mit tudunk róla? Beszélgetés Sz. M.-sal a József Attila-kutatásról. = Nszab, 1975. 84. [Riporter: E. F. P.]
- Műhelybeszélgetés Sz. M.-sal. = Nszab, 1975. 10. [Riporter: Bányai Gábor]
- Irodalomtudósaink fóruma. = Je, 1976. 6. 547–554. [Riporter: Hajdu Ráfis Gábor]
- Prózaírodalmunk újabb fejezetéről. = Je, 1976. 1. 69–77. [A beszélgetés résztvevői: Béládi Miklós, Bodnár György, Szabó B. István és Sz. M. Szerk. és műsorvezető: Kulcsár Katalin]
- Ki a művelt ember? = Nők Lapja, 1978. 44. 8–9. [Riporter: Földes Anna]
- Korok, versek. = Rádió- és Tévéújság, 1978. márc. 27. és ápr. 2. [Riporter: Liptay Katalin]
- Beszélgetés Sz. M.-sal és Stoll Bélával a József Attila-kutatások állásáról. = Kort, 1980. 4. 616–621.
- Az értelmes rend vonzásában. = MH, 1980. 80. (Az Állami Díj kitüntetés alkalmából. [Riporter: V. Bálint Éva])

- A magyar közoktatás jelene és jövője. = MNemz, 1982. 49. 11. [Riporter: Gábor István]
- A tanár kelti életre a könyvet. Sz. M. főigazgató a magyar közoktatás kérdéseiről. = MN, 1982. 302. 14. [Riporter: Gábor István]
- Az új OPI-nak a magyar oktatást kiszolgáló intézetnek kell lennie! Beszélgetés Sz. M. főigazgatóval. = Közn, 1982. 12. 3–5. [Riporter: Tóth László]
- Gondterhelt pedagógia. Beszélgetés. = Szakszervezeti Szemle, 1983. 1. 60–64. [Riporter: Gál Róbert]
- A rock és a neoavantgarde. = Kr, 1983. 6. 23–24. [Riporter: Gyárfás Péter]
- A modern irodalmak. Sz. M. akadémikus a FILLM-konferenciáról. = MH, 1984. 199. 6. [Riporter: V. Bálint Éva]
- A változó világban humanista örökséggel. = MNemz, 1984. 217. 8. [Riporter: Berkes Erzsébet]
- Képzeltbeli hangoskönyvtárban. Sz. M. akadémikus a fórumról. = MH, 1985. 270. 4. [Az Európai Kulturális Fórumról. Riporter: N. Sándor László.]
- Viták között a jövő iskolájáért. Beszélgetés az OPI főigazgatójával. = HevSzle, 1985, 5. 32–35. [Riporter: Gábor László]
- Miért fáj ma is? = MH, 1993. 84. [mell.] I. [József Attiláról. Riporter: V. Bálint Éva.]

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Alf	=	Alföld
ALitt	=	Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae
BarMűv	=	Baranyai Művelődés
Bev.	=	Bevezette
Bp.	=	Budapest
c.	=	című
ÉI	=	Élet és Irodalom
ELTE	=	Eötvös Lóránd Tudományegyetem
Ford.	=	Fordította
Főszerk.	=	Főszerkesztő
Hel	=	Helikon
HevSzle	=	Hevesi Szemle
HungKözl	=	Hungarológiai Közlemények
HungPen	=	The Hungarian P. E. N.
It	=	Irodalomtörténet
ItK	=	Irodalomtörténeti Közlemények
IU	=	Irodalmi Ujság
Je	=	Jelenkor
K.	=	Kiadó
Kort	=	Kortárs
köt.	=	kötet
Közn	=	Köznevelés
Kr	=	Kritika
Lit	=	Literatura
mell.	=	melléklet
MH	=	Magyar Hírlap
MNemz	=	Magyar Nemzet
MNy	=	Magyar Nyelv
Mnyr	=	Magyar Nyelvőr
MTA I. OK	=	Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei
MTud	=	Magyar Tudomány
Nagyv	=	Nagyvilág
Neoh	=	Neohelicon
Nszab	=	Népszabadság
NytudKözl	=	Nyelvtudományi Közlemények
PedMűh	=	Pedagógiai Műhely
PedSz	=	Pedagógiai Szemle
Prop	=	Propagandista
Száz	=	Századok
Szerk.	=	Szerkesztette
Szl	=	Szovjet Irodalom
Sz. M.	=	Szabolcsi Miklós
SzN	=	Szabad Nép
Ttáj	=	Tiszatáj
TársSz	=	Társadalmi Szemle
Újh	=	Újhold
Újí	=	Új Írás
ÚjSzem	=	Új Szemle
Vál.	=	Válogatta
Vság	=	Valóság

Számunk szerzői

BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Budapest–Pécs–Veszprém
BENEY ZSUZSA író, Budapest
FÓNAGY IVÁN akadémikus, Párizs
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
ILLÉS LÁSZLÓ egyetemi docens, Miskolc
JANZER FRIGYES egyetemi tanársegéd, Budapest
KABDEBÓ LÓRÁNT egyetemi tanár, Miskolc
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN egyetemi tanár, Budapest
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ az MTA levelező tagja, Budapest
MESTERHÁZI GÁBOR doktorandusz, gimnáziumi tanár, Budapest
NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest
POSZLER GYÖRGY akadémikus, Budapest
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY az MTA levelező tagja, Budapest
SZIGETI LAJOS SÁNDOR egyetemi docens, Szeged
SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, egyetemi tanár, Budapest–Miskolc
SZŐKE GYÖRGY egyetemi docens, Budapest–Miskolc
TAMÁS ATTILA egyetemi tanár, Debrecen
TOLCSVAI NAGY GÁBOR egyetemi docens, Budapest
VINICZAY ZSUZSANNA doktorandusz, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbíró postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható
a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149).

IRODALOMTÖRTÉNET

Fried István, Glózer Rita, Györke Ildikó,
Hansági Ágnes, Kelemen Zoltán,
Kelevéz Ágnes, Kibédi Varga Áron,
Menyhért Anna, Müllner András,
Nyáry Krisztián, Richard Pražák,
Roberto Ruspanti, Schweitzer Pál,
Szitár Katalin, Tóth Szilvia, Trencsényi Katalin,
Vekerdi József



1996/3-4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1996. LXXVII. évf., 3–4. sz.

Új folyam XXVII. évf., 3–4. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Intézet
3515 Miskolc-Egyetemváros
Telefon: 46/365-111/22-25
Adminisztráció: Pávelné Balázs Beáta

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal:
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 137-7819
Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta

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

Tartalom

1996/3–4. szám

RICHARD PRAŽÁK	
Színészek, zenészek, festők a Moldva és a Duna között	
Cseh művészek Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján	287
FRIED ISTVÁN	
A költői magatartás változatai	
(Petőfi Sándor 1848-as verseihez)	293
ROBERTO RUSPANTI	
Szerelem és halál Ady Endre költészetében	
<i>Mihályi Rozália mérgezett csókja</i>	308
SCHWEITZER PÁL	
Ady és Mylitta	328
GYÖRKE ILDIKÓ	
„Drámai novella”	
(Epiko-drámai novella)	358
TÓTH SZILVIA	
Variációk egy témára	
(Cs. Szabó László)	378
TRENCSÉNYI KATALIN	
Az Argohajósok (és más „görögök”) viszontagságos kalandjai	
századunk harmincas éveiben	
– Az Argonauták című folyóirat története –	392
KELEVÉZ ÁGNES	
<i>A Babits Emlékkönyv</i>	402
* * *	
KIBÉDI VARGA ÁRON	
A műfajokról	412
HANSÁGI ÁGNES	
A recepció öröksége	
– <i>A falu jegyzője</i> a magyar kritikai hagyományban –	426

SZITÁR KATALIN	
Narratíva a lírában és líraiság a prózában (Poétikai szempontok az „Ady-revízió” értelmezéséhez)	440
MÜLLNER ANDRÁS	
(„Az eltévedt lovas...”)	461
KELEMEN ZOLTÁN	
Drámai hős vagy regényes jellem?	477
NYÁRY KRISZTIÁN	
Egy párizsi Hunniában (Illyés Gyula poétikájának háttere a húszas–harmincas évek fordulóján)	489
GLÓZER RITA	
Nyelvi paralelizmusok, ismétlések Szabó Lőrinc <i>Egy téli bodzabokorhoz</i> című versében	530
MENYHÉRT ANNA	
Rajzok egy költemény tájairól: motívum, szerkezet és jelentés Szabó Lőrinc <i>Tücsökzenéjében</i>	539
<u>Szemle</u>	
VEKERDI JÓZSEF	
Szerdahelyi István: <i>Verstan mindenkinek</i>	577
Szerdahelyi István: <i>Irodalomelméleti enciklopédia</i>	581

Színészek, zenészek, festők a Moldva és a Duna között

Cseh művészek Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján

1526 után Csehország éppúgy elvesztette tényleges politikai önállóságát, mint Magyarország, hiszen a Habsburgok uralma alá került. Míg Magyarországon a török elleni harc okozott pusztulást, addig Cseh- és Morvaország elsősorban a harmincéves háború miatt szenvedett. Ez a két ország: a cseh királyság és a morva őrgrófság a XVII. század közepétől azonban újra fellendült, és nemcsak Európa gazdasági életébe kapcsolódott be, hanem az európai barokk kultúra egyik központja lett. Prágában gazdag paloták és templomok épültek olasz mintára, mint a Szent Miklós-templom vagy a kincstáráról is híres Loreto, vidéken kastélyokat építettek a főurak, amelyeket hatalmas parkokkal öveztek. Ezeket elsőrangú szobrokkal díszítették, mint például Sporck gróf az észak-csehországi Kuks kastélyát, ahol a parkot és a környező erdőt Matyáš Braun szinte michelangelói ihletésű szobrai tették egyedülállóvá. A kastélyokban és kolostorokban képtárak és könyvtárak létesültek. A cseh és morva rezidenciákban színházak működtek, élénk zenei élet folyt, és az itteni muzikusok Európa számos fejlődési udvarával megismertették a cseh zenei kultúrát. Talán a leghíresebb ilyen zenei központ Mannheimben alakult ki, többek között Jan Václav Stamic cseh zeneszerző aktív közreműködésével. A cseh művészek részesei voltak egy általános európai barokk-klasszicista udvari kultúrának. A XVIII. század vége felé, II. József uralkodása idején azonban egy másik jellegzetes tendenciát figyelhetünk meg.

A Habsburg-birodalom kis népeinek nemzeti kultúrájában a színházi és zenei élet területén mutatkozott meg a leginkább, hogy milyen összetett az újkori nemzeti kultúrák fejlődése, és mennyi ellentétet hordoznak az egyes művészeti irányzatok. Az úgynevezett nemzeti újjászületés korában, vagyis a XVIII. század nyolcvanas éveitől egészen 1848-ig, amikor a birodalmi felfogással szemben a nemzeti törekvések megerősödtek, a monarchia egyes nemzeti területein egy sajátos út rajzolódott ki. Ez az út, amely az olasz operától a francia komédiától és balettől a német nyelvű színházon át a nemzeti nyelvű színjátszásig vezetett, az itteni kultúrák polgárosodását és demokratizálódását tükrözi. Magyarországon is világosan nyomon követhető az a folyamat, melynek során a színházi és zenei élet eddigi központjai, az arisztokrata kastélyok helyett a városi színház, a német zenei intézmények, majd – a nemzeti törekvések teljes érvényre jutása után – a hazai nemzeti színjátszás lesz meghatározó tényező.

Mind a barokk korban, mind a felvilágosodás korában igen jelentős a cseh művészek részvétele ebben a magyarországi folyamatban.

Mária Terézia korában a magyarországi kultúrában még a késői barokk és a kialakuló klasszicizmus szupranacionális és univerzális elképzelései uralkodtak. Miként a magyarországi városokban, úgy az Erdődy, Grassalkovich, Patachich, Esterházy és más arisztokrata családok kastélyszínházainak zenekaraiban is gyakran találkozunk német és cseh zenészekkel. A főúri kultúrára jellemzők voltak a kastélyszínházak, amelyek közül a legnagyobb hírnévre az Esterházyak kismartoni (Eisenstadt) és eszterházi színháza, az „eszterházi vígasságok” színhelyei tettek szert. Ennek a vezető személyisége Joseph Haydn volt. Haydn itteni köréhez tartoztak azok a cseh művészek, zenészek, operaénekesek, akik a zenekart alkották és szólístákként működtek. Joseph Haydn és zenész kollégái között nemcsak hivatalos, hanem baráti, sokszor családi kapcsolatok is kialakultak. Így például Antonín Kraft gyermekeinek keresztapja „Haydn Papa” volt. Nemcsak Eszterháza, hanem más főúri rezidenciák is dicsekedhettek ismert cseh művészekkel. Pavel Vranický (Nová Říše 1756 – Bécs 1808), 1785-től a bécsi udvari operaház zenekara karmesterének, Esterházy János grófnak a „musikadirektora” volt Galántán 1790–1800 között. Ekkor írta magyar vonatkozású kompozícióit. Legnépszerűbb alkotása a magyar korona Budára való visszahozatala alkalmával született *A’ Magyar Nemzet Öröme. Egy nagy Szimfónia három darabból álland...* (Offenbach, 1790) címmel. Szimfóniákat komponált József nádor és Alexandra Pavlovna főhercegnő menyegzőjére, valamint Esterházy János és De Roisin márkinő esküvőjére (1788, illetve 1800). A budai nádori udvar számára írta *Die Fürstenfeier* (Buda, 1797) című kantátáját. A magyaros nemzeti ízlés és a bécsi klasszikus stílus érdekes és jellemző keveréke volt verbunkos balettje, *Das Waldmädchen*, 1796-ból.

Batthyány Fülöp herceg hainburgi kastélyszínházának cseh származású karmestere, František Tost egyik kantátája 1796-ban keletkezett, ennek szövegét *Serketés a nemes magyarokhoz* címmel Csokonai Vitéz Mihály fordította magyarra.

1784-ben került Pozsonyba Grassalkovich Antal herceg udvari muzsikusaként a cseh zeneszerző Jiří Družecký (Jemníky 1745 – Buda 1819). Eredetileg dobos volt, de termékeny zeneszerzővé vált. (Kedvenc hangszerét még komponistaként is „szóhoz juttatta”, mert írt egy partitát 6 üstdobra!) 1784-ben Grassalkovich Antal herceg udvari muzsikusaként Pozsonyba került. II. Lipót 1790-es pozsonyi koronázása számos lehetőséget adott új zeneművek megírására. Erre az alkalomra készült Družecký 21 különféle hangszerre írt műve, melyet Esterházy Antal és Grassalkovich Antal hercegek egyesített fúvószenekara adott elő az ünnepi szertartáson. 1792-től Bécs, majd ismét Pozsony következett. 1796-ban Pestre költözött, és József nádor kamaraegyüttesének direktoraként halt meg Budán 1819-ben. Zeneműveinek még ma is nagyrészt kiadatlan kéziratait az Országos Széchényi Könyvtár zeneműtára őrzi. Műveiben szívesen használt fel

verbunkosokat, sőt, a Rákóczi-nótát is feldolgozta, azonban ennek – érthetetlen módon – a *Zrini Ungaria* címet adta. Érdekes Družecký kapcsolata Kisfaludy Sándorral. A napóleoni háborúk idején, az utolsó nemesi felkelés alkalmával, 1809 márciusában Kisfaludy Budán tartózkodott József nádor adjutánsaként. A nádor komponistája, Družecký, ekkor hangszerelte azt a katonaindulót, amelynek dallamát maga a poéta költötte, és amely aztán a felkelt nemesség egyik kedvelt nótája lett. Kisfaludy verseit egyébként szívesen zenésítették meg cseh komponisták. Ennek bizonyítéka Jakub Plachý gyűjteménye: *Dalok Kisfaludy és Berzsenyi urak munkáiból*, amelyet valamivel később, 1820-ban állított össze.

Meg kell említenünk az európai hírű cseh előadóművészeket is. A legérdekesebb pályát Jan Václav Štich cseh kürtvirtuóz (1746–1803) futotta be, aki olaszosított nevet vett fel, s Giovanni Puntónak nevezte magát (ez a cseh štich szó fordítása, és szúrást jelent). Nem pusztán művészi ambíciók vezették a névváltoztatásban, hanem megfontolt észokok is: szökött jobbágyként került Prágába, majd onnan továbbindult európai koncertkörútjaira. Beethoven annyira el volt ragadtatva a cseh kürtös képességeitől, hogy neki komponálta az op. 17-es kürt-zongora szonátát, amelyet 1800. május 7-én együtt adtak elő a budai Várszínházban.

A XVIII–XIX. század fordulóján jelentkező új magyar zenei stílus, a verbunkos muzsika kibontakozásában szintén szerepet vállaltak a cseh zenészek. Az úgynevezett verbunkos triász: Bihari János, Lavotta János és Csermák Antal közül a harmadik cseh származású volt; 1796-ban különféle magyar városokban élt, a halál Veszprémben érte 1822-ben. Csermák zenei jelentősége elsősorban az, hogy a verbunkos muzsikát ültette át a kor bécsi klasszicizmusának kamarazenei nyelvére. Igen érdekes és kevésbé ismert Csermák művészetének későbbi csehországi visszhangja. Jan Neruda, a XIX. század egyik legnagyobb cseh költője, 1859-ben, a *Máj* (Május) című almanachban, *Divoký zvuk* (Vad hang) címmel elbeszélő költeményt tett közzé, amelyben regényes módon, a cigányromantika kötelező toposzaival elevenítette meg Csermák életét. A költeményhez életrajzi lábjegyzetet fűzött, amely azonban szintén nem nélkülözte a korabeli túlzó, romantikus hangvételt. Érdemes szó szerint idéznünk Neruda szövegét:

„A *Lumír* című folyóirat 1856-ban közölte Antonín Čermák »magyarországi muzsikus« rövid életrajzát. Már akkor meghatott engem ennek a zenei óriásnak a különös sorsa. Antonín Čermák állítólag Illésházy István grófnak, Trencsén vármegye örökös főispánjának és egy előkelő származású cseh hölgynek volt a fia. Čermák először 1798-ban Bécsben tűnt fel fényes üstökösként. Bécsből Magyarországra jött, ahol először hallott cigányzenét; a könnye is kicsordult a híres cigány, Bihari hegedűjének hangjára. Egészen a magyar nemzeti zenének szentelte magát, és ebben oly tökélyt ért el, hogy a magyarok méltán nevezik saját Beethovenjükknek.”

A verbunkos stílus hatott a kor szinte valamennyi zeneszerzőjére. Sokan csak közvetve, Bécs útján ismerték meg, de voltak olyan cseh komponisták is, akik

magyarországi működésük idején kerültek szorosabb kapcsolatba ezzel az irányzattal. Ezért találunk magyaros motívumokat az Erdődyek szolgálatában állott Jan Křtitel Vaňhal vagy a Simontornyát és Pécset is megjárt František Vincenc Krommer – Kramář darabjaiban.

Előadásom további részében főként a cseh színházi művészekre szeretném irányítani figyelmüket. Már a főúri színházakban is találkozunk velük, mint például Erdődy János gróf pozsonyi magán-operatársulatában az 1785 és 1788 között szerződötetett énekessel és színésszel, František Xaver Jiříkkel. A cseh színészek szereplése Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján a cseh–magyar kulturális kapcsolatok egyik legérdekesebb fejezete, és egyben része egy szélesebb közép-európai kultúrtörténetnek is. Első pillantásra teljesen logikusnak és helyesnek tűnik az a nézet, amely szerint a Monarchia kisebb közép-európai nemzeteinek újkori színházi élete főként a kezdetekkor, a XVIII–XIX. század fordulóján nem más, mint a birodalom fővárosa, Bécs színházi életének visszatükröződése. A színházak repertóriumában és dramaturgiájában a bécsi színpad befolyása valóban döntő fontosságú. A közelebbi elemzés során azonban meg fogjuk látni, hogy az egész problémakör ennél egy kicsit bonyolultabb.

Bécs, ami az akkori színházi életét illeti, nem büszkélkedik különösebb eredetiséggel. A francia udvar rokokó világa összekapcsolódik a francia klasszicizmus szellemével és az olasz udvari kultúrával. Ennek a mondhatni francia–olasz–német szupranacionális kultúrának a világa hatott nemcsak a magyar arisztokrácia gáláns ünnepségeire, hanem a polgári körökben is szívesen utánózták azt, és saját szükségleteikhez idomították. A bécsi népi színjátszás fejlődésére elsősorban a *commedia dell'arte* hatott. A Harlekinádokból fejlődött a Hanswurst (Paprika Jancsi) jellegzetes figurája és durva tréfái, valamint a Kasperle bohózatok. Innen már csak egy lépés hiányzott a jellegzetes bécsi színdarabok kialakulásához (úgynevezett *Alt Wiener Sittenstück*, *Lokalstück*). A klasszicizmus effajta népi adaptálásán kívül a bécsi színpadon nagyon fontos szerepet játszott a barokk öröksége is, amely különféle mesejátékokban és daljátékokban található meg. (Gondoljunk csak Mozart *Varázsfuvolájára*!) A humanizmus antik öröksége pedig klasszicista-barokk travesztiában is eljutott a polgári színpadra.

Ebben a szellemi atmoszférában jelennek meg Közép-Európában a XVIII–XIX. század fordulóján az első kísérletek a nemzeti jellegű és hazai nyelvű színjátszás kialakulására. Ezt azonban nem tudjuk pontosan értelmezni az akkori Monarchia-beli német színjátszás vizsgálata nélkül.

Nemcsak azért összpontosítok a pest-budai német színészet példájára, mert ott szerepelt a legtöbb cseh színész és zenész, hanem azért is, mert a XVIII. század második felére Pest-Buda a Habsburg Monarchia egyik legjelentősebb színházi központjává vált. 1774-ben a pesti Rondellát, a hajdani erődrendszer egyik kőbástyáját alakították át színházi célokra. Az addig különféle helyeken

fellépő vándor színtársulatok itt lehetőséget kaptak az állandó játékra. Utóbb megépült a német színház, amely a magyar irodalomtörténetet tanulmányozók előtt elsősorban mint a magyar nyelvű színházi vetélytársa ismert. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy ez a színház is hozzátartozott a magyarországi kultúrához.

A cseh színingazgatók, színészek, karmesterek és más színházi szakemberek egész légiója fordult meg hosszabb-rövidebb időre a Duna-parti testvérvárosban. Közülük most csak a legjelentősebbeket sorolom fel.

A pesti színingazgatók közé tartozott František Jindřich Bulla is, aki 1785-ben először tartott cseh nyelvű előadást a prágai Stávovské Divadlóban, vagyis a Rendek Színházában. Bulla fő érdeme, hogy mind Prágában, mind később Pest-Budán a másodrangú szerzők helyett Goethe, Lessing, Schiller és Shakespeare darabjait vette fel a repertoárba. Mindez közrejátszott abban, hogy a magyar írók is érdeklődéssel fordultak a drámairodalom nagyjaihoz; megemlítjük Kazinczy Ferenc *Hamlet*-fordítását, amely körülbelül ebből az időből való. Bulla nevéhez nemcsak klasszikus cseh zeneszerzők műveinek színpadra állítása, hanem az első pesti Mozart-bemutató is fűződik. 1788-ban játszották a *Szöktetés a szerájból* című operát.

A Mozart-operák további népszerűsítésében is egy cseh karmester, majd színingazgató, Matouš Alojz Cibulka járt élen. Még mint dirigens vitte színpadra a *Don Giovannit* és a *Cosi fan tuttét* 1797-ben. Cibulka (akit Déryné is gyakran említ naplójában) maga is írt operát: Kotzebue *Negersklaven* című darabját költötte át, amelyben az amerikai néger rabszolgák sorsának ürügyén nemcsak egzotikus témát dolgozott fel, hanem egyben kifejezést adott az emberi egyenlőség rousseau-i megfogalmazásának is. A Cibulka-korszakban új művészeti irányzat jelent meg: a preromantikusok és romantikusok: Cherubini az opera, Schiller a dráma terén.

A romantikus stílusjegyek eleinte nemcsak a nemzeti zenében jelentkeztek, hanem a színpad világában is. 1802-ben került karmesterként a pesti színházhoz František Vincenc Tuček, aki Prágából jött, és felváltva működött a pesti és a bécsi leopoldstadti színház között. Tuček operáinak és daljátékainak népies és mesés világa összekötő kapcsot jelent a népi barokk kultúra és a romantika között. Legjelentősebb műve a *Lanassa* című opera volt. Az egyik korabeli tudósító a darabot méltatva megjegyezte, hogy fenséges zenéje van, de az a baja, hogy Pesten készült, mert ha Párizsban írták volna, már egész Európában híres lenne. Témája ugyancsak egzotikus, a messzi Indiában játszódik. A színdarab II. József idején a vallási tolerancia jegyében ítélte el a fanatizmust, és a távoli India ürügyén ítéletet mondott a vakbuzgóság hazai képviselői felett. Amikor Tuček a darabot operává dolgozta át, már a napóleoni háborúk dúltak: ekkor más jelentése is volt a színpadra vitt történetnek. Emlékeztetni akarta az európaiakat saját pusztító háborúikra. Még a pesti bemutató dátuma is szinte szimbolikus:

1805. december 13. – tizenegy nappal az austerlitz-i ütközet után. A *Lanassát* még 1793-ban Kazinczy Ferenc fordította magyarra azzal a nyilvánvaló törekvéssel, hogy egy újabb gondolatársítással a bécsi udvart jelképezze, amely mindenáron fel akarja áldozni a magyar nemesség nemzeti mozgalmát.

A polgári színjátszás előrehaladását jól mutatja a már korábban említett František Xaver Jiřík példája. Ő kezdetben még a főúri kastélyszínházakban játszott. Az Erdődyeknél vállalt háromévi szereplés után már fontosabbnak látta a városi, polgári színjátszást. 1789-től Budán lépett fel a német színházban, Pesten pedig énekesként, rendezőként, majd ügyelőként működött 1813-ig. Ezenkívül olasz librettók német fordításával hívta fel magára a figyelmet. A két legjelentősebb olasz szöveggönyv ismét csak Mozart műveihez kapcsolódik, hiszen a *Don Giovanni* és a *Titus kegyelme* című operákról van szó. Jiřík drámaíróként is működött: Szent István királyról írt egy német nyelvű drámát (*Stephan, der erste König von Ungarn, 1792*), amelyet a szerző „a nemes magyar nemzetnek” ajánlott. Jiřík német színdarabja abban az időben keletkezett, amikor már működött a Kelemen László-féle magyar színtársulat is. Ez konkurenciát jelentett a német színháznak, amely hazafias tárgyú, de német nyelvű darabokkal igyekezett a pest-budai publikumot visszacsalogatni magához. Hogy ez a hazafias hangvétel mennyire népszerű volt, bizonyítja többek között Katona József *István, a magyarok első királya* című színműve, amely nagymértékben merített Jiřík művéből.

Természetesen a művészetek más ágait sem hagyhatnánk említés nélkül. A XVIII–XIX. század fordulóján Magyarországon a képzőművészek között is találunk csehket és csehországi németeket. Példaként említjük a Prága melletti Gbelből származó Erasmus Schrött nevét, aki az elsők között irányította a magyar festők figyelmét a hazai táj szépségére, és elsőként fedezte fel a tátrai táj festőiségét a képzőművészet számára. Rajzaiban ő örökítette meg először a tátrai tájat, melyet később Csontváry ábrázolt a legkifejezőbben *A Nagy-Tarpatok völgye a Tátrában* című festményén. A neves cseh zenészcsalád sarja, a mérnök és geodéta František Vrabec – aki életének nagyobb részét Magyarországon töltötte –, magyar nemesek szolgálatában szerzett érdemeket magyarországi és erdélyi kastélyok belső díszítésével. Emellett festőként is kitűnt. Olajfestményét Árpád egyik vezérééről, Szabolcsról a Szabolcs megyei Nagykálló városháza számára festette 1783-ban. Vrabec után a szintén morvaországi Tomáš Klimeš jött Magyarországra, és Kazinczy meghívására egy ideig a híres felvilágosult mecénásnál, Ráday Gedeonnál működött, akinek portréját 1788-ban festette meg.

A cseh–magyar kulturális kapcsolatok történetének itt felvázolt fejezete nem hivatalosan szerveződött, nem kultúregyezmények kereteiben jött létre, hanem szerves és spontán jelenségként működött. Ebben a korszakban senki sem csodálkozott azon, hogy a cseh születésű Antonín Čermák *magyar* verbunkos muzsikáját *német* cím alatt adja ki. Ennek a hajdani közép-európai együttműködésnek a szelleme ma is tanulságos számunkra.

A költői magatartás változatai

(Petőfi Sándor 1848-as verseihez)

Hogy Petőfi Sándor a tudatosan építkező, (költői) arcképét mintegy megtervező és saját költészetére szüntelenül reflektáló művészegéniségekhez tartozik, igazolta a Petőfi-kutatás akkor, amikor szembekerült a Petőfi-líra kronológiai problémáival: nevezetesen azzal a mindenképpen önértelmezést célzó (költői) gesztussal, amely a kötetkompozícióban nem a megszületés időbelisége szerint sorolta egymás mellé, után, mögé az egyes verseket, hanem egy más, ki tudja miféle tematikai(?), hangvételi(?) szempontú elképzelés szerint. Petőfinek ezt az igyekezetét valószínűleg azzal lehet magyarázni, hogy verseit függetleníteni igyekezett a közvetlen alkalmiságtól, a verssé formálás külső körülményeitől, és más típusú rendet próbált megvalósítani verseinek rendszerezésekor.¹ Ebben a törekvésében még a folyóiratközlések sem zavarták, hiszen azok az egyes verseket tekintve lehetnek (bár messze nem minden esetben) eligazító jellegűek, Petőfi viszont a kései utókor szorgos filológusát megzavaró tevékenykedésével költészetben gondolkodott, legalábbis költészetének „motivikus struktúrája”, amely belső utalásrendszernek is fölfogható, egy szüntelenül kiteljesedő, a föllet megoldásokat nem véglegesnek elfogadó költészetet jelenített meg, legalábbis talán ez lehet kötet szerkesztésének rendező elve.

Abban Petőfi Sándor sem különbözik számos előd, kortárs és halála után jelentkező költőtől, hogy fokról fokra alakította ki azt a képkinccset, „szótárat”, beszédmódot, amelyben és amely által megkísérelte, hogy kijelölje a maga helyét a korszak poézisében. Nemcsak *A XIX. század költői* fogható föl ars poeticának (ebben a versben ott leljük a francia romantikus költészet, főleg Victor Hugo költő-próféta látomását éppen úgy, mint az 1840-es esztendőök magyar irodalmának messianisztikus, elhivatottságot hirdető ideáját, amely a költőnek új hont kereső, „mózesi” attitűdöt tulajdonít), hanem több más, a leginkább 1848-as versében ott leljük a költészet XIX. századiságát jelző, „elkötelezett” líra képi megjelenítését, a korábban versbe írt „lant és kard” szembeállítás újra-feldolgozását, és egyben a lehetséges költői magatartás újra-gondolását.² Újragondolás ez annyiban, hogy az *Egy gondolat bánt engemet* víziószerűsége, kozmikus képekbe átcsapó emberiség-látomása akképpen lesz kiváltképpen személyessé, hogy egyfelől a világszerűséget érzékeltető metaforákat a maga költészetének motívumrendszeréhez rendeli, másfelől mintegy a személyes megszólalás hitelességét erősítendő, új típusú csoportba rendezi költészetének vezérmotívumait.

Ez a saját korábbi lírájára történő reagálás hangsúlyozza ennek a költészetnek egységét; az önidézészerű, az önmagára utaló lírai megszólalás nem érvényteleníti a korábban leírtakat. Éppen ellenkezőleg: fölerősíti azáltal, hogy más motívumokkal párosítja, s így az új szövegekörnyezetben a költői szótárakban ki-mutathatatlan jelentésváltozatokra hívja föl a figyelmet. Olyaténképpen, hogy a motívumok³ egymásra vonatkoztatása valamennyi sort, kifejezést, szerkezetet a többi jelentésével dúsítja föl, az egyes kifejezésekben valamennyinek a lehetőségét felvillantja. Olyan költészet készül Petőfi Sándor műhelyében, amely a szavak, a kifejezések, a költői „eszközök” dinamikájára és variabilitására számít. Arra ugyanis, hogy az egyes verseket alkotó „elemek”, mitológiai-bibliai, magyar és világirodalmi allúziók akként lesznek a költő sajátjaivá, hogy vagy az adott szituáció szerint deformálja, vagy feltárja sokszerűségüket (tehát a bennük rejtőző variációs lehetőségeket). Ugyanis Petőfinél az 1840-es esztendő magyar gondolkodására jellemző bibliai terminológia poétizálódik át (a világirodalmi háttér Lamennais költői prózává átlényegülő „hívó szava” meg Mickiewicznek magyarra is lefordított, bár egészében meg nem jelent zarándokság-könyve), a bibliai történetek költői mitológiává lesznek: egyszerre a magyar történelem újfajta olvasatává és az ótestamentumi emlékezet nemzeti-személyes felfogásává (*Vesztett csaták, csufos futások!*). Csakhogy azáltal, hogy az „eredeti” kontextusból Petőfi kiszakítja a bibliai történetet, és az 1848-as esztendő utolsó hónapjának históriájára alkalmazza, deszakralizálja anélkül, hogy deretorizálná. Az idézett vers retorikája ugyanis őrzi a biblikus vonatkozások eredeti kontextusára való utalás révén a „szent szöveg” képanyagának elemeit. A vers magasfokú retorizáltsága a (Victor Hugo-i) romantika groteszk-felfogásából éppen úgy magyarázható, mint a szakrális cselekvések (átok, halál-föltámadás) profanizálásából. Mindkét kijelentés természetesen magyarázatot igényel. Magasztos–alant járó feszül egymás ellen a vers nyitányában, miképpen személyessé élt nemzetsors és rémregényes-romantikus rekvizitum. Mindezt azonban az az individuális (világ)tapasztalat szavatolja, amely a legközvetlenebb jelen politikai helyzetébe a magyar történelemnek a világtörténettel azonos tanulságait is képes belezárni. Ilyeténképpen nem az egyes, kiragadott történelmi események alkotják a *Himnusz*hoz vagy a *Szózat*hoz hasonlóan a magyar história fordulóit (legfőljebb a jelen rajzakor dereng át a *földönfutó szabadság* képzetén Kölcsey versének honját a hazában nem leő üldözöttje), hanem a *rém*történetté, a realitást túlzásokkal érzékeltető ismétlődésekké lett felkelés–leveretés–ájult állapot–talpra állás sor, s ez válik magyar történelemmé. A kérdő és a felkiáltó mondatok izgatottsága a retorizáltság mértékét növeli, az alantasba átjátszó képek groteszk ellenpárul szolgálnak, anélkül, hogy a retorizáltságot szétrombolnák.

A végleteknek ez a (szó)játéka készíti elő a vers befejezését, a bibliai történet lehetséges magyar történelemmé átfordítását. Hiszen Petőfi Sándor egyrészt lefordítja, „nevesíti” az allegorikus bibliai eseményeket, másrészt ezzel az idősze-

rűsítéssel a jelent a magasztosnak gondolt múlthoz emeli. Míg a kulturális közismeret „anyaga” szakralitásával a korszak költészetét is áthatja, Petőfi Sándor a szakrális történetekben fölfedezi a jelen történéseibe iktathatót, és birtokos szerkezetek révén a bibliai allegóriákat a maga magánmitológiájához illeszti. Az Egyiptom–Kánaán–Mózes (népe) a szolgaság–szabadság szinonimájává lesz, méghozzá azáltal, hogy az azonosítást megelőző felszólításban a költő a történet tudójaként a jelenkor tanulságai felől beszél. Így hát a maga és általában a költő próféta szerepét és -vállalását is újra kell gondolnia. Ami *A XIX. század költői* megírása óta változatlanul része Petőfi lírájának, az a magyar nép/nemzet küldetéses hivatása, nem utolsósorban a Petőfi-típusú költészet mózesi szereptudata és sorsa révén. Ha Vörösmarty a reformkor nyitányaként a honfoglalási eposz üzenetével szólt az új honfoglalásra készülő nemzedékhez, akkor Petőfi a XIX. század közepének Kárpát-medencei magyar történelme helyett a bibliai idők perspektívájába helyezte azt a *hazateremtést*, amely honfoglalás is, igazságosztás is, de költői cselekvés is, mivel a szavaival teremtő prófétának igéi által körvonalazódhat a megvalósítandó cél. A *Vesztett csaták, csufos futások!* költője inkább krónikás, elbeszélő, az eseményekre reflektáló, a történelem tanulságait vonja le, de *tízszlop* immár nem lehet a költő, nem ő vezeti a népet a „szabadsági Kánaánba”, hanem „istenünk”, az, aki korábban *A magyarok istene* című versben óvó-őrző mivoltában jelent meg. Ha utóbb említett versében a „történet könyve” kínál tanulságot, előbb idézett költeményében a magyar történelem egybefonódik Mózes népének történelmével, így emberiség-történelmet reprezentálhat. Ha *A magyarok istene a szent palást*, az *aranyhíd* allegóriája révén jelzi a történelem tapasztalatai jelenbe integrálásának költői gesztusát, a *Vesztett csaták, csufos futások!* továbbgondolja az „Él az a magyarok istene” kijelentést, hogy a népek/nemzetek sorsát intéző (égi?) hatalomnak időszerűsíthető lényegét ismét az ótestamentumi példával tanúsítsa. Már *A magyarok istene* sem a „teológiaiilag” elfogadott hit kivetülése, hanem az idézett sor utalásjellege (az a magyarok istene), majd az *istenség* inkább elvonatkoztatott jelölése legalább olyan mértékben tartalmazza egy, a magyar irodalomban honossá lett képzet tartalmi vonásait, mint a történelmet intéző sors(?), hatalom(?) megszemélyesített és éppen az irodalmi hagyomány révén profanizálódott személyiségét. S hogy *Vesztett csaták, csufos futások!* című költeményében a hajdan költői feladatként vállalt próféta szerep megszűnni látszik, és más dimenzióba kerül, annak talán életrajzi magyarozatával is szolgálhatnánk: Petőfi „költőileg” *Az apostolban* elemzi a krisztusi sorsot, amelyre a korán érkezett igehirdető megfeszített-élménye a jellemző. *A XIX. század költői* (valamint az *Egy gondolat bánt engemet*) jövőorientáltsága tartalmaz, méghozzá jócskán, utópikus mozzanatokot, a jelent figyelő költő romantikus groteszkje mellőzi ezeket, jóllehet a megőrzött víziószerűség a feltáruuló jövőt (a bibliai allúzió révén) a képzeletbelibe, az imagináriusba játssza át. Átjátszás ez a szavak alakváltoztatásának értelmében (kiomló *vér*

– A *vörös tenger*), de a képletes és a remélt valóságos egymásba csúsztatásának okán is. Főleg az előbbi érdemel megkülönböztetett figyelmet, hiszen itt többszörösen is *eljátszik* a költő egy szótó metamorfózisával: főnévből lehet melléknév, „anyag”-névből tulajdonnév, amelynek írásképe azonban jelzős szerkezetet sugall, tartalmazván a bibliai tenger és a vértől átszíneződött tenger kettős jelentését, s mindezt a *rémtörténet* (a *grand guignol*) keretein belül. Minthogy a rémtörténet a vers előző részeiben már előlegeződik, s lényegében az *Ausztria* című versben is előkészül (ahol szintén bibliai példázat időszerűsödik, hogy mellette és vele együtt magyar történelmi utalás is hangot kapjon), a versegészenben a retorizáltságnak eszközeül szolgál. Valójában annak az írásjelekkel is érzékeltetett felindulásnak, bináris oppozíciókkal jelzett határhelyzetnek verssé formálásáról van szó, amely a történelmi és jelenkori tapasztalatot a bibliai emlékezet szerint kísérli meg értelmezni.

A retorizáltság mellett a *Vesztett csaták, csufos futások!* látványosan erőteljes megszerkesztettsége mutatja azt a fajta időképzetet, amely a történelmi és a mitológiai (bibliai) idő szembesítése révén mintegy komplementer tényezőkké avatja a pillanatnyi-jelenkori-esetleget és a vele szemben, de nélküle nem létezhető egyetemes-reménybeli-világszerűt. A jelen–múlt–jövő nem egymásutániségében alkotja a történelmit, hanem változó megjelenési formáiban. Éppen azáltal, hogy például a jelen, a jövő és a múlt határai egymásba érnek, körvonalaik szétmosódnak:

De aggodalmak néha rám is jönek
Most a jövő rejtélyes távolából,
Jönek, miként az éji denevérek...

Példánk tanúsíthatja, hogy nem feltétlenül nyelvtani múltról van szó, lehetséges – mint az idézett verssorokban –, hogy a múlt rekvizitumai támadnak föl, mondjuk, a várromantikából, hogy kontrasztként szolgáljanak, vagy hangsúlyosabbá tegyék a jelen és a jövő fölött érzett „aggodalmak”-at. A költő még arra is ügyel, hogy a *rémregényes* elem megfelelő előkészítés után (*rejtélyes távol*), ne váratlanul lépjen be a versbe, s ezzel nyisson a múltra, amely a vers középső részében immár grammatikailag is „korrekt” formában jelenik meg. Egyébként a változó aspektusok érzékeltetésére érzi a költő szükségét annak, hogy az időfolyamat állásáról, az éppen „időszerű” szakaszról tájékoztasson. Az időt közvetlenül jelentő szavak (határozószók stb.) nem abszolút érvényességűek, a szöveggörnyezet módosíthatja jelentésüket (akár a följebb idézett sorokban: *Most a jövő rejtélyes távolából*). Már csak a vers felépítése szempontjából is érdemes végigtekintenünk az időt közvetlenül jelző szavak sorát, hogy ezáltal is láthassuk: szó sincs kizárólagosan kronológiát képviselő, úgynevezett történelmi időről, helyette inkább az időfolyamatok és -képzetek lebegtetését érzékelhetjük: már-

már, mindörökre, néha, most, örökké, mindig, most, újra. A közvetlenül időt jelölő szavak sora a harmincnegyedik verssorral befejeződik, hogy a (vágott) folyamatos jelen idejében játszódjanak le a történések, amelyekben a grammatikai jövő és a múlt idő valamiképpen a megszakításokkal régóta (habár nem egyenesvonalúan) a jelen felé tartó hajdankor és a jelenben már a jövőt sejtető, szinte megtervezett utókor révén a bennefoglaltságot jelzi, nem az időtlenséget, hanem vágy, hit és tapasztalat szötteésből szüntelenül alakuló jelent.

Másutt nem ennyire összetetten foglalja versbe Petőfi küzdelmét az idő megragadásáért. Pontosabban azért, hogy a történelem tanújaként (és igényei szerint formálójaként, vö.: próféta-, apostolszerep) értelmezze a történelem, a történelembe vetett, a történelmet kihívó egyén, az egyén és a közösség lehetőségeit, viszonyainak változatait; s így a történelmi tapasztalat egyediségét szembesítse a könyvekben megőrzött történelmi emlékezettel. Az 1848 című vers sok tekintetben előképe a *Vesztett csaták, csufos futások!* címűnek, jóllehet az utóbbiban az *Írás* beteljesüléséért folyik a küzdelem, az előbbiben viszont a már beteljesült Írashoz elvezető folyamat mentén értékelődnek át a periódus Petőfi-versei, rajtuk keresztül évszázadok-ezredek toposzai. Hogy aztán az *Írás* beteljesülése azt a fajta jövőképet vetítse a Pesti Hírlap olvasói elé, amely akképp jön létre, hogy (Milton szavaival) a destrukciót destrukcióval rombolja szét, s ezáltal épül egy más (jellegű) egészé. Az 1848 címében ismétlése egy korábbi versnek, amely feltehetőleg a párizsi 1848-as események ihletésére született, hogy megpendítse azokat a kifejezésváltozatokat, amelyek a szakralizálástól a deszakralizálásig, a profanizációig vezetnek, ám megőrizvén a szakrális jelentés alaprétegét. A *megváltó, a békeség galambja*, akár a megfeszítés aktusa az alakuló történelem menetében konkrétabb jelentéssel töltődik föl, és ezt a jelentést a költő *álma* hitelesíti, hogy az *ítélet napja vértéletbe* füljön. Igaz, a háttérben ott, az isteni igazságszolgáltatás mögött, a személyes részvétel, az evilági közbeavatkozás tényezője. A második 1848 című vers már a magyar (és nem az európai) helyzetre reagál, jóllehet a „népek hajnalcsillaga”-ként köszönti a „nagyvilág” 1848-át. A véráldozat motívuma vissza- és előreutal, mint ahogy a tenger-gálya-vitorla-kormányos allegória magába öleli a *Föltámadott a tenger* látomását, Victor Hugo lírájának tenger-metaforáit és az államhajónak leginkább Horatiustól (és magyar fordításban Virág Benedektől meg Kazinczy Ferenctől) ismert toposzát. A biblikus utalások az ó- és újtestamentumi történések átértelmezését készítik elő: a népeknek az égre fölkiáltó vére a megölt testvért, Ábelt idézi, az „egy nyáj, egy akol” a „nagy idők”-re emlékeztet, és ez új kor 1848-ra már nem utópiaként, hanem lehetőségként kap helyet Petőfi lírájában. Minthogy közeli lehetőség, megfosztódik chiliasztikus vonásaitól, a vallásiaktól is egyben, s részben *költői képként* (metaforaként), részben a 1848-as Petőfi-lírán végighúzódó motívumként a bibliai képzeteket és a hozzájuk fűződő saját és más lírai előzményeket szintézisbe fogja, minek következtében megteremtődik Petőfi

Sándor 1848-as költészetének „mitológiája”. Nem vezetne célhoz, ha a német korai romantikához irányítanánk azokat, akik e mitológiának lírai hiteléről gondolkodnak. Hiszen Petőfi „költészet-vallás”-a sem egy idealizált középkorra, sem pedig tudomány–hit–állam–vallás–művészet egységét célzó lírai bölcselőre nem reagál, mint ahogy igen kockázatos a leginkább kézenfekvőnek tetsző ronkítási kísérlet Vörösmarty Mihály 1840-es esztendőkbeli, gondolati költészetével. A francia romantika felé mutató mozzanatok feltehetőleg inkább körvonalazhatók, például a kiválasztott, a próféta magánossága Alfred de Vigny *Mózesében* a Petőfiéhez hasonló magatartásváltozatot sugall, legalábbis az apostoltudat környezeti elutasítása és az ezt az elutasítást megjelenítő retorika megfontolandó analógiákra enged következtetni; a bibliai történeteknek a jelenkor eseménytörténetével való szembesítése révén viszont Victor Hugo és Petőfi költészete között fedezhető föl rokonság. Bár Petőfi olyan hagyománytörténetbe lép be, amely a destrukció és konstrukció gesztusát egyként tartalmazza; akként határolódik el a vallási színezetű jelképektől, történetektől, példázatoktól, hogy azonnal jelzi a terminológia átminősítését, a régebbi jelentés korlátozott mértékű érvényességét és az új jelentés beiktatását az előző (eszmetörténeti, képzettörténeti, motívumtörténeti) korszakot lezáró és egy új periódust konstituáló gondolat-, költészet- és magatartástörténetbe. Följebb idézett 1848 című versében tézisszerűen fogalmazza meg a jelentésváltoztatást, a terminológia hangsúlyainak, szerkezetének átépítését. A vers folyamán ritka következetességgel viszi végig a költői nyelv hagyományosnak tetsző kép- és motívumanyagának egyrészt megfosztását a „rég” tartalomtól, másrészt „új tartalom”-mal való feltöltését. Az éj–nap változás mitológemáját történelmi, méghozzá európai történeti dimenzióba helyezi az első szakasz, a második szakasz Káin–Ábel-utalásáról már volt szó, a harmadik versszak a maga lírájának allegóriáit módosítja a konkrétabb történeti mozzanat kicsengetésével, hogy a következő versszakban a lánc és a korona olyan jelzőt kapjon, amely lehetővé teszi a jelentésárnyalatok bővítését, s egyben az ironikus szakaszzárást. A múlttá nyilvánított jelképek a jelentésvesztés lehetőségét előlegezik, és az utolsó versszakban részben efelé halad a költői előadás, részben a jelentésadás előkészítésének irányába. A szakasz már említett biblikus indítása hamar átcsap a jelentésmódosítás műveletébe: „Egy vallás van a földön: szabadság!” – ám a kijelentés nem marad önmagában, olyan konnotációkkal gazdagodik a múlttá nyilvánított vallási terminológia, amely a hagyományos képkincset alkalmassá teszi az új religió tartalmainak hordozására. Amit másképpen úgy is fogalmazhatnánk: az eredeti vagy hagyományos jelentés akképpen alakul át, hogy megőrzi immár a szakralitástól megfosztott, ám képiségeiben változatlan tartalmát, így új minőséggé lesz, minthogy egyszerre válik a megírás pillanatának és e pillanat tágabb idővonalatkozásának jelzésévé.

Régi szentek
 Mind elestek,
 Földúlt szobraik kövébül
 Új dicső szentegyház épül,
 A kék eget vesszük boltozatnak,
 S oltárlámpa léssen benne a nap!

(Már *Az apostolban* olvashattunk a „Dicsőség templomá”-ról, ahová a szentek és nagyok „szent neveik”-et elviszik majd; a „szeretet oltárláng”-ja a *Respublikában* „csillog”; *A nemzetgyűléshez* című versben a képviselőket biztatja a költő, hogy minden „porhatag” darabot, „bármily szent emlék” fűződik hozzá, kérlelhetetlenül vessenek el; *A szabadsághoz* pedig a „fönséges szabadság”-ot nevezi meg „törvényes király”-ként, ő az „örök” az istenségek közül, a többi „mind bálvány”, a neve „szent” – az „oltárlámpa” későbbi előfordulására majd visszatérünk.) Annyi tetszik bizonyosnak, hogy a megnevezés, a szavak újra-értelmezése nem hirtelen leleménye Petőfi 1848-as lírájának (epikájának), fokról fokra készül elő, mindinkább körvonalazódik, múlt és jelen állandó szembesítése során finomodik, hogy befusson *Az év végén ars* és mentalitas poeticájába. Mielőtt azonban ennek kifejtésére térnék, végigtekintem az 1848-as Petőfi-líra néhány olyan sorát, amelyben vagy a maga költészetébe integrál megállapodott toposzokat, és ennek révén egyfelől deformálja, másfelől az új kontextus által keletkezett jelentésgazdagsággal dúsítja föl, vagy a biblikus képzetek-szólások-motívumok destrukcióját végzi el, hogy szintén az új szövegösszefüggés segítségével derítsen fényt eddig nem vagy kevéssé értelmezett vonásaikra.

A Van-e egy marok föld... című versben Horatius és Berzsenyi Dániel sokat idézett, toposzá vált szólását teszi mérlegre Petőfi, méghozzá a szólás elfogadottságát (sokat idézettségét?) állítja szembe igazság-voltával. Valamiképpen úgy értelmezhetjük ezt, hogy a kétséget kizáróan érvényes, szinte közhellyé lett mondást a történeti események cáfolják meg, ennek következtében „örök-igazság”-a esendőnek bizonyul. Nem a szólás rossz megfogalmazása az oka ennek, hanem a történelem, amelynek során szólások, „örök-igazság”-ok kiüresedhetnek.

S így hazugság itt az örök-igazság is,
 Hogy az oroszlan nem szülhet nyúlfiat...

A „dicső apák”, „bajnok oroszlanok” szembeállítását a „satnya maradék”-kal – mint ismeretes – a deákos (előbb latin, majd magyar nyelvű) klasszicista líra közhelye, amelyet Berzsenyi nemesít meg, s emeli ki a „Normalklassik” szókincséből, s avatja történetiszemléletének részévé. Petőfi akképpen vitatkozik költőtöelődével, hogy nem az ő kijelentéseik valós voltát vonja kétségbe, hanem

éppen ellenkezőleg: fölerősíti a vitahelyzetet; immár nem a szólás (a közhely) két megnevezett tagja, hanem a szólás igazság-igénye és jelenbeli igazság-érvénye között feszül az ellentét. Nem a költői nemzedékek fogalmaztak helytelenül, hanem a költői szót (is) megtagadta a satnya nemzedékek egész sora. Az *Itt benn vagyok a férfikor nyarában...* a képzet, illetőleg a szólás egyik elemét viszi tovább, hogy visszakapcsoljon a Herder-jóslat magyar költői visszhangjának tematikájába sorolt költeményekhez:

Szemem megromlott satnya ivadékot,
Egy pusztulásnak indult népet lát.

A *Jőj el végre, valahára...* kiterjeszti a Horatiustól örökölt és a magyar lírában módosult képzetet, s mintegy a *Nemzeti dal* palinódiájaként fogható föl, annak „építő”-elemeit szervezi át, nemcsak az apák–fiak között létesült dichotómiáról szól, illetőleg a most vagy soha „határozó nagy óra”-járól, hanem *A magyar nemes rozsdás kardját* éppen úgy a versvilágba integrálja, mint a biblikus utalásokat és azok megfordítását. Ami ezúttal a följebb érintett toposz továbbgondolására vonatkozhat, az a vers zárása, a nemzethalál-képzetből ezúttal a szolgaságot örökül hagyó ősök lépnek elő mint a folyamat kezdetét jelző tényezők, hogy indokoltassék az átok, amely valójában imádság, a „határozó, nagy óra” szakrális cselekedete:

Átkozzuk az őseinket
A nyugtató föld ölébül,
Miért hagytak fiainknak
Szolgaságot örökségül!

Ami viszont a bibliai képek és képzetek versbe illesztését illeti, természetsszerűleg kerülnek elő az apokaliptikus jelenetek, amelyek ugyan nem annyira képi anyagokban, mint inkább jellegükben emlékeztetnek az egy helyütt megnevezett „utósó ítélet”-re (*Élet vagy halál*). Szempontunkból elsősorban *A gyáva faj, a törpe lelkek...* záró szakasza érdekes, itt ugyanis a valószínűleg antik utalás (Horatius sokat idézett sora: *Si fractus illabatur orbis...*) oldódik föl a végítélet leírásában:

Ha a világnak sarkai
Földindulástól, mennydörgéstől
Többől meg fognak ingani,
Ha összevesz, mint négy vadállat,
És pusztít mind a négy elem
S én vérbe mártott lantomat majd
Véres kezekkel pengetem.⁴

Emlékeztetnék a korábban írottakra: a romantika rémregényes irálya Petőfi lírájában is fölfedezhető: a grand guignol (vérbe mártott lant véres kezekkel pergetése) nem egyszerűen a túlzás stilisztikai felhasználását jelenti, hanem azt, hogy költőnk ennek a személyes, nemzeti és világszerű apokalipszisnak keresi szótárát. A szókincs csak a hangalakot, a külső formát illetően lehet azonos a korábbi szótári anyaggal, a jelentés-(hozzá)adás igénye radikális fordulatra készíti a költőt (szintén külső jel, ám beszédes: a versek címében a felkiáltójel, a három pont...). Saját, meghaladottnak hitt romantikáját fokozza látszólag a végletesség irányába, valójában az apokalipszishoz méltó hangvételnak megfelelően. *A Miért zárjátok el az útamat?* ennek az új szótárnak mintegy „lélektani”, „álomfejtési” hátterét tárja föl:

És jöni fognak rettentő napok,
Amilyeket
Csak álmodik most holdas éjeken
Az őrülésig rémült képzelet.

S hogy így átértékelődtek szavak, szólások, képek, „közhelyek”, nincs akadálya már a költői szótár újraképzésének, és ezáltal egy újabb költői magatartás-változat kialakításának. Hiszen az 1848-as lírára (is) jellemző prófétai-apostoli magatartást kikezdte a realitás, amelynek átpoétizált elemei fontos részét alkotják a 48-as lírának. S az Írás, a költői szó erejébe vetett hit is csupán akképpen éltetheti ezt a költészetet, hogy a váltást készíti elő, amely összegzés is, a megtett költői út állomásainak földidézése, afféle *intra*-textuális módon teremtve meg a lassan-lassan elkészülő életmű belső összefüggésrendszerét. Feltehetőleg ezzel magyarázható a szókincsnek az a sűrűsödése, amely a 48-as lírát jellemzi, a kedvelt motívumok teherbírásának próbája.

Ebből a szempontból *Az év végén* joggal tekinthető kulcsversnek, a szokásos év végi (születésnap?) számvetés itt az alkalmiságból mintegy az eszmei-gondolati-költői végrendelet szintjére emelkedik. Horváth János viszonylag részletesen foglalkozik a verssel; Petőfi-könyve függelékében a költemény egy helyét Shelley Szabadság-ódájára vezeti vissza, teljesen indokolatlanul.⁵ Az angol idézet helyett Kardos László többé-kevésbé hű tolmácsolásában közlöm Shelley ódájának ama sorait, amelyet Horváth János Petőfi-sorokkal vél egybevetethetőnek:

Dalnokaid és bölcseid szava
Földrendítő hangon kiált
A Mult tág barlangjain át.

Petőfi sorai az időnek bérceiről, a századokról nemigen gondolhatók a Shelley-verssor („Through the caverns of the past”) mellé. Annál fontosabb, amit a

vers értelmezésében találunk. A vers „hattyúdal”-jellegének feltárása finom megfigyelés, az meg kiváltképpen továbbgondolásra készítet, amit a magam részéről intratextuális vonásként jelöltem meg – Horváthnál így hangzik: „Saját költészetének ihlet-émlékeit idézi fel benne egy mesteri futammal.” Nem kevésbé találó a verset előidéző lélektani helyzetnek rajza, ezáltal *Az év végén* „lírai hitel”-ének méltatása: „A szabad ihlet vágyának ünnepélyes felajzása a költemény, költészetének búcsúzásszerű önszemlélete, egyéni lyraiságának gyönyörködő visszaóhajtása az élet valószínűnek sejtett határain.” Ezen a vonalon haladva a következő vers, az *Ujév napján, 1849.* a „vérítélet” jegyében fogant, visszaútal tehát az apokalipszist megjelenítő 48-as lírára, egyben fölbukkan az imádkozás gesztusának visszafordítása (ezúttal nem átokká, hanem a költő a pokolhoz imádkozik). *Az év végén* nemcsak az étellel, hanem mindenekelőtt a költői szereppel (és szereplehetőségekkel) való számvetés. Az első szakasz „egyéni lyraisága” olyan hangütés, amelynek segítségével egyetlen szólamra lehet gyűjteni a különféle hangvételi-hangnemű költeményeket, és egyben ennek a másfajta költői attitűdnek átértelmező, újragondoló gesztusait is föl lehet mutatni; az inkább tartalmi, mint szó szerinti idézet nemcsak egy-egy verset, hanem többnyire egy-egy verstípust helyez el az új költői szerepnek megfelelően:

Indulsz, pályavégzett év,
Menj... de várj, ne menj magad,
Sötét van a másvilágba',
Jó lesz egy kis égő lámpa:
Vidd magaddal dalomat.

Az évváltás (éppen a személyes vonatkozás miatt) Petőfi számára mindig különös fontosságú volt, az ekkor szerzett versekben a „lyraiság”-ot az életút egy szakaszának megítélése, a személyes szférát meghatározó külső körülmények és ezeknek a versek által modellé vált teremtett világa között létező ellentétek fakasztották föl. A szavakkal jelzett ellentét (sötét – égő) ebben a versben is felbukkan, mint ahogy az általános és egyedi (pályavégzett év – dalom) is. Ami a kettőt összeköti, tehát a világszerűt és a személyeset: a költészet, a „másvilágba” térő esztendő „égő lámpa”-ként kapja meg a költő dalát. Az *oltárlámpa* korábbi versben lett jelképszerű: a „nap”-pal azonosult, amely a világnyi „Uj dicső” szentegyház”-ra fényt derít. Az 1848 záróképeben nyitva marad, hogy allegorikus vagy jelképszerű a „természet” megidézése. Az *Írás jóslatjával* előlegeződik ugyan a szónak, a kinyilatkoztatásnak ereje, hogy aztán az inkább negatív, mint pozitív „művészeti” utalás (a régi szentek földült szobrai) mintegy visszavonja a lehetséges, a művészet körébe utalható allúziót. Nem elképzelhetetlen a másutt nyelvében ékes, hallgatásában is oly beszédesnek minősített természet szakralizálása. A magam részéről hajlok (mégis) arra, hogy a világot beragyogó *napban* az újraértelmezett, újraépített Írást, a költészetet lássam.

S így a jóslat és a megvalósulás alkothatja a versszak keretét, amelyen belül a rombolva építés megtörténhet. Annál is inkább, mert, íme, *Az év végén* egy (ismét) átértelmezett költőszerepnek megfelelően a dal és az „egy kis égő lámpa” közé tesz egyenlőségjelet. A prófétai attitűd, a *lángoszlop*-feladat helyett szerényebb költői megjelenés látszik körvonalazódni. Ugyanakkor ez az „egy kis égő lámpa”-ként szerénykedő dal a „pályavégzett év” kísérője, az idő (Idő?) társa lesz, aki-amely a másvilágba vezet, múltta segíti azt, akinek-amelynek feladata bevégeztetett.

A további szakaszokban vonulnak el előttünk a Petőfi-líra verstípusai. A hagyományos költői frazeológia olyan múltidézést tesz lehetővé, amely nemcsak az „egy kis égő dal” értelmezésével szolgál, hanem az e dalt létrehozó (költői) gesztus kivételes ünnepiességét is sugallja, az év vége hangulatának megfelelően. „Megpendítem, régi lantom, / Megpendítem húrjaid...” szólítja meg a költő *önmagát*, hiszen dala-lantja: önmaga, nemcsak „megpendíti”, kísérőül jelöli ki, hanem (a továbbiakban) költői pályaképét idézteti föl. Jóllehet, költői önmagát képes Petőfi Sándor „kívülről” szemlélni, ez a fajta „önmegszólítás” a cselekvő-emlékező-reflektáló „Én” egységét, tágabb értelemben véve: azonosságát sugallja. A vers emelkedő ívének „pillérei” a lant megpendítésével kapcsolatosak: a *sokat* szóltál tárgyilagosságától az átesztétizált *szépen* szóltál szubjektivitásán keresztül az *erősen* szólj perspektíva-teremtéséig terjed a költemény „tere”. Így a karakterizáló, önmagukban kevésbé hatásos, szövegkörnyezetükben azonban jelentőssé növekvő jelölések költészettípusok előhívására alkalmasak. A „sokat” a feladatvállaló szorgalomra utalhat, a „szépen” mellé önidézet párosul, ennek segítségével hangozhat föl újra, talán „legutósó”-ként mindaz, amit valaha a költő költészetként létrehozott, s végül az „erősen”: összegző jellegű, tartós hangzást biztosító, benne tömörülhet-egyesülhet mindegyik hangvételi változat (zengi, szólj vadul és szólj szelíden stb.). Horváth János pontosan nevezte meg a vers megalkotásának módját: „mesteri futam” (a zenei utalás egybevág a költeményben oly lényeges eufóniával), mint ahogy itt is leírandó Horváth János szava: „saját költészetének ihlet-emlékeit idézi föl” Petőfi. Talán egy lépéssel tovább mehetünk: a „Légy méltó neved híréhez” minden bizonnyal a *Nemzeti dal* „méltó régi nagy híréhez” sorát emeli át ebbe az új szövegkörnyezetbe, hogy az előzővel vitahelyzetet teremtsen (Ami ott nemzeti-általános, itt személyes-poétai), vagy a „Légy vihar, mely haragjában / Ősi tölgyeket szakít...” egyként utalhat az *Egy gondolat bánt engemet Legyek fa...* kezdetű passzusára, vagy a *Ha férfi vagy, légy férfi* megfelelő soraira; csakhogy a személyesből az általánosba emelkedő, erkölcsi tartást megjelenítő költői kép itt a költészet attribútumaként kap új jelentésárnyalatot. A *Dalaim* egyes szakasz záró sorainak műfaji-hangvételi metaforáit itt a hangvételi (és ezen keresztül általánosabb költői) lehetőségeket összefogó, ám a Petőfi-lírárt ismerők számára verscsoportokra utaló megjelölések váltják föl:

Zengj tehát, zengj, édes lantom,
 Zengd ki, ami benned van,
 Szólj vadúl, és szólj szelíden,
 Ragyogóan és sötéten,
 Szomorúan és vigan. [...]

Légy szellő, mely mosolyogva
 Csendes álomba ringatja
 A mezők fűszálait.

Légy tükör, melyből reám néz
 Egész, egész életem [...]

Még innen is továbbléphetünk. Az előző szakaszokban bejelentett fenyegetés, az elhallgatásé, határozottabb körvonalakat kap azáltal, hogy szintén önidézet formájában dereng az új(?) lehetőség: „Vagy ha írok, véres karddal / Írok költeményeket.” A költői megszólalással szembeszegezett cselekvés tehát idézet, utalás a korábbi lírára, költészet reagál költészetre. A szembeállítás mégsem látszólagos, s nem csupán azért, mivel a legutóbbi idézet előtti sor ekképpen hangzik: „Esztenőre hallgat a dal.” A hallgatás – fogalmazható meg a paradoxon – lehet költői(?) korszak is, persze, nem feltétlenül Petőfi esetében, ahol inkább a számvetés lendületében fölmerült esélyek latolgatása példázódik különféle helyzetleírások során. Ugyanis a megváltozó életkörülmények ecsetelése ellenére az elhallgatás éppen úgy nem bizonyosság, mint ahogy az év vége sem végleges lezáródás. A lant, a dal és a költői Én azonosulása nemcsak a világ-irodalomból oly jól ismert tükör-metaphora révén erősödik föl, hanem már előbb, abban a versszakban is, amely a *legutósó* dal fölcsendítését jelzi *Az év végén* című versben:

Tán ha téged most leteszlek,
 Többé majd föl sem vehetlek,
 Hangod, életed kihál.

Élet és halál nem kezdő- és végpontként feszül egymással szembe, hanem egybevonva, együttes lehetőségként, egymást értelmezve gondolati szintézisként. Mert bár a negatív cselekvés (föl nem vehetlek) passzivitásra engedne következtetni, a következmény azonban nem egyszerűen negativitásként jelez olyan lehetőséget, amely a költői hang elnémulásában a halál egy változatát, de legalábbis az „élet kihál”-ását láttatja, hanem az egyik léthelyzetből (a költőlétből) egy másikba (a hadistenhez szegődtetve) való átlépésre utal: az emberlét ekképpen változások sorozata, olykor a kényszerű változ(tat)ásé. Mindez

azonban nem teszi kétségessé a költészet, a dal, a lant *élet-szerűségét*, létbeliségét, létként való felfogását. Az „életed kihál” nem pusztán (vagy nem elsősorban) képes kifejezés, inkább (egyfelől) a hang (a dal) és a vele azonosuló élet, azaz a költészet létszerűsége artikulálódik ekképpen, (másfelől) szűkítés is, hiszen csupán a költészet léte szűnik meg, később tudjuk meg: egy időre; vagy költői kétségeket fölerősítve: az „utósó” dal csendül föl. A költészet hatalma és elhalása között oszcillálnak a versszakok: hol természeti, hol esztétikai, hol világmozgató-rendítő tünemény, hol a búcsúzás melankóliája ömlik el rajta. Hogy aztán a befejező versszak ismét az antikvitásból eredeztethető toposzt fordítsa át a Petőfi-líra szókinccse szerint, a költői halhatatlanság-hit (vagy remény) időbe és térbe növesztetten tarthatja meg a költő (azaz költészete) hírét. A (költői) visszhang jelensége kap új magyarázatot, lehetségessé válik a konkrét, érzéki tapasztalás átszellemítése. Éppen azért, hogy (mint korábban) a vers egybefogja a természeti és a szellemi minőséget, a személyeset és az egyetemeset. Ha a *dal*, a *vers*: tükör, akkor belőle egyként visszatekint a mulandó és a múlhatatlan; s ha valamennyi költői lehetőség megszólalhat, akkor természeti, érzelmi, létbeli ennek a költészetnek újrajzendítésekor válhat valóban élővé. Így a záró versszak *visszhangozhatja* az antikvitás poétáinak reményét az időt és a teret legyőző énekről:

S szólj erősen, lantom, hogyha
Már utósó e dalod;
Hirtelen ne haljon ő meg!
Zengjék vissza az időnek
Bércei, a századok.

Térré válik az idő, s idővé a tér, az *idő bércei* jelzik a roppant messzire nyúló horizontot, de a lét tágasságát is, amely a századoké. A vers utolsó előtti sorában a „zengjék (vissza)” a saját költészetére reflektáló, a lírai seregszemlét megindító versszakra utal vissza (Zengj tehát, zengj, édes lantom, / Zengd ki, ami benned van...), e versszak éppen a költemény közepén található, a tízszakaszos versnek ez a hatodik strófája, kiváltképpen hangsúlyos helyzetben van. Az utolsó szakasz a versben összegzett előzmények beteljesülése, így a „zengjék vissza” egyszerre vonatkoztatható a Petőfi-líra egészére és erre a versre, másképpen fogalmazva: mind az életmű, mind e vers lehetséges jövőjére. Ilyképpen a befejező két sor nemcsak egy reménybeli, majdani befogadás hitét zendíti meg, hanem maga teremti meg azt a befogadásváltozatot, amely szerint a további recepciók cselekvések alakulhatnak. Hiszen a költő maga szolgáltat példát arra, miként élteti tovább líráját, hogyan integrálja költészetébe a magyar és a világirodalom motívumait, toposzait. Egyszerűen: az intra- és az intertextualitás miféle változataival szolgál. Ezáltal előkészíti a maga lírájának és versének *előszöveggé* vá-

lását. A Petőfi-kötetekben következőként közölt vers, az *Ujév napján, 1849.* címével és néhány versbéli mozzanattal reagál *Az év végén* címűre, a személyes sorsfordulat lehetősége a megvalósulásig érő lehetőségként jelenik meg, a biblikus utalások szintén alakítják a lírai megszólaló beszédmódját, természet, történelemmé válható történés, messi perspektívába helyezés továbbra is a Petőfi-líra jellemzője marad. *Az év végén* és az *Ujév napján 1849.* hasonló indítása a búcsú és az újrakezdés gondolatkörében mozog (Indulsz, pályavégzett év – Megérte ezt az évet is...), hogy ellentétes irányba vezessen a két vers gondolatmenete. Az elhaló dal valójában egy másfajta dal föllelése, az elhallgatás bizonyos típusú líra mellőzését, más típusú líra fölerősödését jelenti. S bármiképpen vélekedünk is arról a versváltozatról, amelyet az *Ujév napján 1849.* jelent, bármiképpen értékeljük is a grand guignol-vonások eluralkodását, a költői cselekvés a költészetben, a lírán belül marad, még a képkincset tekintve is rábukkanhatunk a visszaulálás gesztusára, az átminősítésnek a korábbi költészetből már megismert eszközeire.

1848/49 naptári fordulóját Petőfi Sándor saját lírája fordulópontjaként jelölte meg, az egymásnak válaszoló két vers két (lírai) helyzetet, ennek megfelelően két (költői) magatartást, végül pedig két hagyományértelmezést tesz szemléletessé. *Az év végén* hangnemi változatai közül a „Szólj vadúl [...] és sötéten” jut majd jelentősebb szerephez, s a biblikus képek-utalások tárházából a „végítélet” kap helyet a versekben (*Jött a halál, Föl a szent háborúra, Szörnyű idő...*), hogy a nemzethalál gondolata ne hagyja nyugodni a költőt. A „szólj szelíden, / Ragyogóan...” talán csak a *Pacsirtaszót hallok megint* álomszerűsége révén jelenik meg. Valójában ezúttal az életrajzi és történelmi események, kevésbé az európai költészeti hagyománytörténés szabták ki a Petőfi-líra útját, engedtek kevés teret a költői számvetésnek, a töprengésnek, az elmélyedésnek, és igényelték egyfelől az alkalmosszerűséget, az agitatív-irányzatos jelleget, másfelől a költőietlen jelenkorral való (költői) szembenézést, ám ezen a ponton az életmű motívikus struktúrájának kiegészítését. Talán csak az utolsó vers, a *Szörnyű idő*⁶ térít vissza a szövegszerűségbe, a jövőendő elbeszélőjének alakját idézve meg. Itt mondatik ki ismét, hogy az elbeszélés, a beszéd, a mese (valamennyi a vers utolsó szakaszában fordul elő) tanúskodhat a magyar történelmi látomás „realitásáról”, és a róla szóló beszédben valamiképpen megőrződhet a „történet”. Mert bármily zavart és hihetetlen, mégis történet, (vers)beszéd, amely a költő szavai által maradhat fenn, zenghet – és most a másik, a költő emlékét versben is vigyázó költő szavát idézzük – „át téren és időn”.⁷

1 A Petőfi-versek kronológiáját, valamint szövegét tekintve – jobb híján – a kritikainak minősíthető kiadásra (Bp., 1951, III.) támaszkodtam. A datálás problematikusságára magam is utaltam *Petőfi Sándor zenei önarcképe* című dolgozatomban (lt, 1996, 1); ugyanitt a kérdés szakirodalmára is hivatkozom.

2 A problémakör más szempontú, megvitatást igénylő megközelítése: IMRE Lajos, *A műfaj kérdése Petőfi 1848–49-es lírájában = Tanulmányok Petőfiről*, szerk. PÁNDI Pál, TÓTH Dezső, Bp., 1962, 397–465.

3 A tárgy-, motívum- és szimbólumtörténetre vonatkozólag: Maud BODKIN, *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford, 1934; Elisabeth FRENZEL, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, 1963; Manfred BELLER, *Thematologie = Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, szerk. Manfred SCHMELING, Wiesbaden, 1981, 75–97 (bibliográfia: 92–97); Zoran KONSTANTINOVIC, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bern–Frankfurt am Main–New York–Paris, 1988, 137–141. A magyarok istene toposzról: PÉTER László, *A magyarok istenére*, Magyar Nemzet, 1991. márc. 15., 6; Uő, *A magyarok istene*, Irodalomtörténeti dolgozatok, Szeged, 1993.

4 A János jelenései 4,7–8-ra, valamint 16–18-ra visszavezethető kép előzménye Ezékiel látomása, (irodalmi) továbbélése Dante *Commediájában* a *Purgatórium* XXIX/92–102. soraiban olvasható: „...négy nagy állatok jövének, mind zöld lombokkal koszorúzva szépen [...] széllel, felhővel, tűzzel, zivatarban.” A négy állat a négy evangélistát szimbolizálja a kései magyarázók szerint, Dante egyébként az ószövetségi prófétához utasít („Hanem olvasd Ezékielt...”). A Dante-idézetek Babits Mihály fordításai. Petőfi hasonlóképpen jár el ezzel a biblikus hagyománnyal, mint a többi lírájában feldolgozott bibliai motívummal-tárggyal-szimbólummal.

5 HORVÁTH János, *Petőfi*, Bp., 1922, 531, 477–479.

6 SZÖRÉNYI László egészen kiváló „Szörnyű idő...”-elemzésére (*Apokaliptiszis helyett kataklizma*, = PIM Évkönyve 10, 1973, 171–186) egyetlen

ponton kell reagálnom. A dolgozat a verszárlatban található *mese* szót emeli ki, jóllehet a gondolatmenet egyrészt feltételezésre alapít: „S ha lesz ember – tételezi föl a költő –, ki megmarad, El tudja a gyászdolgokat Beszélni, mint valának”, másrészt a hallgató-befogadó magatartása *kérdés* formájában íratik le: „Akad-e majd Ki ennyi bajt Higgyen, hogy ez történet? És e beszédet nem veszi Egy űrült, rémülésteli Zavart ész meséjének?” Ebből a gondolatmenetből a mese nemigen emelhető ki a „történet” rovására, hiszen a feltételezés pusztán lehetőségként veti föl a befogásnak ezt a változatát, emellett a *mese* itt előforduló jelentése nem áll nagyon messze a történetétől.

7 Kerényi Ferenc a dolgozat elolvasásakor figyelmeztetett Petőfi pantheizmusának kérdésére, valójában arra a természetvallásra, amely már a Petőfit közvetlenül megelőző magyar irodalomban is hangot kapott: Vajda Péter *Dalhonában* (főleg az *Imadalokban*), illetőleg Czákó Zsigmond *Leona* című színművében. Petőfi mindkét íróról verset írt, mintegy jelezve, hogy személyiségüket, életpályájukat, illetve némely alkotásukat fontosnak tartotta. A problémakörrel külön tanulmányt tervezek, azonban már itt szeretném jelezni, hogy például a Vajda Péter–Czákó Zsigmond eszmei rokonsággal a korábbi szakirodalom már foglalkozott: HORVÁT Rebeka, *Czákó Zsigmond és a francia romantikus dráma*, Bp., 1908, 27–33; LÁNYI Ernő, *Czákó Zsigmond színműveiről*, Bp., 1913, 45–49. Az *Imadalokból* kiemelném az alábbi mondatot: „Emelkedjék híre a magyarok nemzetének általad, ki e népnek istene vagy s védője e hazának” (a „magyarok istene” egy változata!); Czákó biblikus hangvételére legyen példa: „Szent természet szentséges hatalma, mikor jön el országglásod?”, vagy Petőfivel rokon mondatnak tekinthető: „láttam nemzetet járomban, és a verejtékéből sajtolt, s szerzett gyümölcsnek ízét bitorló ajkán fényleni... [...] láttam, miként fojtatik el a gondolat az agyban, az érzelem a szívben...”

Kerényi Ferenc baráti lektorálását ezúton is köszönöm.

Szerelmem és halál Ady Endre költészetében

Mihályi Rozália mérgezett csókja

Csupa rózsákat nyílt a vérem,
haragos, tüzes, bő szerelmi rózsákat...
És bús íze vala a csóknak
És átkozott volt az a csók [...]

Mihályi Rozália csókja fontos *csók* a nagy magyar költő, Ady Endre életében: végzetes *csók*, *vipera-csók*. Teljesen eltelve zabolátlan életkedvével, féktelen szükséglettel kitörő érzékisége kielégítésére magán uralkodni képtelenül, Ady Endre, a még fiatal és ismeretlen költő, 1902 nyarán, Nagyváradon rövid szerelmi kapcsolatba bonyolódott Rienzi Máriával, egy színházi szubrettel, aki megfertőzi szifilisszel: ez a találkozás örökre megbélyegzi életét. Ezzel kapcsolatban írja Dénes Zsófia, Ady életrajz-írója, akinek fiatalkorában volt módja megismerni a költőt: „De hogyan is tudhatjuk, ki és mi volt neki Rienzi, mikor ő maga sem tudta, csak élte fiatal vére minden áradásával ezt a kelleténél sokkal hosszabbra nyúlt szerelmet.” A fertőzés első tünetei nemsokára megmutatkoznak, noha az akkor még gyógyíthatatlan betegség gyanúja csak 1904-ben, Párizsban válik számára bizonyossággá, amikor találkozva a számára legfontosabb és leginkább meghatározó asszonnyal, Lédával, végbemegy életének alapvető fordulata, mely révén a szerelem és halál költőjévé válik.

A nemi betegség, ami a magyar költőt egész életén át kínozta, előre megjósolt halálához vezette és tudatalattijában mindig jelen volt, a *Mihályi Rozália csókja* című 1908-as elbeszélésben humoros, sőt groteszk, ugyanakkor a tragédia határát súroló formában elevenedett fel: fáradságos kutatás, csaknem az idő ellenében, ama asszony létezésének tudatában, ki egy emberi kapcsolatlancon keresztül átadta neki a halálos kórt – rányomva bélyegét az életére, mint emberre és mint költőre egyaránt. Az elbeszélésben Ady csaknem önmagával szembeni keserű iróniával éli újra erotikus kalandját Kun Marcellával, a mérgezett lánc utolsó láncszemével, majd továbbhaladva egy városba ér, amelyet nem akar megnevezni, egészen egy sorig, egy „nagyon csúnya betegségben halt meg” revüszínésznő hamvaihoz, kinek *csókja* „eléggé belerondított” az életébe. „Azonban az ember” – írja Ady – „nagyon szomorú állat, akinek akkor is muszáj néha szeretni, amikor nincs kedve hozzá”; és az effajta ítélet-végzet hatalmas szerepet fog játszani a költő életében, olyan szerepet, melytől Ady soha nem fog tudni megszabadulni, és amely meghatározó befolyással lesz életére és költői művére.

A mérgezett csók, amelynek a fiatal Ady Endre főszereplője-áldozata volt a század eleji, színleg igen erkölcsös Osztrák–Magyar Monarchiában – még jóval azelőtt, hogy költészete betört volna a nagyközönség tudatába – megszabadul lepleitől, hogy közölje velünk jelentőségteljes üzenetét szerelemről és halálról, Ady költészetének már első, fiatalkori megnyilvánulásaitól kezdve kétségtelen főszereplőiről. A *Mihályi Rozália*-elbeszélés átvitt értelemben, képletesen, időnként tragikusan vagy humorral jeleníti meg a történetet, a személyes drámáét, amely végigkíséri és irányítja a nagy magyar szerző költői tevékenységének alapválasztásait. Ez a rövid, regényes, Ady életének tetőpontjára, vízvonalstójára vonatkozó önéletrajz ily módon nemcsak az irodalmár, hanem az egyszerű olvasó számára is egy módszeres útmutató jelentőségével bír, amellyel végig haladhat Ady költői művének megismerésén és elemzésén a végzetes csók előtt és után. Ha nem tulajdonítanánk ilyen határozottan jelentőséget Ady életélményéből e döntő átmenetnek, később igen nehezen sikerülne összegyűjtenünk a sokszínű és végtelen csiszolódás okait, amelyek előkészítik elsődleges témaként a *szerelem–élet–halál* bizonyos pillanatokban *összemosódó* fogalmainak tengelyén alapuló költészetét. Merjük állítani, hogy e végzetes csók nélkül – paradox módon – a nagy magyar költő talán visszafogottabb, kevésbé motivált lett volna arra, hogy felkutassa, majd maga, honfitársai és így mindnyájunk előtt leplezze mélyebb szempontjait azoknak a problémaköröknek (magyarság, vallásosság, a szerelem létértéke, a túlélésért folyó valódi küzdelem), amelyek költészetének középpontjában állnak. Ez az elgondolás nagyobb hitelt nyer, ha számolunk azzal a szereppel, amelyet az ősoktól ráhagyott református hit törvényein alapuló, szigorú etikai és vallási hagyományok játszottak Ady életében és művében.

A vallás befolyása már a fiatal Adyra is rendkívül erős: a református erkölcs rányomja bélyegét a költőre első, ifjúkori lépéseitől, és megjelöli kezdeti, érzékeny és romantikus fellángolásait; valami beteges, bűnös vonás uralja puhatólóságait a testi kapcsolat és a szerelem terén, ami megakadályozza, hogy az asszonnal derűs, kiegyensúlyozott kapcsolata legyen. Ezt tudatosan be is vallja egy fiatalkori művében: „...Neked talán már bántó, kínos álmom / S nekem már kínos vágy a szerelem...” Elmondható, hogy Ady létét és művét erősen meghatározza az az erkölcsiség, mely a szexuális kapcsolatot és mindazt, ami a testi szerelmet illeti, tisztátalannak tartván, az egészét törvénytelennek titulálva a bűn kategóriájába sorolja. És úgy tűnik, a bűn árnyéka hosszú időn át körülveszi Ady költői művének azt a részét, amelyet szerelmi téma ihletett. A szerencsétlen személyes élmény (vérbaj) pedig mint Ady szerelem-elképzelése alapvető jellemzőjének meghatározójává kristályosodik. Ily módon már a húszéves Ady verseiben is (költői természetének kevésbé értékes része), majd azokban, melyek a különös, gyötrő nosztalgiát éneklék a túl korán elvesztett első ifjúság után, a háttérben mindig ott csapkod egyfajta beteges bujaság, a kielégítetlen, vagy

egyenesen kifejezetlen vágy keserősége, amely később egész más visszhangra lel érett fejjel írott verseiben, például *A Hágár oltárában*.

Közelebb kerülünk Ady Endréhez, ha – talán túl határozott kézzel – mintegy letépjük és rögtön fel is fedjük az adyi „rózsa” szirmait, azzal a szándékkal, hogy azon nyomban eltávolítsuk az elbizonytalanító és késleltető mozzanatok, amelyek végigkísérhetik e sok versében rendkívül összetett, de ugyanakkor alapvetően egyértelmű költő művének elemzését. A „rózsa” – a szerelem, testi kapcsolatot, az asszony, az élet – ellenlábásával, a halállal együtt – olyannyira meghatározó, együttesen jelen lévő és Ady művész-élményével hasonló természetű, hogy a magyar költő bemutatásának ideális skáláján nem lehet másodrendű elemként félretenni. Adyt több magyar és olasz kritikus (ez utóbbiak között Paolo Santarcangeli, Guglielmo Capacchi, Folco Tempesti) a tizenkilencedik század végi Párizs *poètes maudits*-aihoz hasonlították: számunkra ez szolgál az értelmezés elsőrendű kulcsául. Szerintünk a „rózsa”, a „romlás virága” (ez a „fleur du mal”) mint tragikus bélyeg a magyar költő életén lesz az az alapelem, amelyre majd Freud-szerűen fog támaszkodni költészetének nagy része, különösképpen pedig szerelmi költészet.

Talán sokan elhúzzák a szájukat Ady költészetének és ihletforrásainak e száraz értelmezésére, mely egyáltalán nem akar behatároló értelmű lenni. Természetesen más motívumok, más vonatkozások is meghatározzák Ady költészetét. Gondoljunk csak felkavaró vallásosságának témáira, akármennyire meghatározott legyen is ez a református hit erősen személyes földolgozása révén: *a messi-távoli Isten, a Jónak és Rossznak Istene* (ezek körvonalai elmosódnak és fokozatosan elenyésznek), *a Pénz-Isten, Isten, a távollévő, a Semmi*. Vagy gondoljunk a *magyarság*-témára (a lét, az odatartozás és az odatartozás érzése ahhoz a Magyarországhoz, amelyet az egész magyarság, minden magyar ideális közösségi értéként fogad el), amelynek Ady szócsöve, útmutatója és ostorozója is egyben, és ezzel rágalmozói célpontjául állítja magát. Ezek hazafiatlansággal vádolják. Viszont annál nagyobb csodálattal övezik becsülői, akik éppen benne látják a magyarság igazi értelmezőjét.

De egyetlen téma, egyetlen ihlet sem lesz olyan finoman jelen költészetében, mint a „rózsa”, a maga etikai-vallásos célásaival (kálvinizmus) és a maga szenvedélyes-perverz-édes-tragikus csiszoltságával. Első költői megnyilatkozásaitól kezdve, azok is, amelyek fiatalos tapasztalatlansággal párosulnak, ám sosem ártatlanok, a *rózsa* ott van Ady szívében, elméjében, és később, a *végzetes csók* után még inkább, a *rózsa* lelkében van, a reménytelenségben, az érzések erőszakosságában, a testi szerelem csatározásaiban, a kárhozat poklában, a fenséges önkívület keresésében, az önpusztítás Paradicsomának, az örök kárhozatnak és a megtisztító szerelemnek határán. És mindez egy hosszú, eszményi szakaszon keresztül, felölelve az összes adyi témát: szerelem–élet–halál–isten–semmi és a misztikus-mitikus magyarság:

Tisztátalan valék, vagy tiszta,
 Nem tudom s azt se, mit akarok.
 Csak azt tudom, hogy Asszony az oltár
 S asszony nélkül meghalok.

Majd erőteljesebben:

Elfogyni az ölelésben:
 Ezt akarom.

A református hit törvényein alapuló szigorú etikai és vallási hagyományok, amelyekben Ady gyermekkorra óta nevelkedett, és amelyek mélyen beléivódtak, részét alkották az azokból az érzelmekből összerakott batyunak, amelyek a magyar költőt egész életén át családjához és mindenekelőtt hazájához kötik, akkor is, amikor ő testi valójában nagyon messze van. Ezt bizonyítja 1909-es, mindenik között a legszínesebb és leghitelesebb önéletírása is, mely komoly szellemi összpontosítást tanúsítván, meleg közvetlenséggel ismerteti az olvasóval az adyi szellemiséget. E ragyogó önéletrajz már nem regényes, ellentétben az egy évvel korábban megjelent *Mihályi Rozália csókja* című elbeszéléssel. Ebben egyetlen homályos említés van a *csókról*, amely 1902-ben oly végzetesen jelöli meg a költő életét; eközben félreérthetetlen célzást találunk benne Ady egy nem kevésbé végzetes asszonyára (egy *femme* nem kevésbé *fatale-ra*), Lédára:

„Újságot csináltam, vezércikkeket írtam, s nyilván elpusztulok, vagy nagyon okos életbe kezdek, ha nem jön el értem valaki. *Asszony volt*, egy hozzá jutott versem küldte, megfogta a kezemet, s meg se állt velem Párizsig. Ekkor rám erőltette az ő akaratát s magtalan hiúságát, hogy bennem hajtson ki, ha tud. Öt éve elmúlt már ennek, hat éve ma holnap, s azóta írok, vívok, elalélok s újra-kezdem: vagyok. Tanítóim nem voltak, nem volt tanítókra szükségem, mert éltem, s mert nagyon éreztem az életet. Éreztem, akartam, teljes egészében, hatványán, ezért *a nagy, féktelen életakarásért* vizsgálnak ma fejcsóválva az orvosaim.” (Nyugat, 1909. jún. 1.)

A fiatal Ady szerelmi költészete

A magyar költő fiatalkori termésében (amelyet a magyar kritikusok egyhangúlag kevésbé értékesnek tartanak) már tisztán láthatóan jelen van, noha csupán embrió formában, nagy költeményeinek hatalmas, megújító ereje és vibráló, „forradalmi” életöröme. Az érett Ady költészetének e mozgatóelemei, 1899-től párhuzamosan újságcikkeiben is megmutatkozva, úgymond „hivatalos” módon csak 1906-ban törnek be a művelt magyar nagyközönség tudatába, az *Új versek*

című kötet megjelenésével, de ezután végig fogják kísérni fényes, mindamellet ellentmondásokkal teli pályáján. A verseiben a kamaszkor jellegzetes kínlódásainak hangot adó fiatal Ady nyilvánvalóan az idillikus költészet befolyása alatt állt, melynek jelentős szerepe volt a XIX. század második fele magyar költészetében, amikor is egy egész költő- és írógeneráció, nem kerülve ellentétbe az uralkodó társadalmi ízléssel és irányzatokkal, Petőfi lírájának szokásait féltetve énekelte meg az egyént, a világgal való problémáit, a család- és hazaszeretetet, a finom nosztalgiát az első, gondtalan ifjúság után, röviden: az érzelmek meghitt világát. E tematika természetesen nem elégitette volna ki egy Petőfi egyetemes érzésvilágát, viszont megfelelt az akkori nemzedék elvárásainak.

A felhő sem olyan, mint nálunk
 És milyen más az őszi fény!
 Nem csókol oly megejtő csókkal,
 Mint ifjúságom szép helyén.

A fiatal Adyra hatással volt Vajda János. Vajda átadta neki a gyűlöletnek-szerelemnek azt a komplex keverékét, mely meghatározza kapcsolatát az asszonnyal; lírája ideálisan *traite d'union*-t képez a XX. század költészetével, oly értelemben, hogy Vajda benső kínlódása (egy keserű és marcangoló szerelmi élménynek köszönhetően) átalakul egyrészt az 1848-as forradalmi eszmék védelmévé, másrészt az 1867-es osztrák–magyar kiegyezésnek baljós és komor hangsúllyal kifejezett kerek elutasításává. Ez utóbbi politikai állásfoglalástól nem volt idegen az a sajtókampány, amelyet később Ady vezetett az osztrák–magyar unió ellen.

Ady fiataalkori termésében föllelhető a magyar *fin de siècle* nagy tekintélyű költői kettőse, Reviczky Gyula és Komjáthy Jenő hatása is, akik előre jelezték a század formai és tematikai fordulatát, a mítoszok, megalkuvások és teátrális illúziók összeomlását. Különösen a nagyon korai Ady néhány versében érhető tetten a meghatározhatatlan pesszimista árnyalattól terhes, Reviczkyre jellemző szenvedő szentimentalizmus. Ez a Reviczky-féle szentimentalizmus, amelyet Ady méltányolni látszik, igen távol esik a boldogtalan, Nyitra vármegyei költő kortársainak közönséges, negédes szentimentalizmusától. Bezárva a szomorúság és reménytelenség színeibe burkolózott individualizmusába, Reviczky eltávolodott a hagyományos költészettől. Viszautasítva a kompromisszumot a közhe-lyekbe és előítéletekbe börtönzött korának társadalmával, megkínzott szenvedélyének árnyait tükrözni képes lírához fordult: „Mint nyári éjszakán / a csillagot: / Úgy nézlek csöndes vággyal én, / Ha egyedül vagyok, / S mint nyári éjszakán / A csillagok: / Zajló szívem hullámiban / Szép szemed úgy ragyog.”

De nem lehetett idegen Ady számára az önmegfigyelő líra sem, melyet Komjáthy szimbólumai tettek gazdaggá. Komjáthy minden költői erejével egy tiszta,

elvonatkoztatott lírára törekedett, ahol a dolgok, a természet, a környező világ valósága nem igazán tárgyak, inkább csupán technikai eszközök az énkultuszába merült költő magányos lelkiállapotának kifejezésére. Ady bizonyosan felhasználta elődje lírájának szimbolista elemeit, noha az is szorosan kötődött a század alkonyba hajló dekadens szelleméhez: „Rossz a világ? Légy jó tehát magad! / Üres a lét? Adj tartalmat neki! / Az ember szolgál mind? Légy te szabad! / Hídd sorsodat bátor versenyre ki!” Sőt, még azt is mondhatjuk, hogy Reviczky Gyula preszimbolista, vagy Komjáthy Jenő szimbolista költészete, ahogyan Bródy Sándor XIX. század végi novellái (természetesen a nagy francia szimbolisták, Baudelaire és Verlaine költészetével együtt, kiket Ady Nagyvárad irodalmi köreiből és még inkább később, Párizsban ismert meg) bizonyos értelemben előfeltételei voltak hatalmas erejű, megújító költészetének. Végül, Ady fiatalkori verseiben nyomára bukkanhatunk Kiss József fájdalmas lírájának is: költő és gondolkodó, 1890-ben A Hét című irodalmi folyóirat megalapításával maga köré kívánta gyűjteni a lázadó, és a századvégi Magyarország kulturális helyzetével elégedetlen szellemeket. Ady fiatalkori versei gyakran a tiszta és mitikus, oly sokáig keresett és sosem talált szerelem témájára összpontosulnak, a naiv és romantikus, a beteljesületlenül maradt, a szükségképpen és elkerülhetetlenül elvesztett szerelemre:

Ott ültünk némán, édes félhomályban,
Te elmerengve s égő vágyban én.
Álmod hová szállt s kié volt a vágyam,
Titok maradt az, színünk rejtekén.

Verseiben gyötrődő melankólia kígyózik, és noha Ady húszévesen írta őket, az ifjúkorra visszaemlékező öregkori versekre hasonlítanak. Stílusuk lemondó, mint akinek már nincs mit várnia az élettől. Csaknem múltidézés:

Van olyan perc, mikor szivünkben
Az élet lángja fellobog...
[...]
De oly muló a mámor üdve,
Elszáll az ámitó remény,
Nem ígér édes boldogságot,
Miként a mámor éjjelén.

Természetesen még igen távol vagyunk attól a maró szerelmi költészettől, amelyre Ady néhány évvel később képes lesz, amelyet e szentimentális hátterek, bár néha nyers és gúnyos keserűséggel megjelenítve, burkoltan már sejtetnek. Ezekben az alkotásokban, ahol gyakran ismétlődik az „ön” használata, ami a

XX. század elején jellegzetes szokásként dívott férfiak és nők között (Ady a Lédával folytatott levelezésben még használja, de a hozzá írt versekben már sohasem), a fiatalság frissességének és őszinteségének ízét visszafogottan jeleníti meg, vagy már el is hagyja, tudatában annak, hogy az egyszerűség és tisztaság végleg elveszett:

A felhő sem olyan, mint nálunk
 És milyen más az őszi fény!
 Nem csókol oly megejtő csókkal,
 Mint ifjuságom szép helyén.
 [...]
 – Milyen az ősz maguknál, édes?
 Óh írja meg! Óh írja meg!...

A fiatal Ady Endre a Zilahon eltöltött gimnáziumi évek alatt találkozott először Nietzsche gondolatainak fontos részével (ahonnan a századelő bizonyos avantgarde körei a *vitalizmust* veszik majd át), amely megmutatkozik majd érett költői művében, hol az élet iránti zabolátlan és korlátlan rajongását fejezi ki a maga személyes, teljesen átdolgozott módján. Természetesen ebben a kezdeti szakaszban a magyar költő Nietzsche-ismerete, felületes német nyelvtudása miatt, arra korlátozódott, ami a nagy német gondolkodó írásaiból eljutott Magyarországra. De a rákövetkező években Ady, németül olvasva, közvetlenebb érintkezést keres Nietzschével, és benne saját temperamentumával való nagymértékű hasonlóságot fedez föl. Így már a második, 1903-ban megjelent *Még egyszer* című kötet néhány versében, különösen hangnemének változásában és „vitalista” töltetében a költő által mélyen tanulmányozott Nietzsche-filozófiának a hatására találunk. Nem szabad megfeledkezni arról, hogy az *Übermensch* filozófusa a századfordulón rendkívül népszerű volt, különösen az új generációhoz tartozó magyar írók és általában a fiatalok körében, magyarok és nem magyarok között egyaránt, valahogy úgy, ahogyan századunkban Marcuse a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején. Néhány évvel később (1908) egy újságcikkben maga Ady így foglalta össze a német filozófus gondolatainak jelentőségét saját formálódásában: „Ha ő nem lett volna, talán sokan nem volnánk, de ha volnánk, mi volnánk az eldobott mankók, melyeket még tűzre se vetnének. Ő volt az első nagy alkotó, aki rombolásával megalkotta a mi bátorságunkat.”

A Zsóka iránti szerelem, a zilahi gimnáziumban folytatott tanulmányok, a nagy nevű és jótékony hatású tanárok jellemzik Ady kora ifjúságának éveit. Az első rajongások, az első illúziók, az első csalódások már szinte túlzottan nyilvánvalóak ennek a korszaknak a költészetében, amelynek Zilah-íze és Zilah-színe van. Ezek az első fontos költői próbálkozások, amelyekben már megsejteni a művészt, de még nem a zsenialitást. Így a *Dal a rózsáról* című versben – amely

már hírt ad arról az időnként ingerlő individualizmusról, amely az érett Adynak csaknem állandó jellemvonása lesz – benne van a Zsókával töltött boldog órák és az akkorra már rég elhervadt csók emléke:

A szép leány a rózsabimbót
 Most más legénynek tépi le...
 [...]

 De megőrzöm a hervadt rózsát:
 Én kaptam annak a kis lánynak
 Legelső, tiszta, szűzi csókját!

Ha Ady később visszatér is rá, ezt már felnőtt szemmel teszi: annak a szemével, aki erős és határozott kézzel jelöli majd ki a maga és mások számára az új magyar költészet csillogó koordinátáit. A múltat idéző nagy költő elhagyta a fiatalkori verseiben még itt-ott feltűnő, századvégi negédes és szentimentális hangulatot, s az élet valódi értelmének nyers és csupasz lényegét szólaltatja meg, amelynek előtérbe állítását maga az új század követelte meg.

Ady költői és politikai formálódására alapvető hatással voltak a Nagyváradon töltött évek. Rövid debreceni újságíróskodás után, 1900-tól a Nagyváradai Napló szerkesztőjeként dolgozott, feszült és viharos, időnként kicsapongó életet élve, szentimentális kalandokba vetve magát, miközben az új megízlelésének mértéktelen vágya az alkohol és a dohányzás szenvedélyébe viszi. Mégis, ebből a művelt és kifinomult városból nézve a provinciális és bigott, az európai élet normáitól igen elütő Magyarország politikai, társadalmi és kulturális valóságát, a fiatal Adyban ekkor érlelődik meg az a politikai elgondolás, hogy a Habsburg-Magyarország öntudatlanul a pusztulás felé közeledik. És itt történik, hogy belemerülve a „magyar lép” apokaliptikus látomásába és az erőszakos válság nietzschei jóslatába, amely lecsapni készül a nyugati társadalomra – különösen az európaira, amely jog szerint és a valóságban is annak bölcsője –, a huszonhat éves Ady Endre belép a XX. századba, és megnyitja a XX. századi magyar költészet nagy korszakát.

Ady érett szerelmi költészete

A Brüll Adéllal való találkozás fordulatot hoz Ady Endre életében és művészetében. Diósi Ödönnek, a tehetős kereskedőnek, széles látókörű és korához képest nagyon is modern embernek a feleségeként az asszony teljhatalommal lép be Ady életébe, hogy onnan – legalábbis szellemileg ne távozzék többé. Ady az Adél név betűit megfordítva alkotja *Lédát*, a múzsát, a sokszor kegyetlen, zsarnoki vezetőt, aki mint Beatrice Dantét, elkíséri őt, a férfit és költőt, olykor pokoli életszakaszának egy hosszú darabján. Lédáról azt írja a legidősebb olasz

hungarológus, irodalomtörténész Paolo Santarcangeli, hogy „arcképeit nézve volt korának asszonyideálja, nagyon »Cléo de Mèrode«, nagyon »végzet-asszony«. Könnyű ezzel ma tréfálni, a mi igényesen kiábrándult felfogásunkkal: de helyezzük magunkat annak a korszaknak a légkörébe. Ady számára valóban végzetes volt: azaz arra hivatott, hogy megjelölje őt egész életére, joban-rosszban. Meg lehet és meg is kell erősíteni, hogy nélküle Ady nem lett volna az, aki volt.” Igen, könnyű ezzel tréfálni, de Léda, Nagyvárad polgárságának *femme fatale*-ja valóban az élet nagy lehetőségét jelentette a férfi Adynak. Lédát bemutatva, *A könnyek asszonya* című, 1903-as versben így vallott annak a még valamilyen módon a *fin de siècle* vattázott hangulatába merült végzetes nyárnak a végén: „Bús arcát érzem szívemen / A könnyek asszonyának, / Rózsás, remegő ujjai / Most a szívembe vájnak.” A költő ezen a ponton már készen állt, hogy a nagy ugrást véghezvigye, hogy kamatoztassa a nagyvárad-i intenzív élet- és írói élményeit. Ez az a város, amely a nőnek öltözött, franciás *charme*-ot és *parfume*-öt árasztó végzet cinkosaként megengedi neki, hogy Párizsig eljusson, anélkül, hogy Budapesten keresztül kellett volna mennie: „Ázsia sztyeppéiről” a haladás jelképéhez, Nyugatra. A fiatal, kisvárosból jött, újdonságra, érzésekre, szenvedélyekre szomjas költő számára Léda akaratlan eszközként a végzet küldötte volt, hogy betölthesse nagy küldetését a századforduló magyar kultúrájában. Vele a költő életet ad a magyar irodalomtörténet legfontosabb szellemi-művészi kapcsolatának: kapcsolat mélység és magasság, erőszakos szenvedélyek és közömbösség között, mely csaknem tíz éven át tart majd, annak a rendelésnek eleget téve, hogy – amint Ady jóval később emlékezik a *Húba hideg a Hold* című versben – összehozza ezt a „két, szép, nyomorult embert”. A Lédával való találkozás a szó szoros értelmében „kirobbantja” Ady költészetét. Egy alkalommal, így mutatkozva be az asszonynak: „Én, a siratlan fájdalomnak / Szegény, bolond, kopottas hőse”, a fiatal Ady már teljesen felfedi tömör, gyötrő és szikár stílusának jegyét, a nagy költő Adynak lényegi jellemzőjét. Jól elkülöníthetők a Lédával való találkozásnak és az Adyt fékezhetetlenül előntő vágy születésének nyomai, a képzeletbeli vonaton, amely ama elsőprő, erotikus szenvedély kirobbanásának háttéréből jön elő, amelyet a költő érez Léda, a könnyek forrása és *asszonya* iránt:

Add a kezed, most induljunk csöndben...
 Nem!... Rohanjunk, míg vágyunk nem lohad,
 Kocsinkon függöny, a szívünk könnyben,
 Míg emberek közt száguld a vonat
 S kiszállunk majd egy csodálatos tájon,
 Hol semmi sincs, csak illat és meleg:
 Fölszikkasztjuk a könnyeinket
 S megengeded, hogy szeresselek...

Ady szemében Léda kezdettől fogva Párizst jelenti: nemcsak *femme fatale*, de *ville fatale* is: Léda és Párizs, Párizs és Léda Ady művészi választásainak és életének teljhatalmú főszereplői, vágyakozásának egymást fölcserélhető tárgyai, amelyek végül egyetlen megvalósítandó álomban azonosulnak. Ahogyan sok magyar írónak és költőnek (olasz szemmel nézve), Adynak is volt egy „mitikus” víziója Párizsról (Franciaországról), amely Léda megjelenésével Nagyváradon egyetlen feszülten vibráló életszenvedélyben válik valóra. Léda végzetesen Párizzsá változik és Párizs Lédává: Ady szemében jóvátehetetlenül összekeveredő, örökre szorosan összetartozó alakok maradnak. Az indulás apropója Léda szokásos költözése saját párizsi házába 1903 késő őszén. Ady összeszedi minden energiáját és az összes föllelhető pénzt, és az európai metropoliszban utoléri asszonyát és álmát: „Asszony volt... megfogta a kezemet, s meg se állt velem Párizsig.”

De Párizsnek kellett tartogatnia a költő számára a legkeserűbb, legszomorúbb meglepetést: a francia fővárosból 1904. július 15-én a Pesti Naplónak írt nyílt levélben, két hónappal azután, hogy egy nemibetegség-szakorvos megvizsgálta és megállapította a vérbajt, megerősítve azt, ami addig csak erős gyanú volt számára, Ady Endre ezt kérdezi magától: miért nem beszélnek „erről a pestisről, a vér rettenetes pestiséről, e valóságos vörös pestisről?” A „rettenetes vörös pestis” erőszakosan támad Ady kétszeresen is megrészegítő élményére – Léda és Párizs, élő és meglevevítő jelképei a szerelemnek, és a fejlődésnek –, összekuszálja a szálakat és a lehetséges megoldásokat, eredményeket, egy olyan akarat szerint, mely Ady számára elsőrendű, ugyanakkor Isten legfőbb akaratának kálvinista igazolása. A halál, a halál értelme, kifejezhetetlen ízből és illatból, lassan, de könyörtelenül átjárja a költő lelkét, döntő és határozott módon megkettőzve érzéseit. Az első, azonnali reakció a lázadásé: őrjöngő, reményvesztett, jövendőmondó kiáltás:

Tüzes, sajtó seb vagyok, égek,
 Kínoz a fény és kínoz a harmat,
 Téged akarlak, eljöttem érted,
 Több kínra vágyom: téged akarlak
 [...]

 Vágy szaggatott föl, csók vérezett meg,
 Seb vagyok, tüzes, új kínra éhes,
 Adj kint nekem, a megéhezettnek:
 Seb vagyok, csókolj, égess ki, égess.

Az életfonalak megzavarodott szövevénye, itt rögtön kitűnik, egyetlen tragikus lényegre szorítkozik: az élet és a halál szálai (a szerelem Ady számára elsősorban élet, de halál is) összefonódnak, és egyetlen szenvedélyes önkívület-

ben kígyóznak, a vergődő fájdalomtól ostoroztatva, amely tudatában van a pusztulás könyörtelenségének, ugyanakkor a szerelem visszautasíthatatlansága jellemzi. Ezt erősíti meg Bölöni György, aki ennek az időszaknak a javára írja a *Tüzes seb vagyok* című Ady-versnek a születését, saját szavaiban tükrözve tanúsítja Ady állapotát a szörnyű diagnózis után: „Átéreztem egész tragédiáját. [...] Ez a betegség annyi volt, mint a halál. Most egyszerre vége lesz mindennek. Életnek. Jövőnek. Karriernek. Párizsnak. Szerelemnek. Mindennek vége!... Mi jöhet más, mint a halál?” Igen, mi következhetett volna?... Számunkra megvilágosító szavak, szavak és tanúbizonyságok, amelyekről nem szabad eltekintnünk, ha valóban helyes megvilágításba akarjuk helyezni a költő szerelmi költészetét. A Lédához írt költemények elindítják az adyi költészet nagy korszakát, utat nyitnak többi szerelmes versének, és nyilvánvalóan tükrözik a költő emberi drámáját és fizikai-erkölcsi szenvedését, amelyből képtelen kilábalni. E versekkel kapcsolatban megpróbáljuk követni azt a kettős vezérfonalat, amely összeköti őket: élet és halál fonálát.

Ady szerelmes verseit azzal a hangvétellel jellemezték, amelyet joggal neveznek *vitalista freudistának*: ez benne születik, visszautasításként arra a vádra, amelynek a férfi Ady áldozata lesz, és amely ugyanakkor a költő Ady kezei között eszközzé válik, hogy kifejezhesse akár saját lázadását, akár azt a félelmetes erősségű érzékiséget, amely benne már fiatalkora óta megvan, és megmutatkozik a szerelem költői elképzelésének erős színezetében. Ez az érzékiség meghatározó módon hatja át Ady szerelmi költészetét:

Hányszor megállunk. Összeborulunk.
Égünk és fázunk.
Ellöksz magadtól: ajkam csupa vér,
Ajkad csupa vér.
Ma sem lesz nászunk.

Ám Ady érzékisége nem csillogó-tiszta: ősi vétkek tarkítják; megrontott az eredendő bűntől, átítatott ennek a bűnnek a jelentésével, amelyet a kálvini vallás a költőbe gyermekkorától kezdve belénevelt; bizonyos versekben démoni érzékiség. Mintha sohasem öltötte volna magára azt a spiritualizmust, amely pedig alapelem volt a magyar szerelmi költészet hagyományában, a XVI. századi Ballastól, a XIX. század végi dekadenciáig. Másfelől az asszony testisége, látható testisége, a versben magasztalt testiség: a magyar lírai hagyományokat tekintve ez Ady szerelmi költészetének nagy újítása. A szerelem legfőbb jelképévé emelt teljes testiség. De egy megszenvedett, roncsolt, megkínzott testiség. Még egy szűz lány fiatal testében is ünnepelt testiség:

Tested fehér és makulátlan,
De szemedben álmatlan éjek.
Láthatatlan, buja jelírás
Borítja melled s homlokodon
A bélyeg.

Meglehetősen távol vagyunk a hagyományos magyar költészet által idealizált szerelemtől, amely még mindig az érzelmek és sóhajok édes összhangjára áhítozott. De távol vagyunk magának Adynak első alkotásaitól is, amelyekben habár a XIX. század végi, erősen zenei és versdallamhoz kötött, nosztalgikus érzésekkel és őszinteséggel teli magyar lírai hagyományok stiluselemeinek visszhangjait észleljük, a benne megjelenő hűvös ironia és a szerelemérzést szentségtől megfosztó forma már a gúnyos férfi Adyt mutatja:

Akihez szólott a legelső nóta:
Zsóka menyasszony, férjhez megy a Zsóka...
Még kurta szoknyás lány volt egy pár éve
És nemsokára a más felesége...
Így van megírva pár rövidke sorba',
Mintha ez olyan természetes volna.
Az a reporter mit tudta, hogy ebbe'
Egy kész regény van végleg eltemetve,
Bevégzett regény, be nem végzett álom:
Zsóka volt az én első ideálom...

Ezekben a fiatalkori költeményekben (mint az előbbieken említett szép Zsóka-versekben, melyeket 1900-ban Nagyváradon egy lélegzetvételre írt a fiatalon szeretett lány esküvőjének hírére), még nem él az érett adyi lírában fellelhető lényegiség, mely megjelenik, például, egyik bámulatos, jóval későbbi (1914) alkotásában: az is szintén emlékezés egy ifjúkori szerelemre – Márton Gabi színésznőre – és tetőtől talpig belemeríti az olvasót a századeleji Nagyvárad realiztikus-romantikus hangulatába. Az ifjúság egy flashbackje, aranyfüst és cikorna nélkül, tömören és lényegien:

Poros a hosszú hársfa-sor,
Holdfényes a püspöki udvar,
Simulnak a városi párok,
Vasúthoz futnak a kocsik.

Egyszer eljöttünk a vasúttal
 S szállásozó csapatja járt
 Előttem ifju fellegeknek.
 Akkor a hársak épp szerettek
 S eső után szerelem-szag volt.

Nem tíz év látszik elválasztani a két verset, hanem egy évszázad! Közöttük Ady egész költői pályafutása, kínjaival, fölfedezéseivel, a valóság lényege alapjának megragadni tudásával, az élet végtelen sok eldöntetlen kérdésével szemben is. Mindkét vers alapélménye egy elmúlt érzélem iránti nosztalgia, de micsoda különbséggel előadva! Hogy az olvasó belekóstolhasson a Zsókától búcsúzó versek hangulatába, szükség van mindhárom hosszú versszak elolvasására; *A hosszú hársfa-sor* című versben azonban elegendő egyetlen flash-elképzelés, amely összefoglalva a vers értelmét és általános jelentését, csaknem kézzelfogható érzést képes nyújtani: „S eső után szerelem-szag volt”.

Az Ér-menti költő számára a szerelem a kielégítendő érzékiségnek és az érvényesülésért vívott küzdelemnek egyfajta keveréke, hogy vele életszomját csillapíthassa. Nem véletlenül írta 1942-ben a fiumei „Termini” című folyóiratban Ternay Kálmán, hogy Adynak a szerelem „az önálló élete fölötti uralom, egy női lélek fényében, mondhatni: önszeretet”. Magába zárkózva, belemerülve az önnön bűnös szenvedélye okozta fizikai és szellemi kínok végletekig menő kipróbálásába (hírheft és fájó bélyeg, amely kitörölhetetlen lakkvonásként ráragadt és többé el nem hagyja), ér véget a költő, a férfi Ady, nem akarva, hogy ne érdekelje többé a kapcsolat másik pólusa, az asszony. Ezt az önszeretetet, az „én” szeretetét Komjáthy már megénekelte a XIX. század végén, és Ady több versében jelen van, elsősorban érett verseiben, mint az *Add nekem a szemeidet*, az *Eldönti a Sors*, és a nyers *Elbocsátó szép üzenet* című verseiben. Ez utóbbi drámai verssel Ady véget vet a tízéves kapcsolatnak életének és hatalmas költői végzetének asszonyával, Lédával:

Törjön százegyszer százszor-tört varázs:
 Hát elbocsátlak még egyszer, utólszor...
 [...]
 Általam vagy, mert meg én láttalak
 S régen nem vagy, mert már régen nem látlak.

A versben (különösen a végén) a római egyetem összehasonlító irodalomtörténész, Armando Gnisci, összegezve látta a szerelmes vers jelentését és lényegét, és magát a szerelmet Ady költészetében (természetesen csak részlegesen, hiszen, ahogy maga az olasz kutató is elismeri, Ady szerelmi költészete nem redukálható egyetlen „gyors és felületes” szintézisre): egyfajta „vulkáni erejű

kitörés a petrarchai mintából, az elhagyatott romanticizmussal szembeni kapu felé”.

Ugyanakkor az egész Ady-féle szeretni képtelenség kifejezésre jut abból a szükségességéből, hogy uralkodjék a kapcsolat másik fős szereplőjén, az asszonyon. Ebből elkerülhetetlenül következik a nemek és érzékek valódi, véres harca:

Egymás husába beletépünk
S lehullunk az őszi avaron.

Gyűlöletnek-szerelemnek keveréke a nő iránt, akivel a költő örök harcban áll, még akkor is, amikor meg akarja hálálni az őt gyógyító szerelmet. Hála, amelyet csak néhány alkalommal sikerül kimutatnia, mert számára a nő valójában csak ürügy a narcisztikusan önmaga felé fordult szenvedélyének olykor erőszakos kifejtésére és saját élet vágyának kielégítésére.

Vedd le ruhádról a büszke csatot,
Várj hidegen, szabadon, hősként,
Még azt se kérdezd meg majd, hogy ki vagyok.

A szerelem akkor piszkos és szégyenletes valamivé válik, a férfi bűnös, „akinek akkor is muszáj szeretni, amikor nincs kedve hozzá”, a nő, helyesebben mondva a nőtény, egyszerű eszköz a férfi vágyának kielégítésére, aki nem tudja és nem is akarja álcázni az utálat és az undor érzését. Legyőzötve a szerelemérzés, a férfi-Ady, a szeretett asszony:

Én beszennyezlek. Én beszennyezlek
A leghavasabb, legszebb éjen:
Hiába kísérsz hófehéren.
[...]
Színem elé parancsolom majd
Fehér köntösös szűzi árnyad...
[...]
Telefröccsentem tintalével,
Vérrel, gennyel, könnyel, epével.

E megszenvedett gyakorlása a szerelemnek, anélkül, hogy átengedné magát neki, ez a rossznak állandó tudatalatti jelenlétét viselő, a kálvinista erkölcsből fakadó bűntudat nyomása alatt senyvedő szerelem, visszavezet minket ahhoz, amit a költő Adyról és különösen szerelmi költészetét jellemző fő vonásokról mondtunk: az Ady-féle szerelemérzést a nemek között dúló, egyformán keserves és erőszakos, a fenséges gyönyörért vívott örök harcban kell keresnünk; egyfajta

mennyei önpusztítás, félúton az örök kárhozat és a megtisztító szerelem között. Ady szerelmi költészete kétségbeesett szerelemkeresésének művészi formába öntése: egy olyan szerelemnek, amelyet többé nem emésztnek pszichológiai férges, és nem határolják be az ember ősi gyöngeségei és félelmei, hanem amelynek meghódításáért örök harcot kell harcolni. Ezt a kegyetlen harcot nem kerüli el Ady legfontosabb, Lédával való szerelmi kapcsolata sem.

Vad szirttetőn mi ketten
 Állunk [...].
 Véres hús-kapcsok óvnak,
 Amíg összefonódnak:
 Kékes, reszkető ajkunk.
 Míg csókolsz, nincsen szavunk,
 Ha megszólalsz: zuhanunk.

Ebben az összefüggésben az Ady által meghatározott asszonyt (költészetének kedvelt témáját) egy világ választja el attól a látásmódtól, amelyet a költők meg a hagyományos magyar közönség megszoktak. A nő lényegében szerelmi költészetének *valós* tárgyává-alanyává válik, távol bármiféle eszményesítéstől, fölülmúlva még a dekadencia korának legfrissebb költészetét is, amely a nőben mindenekelőtt a *femme fatale*-t látta. A nő elsődleges kifejezőjévé válik annak a kín-szenvedésnek, amelyre Adynak szüksége van, hogy önmagának megmagyarázza a férfi lényegét, és létét igazolja. Nem véletlen, hogy Ady költészetében a nő akkor is szerető, ha anyja vagy ha lánya lehetne: e jellemző vonás az utolsó évek Ady-jánál kap majd hangsúlyt, de már jelen van ebben az 1907-es versben is:

Te voltál a mindennél több.
 Itt az írás, tanuság,
 Ha dadogva nem emlékszem.

Ezer éve vagy több éve,
 Valamikor lányom voltál,
 Az én biztos lányom voltál.
 Lányom avagy feleségem?
 [...]

Ady saját fokozottan érzéki, elkeseredett és gyötrő erotizmusában megtestesülő természete viszi odáig, hogy a nőről ennyire „testi” elképzelése legyen, ennyire kötődjék „nőstény” lényéhez még az Ady számára elválaszthatatlan szerepekben is, mint anya–feleség–lány–szerető–kurva szerepek, amelyekben beteljesedni látta az élet körét, az egyetlen életláncolatot, amely utolsó láncszem-

ként végzetes ölelést tartogat, halált hozó ölelést. Rohanni egyik nő karjából a másikéba, születéstől a halálig: íme, ez Ady életszintézise.

Szájon, mellen, karban, kézben,
Csókban tapadva, átkosan
Elfogyni az ölelésben:
Ezt akarom.
[...]
Ilyen nagy, halk, lelki vészben
Legyek majd csontváz, víg halott.
Elfogyni az ölelésben:
Ezt akarom.

Az „élet-éhség” így vezeti el Adyt reményvesztett érzékiségének intellektuális szublimálásához, hol a testi kapcsolatot mint küzdelmet a fennmaradásért értelmezi, mintegy ölelkezést a halállal: a halált a magyar költő nem véletlenül azonosítja némely verseiben egy nővel, utolsó szeretőjével (és ebben a szélsőséges megoldásban elkerülhetetlenül Baudelaire-re gondolunk, amikor a szerelmi aktust mint haláltáncot írja le, amelyet a halál láthatatlan, ám érezhető jelenléte ural: *Je m'avance à l'attaque et je grimpe aux assauts / comme après un chœur de vermisseeaux...*):

Messze van még, aki fog jönni,
Hogy a varázsból kiszakasszon?
Jöjj s parancsold rám a halált
Te, másik asszony.

A halál Ady végzetes-gonosz életciklusában a szerelem természetes ellentéte: messze vagyunk tehát a szerelem és a halál régi, romantikus azonosításától. A költő messziről indulva, egyenlőtlen küzdelemben küzd a halállal, ami kihívás és nem menekülés, még kevésbé előzetes meghátrálás az elkerülhetetlen esemény előtt:

Olyan mindegy, mint szeretünk,
Olyan mindegy, csókunk mifajta,
Olyan közeli a Halál
S olyan nagyszerű győzni rajta.

De a vereség nyers elismerését, amelyre a költő már régóta készül, csak elhalasztotta. Magát egyenesen a „halál rokonának” nevezve előzékenyen ő ad életet egyfajta igéző haláltáncnak, hol az élet egybeolvad a halállal, melyet szakadatlanul és hiába megidéz, mintha ördögöt akarna űzni:

Én a Halál rokona vagyok,
Szeretem a tűnő szerelmet,
Szeretem megcsókolni azt,
Aki elmegy.

De a végén az ő vitalista rohama semmit sem fog érni a leküzdhetetlen el-
lenséggel való összecsapásban: küzdelme a halállal már kezdettől fogva magán
hordja a testi és szellemi becstelenség különféle bélyegeit, és az egyetlen lehet-
séges módon ér véget: fegyverletétellel az „örök titkok” előtt. Ady, mint minden
ember, eleve elrendelt vesztese annak a megfejthetetlen abszurdumnak, ami az
élet:

S akik szerették az Életet,
Most nagy Halál-légyottot adnak.
[...]
Hogyan tiportat el a sorsom,
Hogyan hal el minden, mi drága?
Óh, örök titkoknak szomorú,
Borzasztó, egységes világa.

Mégis, mielőtt megérkezik „a nagy Professzor”, a költőnek szabad áltatnia
magát, hogy szerelme a halál után is élni fog egy tízéves kislány szűz testében,
vágynak életvetületében:

Tízéves Éva, másra vár:
Már a sírom is be lesz nőve,
Mikor valaki elviszi
Itatni csók-kútfőre.

És mégis az én asszonyom,
Ott rejtőzik temetve benne,
Ami ma még csúf kárhozat
S holnap üdvösség lenne.

Kemény mell, vágy és izga vér
Valakiért majd-majd kibomlik,
De eszküszöm: e valaki
Majd énreám hasonlít.

Ebben a kivételben, a halálból, a vágyak jövőjében még ott van Ady egész
vitalista felfogása, felülemelkedik a halálon, önnön fizikai valóján, ugyanakkor
ezek a versek már nyilvánvaló jelei annak a fejlődésnek, amelyen a szerelemérzés

keresztülment a költő érett korszakában. A vágy hevessége és testisége enyhül, hogy lassan helyet adjon egy visszatekintésnek és elmélkedésnek – legyen bár csakis szenvedés – a szerelemről. Később a megoldatlan érzékiség–spiritualitás ellentmondása, amely szinte minden Ady-versben – néha csak a sorok között – jelen van, részben föloldódik egy kisgyermek különös és szomorú elhagyatottságában:

Simogass csak, olyan jó a kezed,
 Megint búcsuzom, megint elveszett
 A gőgös Ady minden dacos gőgje.
 [...]
 Simogass csak, olyan jó a kezed,
 Úgy bánom már sok ölő, makacs harcom,
 Simogasd meg ráncos, vén gyermek-arcom.
 [...]

A vers, amely, véleményünk szerint újrájárja Ady egész életútját – összetett kapcsolatát a nővel, az érzékiséggel és szexualitással, amely kapcsolat néha alárendelt, vagy éppen ellenkezőleg, nyilvánvalóan lázadó ellentéte a természetesen református (kálvinista) – erkölcsnek, ez a vers *A Hágár oltára* (1909). Ezen a jelképes oltáron a költő föláldozza szeretni-vágyását, ezenfelül végrehajtja önnön lényének föláldozását is „igaz, bús férfi”, „minden nőt” megkívánó és mindnek koldusa (a nő, aki ugyanakkor „a semmiség és a világ”), de valójában képtelen szeretni. Erre az eszményi oltárra helyezi Ady a lét ívét, amely a fiatalkori, kielégítetlen vágy keserűsége, a kifejeződni képtelen szerelem narcisztikus visszatükröződése, beteges bujasága, a fiatal, „elszállt lánykák” után epedő pillantása és a vásárolt, semmitmondó „csók” hangsúlyozása között telt el, a végső, tragikus kivetülésével egy nekrofil szerelemnek, egy halott nő „csók”-jával kifejezve:

Ég a tűz Hágár szent oltárán
 S én tisztulóan lesem, lesem,
 Szinte harminc éve várom én már,
 Jön-e a szerelmesem?
 [...]
 Ló-sóskás parlagon ébredt föl
 Egykor e bűnös, ős szerelem...
 [...]
 Mikor én csókolok. Nem a némbert,
 Én magamat csókolom.

De szeretem őket mindegyig,
 Magdalénát és szűz Máriát,
 Szeretem e nemem-ölő tábort...
 [...]
 Szeretem, ahogy megszületnek,
 A csecsemőt, süldőt, vént, nagyot,
 Szeretek én mindenkit, ki asszony:
 Igaz, bús férfi vagyok.
 [...]
 Hágár tűzébe bámulok majd...
 [...]
 Vér, emlékek buknak a szent tűzbe
 És csókot hány egy halott.

Az Ady-féle érzékiség erőszakos, sokszerű bevonulása a magyar költészetbe fölrázza és lelkesedéssel tölti el a magyar olvasóközönséget, és az irodalmi kritikát, akik nem szoktak hozzá a szerelem ily módon történő megénekeléséhez. Ady szerelmi költészetét forradalminak érezték, abban az értelemben, hogy föl-rúgta a petrarcai és a XIX. századi klasszikus modellek ismétlődő és utánzó mintáit (föülmúlva a dekadens iskolából jövő költők, így Reviczky és Komjáthy kísérleteit, de mindenekelőtt, mert földülta az osztrák–magyar kor kedélyes magyar társadalmának gondolkodásmódját, fölrazva azt öntetszelgő tespedéséből. Érdemes aláhúzni a szerelmi költészetnek ezt a forradalmi jellegét, hogy megérthessük, hogyan történhetett, hogy abban a társadalomban egy nyilvánvalóan „politikailag semleges” téma – mint a szerelem – politikaivá válhatott, és igen erőszakos reakciókat gerjeszthetett.

A korabeli ábrázolásmódot figyelembe véve Ady szerelmi költészete (de általában egész költői műve) formai szempontból is jelentős újítással szolgál. Utalunk elsősorban a metrum-ritmika megújítására, másodsorban pedig a szimbolizmus sajátos, személyes használatára. Ami az első szempontot illeti – előre-bocsátva, hogy verselését tekintve minden egyes Ady-vers külön történet –, Ady, fölhasználva a korábbi kísérleteket, az *Új Versekben* gyakran nyúl az úgynevezett szimultán vershez, amely egyidejűleg engedi összhagzó használatát a jellegzetes magyar verselésnek, azaz az időmértékes verselésnek és az ütemhangsúlyos verselésnek, amely utóbbit helytelenül „magyaros verselés”-nek is neveznek. Ebből következően a kilenc- vagy tízszótagú, ötütemű versek, amelyekre a szimultán verselést alkalmazzák, válnak Ady kedveltjeivé. Ami pedig a második szempontot illeti, az Ady által kipróbált szimbolizmus nagy újítása – amely csak részben francia eredetű –, hogy a szimbólum mondhatni testet ölt és ennek eredményeként önálló, a gondolattól és gyakran az egész költeménytől független étellel bír. Az adyi szerelmi költészetben szerepet játszanak emellett

a különösen erős és a hagyományos magyar költészetben szokatlan képzetek, amilyeneket efféle kifejezések foglalnak magukba: „Két lankadt szárnyú héjmadár” (*Héja-nász az avaron*), „Telefröccsentem tintalével, / Vérrel, gennyel, könnyel, epével” (*Hiába kísértsz hófehéren*), „Véres hús-kapcsok óvnak” (*Vad szirttetőn állunk*), és így tovább. Természetesen a megszokott értelemben meghatározható politikai költészetben és a vallásos költészetben Ady szimbolizmusa új és történelmi és kulturális, másrészt vallási hagyományból vesz, a Bibliából merít, különösen gazdag jelképes elképzelések felhasználásával.

Az élet, tragikus és keserű végzetszerűségével, kijelölte Ady számára az ideális koordinátákat, meghatározva az alaptémáit annak a költői pályafutásnak, amely jóval korábban vette kezdetét, még fiatalon, az időben és térben messzi – számunkra távoli – Szilágyban. Ady, amint Goethe, az élet egyetemességére törekedett, de a nagy német zsenitől eltérően (aki uralta az életet), a megkínzott magyar költő annak hatása alatt állt, legyőzve egy hosszú, kimerítő, kegyetlen harcban. Ady Endre, európai költő, az édes-fanyar magyar nyelv nehézsége miatt is, még mindig vár a végérvényes európai elismerésre, ő, aki azt jelenti Magyarországon, amit a XX. század első két évtizedében Európának Ungaretti és Montale, Valéry és Éluard, Eliot és Pound, George, Rilke és Hofmannsthal, míg közeli múltját tekintve, költészetének tartalma és technikai eszközei révén Verlaine valószínűleg az ő *poètes maudits*-ai közé sorolta volna, életének telítettségét tekintve Nietzsche erősen közelinek érezte volna magához, önpusztító próbálkozásait illetően Rimbaud bizonyára megértette volna, végtelen életszeretete, érezni tudása és erőteljes, nagyszerű alkotókészsége miatt Baudelaire kétségtelenül legkedvesebb fiává fogadta volna.

Ady és Mylitta*

Arra kértek föl a Társaság vezetői, hogy beszéljek a költő egy általa Mylittának nevezett asszonyhoz fűződő szerelméről, illetve kapcsolatáról. Természetesen csak annyiban érdekelhet bennünket ez a szerelem, amennyiben költői alkotások fakadtak belőle. Márpedig bőven fakadtak, ezért érdemli meg figyelmünket. Aztán meg azért is, mert ez a kapcsolat – mint versfakasztó élmény – szembe-
szökő példaként szolgál az Ady életét és életművét jellemző paradoxonok egyi-
kére. Bár a Lédához kapcsolódón kívül nincs még egy olyan érzés a költő igen-
csak mozgalmas szerelmi életében, mely annyi vershez szolgáltatott volna ihletet
vagy hagyta volna rajta a nyomát, mint a Mylittához fűződő érzelmek, a Mylit-
ta-szerelem voltaképpen egyoldalú és viszonzatlan érzés volt, az az asszony
pedig, aki ezen a néven vonult be az Ady-irodalomba, csak laza személyes
viszonyban állott a költővel. Így aztán az Adyval úgymond hivatásszerűen fog-
lalkozók körén túl alig tudnak róla valamit. Ugyanakkor mintegy harminc köl-
temény hozható összefüggésbe vele. Ha a Léda-szerelem verstermése számsze-
rűen nagyobb is, viszont nyolc és fél évnyi időben oszlik meg. A Mylitta-versek
ezzel szemben tizenkét és fél hónap termése. Mi több, nincs a félhavonta meg-
jelenő Nyugatnak 1913. május eleje és november közepe között olyan száma,
amely a Mylitta-szerelemből fakadt vers nélkül jelent volna meg. Nem lesz
érdektelen tehát kissé alaposabban elmélyedni mindabban, amit mi, akiknek
életre szóló élményünk Ady, ennek az érzelmi kapcsolatnak köszönhetünk. Mi-
lyen élmények nyomán születtek ezek a versek, és ki az az asszony, akinek
alakja áll a háttérükben?

Mielőtt azonban az ihletőről és az általa kiváltott érzelmekről szólnánk, be-
szélnünk kell az ihletetről, azaz magáról a költőről. Mi ment végbe az ő sze-
relmi életében a Mylittával történt találkozását megelőző körülbelül egy év
során? Köztudomású, hogy az oly sok vihart megért Léda-kapcsolat 1912 tava-
szán végleg lezárult. Ennek a lezárásnak állított Ady monumentális emléket az
Elbocsátó, szép üzenet megírásával. Május 16-án jelent meg a vers, a feleknek a
szakításhoz vezető jóvátehetetlen összecsapására április utolsó vagy május első
napjaiban került sor. Már a szakítás is egy bimbózó szerelem jegyében követ-
kezett be. Ennek asszonya az Ady által Adának elkeresztelt Bisztriczkyne Csu-

* Az Ady-Társaságban elhangzott előadás.

tak Médi aradi nő volt, akiről eléggé keveset tudunk. Mindössze annyit, hogy négy vers (*Kérdés két szemekhöz, Hűség aranyos kora, Az ismeretlen Ada* és egy cím nélküli rögtönzés), valamint a *Margita élni akar* egy versszaka kapcsolható hozzá. Annyiban hasonlít Mylittához, hogy ő is többgyermekes anya, őt is szanatóriumban ismerte meg Ady, és a hozzá írt levelei is mind elvesztek; néhány részletet ismerünk csak belőlük, melyeket egy újságcikk közölt a harmincas években.

Ada után, de sokkal valószínűbb, hogy már előtte és vele párhuzamosan kergetőzik Ady a „kis női csukákkal” és ringatózik – hajóhoz hasonlítva önmagát – „ifjú karok kikötőjében”. 1912 második felének és a következő év első heteinek legizgatóbb szerelmi élményeit egy tizennyolc éves, még a felső leányiskola padját koptató kisasszonytól kapja Ady. Szó szerint kell vennünk ezeket az izgalmakat, mert egy ízben – tudósít róla a költő öccse – szabályos szívromhamig fokozódtak – a kisasszony nem csekély rémületére. Böhm Aranka ő, a későbbi Karinthy Frigyesné. Aki hallott egyet-mást ennek a házasságnak történetéről, az aligha fog csodálkozni azon, hogy Arany – Ady adta neki versben ezt a nevet – már lánykorában is legalább olyan erős idegsokkot tudott szerezni mint okozni egy férfinak, mint amilyen mámorító szexuális élményt. „Holnap elküldöm, vagy holnap belehalok” – írta róla a költő, de olyannyira kötődött hozzá, hogy jó fél éven át képtelen volt elküldeni. *A magunk szerelme* szerelmi ciklusa, az *Ifjú karok kikötőjében* csaknem valamennyi darabja mögött fölsejlik Arany alakja. De az alkohol, a Veronál, a cigaretta és az éjszakázások mellett nem csekély szerepe volt abban neki is, hogy Ady 1913 februárjának végére a testi leromlottságnak olyan mélypontjára jutott, amely elkerülhetlenné tett egy nagyon alapos és szigorú szanatóriumi kúrát. A budapesti gyógyintézetek – amelyek közül jó néhányban megfordult már, és ahonnan önpusztító életmódját folytatni rögtön ki is szökdösött, mihelyt a javulás első jeleit tapasztalta páratlan regenerálódó képességű szervezetén – ilyen alapos kúrára már nem voltak alkalmasak. Ezért aztán orvosi tanácsra és elsősorban Hatvány Lajos anyagi támogatásával a Grác melletti és akkor Monarchia-szerte híres Sanatorium Mariagrünbe ment gyógyítkozni.

„Gyógyintézet bel- és idegbetegek számára, elmebetegek föltétlen kizárásával. Hízókúrák, vízgyógyintézeti kezelés a legmodernebb fürdőberendezések és mindenféle fizioterápiás eszközök segítségével” – olvassuk a szanatóriumról kiadott egyik ismertetőben. Ady pedig így ír a helybeliek által csak „Bolondok tornyá”-nak nevezett gyógyintézetről: „Tessék elgondolni egy divatos osztrák szanatóriumot, ahova majdnem csak magyarok járnak, s ahova minden magyar társadalmi nyavalya elküldte a maga demonstrációját. Mert itt valamennyi magyar kaszinó népe egy kisebb vagy nagyobb csoporttal képviselődik, csak éppen hogy az asszonyok dominálnak.” Ebbe a többségükben asszonyok által benépesített szanatóriumba érkezett meg Ady 1913. március 7-én, hogy orvosi ke-

zeléssel, mindenekelőtt alkoholelvonó- és hízókúrával igyekezzék helyreállítani megrendült egészségét.

És most halljuk Mylittát, ahogy csaknem hat és fél évtizeddel utóbb elbeszélte, miképpen ismerkedett meg Mariagrünben Adyval.

„1913 tavaszán hidegvizkúrán voltam ott. Egyszer csak elterjedt a híre, hogy Ady Endre érkezik. Akkoriban hosszú asztaloknál ettünk, úgynevezett table d'hôte volt, nem úgy, mint most, amikor kis asztaloknál ülnek az emberek. Ott az asztalnál mindenki erről beszélt, óriási izgalom volt a nők körében. Fodrászhoz rohantak, ruhákról volt szó. Én nagyon mulattam ezen, és azt gondoltam, hogy ez nem nekem való, én ebben nem veszek részt. Különben is, annyira imádtam Ady verseit, nem akartam az emberrel megismerkedni. Hallottam a hírét, tudtam, hogy kicsapongó életet él, tudtam, hogy beteg, tudtam, hogy iszik... Engem nagyon konvencionálisan neveltek, és félttem a csalódástól. Egy szóval nem akartam vele megismerkedni. Akkor aztán megérkezett, és vele Fehér Dezső. Lehet ugyan, hogy Fehér már korábban is ott volt, de én csak akkor vettem róla tudomást, addig egyáltalán nem beszéltünk. Én mindig félrehúzódtam előlük. De aztán Fehér Dezső nagyon hamar megkönyékezett. Nem volt nekem szimpatikus, rossz volt a híre. Azt mondta nekem valaki, hogy ő hajtja föl a nőket Adynak. Ezt persze csak hallottam. Elég az hozzá, odajött, bemutatkozott, és azt kérdezte, hogyan lehet az, hogy én nem vagyok kíváncsi Adyra, nem ismerkedem meg vele. Erre ugyanazt mondtam neki, mint amit most, hogy nekem nem tetszik ez az egész hajsza, én annyira szeretem a verseit, hogy nem akarok az emberben csalódní. Akkor egy darabig ennyiben is maradt a dolog. De aztán egy alkalommal Fehér Dezső mégis bemutatta Adyt. Nem lehetett elkerülni, mert a szanatórium kicsi volt. Tudom, borzasztóan bántotta Ady hiúságát, hogy én nem akartam megismerni, és kitértem előle. Ennek nyomra is van a *Ki látott engem?*-ben, amikor azt írja, hogy »Érdemlem-e szánásnak csúnya sorsát?« meg »Szabad előlem közönnnyel kitérni?«. Ady ugyan nem mondta, de én biztosra veszem, hogy ez nekem szólt.

Amikor aztán összeismerkedtünk, hamarosan, sőt, mondhatni azonnal baráti lett köztünk a hang. Gyorsan megértettük egymást, és elkezdtünk együtt járni. Sétáltunk a szanatórium körül az erdőben. Itt van *A magunk szerelme* kötet, benne a dedikáció 1913. április 9-i dátummal: »Az Ady-versek kedves és kegyes maria-grüni barátónőjének és védőnőjének – hódoló sorstársa, Ady Endre«. Ekkor már jó barátok voltunk.”

Fehér Dezső, a Nagyváradai Napló szerkesztője és Ady barátja április 7-én utazott el Mariagrünből. E napot megelőzően kellett tehát létrejönni a költő szerelmi lírája vonatkozásában – nyugodtan mondhatjuk – rendkívüli jelentőségű kapcsolatnak vagy egyelőre még csak ismeretségnak. Ideje most már, hogy mi is megmondjuk, ki volt az az asszony, akit Ady majd Mylittának nevez el.

Zwack Emma Mária – utónevei közül ő csak a másodikat használta, mégpedig Mici formában – 1889. június 1-jén született Budapesten. (Nem volt tehát még egészen huszonnégy éves, amikor megismerte Adyt, és csaknem tizenkét évvel volt fiatalabb a költőnél.) Mici nagyapja alapította a múlt század közepén a Zwack József és Társai szeszgyárat, amelyet később az apja vezetett. A Zwack névhez korábban mindenekelőtt az Unicumot asszociáltuk. Az utóbbi időben viszont elég sűrűn találkozunk ezzel a névvel a közéletben is. A Zwack gyár jelenlegi tulajdonosa volt hazánk első washingtoni nagykövete a rendszerváltozás után, aztán itthon megalapította a Liberális Polgári Szövetség Vállalkozók Pártját, később pedig országgyűlési képviselővé választották. Ő unokaöccse Mylittának.

Budapesti iskolaévei után Zwack Mici egy időt svájci nevelőintézetben töltött, majd 1907 szeptemberében, tizennyolc évesen férjhez ment a nála hat évvel idősebb másodunokafivéréhez, dr. Machlup Henrik Jánoshoz. A főváros legnagyobb bőrgyára, valamint a Flóra gyertya- és szappangyár volt valamikor a férj családjának tulajdonában. Maga a férj viszont jogi doktorátust szerzett, és a Pesti Magyar Kereskedelmi Bank kötelékében vállalt állást. A házasságból 1908-ban egy leány, két évvel utóbb pedig egy fiú született. Mylitta tehát igen jómódban élő, férjes asszony és kétgyermekes anya volt, amikor találkozott Adyval.

A férj 1929-ben, viszonylag fiatalon, negyvenhat éves korában elhunyt. Ezt követően az asszony házasságot kötött Molnár Árpáddal, elhunyt férje kollegájával és a család régi barátjával. Róla azért kell megemlékeznünk, mert némi szerepe volt az Ady–Mylitta-kapcsolat alakulásában és a költő egyik versének megszületésében. Erről majd a maga helyén. Nyugdíjazásáig Molnár a Kereskedelmi Bank személyzeti osztályát vezette. 1951-ben a házaspár kivándorló útlevelet kapott, és Kanadába települt át Mylitta lányához. Az 1950-es évek végén másodszor is özvegységre jutván, az asszony nőül ment egy Kanadában élő magyar honfitársához, Steinfeld Istvánhoz. (A harmadik férj, amennyire kideríthető, csupán névrokona volt Ady „titkárának” és „fogadott fiának”, Steinfeld Nándornak, ahogy a költő egy helyütt nevezte őt.) Mylitta – élete utolsó évtizedeiben immár Steinfeldné, és e minőségében hamarosan harmadszor is özvegy – állandó lakhelye Toronto volt egészen haláláig, amely néhány héttel 98. születésnapja után, 1987. június 24-én egy operáció nyomán következett be. Az Ady-irodalom – már amennyire egyáltalán foglalkozott a személyével – persze mindig Machlup Henrikné néven emlegeti, hiszen Ady is így ismerte őt. Mylitta, valamint Machlupné és Steinfeldné tehát egy és ugyanaz a személy életének különböző szakaszán és vonatkozásaiban.

Az 1960-as évek közepétől egészen 1986-ig a szellemi frissességét mindvégig töretlenül megőrző idős Mylitta gyakran látogatott Budapestre, elsősorban fia családjához és hazai ismerőseihez. Egy ilyen alkalommal került sor 1977 ja-

nuárjában arra az interjúra, amelyben elmondta Adyról megőrzött emlékeit. Láng József és én voltunk beszélgető partnerei, a magnófelvételt pedig a Petőfi Múzeum őrzi. Annak nyomán került sor erre az interjúra, hogy Hegedűs Nándor *Ady Endre Mylitta-versei* címmel az Irodalomtörténeti Közlemények 1962. évi 2. számában közölt cikke, a téma mindeddig egyetlen alaposabb földolgozása, nagyfokú kíváncsiságot ébresztett bennem e különös és irodalmi szemszögből annyira jelentős szerelem és asszonya iránt. Nyomozni kezdtem, és eljutottam Mylitta budapesti rokonaihoz, majd levélbeli kapcsolatfelvétel után megismer-tem őt magát is. Élete utolsó évtizedében minden budapesti látogatásakor együtt lehettem vele. Kitüntetett diszkrét bizalmával, mely az évek során egyre bensőségebb lett, és én anyai barátnőmet tisztelhettem benne. Föltett szándékom, hogy monográfiában írom meg Ady vele való kapcsolatának és az abból sarjadt versek keletkezésének történetét. Lássuk hát ezt a történetet rövidre fogva és – amennyire lehet – követve az időrendet.

Az akkor legfrissebb Ady-verseskötet ajánlása szerint, mint halottuk, 1913. április 9-én már versei „kedves és kegyes barátnőjének és védőnőjének” mondja Zwack Micit a költő. Ekkor tehát az asszony kezdeti idegenkedését már barátság váltotta föl. Ady bizonyára örült a változásnak, de aligha elégedett meg vele. Ő minden nőtől, aki tetszett neki, azonnal teljes odaadást követelt, s ezt Mylittától sem ott Mariagrünben, sem később nem kapta meg. De arra sem jutott valami sok idő, hogy örüljön az újonnan szerzett barátságnak egy számára igencsak vonzó asszonnyal, és bosszankodjék a szerelmi vonzalom egyoldalúsága miatt. A szeretett nő ugyanis viszonylag hamar, április 25-én hazautazott. Adjuk át ismét a szót az akkor távozottnak.

„Ady sokszor volt haragos és szemrehányó. Kevesellte a barátságot. Amikor elutaztam Grünből, kikísért a vonathoz. Búcsúzóul átöleltem és jobbról-balról megcsókoltam. Ez volt a legtöbb. Mondta is: »Ha még ennyit sem adott volna, sohasem akarnám viszontlátni.« Igazán nem voltam prúd, de konzervatív szel-lemben, szigorúan neveltek. Férfinél voltam, és két gyermekem volt. Tudtam, hogy Ady beteg és iszik. Ezek visszariasztottak. Mindig lelki és testi tisztaságra vágytam. A házasságom nem volt boldog, de elképzelni sem tudtam volna, hogy elváljak az uramtól. Ady szenvedélyes természete mellett az én nagy érzelmi magányosságom meg társkeresésem magyarázza meg a barátságomat ve-le. De a kezdet kezdetén félreérthetetlenül megmondtam neki, hogy más és több, mint barátja nem leszek. Látszólag el is fogadta azt, amit adni tudtam és akartam. Soha nem volt erőszakos vagy követelő, legföljebb olykor deprimált és keserű. Persze hatással volt rám Ady vonzódása és kedvessége. Az mindig hat egy nőre, ha valaki hosszabb időn át intenzíven foglalkozik vele, pláne, ha érezni lehet rajta a zseni kisugárzását. A szeme és a feje tett különösen mély benyomást az emberre. A járása viszont lompos volt, és a szája elárulta kicsa-pongó életmódját. Attól viszolyogtam leginkább, hogy olyan sok nővel kezdett

viszonyt válogatás nélkül. Ez jobban visszataszított, mint az, hogy iszik. Igazán nem került nagy erőfeszitésembe erényesnek maradni vele szemben. Részemről némi érzélem akkor vegyült a barátságunkba, ha távol voltunk egymástól.”

Nem sok-sok évtizeddel későbbi szépítés vagy magyarázkodás, amit most hallottunk. Itt is, mint más vonatkozásban is, szavahihető tanúnak bizonyult a visszaemlékező. Ennek igazolására a kilencvenedik éve felé járó Steinfeldné után hallgassuk meg ugyanebben a tárgyban a huszonnégy éves Mylitta szavait, ahogy azokat papíron Adyhoz intézte.

„Íme, üzenek: nem volt »gimnasztika« a barátság-ígéretem, és nem volt futó hangulat sem. Most is a szemébe nézek, mint akkor, és mondom: »ha Maga úgy akarja«. Megfogom a kezét, ha úgy akarja, és a barátja leszek. Tudja és érezze, ha nem is lát, hogy figyelem az útját, hogy vigyázó, őrködő szemekkel kísérem a lépteit. A lelkiösmeretének a lelke akarok lenni, hogy megdobjanjon, ha az Életnek sok-sok kísértése túl erős, hogy visszarántsa, ha alkohol vagy egyéb örvények nyílnának, és hívnák biztatólag.” – „Azt hiszem, ha úgy hozná a sors, hogy együtt lehetnénk újra egyszer, jobban megértenők egymást. Tisztábban látnám magamat, jobban tudnám, hogy mi az, amit Maga iránt érzek. Most úgy vagyok, mint mikor az ember bevásárolni megy, és egy bizonyos szint akar. Mikor aztán elébe raknak egy csomó nüanszot, nem képes eldönteni, hogy melyik az igazi szín. Talán jobban megérteném, hogy mit és mennyit akar tőlem, miért tartja lealázónak az én csak barátságomat. Nem értem magamat, hová lett a dacom, a büszkeségem, hogy nem kiáltok fel: meg kell elégedni avval, amit adok, és velem alkudni nem lehet. De, tudja Isten, kissé úgy érzem, hogy a Maga szerénytelensége nem szerénytelenség csupán.” – „Maga először azért kellett nekem, mert szerettem a társaságát, és mert, ugye, kötelessége az embernek a szépet keresni és a haladást. De mert költő volt, és ezért a szememben nagy érték, egy lépést sem tettem Maga felé! Aztán féltem is: először, hogy csalódom majd az emberben, később attól féltem, hogy nem fogok csalódni. Most itt állunk szemközt egymással, és félünk egymástól. Én nem ígérhetek Magának semmit, hiszen meg vagyok kötve, és különben is, érzéseket ígérni nem lehet. De a barátságomat odaadtam, és nem vonom vissza, ha bármi történjék is. Megpróbáltam »tanácskozni« magammal, és vizsgáltam magamat; ha most Maga elhagyna, még üresebb és sötétebb lenne a világ, és szegényebb lennék újra egy reménnyel. De becsületes akarok lenni, és ezért könnyezve mondom: én nem tudom, milyen leszek, és ha nem tud bennem bízni és várni esetleg, ígélet nélkül, én nem akarom hitegetni, és nem akarom, hogy szenvedjen. Talán igaza van, legyen követelőbb és önzőbb nálamnál, én sohasem kérdeztem, hogy az tud-e lenni, akit várok, mióta tudattal élek. Még nagyon kérem, mondja meg nekem, milyennek kellene lennem, hogy Magának valakije lehessen?”

Kérem önöket, vessék emlékezetükbe azt, hogy Mylitta *valakije* szeretne lenni a levél címzettjének. Később vissza kell még rá utalnunk. Egyébként a most

elhangzott Mylitta-szövegeket nem egyetlen borítékban kapta kézhez Ady. Én mixeltem össze ezt a levél-koktélt az elválást követő néhány hét Budapestről Mariagrünbe érkező küldeményeinek jellegzetes részleteiből. Belőlük mint válaszokból ki lehet hallani Ady leveleinek szemrehányó hangját az elvárt érzelmek elmaradása miatt. Roppant kár és pótolhatatlan hiány a kapcsolat rekonstruálásának szempontjából, hogy a hétköznapijait élő Ady hangja csak ilyen visszhangfoszlányokban hallható. Az ő Mylittának írt levelei ugyanis – egyetlen levelezőlap kivételével – mind elvesztek az asszony emigrációja során. Így arról, hogy mit jelent neki Mylitta vagy inkább a Mylitta-szerelmem, „csak” versei valának, továbbá másoknak küldött néhány levele, amelyekben szól erről az érzésről azt követően, hogy az asszony hazautazott. Már másnap ezt írja az öccsének: „Ama szívbeli bánatomon kívül, hogy tegnap elutazott az édes, drága M.-né, jól vagyok.” Nyílt kártyán óvatos tapintatból nem írja ki Machlupné nevét, amelyet és viselőjét Ady Lajos ezek szerint már ismert. Nyilván egy mariagrüni látogatás során ismerte meg bátyja legújabb szerelmét. Ugyancsak az öccsének írja: „Annusnak [Ady Lajosnénak] mondd meg, hogy szerelmem legújabb tárgya (!) a legkiválóbb nő a világon.” Majd Hatvany kap némi tájékoztatást erről az új szerelemről: „Tudod, hogy nekem kell egy nagy viszony, úgy, mint a levegő. Nos, néhány napig együtt voltam itt egy nővel, kiben az eljövendő megkínóztatásomat sejtem, de ez is elutazott.” Egy Bölöni Györgynek küldött levelezőlap szövege pedig így zárul: „77 1/2 kiló és reménytelenül szerelmes vagyok.” A testsúly emlegetése kapcsol ide egy további levelet, amelynek címzettje Boncza Berta, aki ekkor személyes ismeretség híján persze még nem Csinszka: „Nagyon elárvultam, valaki itt volt, s elment. Békétlen, pesszimista vagyok, s emellett kövéredem, mint egy öreg püspök.” Szanatóriumi ápolásra kényszerítő egészségi állapota és a Mylitta távozása nyomán érzett elárvultság mellett további oka is volt Adynak, hogy békétlen és pesszimista legyen május első napjaiban. Ekkor vette kézhez Hatvany Lajosnak azt a terjedelmes levelét, amelyben a mecénás és barát a pár héttel korábban megjelent *A magunk szerelme* kötetről írva súlyos kifogásait hangoztatja, és fölveti a kérdést, képes-e megújulni a költő, vagy megszokott motívumait hányja mind idegesebben és rapszodikusabban a verseibe. „Te még mindig a *Vér és aranyt* írod” – mondja. S itt nem csupán Hatvany – később belátott és megbánt – értetlenségéről van szó. *A Minden-Titkok verseit*, azaz 1910-et követő időktől fogva mind gyakrabban kellett hallania Adynak – még a hozzá közel álló irodalmi barátaitól is –, hogy hanyatlik. *A Margita élni akart* pedig a megelőző évben már szinte osztatlan elutasítás fogadta, úgyszólván verses regényét kötetben nem is adta ki a költő. A Hatvanyval folyó irodalmi vita – amelynek a *Hunn, új legenda* megszületése is köszönhető – csaknem a mariagrüni tartózkodás végéig elhúzódott, és okozott meg-megújuló bosszúságot Adynak. Mindez csak növelte türelmetlenségét Mylittával szemben.

E kitérő után végül hallgassunk meg egy korabeli tanút. Wertheimstein Viktor, egy nagyváradi ismerős együtt volt Adyval Mariagrünben, és harminchat év múlva közreadta emlékeit. Ezeket olvassuk bennük a minket érdeklő szerelemről: „Mylitta már eltávozott Grünből, amikor én odaérkeztem, de Ady sokat beszélt áradozva róla, és panaszkodott, hogy mennyire hiányzik neki. Finom, kulturált asszony volt, és mint sóhajtva mondta: megközelíthetetlen! Hideg volt és fölényes, de okos és gyönyörű; bevallotta: megzavarta! Leírta selymes szőke haját, ringó járását. Napokon át hallottam dicséretét.”

Amikor Ady május első hetében elküldte pár szavas tudósításait a hozzá közel állóknak érzelmi élete legújabb fordulatáról, egyúttal magyarázattal is kívánt szolgálni nekik a Nyugat hónap eleji számában közzétett két szerelmes versére. Ez a két vers nyitja meg a Mylitta-szerelem által inspiráltak hosszú sorát. Közülük az első *És mégis kikiáltom* címmel egy új és minden korábbinál nagyszerűbbnek ígérkező szerelmi korszak kezdetét hirdeti.

A csak-egy-Asszonyt a szivemben hordom,
Ki minden volt verset, asszonyt legyőzött.

.....
Grác mellől, melyben Pázmány tanított
S hova most magyar, eretnek poétát
Gyógyulni küldött féltő szeretet,
Szállj, tarthatatlan, szerelmi titok.

Visszautasít minden olyan gyanút, hogy ez az érzés valami megszokottnak a folytatása lenne, s nem valami egészen új, ami egyszersmind magával hozza a lírikus Én gyökeres újjászületését is.

Vers-leső kandik, szokottság családja,
Száz volt asszonyra hiába gondoltok:
Most jön élém csak az egyetlenegy
S ez az egy a más, ez az egy a drága.

Mindjárt meg is kapjuk ennek az egészen újszerű szerelmet kiváltó asszonynak pár szavas jellemzését. Egészen más ő, mint például a tragikusan királynői Léda vagy a boszorkányosan izgató Arany.

Csöndes Asszony, kit fázó, puha lépted
Én avaromba rejtően bezavart,
Ki vén lelkemen keresztül-méláztál,
Most fényt zúdít rád titok-rontó vétek.

A május 1-jei Nyugat Adytól való másik költeménye még az előbbinél is szorosabban kötődik Mylittához, mert a *Feleselés egy asszony-verssel* 24 sorának a fele éppen tőle való. A négysoros strófák első két, idézőjelbe tett és kisebb betűvel szedett sorát Ady Mylittának egy még Mariagrünben, a költővel való találkozás hatása alatt írt verséből vette. Ezzel az asszony-verssel „felesel”, azaz vitatkozik saját verse strófáinak 3. és 4. sora. A kölcsönvett részek – Ady persze tömörítette és szabályosabb ritmusba hozta őket – rezignálтан lemondóak, nem hisznek e találkozás által létrejött kapcsolat jövőjében. Ady viszont ennek ellenkezőjét, a nagyszerű perspektívát igyekszik szuggerálni.

Most kezdődik csak a történet,
Királynóm, felejsük a Múltat.

.....
Ez lesz a világ legbékületbb
És legfejedelmibb szerelme.

Szólnunk kell itt néhány szót Mylittáról, a költőről, valamint viszonyáról az irodalomhoz. A költő hagyatékában fönmaradt néhány verse. Ezeknek alapján írta róla Ady Lajos bátyja életrajzában, hogy az asszony „egy kicsit az irodalommal (talán az irodalomtörténettel is!) óhajtott kacérkodni”. Ami az irodalomtörténettel való kacérkodás gyanúját, tehát a kapcsolatnak csupán a múzsai szerep által adott rangért történt vállalását illeti, ezt az interjúban Steinfeldné teljes joggal utasította vissza: „Én nem akartam az irodalomtörténettel kacérkodni” – mondta nekünk. „Ha lettek volna ilyen ambícióim, akkor nem ügyeltem volna rá, hogy kapcsolatunk emlékeiből ne kerüljön semmi a nyilvánosság elé. Mindig irtóztam a nyilvánosságtól. Tulajdonképpen nagyon örültem volna, ha ezek a dolgok akkor kerülnek napvilágra, amikor már nem vagyok.” Elmondta, hogy előfizetője volt a Nyugatnak, és már a személyes ismeretséget megelőzően is ismerte Ady munkásságát, sőt nemcsak az övét, hanem Babitsét és Tóth Árpádét is. „Abban az időben” – jellemezte fiatalasszonyi énjét –, „hogy úgy mondjam, egészen versekben éltem. Magam is írtam verseket. Bár én magam nem tartok semmit a verseimről, de Ady azt írta nekem egyik levelében: »hiszek Magában mint költőben is«. Biztatott a versírásra.” Nekem be kell valanom, hogy a fönmaradt versek alapján sokkal inkább hajlok a magamévá tenni az interjúalany véleményét, aki nem tartott semmit a verseiről, mint az Adyét. Ő aligha szánhatta egyébnek a biztatást udvarló gesztusnál. Ha Mylittát – a kortárs úgymond „költők” közül egyetlenként – „társszerzőjévé” avatta a *Feleselés egy asszony-verssel* során, úgy ezzel a formai bravúr végbevitelének szándékán túl a kapcsolat elmélyítését akarta elérni, amikor így tisztelgett az asszony szellemi rangja előtt, és dokumentálta összetartozásukat.

Az első két Mylitta-verset közzétevő Nyugatban egy kritikát is találunk Adytól *Fiatal költők versei* címmel. Elsőül Tóth Árpád akkor megjelent első kötetéről, a *Hajnali szerenádról* akarna írni. De – mint bevallja – nem arról ír, hanem a maga „reménytelen szerelméről” – ahogy Bölöniéknek jellemezte a Mylittával kapcsolatos érzéseit. Halljuk tehát ezt az újabb szerelmi vallomását.

„Kötetének egyik példányán beírom a margókat, össze akarom sírni öreg könnyeimet az ő fiatal, forró könnyeivel, s ezt a kötetet majd elküldöm egy Asszonynak. Ez az Asszony most az én szomorúságom és örömem együtt, és Tóth Árpád könnyei a kölcsön-könnyek, mert a magaméival már nem bírom. »Úrnóm, alázatos már s szenvedő e nemrég gögös és izgága szerelem. Én szánom őt, beteg királyt, s megfojtom még e hajnalon...« Nem, nem fojtom meg, itatom a könnyeimmel, s mikor az enyém nem elég, szemembe folytatom a Tóth Árpád verseit, hátha Úrnóm szíve megindul hozzám, de a Tóth Árpád verseiről nem írok.”

Az „Úrnő” május 2-án kelt levelében – ez az első, amit hazatérte után írt a Mariagrünben maradt Adynak – siet nyugtázni ezt a hódolatot, amely a két versnél is, úgy tűnik, jobban megnyerte tetszését: „Örültem nagyon a két levélnek, és a versei szépek – de legszebb »a figyelő« –, és várva várom azt, amit benne ígér. Ady, Maga igazi poéta, még kritizálni sem tud anélkül, hogy Magából bele nem vinne valamit.” („Figyelő” volt a címe a Nyugat kritikai rovatának.) Ezek után joggal kérdeztük az interjúban, hogy Ady elküldte-e vajon szomorúsága és öröme Asszonyának a *Hajnali szerénádot* a margóra rótt jegyzeteivel. A válasz negatív volt. Nos, ez minden bizonnyal így történt, illetőleg nem történt meg. Az igazság viszont mégis az, hogy a költő – átvitt értelemben és önmagához sokkalta méltóbban – mindennek ellenére beváltotta nyomtatásban adott ígéretét, noha erről Mylittának aligha volt tudomása. De mindeddig az irodalomtörténet-írás sem ismerte föl, hogy ez miképpen történt.

Még május során írt Ady egy verset – föltehetőleg volt ebben szerepe a Mylittától érkezett dicséretnek és kérelemnek is –, amelyben nem Tóth Árpád könyvére róttá sorait, valljuk be, ez némileg groteszk is lett volna, hanem Petrarcaéra, a reménytelenül epedő szerelem költőjének könyvére. Igen ám, csakhogy a *Ceruzasorok Petrarca könyvéén* majdnem háromnegyed évvel később, 1914. január 18-án jelent meg a Vasárnapi Újságban. Olyan messze távolította el a folyóirat-közlés a verset a Mylitta-szerelem legintenzívebb korszakától, hogy senkinek sem jutott eszébe kapcsolatot látni köztük. Mi bizonyítja akkor, hogy fönnáll ez az ihlető kapcsolat? Nézzük mindenekelőtt a külső körülményeket.

Schöpflin Aladár, a Vasárnapi Újság szerkesztője 1913. június 11-én igen karakterisztikus levelet kapott Adytól: „Édes, jó Aladárom, ezek a versek már nagy részükben hetek óta készen vannak.” Ezek szerint még májusban íródott verseket küld, amelyekhez, mint írja, prózai írásokat is csatolni akart, azért nem mentek el hamarabb. De most pénz kell neki. „A versekért utaltass ki azonnal

minden lehető pénzt, s rögtön és táviratilag küldesd el. Öllek, édes Aladárom, s kérlek, szó szerint azonnal s táviratilag küldesd el a versek – a fene egye meg – honoráriumát. Nagyon szeret Adybandid.” A címzett igencsak sietve tett eleget a nyomatékos kérésnek, mert még ugyanazon a napon tudósíthatta Ady az öccsét: „A Vasárnapi Újságnak hat szép verset írtam, de – levonták az előleget.” Ezt az előleget még azelőtt csalhatta ki a laptól, hogy Mariagrünbe utazott volna. Nem akarom önöket untatni a hat vers címének elsorolásával. Végül is csak öt jelent meg belőlük ebben a meglehetősen konzervatív családi hetilapban, mert egyet Ady visszakért. Persze nem egyszerre közölték őket, hanem egyet-egyét, köztük több hónapnyi szünetekkel. Az utolsó volt a *Ceruza-sorok Petrarca könyvében*. Hallgassuk meg a Mylitta-szerelemnek ezt a reprezentatív versét, mielőtt szólnék annak reprezentatív jellegéről és szövegszerű kapcsolatairól az imént hallott prózával.

Itt az írás: nem legényes sorok,
Régi epedések, régi torok
Búgása bőgött így ezelőtt,
Így írtak a hajdani nem szeretettek,
Így írtak a régi, bús szeretők.

Nem azért írok, hogy fordítsd felém
Fehér orcád. Óh, már beérem én,
Ha torkomon buknak a szavak
S szám kérdeni, kérni se, mást sohse merne,
Mint a sírást és sírni talán szabad.

Boldog vagyok, mert nagyon szenvedek,
Boldog vagyok: érted vagyok beteg,
Halálra szánt, mint rég ezelőtt,
Mint régen a hajdani nem szeretettek,
Mint régen a régi, bús szeretők.

A *Hajnali szerenád* recenziójának írója önnön fájdalmait emlegeti, míg ebben a versben a szenvedését vallja meg annak, akiről azt mondta volt, hogy „ez az Asszony most az én szomorúságom és örömem együtt”. Szomorúság és öröm – két merőben ellentétes érzés kapcsolódik egybe, ugyanúgy, mint a vers 3. szakaszának nyitó sorában: „Boldog vagyok, mert nagyon szenvedek”. Akihez a versben beszél, attól a kegynek még annyi jelét sem kéri, hogy fordítsa feléje fehér arcát, viszont prózában még remélt valami kegyes gesztust: „hátha Úrnöm szíve megindul hozzám”. Mégpedig mi készítené őt erre? Az, hogy a vallomást tevő összesírja a maga öreg könnyeit Tóth Árpádnak fiatal forró könnyeivel, az

ő versei lesznek a kölcsön-könnyek, mert a magáéval már nem bírja. Központi szerepet kap ez a motívum a versben is: „...szám kérdeni, kérni se, mást sohse merne, / Mint a sírást és sírni talán szabad.” Próza és vers hangulatának és motívumainak ez a közeli rokonsága akkor is alátámasztaná mindkettőnek közös ihletbeli gyökereit, ha a keletkezésük közelségének nem volna meg a fontosabb elmondott tárgyi bizonyítéka.

Reprezentatívnak kell tartanunk ezt a Tóth Árpád könyve helyett a Petrarcaéra rótt sorokból álló költeményt a Mylittával kapcsolatos élményekből sarjadt valamennyi vers ihletére nézve. A be nem teljesedett szerelem itteni fölmagasztosításával valami egészen új jelenik meg Ady lírájában. Új korszak kezdetét jelölik a *Ceruza-sorok*, s egyben azt az irányt is, amelyben haladni fog a szerelmi ihletés.

Május 5-én Mylitta két levelet is ír Adynak, egyet nappal, egyet szabadon maradt estéjén. Komoly irodalmi következménye lesz az esti levélnek, mert előidézi a Mylitta-versek egyik legfontosabbikának létrejöttét. Idézzünk tehát ebből az esti levélből.

„Ó, bárcsak tudnék hinni, annyira szeretnék hinni, tanítson meg rá. Gyáva lettem és félek – de legjobban magamtól, mert nem tudok már bízni magamban sem – és ez a legborzasztóbb. Félni rossz, és én erőtlenség vagyok, és kishitű – mert annyi borzasztó minden szakadt már reám, csak azért, mert vagyok, anélkül hogy akartam vagy tudtam volna, hogy rettegve nézek minden jövő nap elé, hogy szinte félek létezni, lenni, élni. [...] Innen az, hogy ösztönösen kerülöm azt, kinek a valója, mint finom műszereknél a kapocs, beleilleszkehetnék az én valómba. [...] Lássá, hogy összetörtem! Szégyellem a gyávaságomat, és megvetem magamat érte, de gyónok – érezze, hogy őszinte vagyok.”

Őszintén szólva nem értettem, és ma sem értem egészen, hogy mi oka lehetett egy jó módban élő, fiatal és csinos asszonynak, két gyermek anyjának ilyen megfoghatatlan, de annál súlyosabb panaszokra. Ez a levél ugyanis nem elszigetelt darab. Más leveleiben és fennmaradt verseiben is igen gyakran panaszkodik ennyire megfoghatatlanul az írójuk. Annál kevésbé volt érthető ez a panaszkodás, mert az az idős hölgy, akit sok-sok évtizeddel később alkalmam volt megismerni, egyáltalán nem hasonlított ebben a vonatkozásban fiatalkori önmagára. Erős lélekkel, úgyszólván sztoikus nyugalommal viselte utolsó éveinek súlyos lelki és testi megpróbáltatásait, és többnyire meg tudta őrizni derűs kedélyét. Bár ismeretségünk során csakhamar rá kellett jönnöm, hogy a bizalmasabb jellegű kérdések előtt igyekszik kitérni, és nem veszi jónéven, ha ilyenekkel állok elő, mégis megkértem, mondana valamit akkori lelkiállapotáról, mert Adynak írt levelei tele vannak panasszal, de konkrét okokat nem említ. Ezt a választ kaptam:

„Én annyira fiatalon mentem férjhez, hogy nem volt semmi élettapasztalatom, és magammal sem voltam tisztában. A maga módján szeretett az uram, de

hamar kiderült, hogy a természetünk nagyon különböző. Engem sok minden érdekelt, szerettem a társaságot, az embereket, és szeretetre vágytam. Ő viszont meglehetősen kedélytelen, flegmatikus és nagyon zárkózott ember volt. Korrekt férj és apa, de nem sokat törődött se velem, se a gyerekekkel. Imponált neki, hogy csinos felesége van, akinek sokan udvarolnak. Egyébként ő is jó megjelenésű volt és elegáns. De csak a maga dolgai érdekelték. Lelkileg én nagyon magányos voltam, és sokszor estem kétségbe emiatt. Sokat kínlódtam ebben a házasságban, mert tulajdonképpen nem is volt igazi házasság. Verseket is főként ezért írtam.”

Hasonló választ kaphatott Ady is, ha az asszony panaszainak oka felől faggatózott. Aligha elégitették ki az efféle válaszok attól, akinek szerelmet kínált, és akit a számára a levegővel egyenrangúan fontos „nagy viszony” partneréül akart magának megszerezni. A május 5-én kelt esti levél panaszaira *Könyörgő, májusi levél* címmel írta meg a maga faggatózó-biztató és egyben szomorú válaszát.

Titkokat küldenék, küldeném magam,
Ki itt állok, mióta a szemedben
Sorsom villant és százszor szenvedtetten
Szenvedem a te oldatlan sorsod,
Titkod és sorsom, sorsod és titkom.

Május diktál és nem tudom, hogy mit mond,
Csak azt tudom, hogy elmentél hamar,
Hogy jó szemeddel oly kicsinyig néztél,
Föl se mentettél, pörbe sem idéztél,
Titkunk titok és a pörünk pihen
És multjaink dermedik a Napot.

Ha azt mondom: mégis te vagy a Kezdet,
Látom, ahogy a homlokodon
Ezer gyanu méltó fájdalommal reszket
S hogy a szemed távolban is bezárod.

S én künnrekesztve dideregve várok
És félek is, hogy a szemedbe fogadsz.

Nagyon látsz majd és kegyelem nélkül látsz
És könnyeiddel vegyülve megtudom,
Hogy kit siratsz, mit siratsz, meddig
Félsz még és mért kell neked félned.

Jaj, ez a május, ez az Élet,
 Jaj, mi két ember, akik félünk,
 Holott titkunk miénk s a bátraké a Sors.

.....

És meg ne ríkasson a levelem
 S a május: ne sírj, mert sirok én.

Amikor Ady azt írja, hogy „nagyon látsz majd és kegyelem nélkül látsz”, már az eljövendő találkozásukra gondol, melyet még a mariagrüni búcsúzáskor kilátásba helyezett. Erre is hamarosan sor fog kerülni.

Az imént elhangzott vers a május közepi Nyugatban jelent meg. Egy vagy két nappal később olvasta az asszony, mégpedig a Park Szanatóriumban, ahol kislátásos operáción esett át, és most lábadozott. Ady verses májusi levelének címzettje maga is megírta verses válaszát, amelyből idézek néhány sort:

Függő erkélyen, az úrben vagyok,
 És körülölelnék áhítatok.

Ma ért el hozzám májusi levél,
 A májusi éj is Rólad beszél.

.....

És duzzad, feszül az én vágy-virágom,
 Ma éjjel vedd el, Néked kínálom.

Az erkély említésére később vissza kell utalnunk egy Ady-vers összefüggésében, azért fontos. Viszont az utolsó sorban elhangzó fölkinálkozása annyira megriasztotta magát a versíró, hogy bölcsebbnek látta egyelőre nem küldeni el Adynak, és a pár nap múlva bekövetkezett találkozásukkor sem adta át neki. Csak a következő hónap elején juttatja el hozzá, amikor a több száz kilométeres távolság lehetetlenné teszi, hogy a férfi szaván fogja őt.

Május 16-án, pénteken írja Mylitta a Park Szanatóriumból Adynak: „Én csak vasárnap mehetek haza, a jövő héten aztán jöhet – várom.” Erre Ady nem késlekedett valóra váltani a budapesti út tervét, amellyel levelei egész sorának tanúsága szerint már csaknem egy hónapja szünet nélkül foglalkozott. Május 19-én és 20-án, hétfőn és kedden volt Budapesten, „nagy inkognitóban” – mint utóbb Hatvanyinak írta. E napok valamelyikén volt együtt Mylittával, aki az interjúban semmit sem tudott mondani erről a találkozásukról. Egy három hónappal későbbi levelében az asszony – közben nem látták egymást – „rövid és szép pár óra”-ként említi ezt az együttlétet.

Ha jó hangulatú volt is az együtt töltött rövid pár óra, alig telik el néhány nap, és olyan levél érkezik Adytól, amely őszintétlenséget és hátsó szándékú kacérkodást hány az asszony szemére. Ez utóbbi így utasítja vissza a gyanúsítást május 26-án: „Amikor Maga kérdezett, felszisszentem: Istenem, hát ezért voltam én őszinte? Nem látta-e, hogy mindent tudok, csak haszonra lesni nem, és nem értette meg, hogy az én nagy, lázas keresésem – mert életszükséglet – kényszerült, de akaratlan? »Hogy másnak jobban kelljen« – nem tartom magamat árunak, melynek fölszökik az értéke, ha minél többen kívánják, és szenvedélyesen tiltakozom ezen csúnya és mindennél kicsinyesebb asszonyi gyöngye ellen.” Miről is van itt tulajdonképpen szó? Mylittát ekkor már jó ideje vette körül rajongó szerelemmel a későbbi második férje, Molnár (akkor még Müller) Árpád. Adynak már Mariagrünben beszélt az asszony erről a maga részéről szintén csupán barátságának minősített kapcsolatáról. „Én elmondtam akkor – írta később Adynak –, hogy milyen önzetlen és sokat adó jó barátom nekem ő, és hogy kétségbeesett órákban belekapaszkodtam, mint a fuldokló a szalmaszálba, és talajt kaptam.” Most azonban kissé rossz a lelkiismerete ezzel az önzetlen barátjával szemben, „mert Maga [mármint Ady] jött, és én eltávolodtam tőle”. Még a pesti út előtt arra kérte Adyt, hogy legyen óvatos, és „vigyázzon nagyon arra, ami nyilvánosság elé kerül”, vagyis verses vallomásaira, mert az első két Mylitta-vers nyomán az önzetlen barát „a szeretők ösztönével rögtön megérezte a mi barátságunkat. »Ez magának szól« – mondotta, és én nem tudok hazudni annak, aki bízik bennem.”

Nem nehéz elképzelnünk, hogy mit érzett Ady, amikor azzal a kéréssel állnak elő, hogy gyakoroljon öncenzúrát versei írásakor vagy megjelentetésekor, mert szerelmének tárgya a világért sem akar fájdalmat okozni egy másik barátjának. Bár szerelmi kapcsolataiban a költő sohasem tanúsított tartós hűséget, viszont az asszonyoktól rögtön teljes odaadást követelt, valamint azt is, hogy rajta kívül más férfit figyelemre se méltassanak. Sándor Lászlóné, egy szintén Mariagrünben megismert és hamarosan szeretőjévé lett asszony – akiről majd mi is szót ejtünk – így ír erről: „Férfit egyáltalán nem tűrt a társaságában; volt barátnőit, akikhez semmi szerelmi kapocs nem fűzte, nem engedte férfiakkal beszélni vagy barátkozni. Olyan volt, mint egy basa. Kijelentette, hogy azoknak a nőknek, akik az ő társaságában lehetnek, nem szabad, hogy más férfi is kelljen mint társaság.” Lédával is akkor szakított véglegesen, amikor az asszony körül állítólag föltűnt egy másik férfi, a „bosszú hím”. Dénes Zsófiát pedig, aki Balázs Béla szeretőjéből lett az övé, először azzal vádolta, hogy visszatért a korábbi férjéhez, majd azzal, hogy Papp Viktorral kezdett viszonyt. Csapodárságot, őszintétlenséget tétélezett föl minden nőről.

Valamit még szivemben tartok,
 Forró, nagy hálát, édesim,
 Asszonyaim, leányaim,
 Hogy olyan könnyű vállal csaltok
 S mégis bennetek úgy hiszek –

írta erről az *Imádság a csalásért* című versében.

Hasonlókkal gyanúsítja Mylittát: csupán azért tartja a kapcsolatot vele, hogy féltékennyé tegye a másik férfit, és annak még jobban kelljen. Hiába utasította vissza az asszony – nyilván teljes joggal – ezt a vádat többször is, és bizonygatta nyílt őszinteségét, a gyanúból vers született: a június közepén megjelent *Ha vérharmat kell*. Ha korábban azt panaszkolta a költő Mylittának, „hogy jó szemmeddel oly kicsinyig néztél”, ez utóbbi versben az asszony szemének jelzői már a „fátylas”, tehát nem nyílt tekintetű, valamint a „csaló”. Idézem a vers utolsó szakaszában elhangzó gyanúsítást:

Aláztatásom kell tán valakidnek
 S én zsúfolt vérem jó harmat talán?

Virágzástokhoz
 Akkor e bolond vérharmatot vidd meg.

Közben azonban átugrottunk egy Nyugat-számot, a június 1-jeit, amelynek dátuma egybeesett Mylitta születése 24. évfordulójával. Másnap írja Adynak az ünnepelt: „Tegnap volt a születésnapom; a sok-sok kapott virág közül – bár papíron voltak csak – a Magáénak volt legerősebb illatuk.” Ez a papíron kapott virág a *Két busongó virágének* gyűjtőcímmel megjelent *A cigány vonójával*, valamint a *Játék, játék, játék*. Ady Lajos is hangsúlyozza velük kapcsolatban, hogy „a Mylitta-korszak termékei”. Időhiány miatt sajnos nincs módom foglalkozni velük.

Június közepe táján levélben és egy Bécsből történt telefonhívás során azt az értesítést kapta Ady az asszonytól, hogy az gyermekeivel együtt hamarosan a Lidóra fog utazni. Erről már korábban is szó lehetett köztük, mert Ady figyelemztetést is kap: megígérte, hogy ott meglátogatja őt. Mylitta a tengerek királynőjének nevezett városban: ez a vízió verset sarjaszt, a július 1-jén megjelent *Ifju sirályi kedveket*, mely himnikus magasságokba lendülve zárul:

Ifju sirályi kedvek babonáznak,
 Óh, Tenger, óh, multak, óh, Kedves, te ott,
 Óh, drága s örökös Venézia, én,
 Óh, vesztethetlen vér-hona a násznak.

Ám ugyanez a Nyugat-szám tartalmazza a költőnek jelenlegi lelkiállapotáról készített számvetését is. A helyszínt és hangulatot egyaránt érzékletessé tevő verscím szerint *Erdőben, esős délutánon* néz szembe önmagával Ady, amikor pedig a harmadik strófában érzelmi életét veszi számba, mindkét részről lényegében alakoskodásnak látja már a Mylitta-szerelmet.

Az asszonyom?:
 Ha ifjabb lennék, tán szeretne,
 Így csak egy renyhe,
 Lassú, kis ígérőtű
 Pillantást küld el vétve,
 Én pedig másolt, régi lázaimat
 Küldöm cserébe.

Nem is annyira boldogtalan, mint inkább megkeseredett érzésű férfi áll előttünk – akárcsak a *Ha vérharmat kell* soraiban –, aki meg is veti szerelmét annak kisszerűsége miatt. Kapcsolatba sem siet lépni vele posta útján. Június 10. táján kapott utoljára tőle levelet az asszony, aki 21-étől fogva a Lidón tartózkodik. Ott is négy napot kell várnia, míg írás érkezik Adytól. Mylitta rögtön válaszol, s a késedelem miatti szemrehányást követően ezt írja: „Most már én is szeretném tudni, hogy mikor jön, olyan jó előre örülni! Biztosan haragszik rám ezért a kijelentésért – mert mindenért haragszik, amit mondok –, de engedje ismételnem, hogy tényleg így van.” Majd „régis és állandó szerelméről”, a Holdról áradozik. „Mindenütt más a Hold, festői vagy szentimentális, csak itt komor és fenséges, a csoda-városhoz illő. Különben majd meglátja, talán most harmonikusabban és egymást megértőbben bámulhatjuk majd, mint először. Akarja, és akar boldog lenni?”

A Hold együttes nézése mariagrüni emlék. Jegyezzük meg ezt is, akárcsak Mylitta rajongását az égitest iránt. Több Ady-versben fog majd visszatérni.

Most viszont arra a kérdésre kell válaszolnunk, hogy miért nem akart Ady „boldog lenni” Mylittával. Mert ismételt hívások dacára sem repült az asszonyhoz Velencébe, hiába írta, hogy „ifju sirályi kedvek babonázzák”. Nem hitte vajon, hogy megkapja mindazt, ami boldoggá tudná tenni? Minden bizonnyal így volt. Bár terveivel kapcsolatban ki szokta kérni a hozzá közel állók véleményét, ez időben írott levelei említést sem tesznek egy velencei út szándékáról. Június 28-án ismét kap tőle levelet Mylitta, amelyben – mint a válaszból kitűnik – könnyes kedvéről számol be Ady, de még nem ábrándítja ki az asszonyt, hogy hiába várja. Aztán eltelik két hét, de sem Ady nem jön, sem levél tőle. Mylitta ekkor – már július közepe felé járunk – pár soros aggódó sürgetést küld neki. Ez azonban már nem érte utol Mariagrünben a címzettet, aki július 6-án végleg eltávozott onnan, és néhány órás pesti tartózkodás után a szüleihez

utazott Érmindszentre. Egy hete otthon van már, amikor végre tudósítja erről Mylittát, és rögtön hozzá is teszi – ez is a válaszból tűnik ki –, hogy nyomasztja a falu és a családi környezet légköre. Jövetelének elmaradását zavaros családi ügyekkel és egy halálessettel indokolta, amelyekről nem sikerült kiderítenem semmit. Valószínűleg ürügyek voltak csupán.

Az érmindszenti tartózkodás hamarosan nyomasztónak érzett légkörében fájdalmasan kellett tapasztalnia ha nem is magának Mylittának, de a hozzá kapcsolódó érzelmeknek és illúzióknak a hiányát. Visszaköveteli tehát önmagának egy újabb versben az ehhez ez érzéshez való jogot attól a fásultságtól, amely a velencei utazástól visszatartotta.

Ereimben boldog tüzek szaladnak,
Harsány szívvel követellek magamnak,
Mint régen-régen:
Az egy-igaz Fiatalság nevében.

Ezzel a harsány fölütéssel kezdődik a hónap közepén megjelent *Most követellek magamnak*. A záró versszak pedig egyértelművé teszi, hogy Mylitta azért válik fontossá és jelenlevően valóságossá a számára – bármilyen távol van is –, mert a hozzá kapcsolódó érzés a fiatalság élményét szerzi meg a költői Ének.

Vágynak bűn volt, de itt vagy s ez valóság
S a valóság mindig a legfőbb jóság,
Se bűn, se szégyen:
Az egy-igaz Fiatalság nevében.

Mintegy tíz napot töltött Ady a szüleinél, s aztán útnak eredt. Nézzük erről már a következő hónapban küldött beszámolóját Hatvany Lajosnak: „Grünből túltengő, nagy egészségben jöttem haza, de öt-hat nap múlva minden bűn és érthetőség nélkül idegfájdalmak s gyomorkínok eddig ismeretlenül új uvertür-jének örvendezhettem. Régi tanárim, barátaim látogatására mentem Zilahra, s Zilahról Nagyváradra látogattam el, szóval amolyan zarándoklást rendeztem ifjúságomban. Nagyváradon már igen ostobául szenvedtem, s ugyanakkor kaptam táviratot, hogy fontos ügyben Pestre menjek. Itt régi, öreg hotelemben feküdtem kínozva és ordítózva pár napot, s végül bevittem magamat a Város-major Szanatóriumba. Éppen ma két hete, s azóta – a fájdalmak persze nőttek – csak annyi kezd kiderülni orvosok tudákosságából, de vizsgálatokból is, hogy egy kis béltuberkulózis nem valószínűtlen. A régi eset: istentelen, óriási bűnök után, melyekért nem lakoltam, egy kis, nem is sejtett, valamely botlásért itt az aránytalan, súlyos lakolás.”

Augusztus 12-én íródott ez a levél a barátinak. Lássuk, mi történt a közbeeső időben Ady és Mylitta között. Még Velencéből tudatta az asszony, hogy július utolsó hetében a svájci magaslati üdülőhelyre, Wengenbe fog utazni, és megadta a szállodája címét is. Odaérkezve már várta őt Ady levele. A rögtön küldött válaszból – megint csak egy későbbi Ady-vers perspektívájában – érdemes idéznünk ezt a vallomást: „Hiába, hűséges természet vagyok, hiányzik a tenger, nem tud érte kárpótolni a legfenségesebb, legfantasztikusabb hegy sem.” Az érzései alakulására vonatkozó, Adytól kapott kérdésekre pedig ismét csak kitérő válasz a felelet: „Hogyan lehessen leírni, amivel még magam sem vagyok tisztában?” Aztán panaszok következnek: „A szívem sokszor összeszorult a keserűségtől, és telve volt könnyel mindig.”

Zilahon, de valószínűbb, hogy Nagyváradon Ady megírta a Nyugat következő számába esedékes Mylitta-verset: a *Tüzes trónod körül* címet viselő biztatást az asszonyhoz, hogy szánja el magát végre, és viszonzza a szerelmét, mert mindaddig, amíg ez nem következik be, belőle, a sokat megélt költőből, csak régi érzelmek halvány mását képes kiváltani. Levelet viszont nem küld. Augusztus 14-én kapja kézhez a Svájból érkező sürgetést. Csak ezt követően számol be mindarról a testi bajáról Mylittának, amelyeket pár nappal előbb Hatvanyinak is elsorolt. Bár meglehetősen közismert, hogy Ady többnyire ropantul eltúlozta betegségéről szóló panaszait, s ő maga sem vette mindig komolyan ezeket a túlzásokat, ezúttal tényleg megrémülhetett. Erről tanúskodik az augusztus első felében keletkezett *Hajnallal a Hajnalnak* imába torkolló befejezése. Ebben az újabb Mylitta-versben a maga egykori szeretőjének mondott Hajnalt, ifjúsága megszemélyesítőjét kéri:

Oh, volt szeretőm, ha rózsás lábad
A svájci hegyeket tapossa,
Legyél bűnbánó asszony egy kicsit,
Szerelmi posta.
Az a másik is el akar hagyni,
Az a másik is Hajnal-asszony,
Mondd, hogy szabadítson meg a gonosztól,
Nem is szeretett még, el ne hagyjon.

A Miatyánk befejező mondatát ismétli el a megszeppent költő az utolsó előtti sorban.

Mylitta válasza – nem a versre, hanem a hónap közepén kelt Ady-levélre – egyetlen és terjedelmes zuhataga a szemrehányásoknak. „Maga vádol engem, hogy nem vagyok senkije, ez az állandó vádja, amióta rövid és szép pár óra óta elszakadtunk egymástól. [Itt a májusi pesti találkozásra utal.] De nézzen vissza erre az időre, ki volt barátibb, Maga vagy én, ki próbált adni a másiknak?”

Maga, ha kedve úgy tartotta, hír nélkül hagyott hetekig.” Idő hiányában nem idézek többet, de jegyezzük meg Ady vádját, hogy „senkije” az asszony, erre még szükségünk lesz. Ennyi szemrehányást – amely végül is a vonzalom megnyilvánulása volt – már nem lehetett gyors válasz nélkül hagyni. Egy hét múlva Münchenből nyugtázza az asszony Ady híradását arról, hogy már jobban érzi magát. Egyben közli Mylitta, hogy szeptember első napjaiban fog hazaérkezni Budapestre.

A közeli viszontlátást váró lelkiállapot szülötte és egyben tükre a szeptember 1-jén közreadott és már címében is sokatmondó *Akarlak, hát hazudjunk*.

Adás, ígéret, tilalom,
Parancsolat avagy alázat,
Ki leszel, mikor újra látlak?
Színed elé hadd készülhessek.

A záró sor megismétli a címet, hangsúlyozva, hogy a felek olyannyira eltérő szándékai folytán mennyi őszintétlenség vegyül a kapcsolatukba. A vers egyik roppantul kegyetlen sorpárja mutatja, hogy milyen borúlátóan, ítélte meg Ady a Mylitta-szerelme jövőjét:

Utálatot is így hazudtam,
Ha így kínálták a szerelmet.

Ezúttal azonban megcsalták előérzetei. A szeptember eleji viszontlátást követően ha nem is felhőtlenül boldog, de az eddigieknél okvetlenül kiegyensúlyozottabb néhány hét fog következni ebben a szerelmeben. Bár Mylitta tartózkodó magatartása továbbra sem változik, Ady több türelmet és megértést képes tanúsítani. Ennek egyik, ha ugyan nem a legfőbb oka, hogy augusztus végétől, amikor újabb érmindszenti tartózkodás után ismét a fővárosba érkezik, egészen november eleji kiköltözéséig a Hűvösvölgybe, lényegében együtt él Sándor Lászlónéval, aki már Mariagrünben a szeretője lett, és akinek ő a Nyanyuci nevet adta. Bár hivatalos szállása a Magyar Király Hotel, de legtöb idejét Nyanyuci Váci utcai lakásán tölti. Élet és költészet sokszor meghökkentő különmeműségének tudható be, hogy Sándorné, akitől Ady a legtöbb gyöngédséget, odaadást és gondoskodást kapta ebben az időben, semmiféle nyomot nem hagyott a költő lírájában.

A viszontlátást követő első hétvégére Mylitta már társasági programba vonta be – vagy szándékozott bevonni – Adyt. Elhatározták, hogy többedmagukkal kirándulást tesznek Zágrábra. Erről tanúskodik Adynak egyetlen fönmaradt levelezőlapja az asszonyhoz szeptember 8-án. „Képzeld, Nagyságos Asszonyom, elaludtam Zágrábot, mert az éjszaka dolgoztam. Szegény elbolondított s eluta-

zott barátaim után szívesen utaznék, de félek, nem találom ott meg őket.” Nem tudható, hogyan került el ez a levelezőlap a többi Ady-levél sorsát. A Széchényi Könyvtár egy gyűjtemény részeként vásárolta meg 1953-ban nem Adytól származó egyéb kéziratokkal együtt. Steinfeldnét is hiába kérdeztük az interjúban efelől. Nem emlékezett a képeslapra, és azt mondta, hogy Zágrábban sohasem járt.

A bennünket foglalkoztató kapcsolat igen jelentős dátuma 1913. szeptember 16. Ekkor jelenik meg az első vers, amely a címében már az Ady adta néven nevezi az asszonyt: a *Keserű imádságok Mylittához*. Valóságos enciklopédiája a költő ez időbeni szerelemfelfogásának ez a hat részből álló, 110 sor terjedelmű versciklus. Részletező taglalást érdemelne tehát, ám erre megint csak nincsen mód. Azt a két sorát idézem csupán, amely megítélésem szerint magyarázatot ad arra, hogy költője miért ragaszkodik és fog még jó ideig ragaszkodni ehhez a maga tényleges igényei szempontjából perspektívátlan érzéshez.

De az enyém a kínok adománya
S a kíntatások kincse is az enyém.

Pár szót még a vers kapcsán az asszony Ady adta nevéről. Hérodotosz írja, hogy az asszírok Aphroditét Mülitának nevezik, az istennő kultuszához pedig hozzátartozik a valamennyi nőre nézve kötelező, úgynevezett szakrális prostitúció, amelyből származó pénz a templomot illeti. Találgatni lehet csupán, hogy Ady honnan vette ezt a kisázsiai mitológiában szereplő ritka nevet.

Mivel most mindketten egyazon város lakói voltak, a levelek is sokkal ritkábbak közöttük, hiszen találkozhattak vagy telefonálhattak egymásnak. Az ősz eseményeire nézve érdemes idézni Ady Lajosnak bátyja életrajzából. „Mylitta asszony kockázat és áldozatok nélkül akart regényt szőni. Ez a Bandi szemében új és izgató momentum volt, s talán éppen emiatt nem ért véget Grünnel a dolog, s kora ősszel még titkos szerelmi séták folytak a pesti csendes utcákban, s Bandi olyan izgalommal sietett el ezekre, mint akár diákkorában a Zsóka-randvúkra a zilahi piac vadgésztenyés korzójára.”

Be szépek vagytok,
Egykor gyűlölt, rút, pesti uccák:
Lábaim hogyha
Ő finom, rossz útjait futják –

olvassuk a Mylittához mondott „keserű imádságok” – mennyire kifejező ez az oxymoron! – második részében.

Két héttel a meghíusult együttes zágrábi út után most már valóban közös kiránduláson vesz részt Ady és Mylitta. A szeptember 20–21-i hétféven Nyer-

gesújfalura mennek, ahol Ady Kernstok Károly vendége volt. A festő körülbelül egy évtizeddel később papírra vetett feljegyzései kétszer is megemlékeznek erről. Bandi – írja Kernstok – „egy társasággal jött, akik az erdőbe mentek vadászni. Ő nálam maradt másnapig, amikor azok visszavitték Pestre. Az autó és a vadászterület Delmáré volt, s vendége volt Machlup Mici is, aki akkor nagyon izgatta Bandit. Sőt, ahogy nekem mondta, kedve volna az urától elválasztani, és feleségül venni.” Aztán egy másik helyen, némi ellentmondásban a föntiekkel: „Mikor Nyergesen volt Ady, szerelmes volt Machlup Micibe, annak autóján is jött ki. Mondta: elvonné feleségül, vajon elválna-e az urától. Mondom: nem hiszem, Bandi.” Ezek szerint Ady ekkor még nem tartotta lehetetlennek, hogy Mylitta a felesége lesz. Sőt, még később sem. November 26-án, már hűvösvölgyi szállásán meglátogatta őt egy Mányoky Vilma nevű egyetemi hallgató, aki többek között ezt jegyezte föl a beszélgetésükből: „Céloztam arra, hogy mért nem házasodik meg. [Ady] egy nagy keretes fényképre mutatott, amely egy gyermeke ölelte fiatal anyját ábrázolt. – »Ezt az asszonyt elvonném« – mondta komolyan –, »ha elválna a férjétől« (Mylitta).”

Természetesen Adynak ilyen szándékai felől is kérdeztem Steinfeldnét, aki ezt válaszolta: „Nem emlékszem, hogy Ady direkt házassági ajánlatot tett volna. Olyanokat kérdezett csak, hogy nem akarok-e változtatni az életemen, gondoltam-e új házasságra. Erre én minden alkalommal és szenvedélyesen azt feleltem, hogy soha, de soha nem tudnám elhagyni a gyermekeimet és megszegni egy életre adott szavamat. Ezt így is éreztem. Olyan légkört akartam teremteni, hogy ne kerülhessen sor egy fájdalmas visszautasításra.”

Október 1-jén egyszerre három Mylitta-vers lát napvilágot a Nyugatban. Közülük az első, a *Nem hagyom abban*, „választott álom”-nak, azaz akarattal fönn-tartott illúzióknak mondja ezt a szerelmet.

Tündér-Ilonám, most választott álom,
 Be sokféle vagy aranyalma-fámon
 S be másképpen fáj minden ébredésem
 És mégsem és mégsem,
 Alvó királyfi nem leszek én mégsem,
 Nem hagyom abba utánad-menésem.

Mesemotívumok fordulnak elő a versben: aranyalmafa, alvó királyfi. Nem véletlenül. Ez a költemény az egyedüli megvalósult terméke Balázs Béla és Ady közös színmű-tervének. Balázs írta volna meg a Mosolygó Tündér Ilonáról szóló mesedráma cselekményes részét, Ady pedig a versbetéteket készítette volna hozzá. Előleget is vettek már föl a megírandó színműre, amelyhez a zenét egy színházi újság rövid tudósítása szerint Bartók Bélának kellett volna komponál-

nia. Ám Ady – tudósít róla Balázs naplója – egyre halogatta a dolgot, és végül – örök kárára kultúránknak – nem csinált meg belőle semmit.

Ugyancsak október eleji a „Mylittának, az Őszben reménytelenül meg-meg-jelenőnek” ajánlott gyönyörű elégia, az *Őszülő erdők rettegése*.

Őszülő erdők rettegése,
Gyásza van a szivemben, Mylitta,
És szépsége és elszántsága,
Legdúsabb színeit most virítja
A Szerelem, az igazi,
Oly szomszédos a komor Halállal.

A most elhangzottal együtt megjelent harmadik versből – a címe: *Be szépre-nőttél bennem* – csupán a némileg frivol ajánlást idézem: „Valakinek, akinek kis csőrét máig sem kaphattam meg igazán”.

Október közepén a Nyugat *Négy címetlen verset* közöl Adytól ezzel az ajánlással: „Mind a négyet Mylittának küldöm”. Közülük kettő a kimondottan szerelmes vers, amelyek a *Ki látott engem?* kötetben a *Nagyon közelbe kerültünk* és a *Megköszönöm, hogy vagy* címet kapták.

November 1-jén „Mylittának küldöm szívesen” ajánlással adja közre Ady az *Eltemetem szemem látottjait*, egy ugyanakkor megjelent másik verse, *A legfőbb várta* fölé viszont ezt az ajánlást írja: „Kis Senkimnek küldöm”. A címzett ezúttal is Mylitta. Ő maga mondta az interjúban, amikor azt kérdeztük, hogyan szólította őt Ady: „Úgy emlékszem, hogy sose szólított se Micinek, se Nagyságos Asszonynak. Legtöbbször csak így: kis Senkim.” De nem csak ilyen utólagos adatunk van erre. A „Senki” Ady szájában nem a becsmérlő „niemand” szinonimája volt, hanem azt fejezte ki, hogy a csupán barátságra hajlandó Mylitta neki és ő Mylittának senkije. Ezért kérdezi az asszony tőle már első levelei egyikében: „milyen kellene lennem, hogy Magának valakije lehessen?” (Erre utalt már a *Be szépre-nőttél bennem* imént idézett ajánlása is.) Később pedig – ezt szintén idéztük – a szemére hányja: „Maga vádol engem, hogy nem vagyok senkije.”

A kis Senkimnek szóló ajánlást újra megtaláljuk a november közepi *Új tavasz* ez című vers előtt, a vele együtt megjelent *Aki magának él* című pedig már versbe is foglalja:

Úgy imádlak, kis Senkim, Semmim,
Mint ahogyan ez már rég volt,
Mert aki régi
Élet,
Sok régi éjben élt és világolt.

Amikor ez az utoljára említett két költemény nyomdafestéket lát, Ady már mintegy fél hónapja a hűvösvölgyi Park Penzió lakója. A megnövekedett távolság a várostól tovább ritkította, ha ugyan nem szüntette be a személyes érintkezést Mylittával. Nagyszámú nőkapcsolatai egyikének november 20-án kelt leveléből az tűnik ki, hogy az illető nem sokkal e dátumot megelőzően azt a hírt kapta Adytól – az ő levele nincs meg –, hogy teljesen megszakadt az érintkezés Machlupnéval. Nem tudható, hogy vajon teljesen őszinte volt-e Ady. Biztosan kellett azonban lenni valaminek a dologban, mert november közepével megszakad a Mylitta-versek május eleje óta tartó félhónapokénti hiánytalan sorozata. Egy héttel utóbb pedig létrejön Ady és Dénes Zsófia ismeretsége, és pár nap múlva, december 1-jén megjelenik az „Andrea asszonynak” küldött *Becéző, simogató kezed*. Ezt a verset a címzett, azaz Dénes Zsófia a feleségül kérése megpecsételéseként értelmezi.

A versekből most hosszabb időre kimaradó Mylittáról csupán november végén van valamelyes hírünk: egy bécsi szanatóriumból küld pár szavas üdvözlő lapot.

November közepe táján hozzáfog Ady az 1913. év verstermése sajtó alá rendezéséhez. A kötet szerelmes verseinek ciklusa, az *Őszi, piros virágok* három költemény (a címadó vers, valamint a *Kis, kék dereglye* és az imént említett *Becéző, simogató kezed*) kivételével csupa olyan darabot, szám szerint tizennyolcat tartalmaz, amelynek mindegyike a Mylitta-szerelem lenyomatát őrzi. Három további Mylitta-vers – a *Könyörgő, májusi levél*, *A cigány vonójával* és a *Játék, játék, játék* – pedig minden valószínűség szerint azért nem került ebbe a ciklusba, mert terjedelmük megsértette volna azt a költő által mindeddig érvényesített elvet, hogy egy-egy kötetében a ciklusok terjedelme nem tér el jelentősen egymástól. A szerelmi ciklus versei elől elmaradtak a Mylittának ezen vagy egyéb néven szóló ajánlások, amelyeket főntebb idéztünk, mivel az egész ciklus ajánlása neki szól: „Mylittának, a legpogányabb nőnek és istennőnek s annak a Mylittának, aki éppen a legszeretőbb és legszeretettebb”. Kétségtől elégé kacifántos Ady-szöveg, melyet a megnevezett magára vehetett is, meg nem is.

A *Ki látott engem?* kötet abban különbözik a korábbiaktól, hogy prológausa és epilógusa is van. A prológausa a címadó, még Mariagrünben keletkezett vers, az epilógus pedig az év utolsó napjaiban íródott, és 1914. január 1-jén közölte a Nyugat *Életbérem sírova panaszlom* címmel. Az élet minden területén csődbe jutott ember önportréját rajzolta meg a két első szakasz, hogy a harmadikban fordulat álljon be, amikor másfél hónapnyi szünet után újra fölmerül a minket foglalkoztató szerelme asszonyának az alakja.

Nem maradok ez élet-bérmél,
 Sovány és megaláz:
 Mylitta, ha tán visszatérmél
 Kegyesen a kegyetlenségre,
 Talán nem volna soha vége
 Annak, amit nagy-gyáván kezdtünk.

„Nem volna soha vége” – még mindig kísérti Adyt a házasság álma, noha nyilván tudta, hogy mennyire kilátástalan ez.

Már megíródtak e szavak, csak nyomdafestéket nem láttak még, amikor a hús-vér asszony – mint írja – hosszú hallgatás után december végén újra jelentkezik. „Nem kutatom, ki, mi okozta, hogyan kerültünk szét ennyire – csak egyszerű, természetes érzésnek engedve írok most.” Ezzel zárja levelét: „Én a régi maradtam: hű barátja, ki szívből üdvözli, Mici.”

Nincs hírünk arról, hogy a levél nyomán, az új év első napjaiban fölújult-e a közvetlen kapcsolatuk együttlét vagy legalább telefon útján. Január közepén mindenesetre napvilágot lát egy újabb Mylitta-vers, a *Vándor, téli Hold*:

Este volt, idegenben, távol,
 Tarka, rossz népek jártak és szerettek
 S mi búcsúztunk, szólván így:
 Ölekezniök kell a jobb embereknek,
 Hiszen olyan ritkán lelik meg egymást.

Én őriztelek s őriztél-e engem,
 Két jobb embernek őrizted-e sorsát?
 Nagyon kis boldogság
 Permetezett a mi fejünkre.

Talán te voltál, aki megbántad
 Találkozásunk és bátor vágyad,
 A cél-vevésünk s a botor hitünk.
 Tudsz-e még hinni?
 Próbáld meg s jól lesz: hiszünk.

Nekem a tele-Holdak,
 Az együtt-nézettek,
 Szépek lesznek, mert szépek voltak
 S a fogadásunk
 Nekem ma sem egy utált, ócska folt:
 Megbolondulnál, ha tudnád,
 Miket juttat eszembe
 A vándor, téli tele-Hold.

Az „idegenben, távol” – tehát Mariagrünben vagy a gráci vasútállomáson – történt búcsúzás jelentős, minden bizonnyal többször is fölelevenített közös emlékük volt. Szó esik erről az interjúban, de van róla korabeli dokumentumunk is. 1914 májusában az édesanyját kíséri el a mariagrüni főorvoshoz Mylitta. A szanatóriumot ábrázoló levelezőlapon írja onnan Adynak: „Háromkor éjszaka értem ide, hol először búcsúztunk.” Hogy a Holdat együtt nézték a szanatóriumban, arról a Velencéből írott levél szólt, amikor harmonikusabb körülmények között helyezte kilátásba ugyanezt.

Most újabb másfél hónapnyi szünet következik a versek sorában. Január közepétől Ady egy hónapon át a Park Szanatórium lakója. Azért persze kijárt onnan, de ha esett is találkozása Mylittával, ami valószínű, ez semmi változást sem hozott a kapcsolatukban. Sőt annyira kihozta őt a sodrából a hiábavaló várakozás és vágyakozás annál többre, mint az asszony kínálta barátság, hogy a február elején végre piacra került új kötetéből nem adott annak a Mylittának, akinek a szerelmi ciklus ajánlása szól, és a benne levő versek csaknem mind-egyikét az őhöz fűződő érzelmek inspirálták. Mylitta Ady-kötetei – mivel hatóságilag tilos volt 1951-ben könyveket magával vinni a kivándorláskor – egy rokonánál megmaradtak. A *Ki látott engem?* nem volt közöttük. Mindenesetre furcsa, hogy ha nem kapott példányt a szerzőtől, miért nem szerezte be ő maga, ahogy a dedikált *A magunk szerelmét* megelőző kötetekkel tette. Erre nincs magyarázat.

Az év elejétől leveleinek tanúsága szerint mindenféle úttervet dédelgetett magában Ady. Ebből annyi valósult meg, hogy március 6-tól csaknem két héten át az Adriai-tenger partvidékén utazgat Sándor Lászlónéval. Aztán majdnem egy hónapig Pesten van, és április 12-én, húsvétkor utazik a szüleihez. Itt tíz napig marad, s akkor egy rövid nagyváradai tartózkodás után, 23-án végre eljut Csucsára, ahová oly régen készült már, hogy találkozzék Boncza Bertával. Innen 25-én érkezik újra a fővárosba, ahol megint majdnem egy hónapot tölt.

Mind ez idő során sem szűnik meg foglalkozni Mylitta alakjával. Versek tanúskodnak erről. Április 1-jén lát napvilágot a *Kár volna érted*, amelynek alcíme: *Levél Valakihöz vagy Valakikhöz*. Íme, a „kis Senki”-ből „Valaki” lett, de csupán arra az időre, amíg tőle búcsút vesznek. Mert ez a vers búcsúvers, amelynek írója így mond a végén istenhozzádot:

Csoda-percnek kellene jönni
S mert nem bízok csodákban:
Csókollak, de el kell köszönni.

Mylitta rögtön versben felel rá, és így kezdi: „Látod, én hiszek! Vannak csoda-percek!” Főlöszlegesen volna többet idézni belőle. Egyelőre Ady sem kapja kézhez. A hónap vége felé levél érkezik tőle, akkor mellékeli az asszony a versét a

válaszához, melyet a Garda-tó melletti Gardone Rivierából küld. Ady – amint ebben a válaszban olvassuk – „persze vádol újra, de mintha keresztülszállana a sorok között egy kis melegség és bűnbánat”.

A levélnek meg a kíséretében érkezett versnek megint arra kellett ráébrednie a címzettet, hogy ő, noha csupán barátként, de igenis fontos Mylittának. Ez az asszonytól érkező úgyszólván valamennyi levél által fölébresztett érzés ezúttal is versben csapódik le. Mégpedig bizonyos töredelmességgel, mert a költő bevallja: ő nem tudta kimondani azt a szót, amelyik gyökeresen átformálhatta volna kapcsolatukat:

...csak egy szó nem talált meg,
Én asszonyom, ibolya-vetésem,
Egy szó, kit más nem mondhat senki.

Mi teszi bizonyossá, hogy Mylitta az, akihez így beszél Ady az *Én bús ibolya-vetésem* című, 1914. május 1-jén megjelent versében? A 2. strófa első két sora:

Pedig a neved sem menthetted ki
Szavaim nyári viharából...

Nincsen más asszony Mylittán kívül, akinek Ady – különösen az elmúlt nyáron – versbe foglalta volna a nevét; persze azt a nevet, illetve neveket, amelyeket ő adott neki. Ez az utolsónak említett vers már a csucsai látogatást követően született, és ott van mellette a Nyugatban ennek a látogatásnak hangulatát őrző költemény, a *Vajon milyennek láttál?*

Május 10. táján kapja kézhez Ady Mylittának Mariagrünből küldött és a több mint egy évvel azelőtti búcsúzásukra emlékeztető levelezőlapját, amelyen az asszony azt is tudatja, hogy egy-két nap múlva Pesten lesz. Ez az értesítés is kicsihol egy verset, *A fogyó Hold* a címe, és május 16-án jelenik meg. Az asszony kedvence, a Hold fogyóban van már, akárcsak a költőnek Mylittához fűződő érzelmei. De azért mégis jó emlékezni erre az asszonyra, aki valaha ez Életet jelentette neki.

Merre jár most a fogyó Hold,
Merre járhat most az Élet,
Tengert bámul, hegynek téved,
Vagy csöndes erkélyre int el?

Tenger, hegy, erkély – így együtt Mylittával kapcsolatos fogalmak. Emlékezzünk, mit írt Wengenből Adynak: „hiányzik a tenger, nem tud érte kárpótolni a legfelségesebb hegy sem”; és a Park Szanatóriumból: „Függő erkélyen, az

úrben vagyok". Végül a harmadik szakaszban ismét megelevenedik a közös emlék: a Holdat, „az Ég e rokkant vitézét, olyan ó s jó ketten nézni”.

Ezzel lényegében lezárul a Mylitta-versek sora, hiszen hamarosan Csinszka fogja betölteni Ady érzelemlágát. Az új szerelem első, romantikus korszakában a szerelmesek megígérték, hogy kölcsönösen elküldik egymásnak a másoktól kapott leveleiket. Így küldi meg Ady Csinszának 1914. július 5-én, több más nőtől érkezettel együtt, hajdani szerelmének levelét, amely a Lidőről jött, ahová az asszony ebben az évben is nyaralni ment. Ugyancsak megkapta Csinszka Mylitta utolsó fönymaradt, 1914. szeptember 24-i dátumú levelét. Nem tudni, hogy váltottak-e később is levelet Adyval, mert Csucsán sok minden odaveszett, hiszen 1918. október végén nem úgy jöttek el onnan Adyék, hogy soha nem térhetnek vissza. Amikor a románok bevonultak, a Nagymama sietve menekült, a Boncza-birtok üresen maradt épületeit pedig kirabolták.

Háromnegyed évi huzavona és tömérdek izgalom után, amit a leendő após, Boncza Miklós okozott, 1915 márciusában végre egybekelhetek Adyék, és 28-án Budapesten megtartják az esküvőt. Egy zsúfolt programú hetet töltenek aztán a fővárosban. Ady mindenhová elviszi bemutatni újdonsült feleségét. Mylittához is. Steinfeldnétől ezeket hallottuk erről az interjúban: „Fölhozta hozzánk Csinszát bemutatni. Akkor már nem a Podmaniczky utcában laktunk, hanem a Gellérthegy oldalában. Ady bemutatta Csinszát, nagyon kedves és kellemes hangulat volt. Csinszka olyan volt, mint egy kis madár. Tele étellel, tele ideálokkal, tele lelkesedéssel. Adyt imádtá. Én szerettem Csinszát. Aztán itt-ott össze is jöttünk. Utoljára akkor láttam Adyt, amikor már nagybetegem feküdt a Veres Pálné utcában. Ez 1918 őszén volt. Meglátogattam, tudom, virágot is vittem. Meghitt és meleg atmoszféra volt ott, nekem jó orrom van az ilyesmihez. Csinszka ugrált körülötte, és ápolta. Egy délutánt töltöttem velük.”

Az 1915. április eleji vizitet megemlíti Csinszka is azokban a címszószerű följegyzéseiben, amelyeket férje halála után, az 1920-as évek elején készített házasságuk eseményeiről. Az esküvőjük utáni hét pesti dolgai között szerepel ez a pár szavas jegyzet. „Egy délután Machlupnéhoz, »Mylittához« megyünk teára. Bandi izgatott – milyennek látjuk egymást? (»Kos feje van«)” Ez az utolsó, Csinszka által idézőjelbe tett, tehát akkori véleményét összegző kijelentés, mármint hogy Mylittának „kos feje van”, azt látszik sugallni, hogy a kis Adyné nem találta valami rokonszenvesnek vendéglátóját, szemben mindazzal, amit ez utóbbi mondott róla évtizedek múltán. Mi lehetett az oka ennek az ellen-szenvnek? Tudjuk Csinszkaról, hogy vonzódott férje korábbi szerelmeihez, de talán nem véletlenül elsősorban azokhoz, akikkel szemben intellektusa, fiatal-sága és Adyra gyakorolt hatása folytán vitathatatlan fölényben érezte magát. Szeretett volna megismerkedni Lédával, ám ez nem sikerült, de azért képét kiakasztotta a Veres Pálné utcai lakásban. Barátkozott Sándor Lászlónéval, levelezett Baróti Marikával. Ha viszont ezt a fölényt nem vagy csak részben tudta

érezni, fullánkos megjegyzések olvashatók nála azokról az asszonyokról, akik valaha fontosak voltak Adynak. Böhm Arankát kacérnak és toladónak mondja, Vészi Margit szerinte fölényes és nagyon megjátszott, és Dénes Zsófia is megkapja a magáét, mert „folyton rajtunk lóg”. Csak találgathatjuk, hogy Mylitta ellen mi kifogása lehetett. Valószínűleg már az sem volt ínyére, hogy a férje izgatottan várta, milyennek találja őt a másik asszony. Végeredményben kevés nő bocsátja magát szívesen társai ítélete alá. Az esküvője utáni napokról pedig ezt mondja Csinszka: „A 10 nap alatt felszabadult mértékben élünk. Úgy költünk és udvarolunk az élet apró lehetőségeiben egymásnak, ahogy én mindég szeretnék élni (ma is). Parfüm, játék, autó, virág – és nagy-nagy gondtalanság.” Ugyanakkor „Bandinak fogytán van a pénze, s a 10 nap alatt Krőzust játszik. [Hatvany] Lacitól kap a könyvére 1000 koronát, s otthonról, Érmindszentről kér tudtomon kívül 3000 koronát; ezt később legalább ötféle variációban fizeti vissza anyjának és [Ady] Lajosnak.” Szóval esküvője után az Ady házaspár szűkös anyagi helyzetét jóval meghaladó módon élt a fővárosban. Csinszka mindig ott és így szeretett volna élni. Erről azonban most legföljebb csak álmodozhatott. Álmai megvalósításához – legalább ezen a téren – majd csak 1917-ben, apja halála után foghat hozzá, amikor megörökli a Boncza-vagyont. Nem volna mit csodálkozni azon, ha némi irigység is vegyülne abba, ahogyan Mylittát látja, aki családjá körében és olyan jómódban él, ahogy ő, mármint Csinszka, szeretne.

Mint mondtam, 1914 őszétől fogva nincs Mylitta-level Ady hagyatékában. Mivel azonban ez a hagyaték korántsem maradt fenn csonkítatlanul, ez a tény még nem bizonyítja a levelezés teljes megszűntét. Ha fölvitte Csinszkat Mylittához Ady, úgy joggal következtethetünk arra, hogy még mindig nem volt közömbös neki a hajdani szerelem. Megítélésem szerint egy 1915 őszéről való vers, a Világ november 7-i számában a *Távol a csatatérről* című Ady-rovat második darabjaként megjelent *Vörös tele-Hold emléke* a Mylittához fűződő érzelmeket eleveníti föl, s egyben a legeslegutolsó Mylitta-vers.

Hegy mögül mikor vörös tele-Hold
Ébredt,
Az alkonyon (már három éve lesz)
Elébed
Csöndesen beteg szivem lehullott.

Mennyi minden száguldozott közénk
S űzte
Vörös Holdkor, sok tévedt alkonyon
A tűzbe:
Hamvadunk még, vagy már elhamvadtunk?

Hold és nő, Hold és szerelem persze korántsem csupán a Holdért rajongó Mylittával kapcsolatban fonódik egybe Adynál. Kapásból említek három vers-címet: *Hiába hideg a Hold*: az egyik legnagyobb szerűbb Léda-zsoltár; *A szerelmesek Holdja*: úgyszintén Léda-vers; a *Vágtatás a Holdnak* pedig egyike az első „diti-ramboknak” Csinszkához. Viszont az imént hallott versben a hegy, amely mögül fölkel a Hold, a dombos stájer tájban fekvő Mariagrünt idézi föl. Az a megjegyzés pedig, hogy amire a költő emlékezik most, annak „már három éve lesz”, ugyancsak az ottani tartózkodásra utal. Ha 1913. március végétől számítjuk azt az időt, amikor először hallhatott a szanatóriumban Mylitta szerelmi vallomást Adytól, úgy két év, hét hónap és néhány nap telt el a vers megírásáig. Ez pedig olyan időben történt, amikor ismét Budapestre készülődött Ady, és talán tervezette, hogy viszontlátja Mylittát.

Mindenesetre szebb és bensőségesebb elégiával aligha vehetett volna búcsút a költő a Mylitta-szerelem emlékétől, mint ez a különös formájú, sóhajtásnyi vers. Egyé válni soha nem tudó nőnek és férfinak lényegük szerinti összetartozása, a záró kérdés által kifejezett közösségük oldja rezignált-elégikussá mindkettőjük sorsának voltaképpen tragikumát.

Most találnom kellene valami hatásos befejezést. Ez azonban nem fakad a tárgyalt kapcsolatból, és az én fantáziám sem elég élénk hozzá. Vegyünk hát búcsút Mylittától és a Mylitta-versektől azzal a képpel, amelyet Kernstok Károly örökített meg, nem az ecsetjével, hanem emlékező följegyzéseiben: „Szegény fiú [mármint Ady] temetésén találkoztam vele [Machlup Micivel]; komoly és szomorú volt. Szeme néha-néha elnézett a messzeségbe.”

„Drámai novella” (Epiko-drámai novella)

Drámai novellákkal, egyes novellák drámaiságával a magyar irodalomban főként a századvég, pontosabban a kilencvenes évek novellisztikájában találkozunk. A kortárs irodalomelmélet észrevétele szerint például a rajz „egész drámai cselekményt foglalhat magában”,¹ s nemegyszer témái is „drámaiak”.

Novella és dráma, a két műforma közötti összevetés lehetőségét az is inspirálhatta, hogy az arisztotelészi, majd pedig a német esztétika (Goethe, Schiller) merev, a műnemeket szigorúan elhatároló kísérleteit a XIX. század második felének műnemi, műfaji feloldódása, egybevegyülése illuzórikussá tette. Így nem véletlen, hogy Storm szerint a novella a „dráma nővére”.² A modern irodalomtudomány pedig az összevetés közös alapjait is kidolgozta. Benno von Wiese a drámai műnem egyik kulcsfogalmát, a konfliktust tekinti az összehasonlítás alapjának: „A novella a drámához hasonlóan az emberi élet legmélyebb kérdéseit tárgyalja, éppen ezért teljességéhez egy, a középpontban álló *konfliktus* szükséges.”³

A konfliktus fogalmából levezethető jegyek, jellegzetességek közül a feszültségről szólva Th. Vischernél a következőket olvashatjuk: „A novella a *feszültségek* közötti krízisben lévő emberi élet egy darabját mutatja be.”⁴

Mások a dialógusra irányítják a figyelmet. Paul Ernst „drámai, dialógusos”⁵ novelláról beszél; Johannes Klein értelmezésében pedig – az úgynevezett őstípusok elkülönítésekor (epikusan elmesélt, lírai és drámaian feszült novella-típus) – „a novella és a dráma cselekményének a jelentése, ezeknek a középpontba (súlypontba) jutása, illetve a *dialógus* kiélezettsége játssza a főszerepet”.⁶

Valószínű, hogy a konfliktus, feszültség, dialógus drámai terminusok azért feltethetők meg a novella műfaji sajátosságainak, mert a hagyományos boccacciói novellastruktúra, valamint A. W. Schlegel, Ludwig Tieck, Paul Heyse intenciói szerint a novellaszerkezet leglényegesebb eleme a fordulópontra, az emberi élet, az élet egy sorspillanatának felmutatása közvetlen hasonlóságot implicál a drámai felismerés-fordulat arisztotelészi formulájával. Ugyancsak Arisztotelésztől hagyományozódott át az a gondolat, hogy „az eseménysorozatot – akár csak a tragédiában – drámaian kell megszerkeszteni, vagyis egy egységes és teljes cselekmény köré, amelynek eleje, közepe és vége van, hogy mint egy egészet alkotó lény, a rá jellemző gyönyörűséget adja meg, és ne hasonlítson szerkezete a történeti művekéhez, amelyekben szükségszerűen nem egy cselekményt, hanem egy

korszakot mutatnak be, s ami csak abban történt egy vagy több emberrel, de az egyes történetek csak esetlegesen kapcsolódnak egymáshoz”.⁷ Ha azonban a XIX. század második felének drámairodalmára figyelünk, akkor azt érzékeljük, hogy a drámai műnem klasszikus attribútumai válságba kerültek, azaz mind a *jelenidejűség*, mind az *interpersionalitás*, mind a *történés* ellentétébe fordul, a jelen idő helyett a múlt dominál (Ibsen), a történés másodlagossá halványul, dialógus helyett monologikus reflexiók sora uralja a drámát (Csehov), az interpersionális kapcsolatok megszűnnek vagy csupán az Én szubjektív szűrőjén anticipálhatók (Strindberg), Maeterlinck „fölmondja a cselekményt”,⁸ azaz a modern dráma fejlődésének két fő iránya, az epikus és a lirizálódott dráma más-más módon adja meg a cselekménymozgatás feladatát. Az epikus dráma a történetet elmondja (például Wilder), megjelenik az epikai narrátor, színre lépnek a betétek (például Songok), amelyek a cselekményelőrehaladás szerepét töltik be, illetve a szerzői-elbeszélői reflexió feladatát látják el. A lirizálódott dráma pedig tett és cselekmény egységét visszavonja, s visszavonja egyben a drámai mozgást is, legfeljebb csak a cselekmény iránti nosztalgia alakítja a dramaturgiát, sors helyett állapotokat, helyzeteket szituál a műnem (például Csehov).

A hasonló jellegű drámai alkotásokat éppen a felsorolt változások következtében minősíti Szigligeti hatástalannak, visszavonva még a műnemi elnevezést is, „mert tulajdonképpen nem is drámák az oly darabok, amelyekben *nincsenek cselekvő jellemei*; azok *nem jönnek egymással érdekkerjesztő ellenkezésbe*”.⁹

Talán az sem véletlen, hogy a dráma „bensőségessé” válása idején fogalmazódik meg Henry James, a cselekmény első átértelmezőjének tanulmánya a *The Art of Fiction* (1884), a cselekményelvű epika elutasítása.

A későbbi teoretikusok, különösen az orosz formalisták – továbbvive Henry James felismerését – az epikus megformálásban jórészt ezért is hangsúlyozták, árnyalták tovább a már Arisztotelésznél világosan megfogalmazott fabula és szüzsé fogalmát.¹⁰ Tomasevszkij értelmezésében a kötött motívumok sora a történet, a fabula a történet alapvázát alkotja, a szabad motívumok az *elrendezés módját*, a *sajátos nézőpont* által elrendezett cselekményt, a szüzsét képezik le.¹¹

A századvég irodalma fabula és szüzsé egymást feltételező egységéből a *szüzsé*, a műalkotásba emelt *valóságtartalom megjelenítésének módjára* helyezi a hangsúlyt, a mese, a cselekményelvű epika helyébe a szüzsén alapuló novellaszerkesztés lép, ahogyan Tinyanov írja: „amikor a próza konstrukciós elve, a *szüzsén alapuló* dinamika fő konstrukciós elvévé változik, maximális kifejlődésre törekszik, akkor szüzsével rendelkezőknek kezdik felfogni azokat a műveket is, amelyeknek csupán *minimális meséjük* van; s amelyekben a szüzsé nem fabulában bontakozik ki” (például a *Tristram Shandy*).¹²

Fabula és szüzsé fogalmának részletes ismertetése azért fontos jelen tanulmányunkban, mert ha a századvég valósága alany és tárgy, szubjektum és objektum teljes azonosságát már nem tudja drámai műformában felmutatni, s ha

a műben (a novellában) a hősök sorsa helyett csupán *az egyén állapota* (a maga alanyiságán belül) a tragikus, akkor – amint Eichenbaum megfigyelte – az elbeszélő forma közeledése a drámáihoz éppen *az elbeszélés aktusának dramatizálásában* érhető tetten. *A szüzsé lényegi eleme, a narrátor hangneme, a szerzői hangnem, nézőpont formálja* tragikussá, drámaivá a műalkotást, s nem a hősök sorsának logikája. Éppen ezért Eichenbaum *A köpönyeg* elemzése kapcsán a szkáz (szerzői elmondás) megnövekedését ítéli döntőnek a szubjektív epika dráma felé történő elhajlásában.¹³

A magyar századvég hasonló törekvéseit legteljesebben talán Péterfy ragadta meg. Világosan látta, hogy a polgári fejlődés ellentmondásai közepette az egyén folytonosan veszélyeztetette, „az emberi létezés alaphelyzete a bellum omnium contra omnes, a fight for life elve”, a büchneri, darwini eszmék, a világerők harcának kereszttüzeiben az egyénnek, s nemcsak a nagy, tragédiára alkalmasnak, hanem a közepesnek sincs biztosítéka. Az ember csupán áldozat, s nem tragikai hős. „Az egyén léte és küzdelme a történelem, a világ, a lét egészével szemben *nevetségesen* semmis”, azaz a tragikum a tragikomikusba csap át.¹⁴

A „tragikai érzelem ellapult”, pontosabban műnemet, műfajt váltott, az epikában, a novellában, s nem a drámában fejlődött ki. „A détail művészetével rajzolt alakok lépnek a phantasia erejével ragyogó s nagyvonásokban festett hősök helyébe s a regény keretébe ez jobban beleillik, mint a drámába”, s mikor „egy szegény másoló egy oly novella hőse lehet, melybe nemzetének egy vezér írója mintegy lelkét beléadja, akkor nehéz dolog egy másik írónak teljes hitelű költői romantikával például Rurikokat tragédia hőségévé tenni”.¹⁵

Természetesen korszakunk novellairodalmában a kérdés sokkal összetettebb, semmint egyértelműen lemondhatnánk a dráma és novella hasonlóságát bizonyító jegyek elemzéséről. Már csupán azért is szükséges a „drámai novellára” figyelni, mivel a századvég, századforduló novellája – szándéka szerint – mind a lélek belső drámájára, konfliktusára (Petelei), mind a véres összecsapást, konfliktust felmutató cselekvéssorra (Thury) hoz példát.

Konfliktus-lehetőségek, belső drámák, belső tragédiák megjelenítése

Ha a századvég novellairodalmában a „drámai novellát” a konfliktusos cselekmény–szukcesszív eseménymenet vonulatával akarnánk jellemezni, akkor például azt érzékeljük, hogy a novellák egy része véres féltékenységi drámába torkollik, a konfliktusból nem következik semmi lényeges, a történetek tézisigazolások, nevelő célzatú elbeszélések. Különösen a fiatal Mikszáth írásai, Kisfaludy-utánérzéseket implikáló novellái – mint például a *Pletyka* (1871) – romantikus végzetdrámákat villantanak fel. A mű ifjú hőse egy végzetes gyanú, egy, a szituációt fel nem ismerő tévedés folytán lesz gyilkos és szerencsétlen örült. Konfliktus helyett végzet, a súlyos tévedés felismerése helyett örület.

S ha belső konfliktust, belső érzelmi feszültséget kíván felmutatni a mű, akkor a sorstragédiák sorozata lírai felhanggal románcos történeté formálódik. Mert mi mást is mutat a *Mari rózsái* (1877) és az *Egy fehér rózsza* (1877) története. Az első novella egy szegény árva kislány és két fehér rózsza könnyesen megható története. A szegény Mari lakbérhátralék miatt már-már az utcára kerül, a rózsákat megvenni akaró márkiné azonban kimentené kiszolgáltató helyzetéből. S mivel az egyik rózsát édesanyja sírjára szánja, s a másik, a márkinőnek szánt pedig elhervad, a helyzet feloldhatatlan. A zárlat a sou-i romantika kelléktárára emlékeztet, Mari édesanyja sírjára borulva kétségbeesetten siratja árvaságát. A második történet, az *Egy fehér rózsza* az előző novella folytatása, azaz a két típus egy párhuzamsor két tagjaként simul egymásba, oly módon, hogy a párhuzamsor egyes tagjai variálódva és kontrasztosan kapcsolódnak. A gazdagabb, amplifikált változat azonban az előbbi novella tragikumárnyalatának a lefokozása, hiszen Delér Katicára – a mese törvényeinek megfelelően – a boldogság sugároz, a fiatal Károly kertész felesége lesz, a románcok derús felhangjára emlékeztetően. De hasonlóan nem mutatnak fel sorsformáló, „tett váltás sorozatokban” realizálódó konfliktust a kései Mikszáth írásai sem. Mert a mikszáthi „humor” mögött „többnyire nincsenek sem egyéni sorsok, sem pedig az emberi nemet, az emberi létet illető megvilágosodások, megszegyenülő vagy fölemelő rettegések”.¹⁶ Még a „végső kérdéseket” legszebben felvállaló novellájában, a *Piros harangokban* is, a kis Marci szomorú elmúlása melankolikus, mélabús, elégikus hangnemű történésé hangolódik át.

De a mikszáthi életmű a tragikum átminősítésének csak egyik vetülete. A századvégi novellákban ugyanis a románcos, elégikus megjelenítés ellenhatásaként gyakori, hogy a tematikus értékek (például az erkölcsi értékek) s az azokat minősítő modális értékek mint értékfunkciók nem a tragikumot, hanem a *tragikomikumot* mutatják fel. Azaz nincs értékevidencia, nincs értékkonstancia. A tragikomikum összetett érték helyzet, az egyértelműsítés lehetősége csökken vagy teljesen megszűnik. Átmeneti jelenség, mert összevonja a kétféle esztétikai minőséget, s ezáltal bizonytalanná teszi az értékelőt.¹⁷ Bródy jellegzetesen drámainak mondott novellái, az *Egy tragédia*, a *Samu*, a *Kaál Samu* vagy az *Egy férj története* legfeljebb tragikomikusnak, s nem tragikusnak minősíthetők. Az *Egy tragédia* (1884) utcaseprője a naturalizmus ösztöncentrikusságát szemléltetve iszákos, animális természetének lesz áldozata. S ahogyan az egyik szereplő, Virág, Garibangyi halálát jelentve a maga egyszerűségében megfogalmazza a mű jelentését („– Disznót hízlalt, kérem; egy utcaseprő! ez valami... nem természetes.”), ugyanúgy nem természetes, nem tragikus a hős halála, legfeljebb tragikomikus, s a cím már-már ironikus. Hasonlóképpen nem tekinthetjük drámai hatású novellának a *Kaál Samu* (1894) történetét sem. Az együgyűségig egyszerű, fiatal parasztkatona a pergő lüktetésű, feszes novellaszerkezet ellenére sem lesz tragikus hős, hiszen a tragikus tévedés felismerése és a fordulat, az

igazi gyilkos megnevezése nem következik, nem következhet be, mert Kaál Samu bűntudatot nem érez, a beszűkülte ént csupán partikuláris motivációk („Eladó-e még a Bándi Ferusék félfertálya a mienk mellett?” – kérdezi a katonabörtön sivárságában édesanyjától) mozgatják, szálnalmat sem válthat ki, mivel még utolsó mondataiban is a „kisistenként” tisztelt parancsnokához fordul: „– Hadnagy úr, ne hagyjon...” Nem tragikus hős, s még csak áldozat sem lesz, mert nem erkölcsi vétsége, saját jellemében rejlő sebezhetősége, gyengesége, hanem reflektálatlan, egysíkú, együgyű lénye következtében pusztul el. Sőt, a művet záró narráció anekdotikus iróniája még a megdöbbenés lehetőségétől is megfosztja az olvasót: „Tréfa volt. Véget ért. A tiszt imára vezényelt.”

A konfliktus, a tragikus élethelyzet nemegyszer *ironikus, groteszk* értékhelyzeteket mutat fel. Gozdu *Nirvanájában* (1885) a fiatalkorában könnyelmű, léha életmódot folytatott, ám öregkorára „megtért” grófnő kétségbeesett küzdelmében, hogy fiát a pusztulástól megmentse, groteszk értékhelyzetet teremt. Az aggódo anya ugyanis nem veszi észre, hogy a szinte csak élvezeti, hedonisztikus funkciókat valló ifjú Kanuth István magatartása az ő korábbi énjének leképezése. Kísérlete hatásában – az értéktévesztés következtében – eo ipso nevetséges és fenyegető egyszerre. S a záró mondatok még inkább hangsúlyosak, mivel a gróf pillanatnyi ellágyulása után pontosan rögzítik az értéktévesztés tényét:

„Nevetséges voltam! – gondolta keserűen.

Ez a két szó kísértett lelkében. Összecsikorgatta fogait, és elfojtott dühvel, halvány ajkait harapdálva ismételte:

– Komédia! Komédia!

Kieresztette a suhogót; pattogatott vele néhányszor, aztán végigvágott az ostorhegyesen. A lovák teljes erejükből rohantak előre.

Hosszú, vékony porfellel jelezte a zöld síkságon az irányt, amerre a gróf Kanuth István fogata robogott.

A kastély ablakából, kisírt szemekkel, ezt a porfelleget nézte, kereste özvegy gróf Kanuth Lőrincné egész alkonyatig.”¹⁸

Ambrus novellájában, *A szegény Király Feriben* (1898) a párbeszédéből, emlékképekből kirajzolódó történesmoccanatok ironikus távlatba állítják a címet is. A *Casanovában*, a *Hosszú élet* című íráshoz hasonlóan, az értékállítás értéktagadást demonstrál. A negyvenéves érettségi találkozón színleg mindenki a fiatalon elhunyt „szegény Király Ferit” sajnálja. A tragikum kibontásának lehetősége tehát adott, hiszen a tizenkét hajdani maturandus közül tizenegy a fiatalon elhunyt társukat, a „szegény Király Ferit” sajnálja. Az emlékezések fénytöréséből azonban világosan kirajzolódik, hogy egyedül a „szegény Király Feri” élt közülük teljes életet, míg a jelenlévők roncs, az időből kikopott, beteg lelkek. Az egyik krónikus álmatlanságban szenved, a másik életét sorstragédiák fonták körül: „...a fia agyonlőtte magát; a lányának meg valami szerelmi regénye le-

hetett; harmadéve fogták ki a Tiszából. Óróla, magáról, azt beszéltek, hogy a delírium tremens környékezi.”¹⁹ S hogy a szegény Király Feri éppen fiatal életének félbeszakadásával mutat fel értéket, azt nem csupán a szövegkontextusban többször ismétlődő, azonos megnevezés²⁰ bizonyítja, hanem az is, hogy a narrátor, bár több nézőpontot használ, a saját szerzői szövegben – éppen azért, hogy az értékest mutassa fel értéktelennek – következetesen felértékel: a kedélyeskedő „kis öreg” vagy a méltóságot sugalló „ezüstös hajú úr” megnevezés tiszteletet parancsol, de csupán azért, hogy életmentalitásuk elemzésével, néhány ironikus gesztussal értéktelennek minősítse látszólagos vitalitásukat, látszólagos meglegedettségüket. Így magasodik ki a címszereplő, az a címszereplő, aki mind a szereplők, mind pedig a narrátor nézőpontjából *csak* „A szegény Király Feri”.

A szakirodalom szinte egyöntetű megállapítása szerint a „drámai novellák” prototípusát Petelei írásai példázzák. Lélekelemzésre hajló, belső törtémesre intencionált művei valóságos „belső drámákat” bontanak ki. A szerkezet többnyire megbomlik, kiemelt szerepet kapnak a hősök vagy akár az író reflexiói, meditációi. Megjelenítő eszközzé a belső analízis, belső monológ, képzettársítások módszere lép elő. Petelei elbeszéléseinek, rajzainak hangulatát a fájdalom, a szomorúság hatja át, történeteinek lezárására a keserű csalódás, a tragikus vég jellemző. Kozma Dezső szerint éppen a *párbeszéddel, a felépítés szaggatottságával*. „A szenvedő ember ilyen árnyalt lelki vibrációival csak a legjobb magyar drámai novellákban találkozhatunk.”²¹

Az *Elítélve* (1905) című novella kompozíciója – intenciói szerint – két, olyan ellentétes lelkiállapotot, viselkedéstípust ütköztet, amelyben a feszültség forrása a férj, Balási elutasító viselkedése és a feleség, Klemi szándékolt, akart kedvesége. Klemi, aki háromhónapos távollét után hazatér otthonába, ugyanis oly túlzott kedvességgel közeledik öregedő férjéhez, hogy abban akaratlanul felmerül, vajon tisztán jött-e vissza? Amint azt a belső nézőpontú ábrázolásból, Balási belső magánbeszédet felidéző mondataiból megtudjuk, anyja házában Klemi a régi szeretőjével találkozott, akivel megcsalta férjét, és most, hogy hazatért, egyetlen vágya az, hogy születendő gyermeke apjaként Balásit nyerje meg. A novella a férj gyanújának „megizmosodására”, bebizonyítására és a feleség reménytelen küzdelmére épül. Látszólag Balási „figyelmes és szeretetreméltó udvarló”, Klemi pedig „egyre kívánatosabb”, a külső cselekedetek, gesztusok azonban tovább mélyítik a két fél belső válságát.

A retrospektív módszer, mint annyiszor, a lelki élet rajzával kezdi, s a cselekményt kialakulása magyarázataként, a hozzá vezető útként közli.²² Balási belső gyötrődéséből tudjuk meg Klemi bűnét:

„Mert mindinkább megizmosodott a Balási gyanúja. Valami bűnét takarja el Klemi a kedvességével. Házasságának a mézesheteiben se volt ily odaadó, csábító. »Mily oktan«

– zajosan becsukta az ajtaját és vetkezetlenül heveredett le. »Mily okatlan, olyan ügyetlenül leplez el valamit, hogy többet kell képzelnem, mint amennyi tán van. Mert valami van. Mi az?« Lánykori kalandjai elevenednek meg az eszében. Az udvarlója az unokatestvére volt. Mily bizalmasak voltak... mindenki tudta... Fiatal, léha fickó volt, négycsengős lóval járt s cigánnyal muzsikáltatta magát az utcákon végig, s mikor eltűnt a csengős ló, a mulatós fiú a szemhatárról, akkor tette a bús leány kis kezét az anyja Balási kezébe. Óh! a kis Klemi kedve most virágzott csak ki. Akkor: fátyolt vont szemére a soha fel nem száradó könny... Most megtanult mosolyogni... Titka van... Mi az? A széptevő gavallér ismét előkerült s valami kis hivatalt nyomorít a városban... s Balási mind a két kezével rácsapott a díványra, hánykolódva.”²³

A férj belső vívódásait a belső magánbeszéd jelzi. A szövegrész első felében közvetlenül idézett formában, narrációba ágyazottan. („Mily okatlan – zajosan becsukta az ajtaját...”) Az egyre inkább eluralkodó belső küzdelem azonban fokozatosan szűkíti a narrációt, míg végül csak Balási gyötrő kérdéseit érzékelhetjük („Óh! a kis Klemi kedve most virágzott csak ki... Titka van... Mi az?”). Úgy tűnik, a történetmondó azt a benyomást akarja kelteni, mintha tudása csupán arra korlátozódnék, amivel a szereplő tisztában van, az objektív elbeszélő²⁴ benyomását kelti, nem vetíti előre az eseményeket. A monológyszerű előadásmód a drámához közelít, anélkül azonban, hogy – természetszerűleg – epikai sajátosságait feladná. A drámai feszültség másik pillére, Klemi magatartásának ábrázolásában azonban, éppen azért, mert Petelei önfeladó hősöket teremt, már nem a belső monológ, hanem a belső analízis,²⁵ a szerzői összegezés a denotátum eszköze, leginkább akkor, amikor a „drámai feszültség” a tetőpontjára jutott. Klemi összeomlásának kezdetét, a benne felgyűlt feszültséget a narrátor öszszegzi:

„És az anyja, ki útálja Balásit, suttogva oktattatta: mit kell tennie, ha visszatér az urához... – És jaj! a tanács gaz és rossz volt... és el fogja veszíteni a játékot Klemi. Félelemmel és csodálattal nézi az urát. Ez az egész ember, ez az erős, nagy férfiú az apró cselfogásokon felül van. Érti az erejét Klemi – s elpirul és sír. A kacérkodás fegyverei nem fogják őt. Ma még nem vezett el Klemi, holnap elvesz bizonyosan. Amint meglátja a Klemi bűnét, jaj, tán szétzúzza vagy megveti. A lábához ha borulna sírva, bűnbánattal, – ki tarthatja ki az ő kemény, lenéző tekintetét? És bárha remeg tőle, szertelen megnőtt a szemében.”²⁶

Korábban már jeleztük, hogy Eichenbaum Gogol-elemzésében a személyes írói hangnem felerősödését itéli az elbeszélő szöveg drámai vonásának. Peteleinél azonban, bármennyire érezzük is az írói azonosulást, mégsem egészen erről van szó. Idézett szövegrészletünkben kétszer is felhangzik – a narrátori együttérzést tolmácsoló – „Jaj!” indulatszó, a rá következő mondatok azonban lefojkozzák a hangnem személyességét, mivel egyértelműen belső analízis segítségével, narrátori összegzésben értesülünk Klemi összeomlásáról. Különösen

szembetűnő a kontraszt, ha a férj belső vívódásait megjelenítő belső monológgra gondolunk.

S ahogyan a szerzői összegzés, a belső analízis eltávolít a drámai ábrázolás epikán belüli lehetőségeitől a szubjektív elbeszélői szituáltsághoz visszatérve, úgy a dialógusok sem ígérnek éles összeütközést, heves kitörést. A párbeszédre ugyanis Klemi részéről a hallgatás a válasz, az egyre fokozódó megadás gesztusa. A drámai lendület egyik legfontosabb megjelenítő eszköze súlytalan, alakítóan nem befolyásolja Klemi sorsát, mert az események, mint múltjában, most is csak történnek a hősnővel, s ő egyszerűen tudomásul veszi azokat. S bár Balási minden megnyilatkozása, minden udvarló gesztusa szándékában felesége beismerését követeli, csak az asszony végső döntését, a teljes megadást sürgeti. A méhfarkas parabola sem védekezésre, hanem végső összeomlásra ösztönzi. A novella drámaiságát az sem erősíti, hogy a zárlatban Balásival együtt olvassuk Klemi levelét, mert az elbeszélő kiiktatása nem élethelyzetek ütköztetésére, nem két hős konfliktusára, hanem a sorszerű beteljesedésre helyezi a hangsúlyt:

„Ha eszébe jutna, hogy kerestessen, édes Uram, oh hagyja el. Sohase fog látni, jobb, ha híreket se hallja. Legyen kegyelmes az emlékemhez, mint ahogy az Isten meg fogja bocsájtani a bűnömet, mert megbántam, a szívemből... Ha tudná, mint szeretem magát... A sors ért el... oh jobb, ha nem a te kezéd ért el... A sorsom ért el... oh, jobb, mint hogy a te tiszta és becsületes szemed elé kerüljek. A nagyanyádtól örökölted a szemedet, melytől féltél gyermekkorodban, ha hibáztál... Édes uram.”²⁷

Így a zárlat jelzése, a férj „nehéz, forró könnyei”, vállára vetett puskája sem igazán a tragikumot húzzák alá, hanem a groteszk esztétikai minőségébe játszik át.

A társadalmi összeütközések „drámai novellája”

A századvég, pontosabban a kilencvenes évek novellisztikájának „drámai novellájá”-ról, a „drámai novella” kialakulásáról elsőként Diószegi András tanulmányában olvashatunk. A *Klasszikus novella – mai novella* természetrajzát elemző írás három novellatípust – anekdotikus, analitikus, valamint a drámai novella – különít el.

„Az analitikus író – mondja – az elvileg egyértelmű, határozottan körvonalazható, adott viszonylatok között statikus szociális és pszichikai tények elemzése útján közelíti a valóság lényegét. A századvég novellistája képtelen a határozott körvonalazásra, az egyértelmű megvilágításra, hiszen alapvető élménye a valóság ellentmondásossága és változékonysága. Módszerét is ez a dinamizmus alakítja ki: a valóságot összeütközéseiben és hirtelen-váratlan fordulataiban ragadja meg. A mind ez ideig az elbeszélés, a fantázia és az analízis

eszközeivel élő novellairódalomban új, szinte minden egyebet elsöprő elem jelenik meg: *a drámaiság*.²⁸

Diószegi, a poétikai értelmezést nem vállalva, tehát egyértelműen pragmatikus tartalmakkal magyarázza a „drámai novella” jelenlétét. Feszült cselekménymenet, feszült történésor, rugalmas, erős váz, csattanós drámai szerkezet – íme a „drámai novella” attribútumai. Ha azonban a drámabeli és epikai történet különbözőségére figyelünk, akkor pontosan láthatjuk, hogy a két műnem „cselekményfogalma” nem azonos. Talán nem véletlen, hogy Hegel finom fogalmi megkülönböztetéssel él, amikor a drámához a *cselekményt*, az epikához pedig az *eseményt* társítja: „...különbséget teszünk a puszta *történet* és az olyan meghatározott *cselekmény* között, amely epikailag elbeszélve esemény-formát ölt. Pusztá történésnek nevezhetjük minden emberi ténykedés külső alakját és valóságát, amely nem feltétlenül rejt magában egy *különös cél* megvalósítását...”²⁹

Arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a XX. századi narratológiai elméletek az elbeszélés vizsgálatokor – az esemény, a cselekmény helyett – többnyire a karakterekre, a szerepekre koncentrálnak. Todorov, aki Henry James felismerését (az elbeszélői szövegekben a jellemekek a hangsúlyosabbak) értelmezi, a következőket írja: „Nincs személy cselekményen kívül, sem személytől független cselekmény. De meglepő módon feltűnik egy másik gondolat is [ti. Henry Jamesnél] [...]: bár a kettő egymástól elválaszthatatlan, az egyik mégis fontosabb, mint a másik: a *személy*. [...] Minden elbeszélés *karakterek* leírása.”³⁰ Hasonlóképpen vélekedik Bremond is: „...az elbeszélés struktúráját [...] a *szerepek elrendeződése* határozza meg.”³¹

A fentiekből következően a „drámai novella” feszült cselekménye, feszült történésora alapvető felülvizsgálatra szorul, kérdés ugyanis az, hogy egy epikai műben az esemény, a karakter, a szerepek elrendeződése hogyan, milyen formában mutat fel, egyáltalán felmutathat-e drámai jegyeket.

Ebből a szempontból érdekes kísérlet Thury Zoltán *Emberhalál* (1897) című novellájának részletesebb elemzése. A mű személyes, szubjektív élményből fakad. A vérbe fúló parasztlázadásnak éppúgy tanúja volt az író, mint az 1895-ös Szántó-Kovács-pernek. A szerzői jelenlét tehát a tudósítás látszatát kelti, eseményről eseményre kommentálja a történeteket, az előadásmód felidéző énformájú.

A műalkotás felépítése, az elbeszélés színhelyének azonossága (tarberek-i erdő), az elbeszélés idejének egységessége (három nap), a kompozíció egymással felelő mozgása (az anarchia növekedése a parasztság részéről, a „csöndes”, helyenként „együttérző” magatartás a katonaság oldaláról, az író által jelölt szerkezeti felosztás tudatossága (az első, elbeszélő rész előkészíti a második, drámai részt), valamint az előadásmód „dialogus reprodukciói” – úgy tűnik – hitelesítik besorolásunkat.

„Drámaiság” az esemény, a karakterek szintjén

A történéssor alig pár mondatban vázolható: az új típusú kapitalista földesúr, aki apját, a politizáló dzsentrit felváltja a domíniumban, pénzért akarja árulni a szárazgallyat, amit emberemlékezet óta ingyen is megkaptak a parasztok. Az összetűzés végkifejlete – a katonaság beavatkozása folytán – tragikus kimenettelű.

A novella kezdő képe epikus nyugalmú, részletező leírással, indirekt stílusban az alaphelyzetet jelöli ki. Az időtlenséget jelző időhatározó („mióta”) villanása hírt ad az ingyen faszüretéről, az eladás lehetőségéről, valamint az öreg báró politizáló, ugyanakkor gazdaságával nem törődő életmódjáról.

Az „eseménystort” a helyébe lépő ifjú báró rendelkezése („Azt mondta, ő maga is le tudja vágni a fáját, nem kér segítséget...”) indítja.

A múlt és jelen valóságának különbözőségét egy mellékmondat jelzi („...s egy kopogásra fagyott novemberi hajnalban [...] puskás urasági hajdúk fogadták a parasztokat”). A bevezető új helyzetsor már első megfogalmazásában felvil-lantja az összetűzés lehetőségét:

„A sok paraszt összebámult. Sehogy sem tudták megérteni a dolgot. Egy-egy kis kom-pániába szedelőzködtek, megdöbbenve tanácskoztak: egy pengő... a fáért... azután meg-int csak rajba gomolyodott össze mind a férfi, az asszony, körül a taligákban sivalkodott a sok gyerek... s nem mozdult a sok emberből egy se.”³²

A szinonimikus kifejezéssor („kompania”, „rajba gomolyodás”), a közé ékelt szaggatott mondatfűzés, a három ponttal jelzett szünet („egy pengő... a fáért...”) konkrét cél- és cselekvéstartalomról még nem hoz hírt, a parasztság lényege egyelőre a döbönt mozdulatlanság.

Az iménti meghatározatlanságon a faluközösség centrális emberének, a bírónak az eltávolítása segíti át őket.

„Dél felé kijött a bíró s azt mondta, hogy igazuk van. Ne hagyják a magukét. Ha a báróé az erdő, hát övé, vigye ahová akarja, de az aprófa meg a szárazág a falué. Vágják már harminc esztendeje. Délután pedig jött a zsandár, elvitte a bírót.”³³

Az idő kategóriájának pontos megnevezésével (dél felé; délután) felgyorsított néhány soros exponálás a bíró egyéniségét érzékelteti. Szerepe ugyanis kettős: társadalmi státusa egyaránt lehetővé teszi asszimilációját az uralkodó osztállyal, de a szembenállást is.

Erkölcsi értékeket hozó individuum voltát bizonyítja, hogy a parasztok tudatában – hiányával is! – két ízben van jelen. Az erdő első megrohanásakor: „– El-vitte a zsandár a bírót. Vágjad! A tied!”; majd pedig a főhadnagy és az öreg

paraszt beszélgetése idején: „– Igen tiszt úr, de nem megyünk ám... Előbb hozzák vissza a bírót!”

A váratlan eseményre történő első reflektálás – „...mormoló, izgalmas csendesség lett, olyanforma, mint valami veszett káromkodás, ami csak az ember belsejében háborog” – világosan jelzi: a vezető egyéniség igénylése a parasztság részéről alapszükséglet, szervezetségre önerejükből nem képesek.

A bíró kiemelése a paraszti közösségből – mely szerkezetileg a „dialektikus fordulópont” (Tieck) –, kijelöli az események további menetét, a tömegre erősen hat, a bennük lévő indulati energiákat, érzelmi töltetet felszabadítja. A tehetetlenségi tudat egyetlen tárgyasulási lehetősége ezután végérvényben a düh, az anarchia.

„...haza nem akart menni senki. Most már eléggé megbeszítették a dolgot, hallgattak... egymásra néztek, de mindegyikben egyformán dolgozott az elkeseredés dühe... Sompolygó, tétovázó tehetetlenséggel bámulták... a beláthatatlan rengeteget, s még mindig nem voltak elkészülve arra, hogy mit csináljanak.”

„Percről percre sötétebb és várandósabb lett a hangulat... Némelyikben már lihegett a düh s egyszer aztán nekirontottak az erdőnek. Egy-két nekivadult ember ment elől, magasra emelve a fejszét...”

Most már ordítva szabadult ki belőlük mind a hang, amit addig magukba fojtottak, rohantak előre a fák között és megint övük volt az erdő. Messzire kihallatszott a fejszecsattogás, meg a hangos össze-vissza lárma, amivel nekiestek a nagyúri jószágoknak. Ez már nem volt a csöndes tallózás, hanem a nekiéhezett emberek dühe, pusztítás, ostrom a más tulajdona ellen. ...Vágjad! A tied!”³⁴

A tehetetlenség, az „elkeseredés dühe” kezdetben csak „hallgatásra”, döbönt „egymásra nézésre” ad okot, majd pedig aktív, konkrét, ugyanakkor anarchisztikus tevékenységre vált át a düh robbanásszerű feltörésével párhuzamosan. Ennek jegyében lesz uralkodó stílusalakzattá a szerkezetisméltés és a fokozásos halmozás. A következőképpen:

„lihegő düh” – „nekirontottak az erdőnek”

„ordítva kiszabaduló hang” – „rohantak előre a fák között”

„nekiéhezett emberek dühe” – „fejszecsattogás, nekiestek a nagyúri jószágoknak”

„pusztítás, ostrom” – „Vágjad! A tied!”

Az eddigiekben felsoroltak (a báró rendelkezése, a bíró elvitele, a parasztlak reflexiói) az epikus szöveg sajátosságát, az epizódok sokaságából, a „szerepek elrendezéséből” való építkezést mutatja föl, egy, az időben változatlanul előrehaladó állapotot rögzítenek, ami a társadalmi mozgásokat (egy lehetséges erőszakos megtorlás a báró részéről) még csak jelzi. Azonban, elfogadva (egyelőre)

Bécsy Tamás elméletét: ha „a társadalmi mozgás ilyen, akkor az állapot apró változásai végül annyira akkumulálódhatnak, hogy – egy végső elem hozzátevődésével – létrejön az élet felmagasztalt és felmagasztosult pillanata: a szituáció”.³⁵ A „végső elem” itt, az *első rész csúcspontjánál* és egyben *lezárásánál* a düh, a pusztítás első kitörésekor megjelenő „csöndes” katonacsapat, amely – nem utolsósorban éppen jelzője („csöndes”) folytán – a kompozíció felelős mozgásának kiindulópontjaként „az eddig meglevő kapcsolatrendszer – állapotot – viszonyhálózattá, minőségileg magasabbá – szituációvá változtatja”,³⁶ azaz létrejön a viszonyok rendszerének az a pillanata, „amelyben kialakul a viszonyok változásának a szükségyszerűsége”.³⁷

A továbbiakban novellánk (a narrátor által jelölt második rész) erre a szituációra épül, és mivel ez a jegy (a szituáció) „nemcsak a műnem főnévi, de melléknévi értelmét is megadja”,³⁸ az *Emberhalál* – és más epikus mű – drámai részlete addig tart – írja Bécsy Tamás –, „amíg a szituációban potenciálisan benne levő cselekvés-lehetőségek ki nem merültek”.³⁹

Az első rész az epikus jelleg sajátosságainak megfelelően szerzői elbeszélésben, egyes szám harmadik személyű közlésmódban bemutatta a szituációhoz „elvezető állapotot”, a „felállás mikéntjének”⁴⁰ kialakulását. Megkezdődhet a *drámai megjelenítés*.

A *drámai részlet* megvalósulásához egy, a tevékenységet folytonosan kísérő – már a novella első részében tudatosított – *motívum, a birtoklás vágya* („...A mienk, minden a mienk...”)⁴¹ vezet át. A novella első felében egyrészt a tulajdont konkretizálta („Vágjad! A tied!”), másrészt a patriarchális hagyományt idézte („– Az apám is vágta, meg a nagyapám is!”).

A katonasággal szemben is többszöri hangoztatása az egyedüli lehetséges „fegyver”. („– Mit akarnak?... A mienk, minden a mienk... Hagyják békében a szegény embert, ha dolgozik...”)⁴² A motívum jelenlétét minden esetben erős indulati kitörés (ordítózás, össze-vissza lárma stb.) kíséri. A cél: megerősítés a tömeg tudatában, de nem értelmi, hanem érzelmi síkon.

Tárgyasítása azonban arra is lehetőség, hogy egyvalaki, kiválva a tömegeből, határozott dialógust folytasson a főhadnaggal:

„A főhadnagy megint előkereste a maga emberét.

- Volt katona?
- Voltam.
- Tud németül?
- Nem.
- Hát ki tud?
- Senki.

Erre elővett a zsebéből egy írást, csapkodni kezdte a kezével a kiterített lapot, s most ő is elvesztette a nyugalmát.

– Maguk bolondok, meg vannak veszve. Idenézzenek. Bele van írva a parancsba, hogyha nem mennek szépszerével, hát lövünk.

Kirántotta a kardját, s lökdösni kezdte azt a parasztot, aki a legközelebb állt hozzá.

– Nem megy? Takarodjon! Mars, mars! Nem akarom a vesztüket, bolondok.

– Nem megyek. A mienk az erdő. Nem parancsol itt az úr. Az enyém, meg ezeké...

– A király mindenütt parancsol.

– Itt még az sem. Ez itt mind a paraszté. Apám, meg nagyapám is vágták.⁴¹

A helyzetsor drámai. Ha az első részben a narrátoré volt a szó, akkor itt az elbeszélő személye egyre inkább eltűnik, a megjelenítés eszköze az egymásnak ellentmondó „tisztá dialógusok”.

A drámaiság fokozódását azáltal is érzékelteti a narrátor, hogy a szereplők beszéde, pontosabban a főhadnagyé a rövid mondatokból fokozatosan az indulatszó, a parancsszó, szűkszavúsága felé halad („– Nem megy? Takarodjon! Mars, mars!”).

Az egymásnak ellentmondó dialógusok kérdésénél meg kell állnunk. Jól megfigyelve a novella szövegét, láthattuk: a drámai részeknél a párbeszéd a domináns. A *lényegi pontok* (a főhadnagy meggyőzési kísérletei, a végső összetűzés) szinte kizárólag *dialógusban öltenek formát*. A dialógusok szemantikáját tekintve azonban eltávolodunk a drámai párbeszédektől. A drámai műnem párbeszédei ugyanis mindig *változást* eszközölnek a beszédaktus résztvevői között, mint a drámai megformálás alapvető mozzanatai. A W. Schellinget idézve: „Ha a személyek egymással ellentétes gondolatoknak és érzéseknek adnak hangot, ámde anélkül, hogy ez változást okozna beszélgetőpartnerük meggyőződésében, ha végül mindketten ugyanabban a lelkiállapotban maradnak, mint a beszélgetés kezdetén, akkor a párbeszéd tartalmilag figyelemre méltó lehet ugyan, de nem kelti fel az érdeklődést, mint a dráma.”⁴²

A végsőkig kiélezett dialógusok a műben csupán azt jelzik, ami már a bevezető mondatokban, de még inkább a szituációban is nyilvánvaló volt: a két fél nem értheti meg egymást, s ezért a helyzet békésen nem oldható meg, a viszonyokban lényegi változás nem következhet be a beszélgetőpartnerek meggyőződésében, még akkor sem, ha a drámai hatás kedvéért a mondatfűzés már a nyelvtani eszközök mellett a lélektani törvényeknek is engedelmeskedik. Az utolsó összecsapás néhány mondatát idézzük:

„Az egyik fölemelte a fejszét, s a főhadnagy felé suhintott vele.

– Leütöm az urat, ha nem megy innen.

A főhadnagy is kardot rántott, s végigvágott a fejszés ember arcán. A tömeg még magához sem tért, már náluk volt. Rekedten kiabált.

– Kimennek az erdőből, vagy nem?

– Nem, az istennek se. Egy életünk, egy halálunk... [...] Megint a parasztok felé tartott, dühtől reszketve kiabált:

– Marhák, barmok! Ki innen!”⁴³

A mű kompozíciójára látszólag ismételten a „drámai” felépítés jellemző, a katonaság és a parasztság „ellentétes mozgása”-nak ábrázolásában.

Míg a parasztságnál ugyanis az anarchia, a düh, a pusztítás, a „vad ordítózás”, vagyis az ösztönösség erősödése a mérvadó, addig a katonaság viselkedése ezzel – egy ideig – jórészt ellentétes.

A fentiekben említettük, az első rész záró mondataiban „csöndes katonacsapat” vonul ki a tarberek erdőbe. A második szerkezeti egység is ennek a magatartásnak a jegyében indul: „jámboran egymásra bámultak”, „csendesesen, kicsit reszkető hangon” szóltak rá a hangos asszonyokra. S ha egyikre-másikra jellemző is a durvaság (káplár), a katonaság egészénél ott az együttérző, figyelő jelenlét.

Az elmondottak mellett lényegesebb a *katonák félelme, rettegése*, amely a következmények, a végkifejlet biztos tudásáról hoz hírt. A tiszthelyettes „sápadt volt s izgatottan beszélt a főhadnagy fülébe...”, később „reszketett, majdhogy hanyatt nem bukott...” Az altisztek „éreztek, hogy átszalad rajtuk a hideg”, a katonák közül pedig „némelyik a bajonétot próbálta kihúzni a hüvelyből, újra visszacsapkodva, hogy vígan jár-e, az elfogultságukat akarták beletekergetni a hiábavaló mozgolódásba”. A tiszthelyettes rövid ellenvetésére („– Nem katona kell ide. Háború ez? Ilyen népség ellen indítanak minket.”) azonban a főhadnagy parancsszava a válasz („– Hallgass!”), vagyis a parancsetika nem tűr ellentmondást, a katonaságnál a függőségi viszonyok uralkodnak. Mindezzel szemben a parasztok ösztönösen cselekvő tömeget alkotnak. Az ábrázolásmód is ezt fényszórózza. A „reszkető”, „elfogult” katonák jellemzése után rögtön ott a másik tábor fanatizmusa:

„Túl pedig munkához láttak a parasztok. Újra fölfogták a fejszét s nekimentek a fáknak. Olyan volt a munkájuk, mintha a halállal birkóznának. Szakadt róluk a verejték, a vénemberek ledobták magukról az ujjast, kiabáltak:

– Neki hé! Vágjad!

A gyöngébbek erőreaktak, a többi fanatizmusától, bíztatták magukat.

– Hejjé! Ne félj pajtás! [...]

Sunyin, remegve pillantottak az egymással suttagó tisztek felé s bíztatták egymást.

– Ne félj. Nem lő, nem mer.”⁴⁴

A „drámai mozgás” azonban csak kvázi drámai mozgás, a fordulat, „a végbenő dolgok ellenkezőjükre való átváltása”⁴⁵ nem következhet be, mivel a katonaság feladata egyértelműen a lázadás megtorlása, amint azt már a főhadnagy és az öreg paraszt dialógusa is jelezte.

A főhadnagy meggyőzési kísérlete (a tulajdonjogot bizonyító írás felmutatása) így tulajdonképpen felesleges, hiszen eredményeként nem alakulhat ki új meggyőződés a tömeg tudatában. A parasztokat ugyanis csupán az erős érzelmi, indulati indíttatás motiválja, így nem jellemzi őket a jelenbe vetett hit. A továb-

biakban is csak az ösztönösség, a düh uralja őket, a cselekvés eszköztanrendszerét is ez határozza meg. Nem a pusztítást, az ostromot, hanem a pusztulást, a semmibe hullást mutatja föl az így megjelenített ábrázolás.

A végső összetűzésben a kezdeményező szerep a parasztságé: „Szétszóródtak hosszú, ritka sorba, döngött fejszójuk alatt a sok korhadt fa, amint belesuhintottak.” Az alig pár perce még megoldást kereső főhadnagy a támadónak már karddal válaszol, majd amikor sem a „rekedt kiabálás” („– Kimernek az erdőből, vagy sem?”), sem pedig a felhevült, negatív tartalmú indulatszavak („– Marhák, barmok! Ki innen!”) nem segítenek, és katonái is megsebesülnek, az összetűzést elkerülni akaró katonaság támadásba lendül át. Felhangzik a „dráma” utolsó szava, a „dühtől reszkető” főhadnagy parancsszava a fegyveres elnémításra: „– Tűz!”

A *drámai részlet* tehát nem bontotta ki a szituációban rejlő „potenciális cselekvés-lehetőségeket” (Bécsy Tamás), pontosabban nincsenek is „cselekvés-lehetőségek”, mivel mind a katonaság, mind a parasztság (ez utóbbi ösztönös szinten) az első pillanattól fogva tudatában van a végkifejletnek, a gyilkos és értelmetlen pusztulásnak.

A záróképből ismételtelen az objektív, auktoriális elbeszélőhelyzet dominál, az utolsó mondat kivételével a narrátor összegez:

„Egyszerre dördült el valamennyi puska, s azután hallatszott, hogy dübörög a föld a sok csizma dobogása alatt, amint rohantak el a másik oldalon. A taligában nyerítettek a lovak, azután egymás után összeakadva, egymásba gabalyodva rohant végig a mezőn mind, a gazdátlanokat magától vitte haza a ló örült vágatással. A fák között pedig halottak és sebesültek feküdtek sorjában, nyögve, jajgatva, némelyiknek utolsó sóhajtását fogta föl az, aki épp ráhajolt.”⁴⁶

„Az érzékeket és az értelmet”⁴⁷ egy időben felzáró kép után a siránkozó öreg paraszt magyarázó mellékmondata: „– Mert egy kis fát gyűjtött az ember télire, egy kis forgácsért, amit összeszedtünk...” a címre felel, az értelmező okot adja az okozat, az *Emberhalál* valóságára.

Drámaiság az időkategóriában

Irodalmi műveket értelmezve az idő kérdését három aspektusból szükséges vizsgálni, megkülönböztetve az elbeszélte vagy ábrázolt, az elbeszélő vagy ábrázoló és a mű befogadásához szükséges időt.

A klasszikus műfajelméletek a három fő műnemhez a három alapvető idősíkot rendelik: a lírához a jelent, a drámához a jövőt, az epikához a múltat, azaz az ábrázolt idő fontosságát hangsúlyozzák. A dráma és epika ábrázolt idejét kutató állásfoglalások azt jelzik, hogy az időábrázolásnak általában nagyobb szerepet

tulajdonítanak az epikus művek, mint a drámai művek esetében. Az elbeszélő formát ugyanis a drámai műnemmél szemben a *részletek önállósága* jellemzi, az epizódokból való építkezést, a színhelyek változását, a különböző elmozdulásokat pedig csak az idő folyamatos ábrázolásával tudja megszervezni a narrátor. Ezért, amint Szegedy-Maszák Mihály írja: „Bizonyos fenntartásokkal azt állíthatjuk, hogy az irodalmi elbeszélés időben lejátszódó művészi forma, az ilyen szövegeken belüli és kívüli tér között. Beszélhetünk ugyan az íráskép, az olvasás, a történet és az elbeszélés teréről, de mindegyik az idő függvénye.”⁴⁸

Az ábrázolt idő Thury novellájában is alapvető fontosságú, a novella lényegi pontjait különböző időmegjelölések jelzik.

A kezdés az időtlenséget exponálja („A báró erdejét már isten tudja *mióta* vágta a parasztok.”). Ezt lokalizálják a báró szavai is („...s egy kopogásra fagyott *novemberi* hajnalban”).

A novellisztikus fordulópont szintén időhöz kötött. A gyorsuló eseménysor gyorsuló időt asszociál, elmondására éppen ezért elegendő két – ellentétes tartalmat hordozó – névutós időhatározó („*Délfelé* kijött a bíró... *Délután* pedig jött a zsandár, elvitte a bírót.”)⁴⁹

Az első részben *három nap* telt el. A második szerkezeti egység – az elbeszélés kétharmada – viszont alig *két óra* eseménye. Míg azonban az előző résznél az idő objektív kategória, addig itt – a katonák tudatában – szubjektívizálódik. A szubjektív idő – amelynek prezentálója a katonaköpenyre kitett óra – a *drámai feszültség* benyomását kelti az olvasóban:

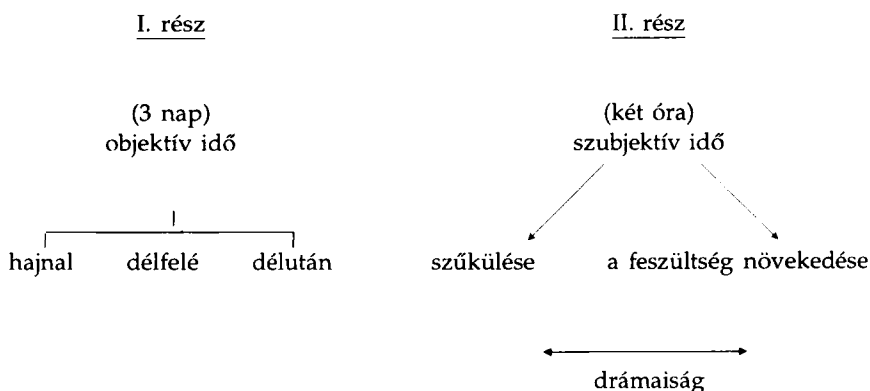
↑ „– Mostantól fogva *két óra* hosszágig várok. Az alatt kitakarodnak az erdőből. Ha akkor még ember lesz itt, másként diskurálunk. Értette?
↓ – Igen, tiszt úr, de nem megyünk ám...”

↑ „A *mutató* pedig *szaladt* a nagy ezüst órán, amit maga elé tett a főhadnagy a köpönyegre. *Egy óra* letelt már, amikor újra feljűk indult a főhadnagy... Mikor látta, hogy hiába beszél, *idegesen hadonászott*, mutatta a kardot meg a revolvert, s föltekintett az égre. A *parasztok komoran fordultak el tőle.*”
↓

↑ „A *mutató rohant előre* a számok között. Elöl az *altisztek* számígtatták a percekét, s minden nagyobb numerusnál, amit áthágott az időszámító kis acélérc, *érezték, hogy átszalad rajtuk a hideg. Túl pedig munkához láttak a parasztok [...]* kiabáltak:
↓ – Neki, hé! Vágjad!”⁵⁰

A kiemelt és egymás mellé állított közlésegyeségek tézis–antitézis kontrasztjára épülnek fel. Jelöléseink megmutatják: az idő a katonák fokozódó félelme – az elkerülhetetlen cselekvéstől való félelem – következtében szubjektívizálódik. Múlása a katonaságnál a rettegést, a parasztságnál pedig az anarchisztikus dühkitörést fokozza. Az idő tehát mindkét fél motorja. Amilyen mértékben fogy

tartama, olyan mértékben emelkedik a befogadóban a műalkotás feszültsége. A kettő egymásba feszülése az elbeszélő idő drámai vonását mélyíti el:



Az időprobléma másik aspektusa az ábrázoló vagy elbeszélő idő kérdésköre. Az egyik legfontosabb különbség a két műnem között itt ragadható meg, hiszen a drámában személyek, szereplők dialógusa révén jut kifejezésre az elbeszélő idő, az epikában viszont a narrátor mindig jelen van. Genette a közlésmódok vizsgálatakor egy igen érdekes formulával jelöli a mimetikus és a diegetikus ábrázolásmód ellentétét: „információ + informátor = C, ami azt implikálja, hogy az információ mennyisége és az informátor jelenléte fordított arányban áll egymással: a mimézist az információ maximuma és az informátor minimuma jellemzi; a diegezt pedig pont a fordítottja”.⁵¹ Az elbeszélő szöveg csak elbeszéli a történetet, csak a mimézis „illúzióját” kelti. Az időre kivetítve a drámában az elbeszélő és elbeszélő idő megközelítően azonos, míg az epikában eltérés van a kettő között. Ezért, az elbeszélő időt Thury novellájában is, az idézett szövegrészt tekintve – az első mondategység kivételével – „informátor maximuma” jellemzi, az elbeszélő idő narrátori közlésmódon keresztül valósul meg, s nem a scenikai ábrázolásban. Korábban már említettük, hogy a párbeszédesek részletek nem gazdagították jelentéstöbblettel a szöveget, mert nem váltották ki a novella drámaiságát. Az *elbeszélő időben* azonban, éppen azért, mivel az időkategória jelentősen redukált (két óra), az epikai jelrendszer epiko-drámai vonásokat mutat fel, s tegyük hozzá, a befogadói időben is.

Anekdota és drámaiság

A magyar novella, de különösen a századvégi novella kedveli az anekdotikus, poénba futó drámaiságot. Egy-egy csattanós fordulatként azonban nemegyszer torzó marad a mű belső drámaisága (például Bródy).

Az anekdotikus feldolgozás Thury novellájában is adott. A felütés előadás-módja is ezt involválja (az öreg és a fiatal báró életmódjának, tevékenységének bemutatása). Továbbvitelére ott a lehetőség, egyik útként elegendő lenne két ember párbeszédére szűkíteni az eseményt. (Gondoljunk csak arra, hogy Hauptmann *A takácsok* című drámájában [1892] éppen Hilse felléptetésével és halálával a zárlat a témában rejlő epikumot erősíti meg!) Thury novellája azonban nem egyéneket szerepeltet (például egyetlen névvel, konkrét elnevezéssel sem találkozunk), hanem a *tömegjelenetek* megformálására helyezi a hangsúlyt. A csattanós megoldás mégis kísért, teljesen elszakadni Thury sem tud tőle; ezért fut el a mű utolsó mondataiban a szólalom világa, a publicisztikus stílus felé.

A műalkotásban a téma és a megformálás módja is újszerű. A protestáló munkás alakja – ha nem teljesen ismeretlen is – meglehetősen ritka irodalmunkban. Utolsó századnegyedünk alkotásaiból mindössze két példát hozhatunk: Szigligeti Ede *Sztrájk* és Tóth Ede *Tolonc* című drámáját. Ugyanakkor a novella hőse nem a csetlő-botló, nevetésre ingerlő, hanem az ösztönösen ugyan, de cselekvő, sorsába bele nem nyugvó, saját pusztulását is vállaló parasztság.

* * *

Fejezetünkben a „drámai novella” néhány poétikai sajátosságát tekintettük át. Arra kerestünk választ, hogy az elméleti irodalomban az összevetés alapjaul felsorolt fogalmak (konfliktus, feszültség, dialógus) elégségesek-e ahhoz, hogy egy novella drámaiságát biztonsággal elemezhessük.

Megállapításaink szerint a drámai hatást, a novellák drámaiságát erősen kérdésessé teszik a karakterválasztás, az egyéni sorsok ábrázolásának leszűkült lehetőségei. A korszak nem mutat fel az emberi létet, az emberi nemet megrendítő sorsokat, a világrend elleni heroikus összeütközéseket. A létérzékelés rezignált, fájdalmas kifejezése pedig legfeljebb tragikomikus, ironikus és groteszk (Gozsdu, Ambrus). A megváltozott világkép természetesen az epikai jelrendszert sem hagyja érintetlenül. Szaggatott vagy pergő dialógusok, belső monológok, tudatosan kimunkált úgynevezett „drámai szituációk”, az elbeszélte idő koncentrált szűkítése egyértelműen új poétikai szemléletformákat jeleznek.

A párbeszédnek azonban nem idéznek fel drámai összeütközéseket, vagy azért, mert csak a beszédaktus egyik résztvevője aktív fél (Bródy, Petelei), vagy pedig nem eszközölnék lényegi változást a beszédpartnerek között (Thury). A belső monológok drámai hatását pedig nemegyszer a szerzői narráció, a belső analízis szűkíti (*Elítélve*). Legtöbbször nincs is szó akciókról, dialógusokról, csupán szituál a mű egy-egy alakrajzot, szaggatott cselekményt (*Kaál Samu*). A *töredezett párbeszéd, töredezett cselekményment, egy-egy belső vívódásra, egy-egy alakrajzra*

épített műszerkezet azonban nem a dráma, hanem a *ballada*, nem a „drámai novella”, hanem az *epiko-balladai* novellatípus sajátja.

S ahogy a novella hősei sem tragikus hősök, úgy a korszak drámai alkotásai sem igazán drámai művek.

Ahogy a kortárs recenzens írja Bródy *Hóféherke* című „regényes színművérről”: „mesésen szép novellának”, de mert a színpadon „beszélgetésből kell kiindulni”, nem elegendő csupán a „drámai levegő”, hanem a „darab struktúráját” kell a dráma törvényei szerint felépíteni.

1 BARÁTH Ferenc, *Verstan és Aesthetika*, Bp., 1886, 61. §.

2 *Poetik in Stichworten, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. Eine Einführung von Ivo BRAAK, Kiel, 1966, 139.

3 B. von WIESE, *Novelle*, Stuttgart, 1962, 2. (Kiem. Gy. I.)

4 Th. VISCHER, *Aesthetik*, 3. k., 883, § 1318. (Kiem. Gy. I.)

5 P. ERNST, *Weg Zum Form. Gedanken zur Weltliteratur*, Gütersloh, 1959.

6 J. KLEIN, *Geschichte der deutschen Novelle*, Wiesbaden, 1960, 29. (Kiem. Gy. I.)

7 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Budapest, 1982, XXII, 44.

8 Vö. Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, Bp., 1979, 72.

9 SZIGLIGETI Ede, *A dráma és válfajai*, Bp., 1874, 161. (Kiem. Gy. I.)

10 ARISZTOTELÉSZ, *i. m.*, VI, 12–15.

11 Borisz TOMASEVSZKIJ, *Tyeorija lityeratura*, 1925.

12 Jurij TINYANOV, *Az irodalmi tény*, Bp., 1981, 22.

13 Vö. Borisz EICHENBAUM, *Hogyan készült Gogol Köpönyege*, Bp., 1974, 58–78.

14 Vö. NÉMETH G. Béla, *Péterfy tanulmányai = Uő, Tragikum és történetfelfogás*. Bp., 1971, 78–80.

15 PÉTERFY Jenő *Összegyűjtött munkái*, Bp., 1903, II, 494, 496.

16 NÉMETH G. Béla, *Az eszmélkedő, kései Mikszáth = Uő, Századutóról, századelőről*, Bp., 1985, 108.

17 Vö. VERES András, *Irodalomértelmezés és értékorientáció = A strukturalizmus után*, szerk. SZILI József, Bp., 1992, 293–301.

18 GOZSDU Elek, *Köd*, Bp., 1969, 317.

19 AMBRUS Zoltán, *Pókháló kisasszony*, Bp., 1989, 152.

20 A megnevezés mint nézőpontprobléma. Vö. Borisz USZPENSZKIJ, *A kompozíció poétikája*, Bp., 1984, 36–55.

21 KOZMA Dezső, *Petelei István = Uő, Egy erdélyi novellista*, Bukarest, 1969, 89.

22 Vö. NÉMETH G. Béla, *A válságba jutott kisember írója: Petelei István = Uő, Századutóról, századelőről*, 136.

23 PETELEI István, *Az élet*, Bp., Franklin Társulat, é. n., 50. (Kiem. Gy. I.)

24 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Nézőpont és elbeszélőhelyzet = Uő, Kemény Zsigmond*, Bp., 1989, 69–88.

25 Vö. Wilhelm DUWE, *Ausdrucksformen deutscher Dichtung*. Berlin, Erich Schmidt-Verlag, 1965.

26 PETELEI István, *i. m.*, 54.

27 *Uo.*, 57–58.

28 DIÓSZEGI András, *Megmozdult világban*, Bp., 1967, 405.

29 J. W. F. HEGEL, *Esztétika*, Bp., 1977, 374. (Kiem. Gy. I.)

30 Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, 1978, 33. (Kiem. Gy. I.)

31 Cl. BREMOND, *Logique de récit*, Paris, 1973, 133. (Kiem. Gy. I.)

32 THURY Zoltán, *Emberhalál = T. Z. Összes művei*, Gyoma, 1908, II. köt., 6.

33 *Délfelé... délután, i. m.*, 6.

34 *Uo.*, 7–8.

35 BÉCSY Tamás, *A drámamodell és a mai dráma*, Bp., 1974, 43.

36 *Uo.*

37 BÉCSY Tamás, *A cselekvés lehetősége*, Bp., 1987, 10.

38 BÉCSY Tamás, *A drámamodell...*, 48.

- 39 Uo., 49.
40 Uo.
41 THURY Zoltán, *i. m.*, 11–12.
42 A. W. SCHLEGEL, *A drámai művészetről és irodalomról* = F. és A. W. SCHLEGEL, *Válogott esztétikai írások*, Bp., 1980, 603.
43 THURY Zoltán, *i. m.*, 13–14.
44 *Túl pedig...; Ne félj! I. m.*, 12–13.
45 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., 1982, 21.
- 46 Uo., 14.
47 REJTŐ István, *Thury Zoltán*, Bp., 1963, 173.
48 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az elbeszélő szövegek rétegei*, *Studia Poetica*, Szeged, 1980, 343.
49 (Kiem. Gy. I.)
50 *I. m.*, 10, II, 12–13. (Kiem. Gy. I.)
51 Gérard GENETTE, *Figures III.*, Paris, 1972, 187.

Variációk egy témára

(Cs. Szabó László)

Cs. Szabó László novelláiban és esszéiben folyamatosan vallott életéről és múltjáról. Nyíltan tette ezt és rejtőzködő szerepjátszással. Elbeszéléskötete (*Közel s távol*) jegyzeteiben és interjúiban is említi, hogy ars poeticája ösztönös reakció életének eseményeire.

A képzőművészet egész életében érdekelte és állandó ihletőforrás volt számára. Esszéinek és elbeszéléseinek szereplői értelmiségiek vagy művészek, kortársak vagy a múlt kiemelkedő alkotói.

Képzőművész-portréit művészettörténeti felkészültség jellemzi (például Tintoretto vagy Rembrandt alakja a *Közel s távol* című elbeszéléskötetben). *Titus beszél* című elbeszélésében a főszereplő monológja shakespeare-i ihletettséggű, környezetrajza kultúr- és művészettörténeti háttérfelkészültségét bizonyítja. Cs. Szabó önmaga legértékesebb tulajdonságának kulturális érzékenységét tartotta (*Irgalom* című novellája legszebb részében Nerval-élményéről beszél).

I.

Cs. Szabó 1905-ben született Rétságon. Gyermekkorát Kolozsvárott töltötte. Édesanyja protestáns szász gimnáziumi tanár lánya volt. Fiatalkorában német szépirodalomból fordított. Édesapja székely volt, egy ügyvéd fia, Budapesten élt, és regényírással is próbálkozott. (Állítólag róla mintázta Krúdy Gyula Alvinczy Eduárd alakját a *Vörös postakocsi*ban.)

Cs. Szabó gimnáziumi tanulmányait Budapesten végezte. Előbb az orvosi karra iratkozott be, majd a Közgazdasági Egyetemen szerzett diplomát. Huszonhat évesen gazdaságtörténetből doktorált. Huszonöt éves korában járt először Párizsban. Ezt követően Hevesi András mutatta be Halász Gábornak, Ignotus Pálnak, Szerb Antalnak.

A Nyugat második nemzedéke „esszéíróinak”, a „hétfőiék”-nek a kedvence a XVIII. század volt – írja Cs. Szabó önéletrajzi írásában.

Első szerkesztője Zolnai Béla volt. Írásait Babits rendszeresen közölte a Nyugatban.

1932–1935 között a Magyar–Olasz Kereskedelmi és Ipari Kamara elnökének, Éber Antalnak a titkáráként dolgozott. Éber Antal a művészettörténész Éber László testvére és Passuth László nagybátyja volt. Ebben az időszakban Cs. Sza-

bó az angol Keynes gazdasági elméletével foglalkozik, politikai, történelmi érdeklődése kiszélesedik.

1935-től a Magyar Rádió irodalmi osztályának vezetője volt. Németh László helyére Kozma Miklós hívta meg. 1936-ban Baumgarten-díjat kapott. Ekkor jelent meg első könyve, az *Egy gondolat bánt engemet*. 1943-ban két előadást tartott Münchenben és Berlinben Erasmus és Luther gyökeres alkati ellentétéről. 1944. március 19-én otthagyta a Rádiót.

Egyetemista kora óta ismerte Sőtér Istvánt. Kedvelte és támogatta Radnóti Miklóst, Devecseri Gábort, Vas Istvánt. Jó ismeretség fűzte Illyés Gyulához.

1945-ben a Képzőművészeti Főiskolán a művelődéstörténet tanára lett. Tanítványa volt Hantai Simon festő és Nagy László költő. 1946-ban jelen volt a római Magyar Akadémia megnyitásánál, ugyanebben az évben Genfben az első ösztöndíjas csoport tagja.

1949-ben Olaszországba emigrált. 1951-ben átköltözött Angliába, ahol a BBC-nek dolgozott két évtizedig mint hírfordító és hírmagyarázó. A vasárnapi kulturális rovat részére írta rádióesszéit, amelyekből később átdolgozva publikált is. 1972-ben ment nyugdíjba a BBC-től. Barátai voltak Szabó Zoltán, Fricsay Ferenc karmester, Vásárhelyi Vera író, Sirokai Zsuzsanna zongoraművész és Tolnay Károly művészettörténész.

A magyar emigráció kulturális életének és irodalmának szervezőjeként számos előadást tartott. Az írásaiban gyakran visszatérő Mikes Kelemen az emigráció jelképe volt számára. Évente ellátogatott Stratford-upon-Avonba Shakespeare-előadásokra. Elbeszélései, versei, tanulmányai mellett karcolatokat, naplót és több száz esszét írt. Műfajokkal kísérletező írónak tartotta magát.

Az emigrációban is a Nyugat második nemzedékének esszéistája maradt. Érdekes, hogy míg Szerb Antalból, Halász Gáborból és idősebb kortársaiból, Babitsból és Kosztolányiból szinte hiányzott a művészettörténeti érdeklődés, Cs. Szabót élénk ilyen irányú tájékozódás jellemzi. Ez sokszor irodalmi, kultúrtörténeti tárgyú írásaiban is megnyilvánul.

Fiatalon ő, Szerb, Halász és Hevesi a konzervatív francia politikai filozófia felé orientálódtak, a liberalizmus ellenében, amelyet idejétműltnak éreztek a húszas évek végén, harmincas évek elején. Majd felfedezték a magyar XIX. századot, a reformkort és a kiegyezés korát, a magyar liberalizmust, amely ha ellentmondásosan is, de utat nyitott a magyar fejlődéshez. Cs. Szabó a köznevelés, a zsidóság és a népiek bizonyos rétegeinek vezetésével egy politikailag vezető szerepet játszó polgárság összekovácsolódását várta, amely elsősorban intellektuális tulajdonságai alapján érdemes a vezetésre. (Roosevelt politikája és gazdaságpolitikája is érdekelte ebben az időben.) Huszár Tiborral folytatott beszélgetésében magát és körét népiekkel barátkozó urbánusnak nevezi.

Cs. Szabó a Nyugat után a Válaszban publikált, melynek kezdetben szerkesztői Fülep Lajos és Németh László voltak. Németh László hidegen hagyta. Nem

tudta vállalni Németh apostoli szerepét. Németh László bizonyos tévedéseit annak tulajdonította, hogy egyes országokban az írónak olyan közéleti szerepet kellett vállalnia, amelyet Angliában, Amerikában és fejlett demokratikus országokban politikai intézmények látnak el.

A Gál István szerkesztette Apollót és az ott írásokat közlő Kerényit nagyon tisztelte, de Kerényi „sziget-koncepcióját” inkább ösztönösen humanista természetével magyarázta, mint tudatos történelemlátás következményének tartotta. (Kerényi egyébként szerette Németh esszéit.) A népiesekkel, a szociográfus írókkal, a Magyarságtudományi Intézettel nem volt szoros szellemi kapcsolatban, de természetesen ismerte őket.

1982-ben *Alkalom*, 1985-ben *Őrzők* címmel gyűjtötte össze emigrációban írt esszéit. Esszéi nagy részét valamely aktuális művészeti esemény, évforduló vagy kiállítás kapcsán írta. Az ötvenes évektől a nyolcvanas évekig sok angol és nemzetközi kiállítást látott. Külföldi tartózkodásának érlelő hatásáról írta a *Magyar író az emigrációban* című művében: „amikor 1951 nyarán elköltöztem Itáliából, legalább tízszer annyit tudtam művészetről, mint a volt főiskolai tanár Budapesten.”

Írt Poussinról (1960), Michelangelóról (1963), Carpaccióról, Goyáról, Delacroix-ról (1965), Millais-ról és Ruskinról (1967), Henry Moore-ról (1967), Leonardóról (1969), Claude Lorrainról (1969), Munch-ról (1970), a XVIII. századi holland festészetről (1977), az angol tájfestészetről az 1770-es évektől a preraffaelitáig (1974), és több alkalommal Turnerről. (A *Három esszé a művészetről* című írásában is, amelyet 1975-ben adtak ki.)

Az *Őrzők* című kötetben ír a várostervezés múltjáról és jelenéről (1979), a vikingekről (1980), a velencei Szent Márk tér bronzlovairól (1979), a mantovai Gonzagák műpártolásáról (1982), a Medici-családról (1982), a XVIII. századi velencei festészetről (1984), Rubensről (1977), a francia szimbolista festőkről (1972), a bécsi szecesszióról (1971), a realizmusról a német képzőművészetben az I. világháború után (1979), a Nyolcokról és az aktivistákról (1980), visszatérően Turnerről, Monet-ről és a preraffaelitákról (1973).

Ebben a kötetben kapott helyet a *Száz arany esztendő, 1760–1860, az angol romantikus és preraffaelita festészet* című írása (1972), amely rádiós előadásának írott változata.

Az *Alkalom* az 1960-as, 1970-es évek írói terméséből válogat. Az *Őrzők* az 1951–1984 között írt kilencven esszét tartalmaz. Az utóbbi kötet esszéinek rendező elve nem a megírás kronologikus rendje, mint az *Alkalom* esetében, és nem is az esszékben szereplő írók, művészek, mozgalmak, korszakok időrendje, ahogy az első pillantásra tűnhet – hanem az esszéírás öntörvénysége szerint kínálkozó logikai rend, melyből Cs. Szabó egy európai magyar művelődéstörténet-képet szeretett volna felrajzolni Nagy Károlytól Illyés Gyula haláláig. „A meglepetéstől elképedve (arra is) rájöttem, hogy noha 1951 és 1984 közt

századokon ugrottam előre és hátra, mert minden esszé önértelmű, új kezdet volt, végül maguktól laza kapcsolású, de elszakíthatatlan lánccá fonódtak, amelyből egyetlen nagyobb koregység sem hiányzik. Akaratlanul folyton egy európai magyar művelődéstörténetet írtam Nagy Károly császár halálától Illyés Gyula haláláig” – írja az *Őrzők* bevezetőjében. Így folytatja: „Különbözik a két esszégyűjtemény profilja [...], de a szerző személyisége közel hat évtizedes, ritkán megszakadó pálya után lényeges vonásaiban alig változott.” Személyiségét tartja igazi összekötő kapocsnak írásai között.

II.

Esszéi közül a *Véres szép világ* (*A Romantika*) című esszéjét elemzem. Az esszé a megírására alkalmas kiállítás katalógusával összevethető, számos művész szerepel benne, akiről Cs. Szabó külön-külön is írt. A kiállítást 1959-ben *The Romantic Movement* címmel az Európa Tanács támogatásával Nagy-Britannia Művészeti Tanácsa rendezte az Arts Council Galleryben és a londoni Tate Galleryben. Anyaga a képzőművészet mellett az irodalomra is kiterjedt, a kiállítás romantikus költők és írók műveinek korabeli (vagy jelentős művész által illusztrált nem korabeli) kiadásaiból is válogatott.

Annak a sorozatnak volt az utolsó tagja ez a kiállítás, amely a nagy európai stíluskorszakokat mutatta be: a manierizmust, a barokkot, a rokokót, illetve a humanizmust.

Az esszé és a kiállítás anyagának egybevetésével nemcsak Cs. Szabó romantikaképe, hanem írói módszere, személyisége, ars poeticája, nemzedéki öröksége is körvonalazódik.

Az esszé olvasásakor azt is figyelembe kell venni, hogy az Irodalmi Újságban jelent meg, meghatározott terjedelemben, és a világ minden táján szétszórt emigrációs magyarság tájékoztatása a célja, talán ezért is beszél többnyire ismert, népszerű költőkről.

A tízoldalas esszé két részre oszlik. *Ideológia* címmel az első rész elkalauzol a kiállításra. Összehasonlítja a korábbi rokokó kiállítással, és annak egységes „életstílusát” hiányolja. „[...] amely légnemű anyagként behatolt a műhelybe, műterembe, sekrestyébe, hálósobába, istállóba, hadisátorba, s átjárta a közélet és magánélet légzőszerveit.” (A felvilágosodás korában „az Értelem a szív odvaiba száműzte az érzelmeket, gőgösen keresztülnézett az ösztönökön”.) „Felvilágosult emberbarátok, emberséges világpolgárok erényes köztársaságáról ömlegett a század, s közben iszonyú rabszolgázadást készített elő az érzelmekek és ösztönök mélyén. Rousseau volt a nagy rabszolgaszabadító. Romantika a lázadás neve. Kacérkodással kezdődött; a Ráció megpróbált negédesen összejátszani a megalázott ösztönökkel a 18. század utolsó harmadában... Rettentő robbanás lett a kacérkodás vége; láng borította el a párizsi utcaköveket, majd

csatatereket szárazon és vízen, Trafalgártól Moszkváig.” Cs. Szabó így folytatja: „Soha többé nem nyomult egységes életforma a megtagadott régi helyére, s a rend ma már nem a vérré és a második természeté vált stílusban van, csupán a zubbonyosztogató parancsokban.”

Az *Ideológia* címen írt első részben metaforikusan mutatja be az új művészeti mozgalom térhódítását: az „Értelem” szóval helyettesíti a XVIII. század filozófiai, társadalmi, politikai elméleteit. A romantika, érzelmek és ösztönök lázadása, a francia forradalmat követő véres történelmi események kiváltója. „Méhek voltak, nem ízlett, lesztek hangyák, mondja a Sors az európai embernek, amint egykedvű ítélettel szétnéz a lázadók közt.”

David *Hannibál átkel az Alpokon*, és Delacroix *Chioszi mészárlás* című képét a két legjelentősebb képként itt emeli ki a kiállítás anyagából. A romantika irodalmi hamisítással kezdődött, Osszián hősi dalaival: „a daloktól előbb buzogni, aztán ömleni kezdett a vér a kontinensen”. „A csodálatos szaporulathoz azonban Napóleon hadmozdulatai kellettek.” Nyugaton az angol moralizáló érzelem győzött a franciák arisztokratikus értelmi kultúráján.

„Csoda csak az, hogy mindketten a Természetre hivatkoztak, amely nagy változáson ment át” – folytatja. Itt Cs. Szabó megint nem hivatkozik és hivatkozhat forrásokra, metaforikus stílusával néhány sorban egy XVIII. századi francia mintagazdaságon vezet végig, amely a lelki egyszerűséget és mértéktartó ésszerűséget jelképezi. („Itt szabadul meg a Ráció az Éj királynőjétől.”) A „Romantika” természete: az Alpok, az Andok; az emberi kiszolgáltatottság jelképe. Mindkét esetben a keresztény Isten helyére kerül értelmezésük.

A XVIII. század eszménye a kertészkedő állapolgár – írja Cs. Szabó. Akik a romantikában a helyére kerülnek, a trónt akarják, „melyet Isten üresen hagyott a démon Hős, a megdicsőült Plebejus s kígyókat fojtogató, sasokat kopasztó herkulési nemzetek számára”. Metaforikus mondatai az európai történelem és jogtörténet egyik legnagyobb változására, a francia forradalomra, a napóleoni háborúkra, a restaurációra, majd az 1830-as francia forradalomra utalnak.

Az esszé első részének befejezésekor Cs. Szabó váratlanul a húszas évek magyar esszéíróiról – önmagáról és barátairól kezd beszélni, akik Maurras, Bainville, Maritain, Gide és Valéry nevében megtagadták a romantikát, ahogy a Szabó Dezsőt követő és vele ebben egyetértő generáció. „Az ösztönök kultusza sokszoros vereséget szenvedett a bölcsélet és esztétika síkján, de csak a 20. században kerekedett igazán felül a hatalomban. Eljött az ideje, hogy ott is felszámolja a mértéktartó Értelem.”

Az esszé második fele *A művek* címet kapta. A romantika az irodalomban kezdődött a skótokat függetlenségük elvesztéséért kárpótló *Ossziannal*. Cs. Szabó ezt a részt újabb metaforákkal indítja. „Kövekből sarjadt ki minden nagy európai stílus: az építészetből. Kőszárú virág volt, érzékeny, húsos levelekkel a zenében, irodalomban, festészetben.”

A *The Romantic Movement* kiállítás katalógusához az előszót Kenneth Clark – a kiállítást rendező Nagy-Britannia Művészeti Tanácsának akkori elnöke – írta. Ezt hat, romantikáról szóló tanulmány követte, amelyek közül Michel Florisoone (francia), Geoffrey Grigson (angol), Ludwig Grote (német) és E. R. Meijer (holland) művészettörténészek tanulmányait foglalom össze.

A kiállítás korszakhatárai 1780 és 1848 voltak. Kenneth Clark a korszak fő jellemzőjének a klasszikus racionalizmus összeomlását tartotta. A korszak társadalmi átalakulásával a világkép is megváltozott. Irracionális erők kaptak benne szerepet. Ezek az irracionális elemek az emberi természetnek is részei. Új témaként megjelent a művészetben az erő, szabadság, változás, emóció és a halál – melyek a természetre kivetítve is megjelennek. Ruskin Turner szószólója is lehetett volna, mivel a természetábrázolást az emberi erkölcs ábrázolására tartotta alkalmasnak. A természet mint kétarcú istenség jelent meg. Haragos, kérlelhetetlen és titokzatos, illetve áldásosan jó, vigasztaló, gyógyító és bölcs. A természetnek ezt a kifejeződését *A varázsfuvolában* is kifejeződni látja – Cs. Szabó véleményével ellentétesen.

A romantizmus elsősorban irodalmi mozgalom volt, melynek előfutárai Rousseau és az *Osszián* voltak. A romantikus szabályok első megfogalmazása Burke *Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* című írása volt (1757), amely Angliában hatott először a festészetre. Már húsz évvel Wordsworth lírai balladáit előtt a gótikus építészet és picturesque hatott ösztönzően az angol festészetre. Az angolok előljártak a romantikus mozgalomban, és vezető szerepüket Turner és Constable festészetével megőrizték. A romantikus festészet egyik fő műve, Delacroix *Chioszi mészárlás* című képe az angol festészettől kapott ösztönzést; közismert, hogy Delacroix Constable hatására festette át a hátteret.

A kiállítás anyagában a német romantikus festészet kisebb helyet kapott. Ennek az volt az oka, hogy a korszak legjelentősebb német teljesítményei nem a képzőművészet területén születtek. Caspar David Friedrich kivételével a XIX. századi német festészetet másodrangúnak tartja. Goethe, Schiller, Beethoven és Hegel azok az óriások, akiket a német kultúra ebben a korszakban a világnak adott.

Az 1770-es és 1848-as korszakhatárok bizonyos tekintetben problematikusak. Egy XV. századi reneszánsz festmény antik romokat ábrázoló háttere is szintén romantikusnak tekinthető. A romantikus festészet előzményei lehetnek Rembrandt *Malom* című képe, vagy Rubens viharos tájképe. A halál és a változás szájalom nélküli ábrázolása miatt Gauguin is bekerülhetett volna a kiállított posztromantikusok táborába.

A romantika az erőszak és az irracionális témáit egészen az őrület határáig fejlesztette. A nacionalizmus, az erő és az erőszak dicsőítése kétes áldás volt az európai kultúrában – írta Kenneth Clark, akárcsak Cs. Szabó –, de a múlt és a

táj felfedezése és a hegelianus történetfilozófia a romantika eredményei közé tartozik – zárja le a katalógus bevezetését Kenneth Clark.

Michel Florisoone *A romantikus és neoklasszikus konfliktusa* című írása a katalógus következő tanulmánya. A francia romantika hazai gyökereit keresi, és az angolok vezető szerepét a romantikában így megkérdőjelezi.

A neoklasszicizmus és a romantika együtt támadták a rokokó idejétmúlt esztétikai ideáljait. A romantika a barokkhoz nyúl vissza, a neoklasszicizmus pedig a klasszicizmus új formája. A neoklasszicisták az egyéni jelleg feláldozásával keresték az ideális szépséget, a romantikusok elfogadták a változást és a szépség egyéni jellegét. A XVII. században a Rubens- és Poussin-követők vitáját is (a szín vagy vonalak elsőbbségéről) ezek a szemben álló elvek jellemezték.

Néhányan úgy tartják, hogy a neoklasszicizmus csak a romantika egyik formája volt. Alfred de Musset is úgy gondolta, hogy azok csak erőszakkal szétválaszthatók.

A tanulmány írója Joseph-Marie Vien festészetében romantikus vonásként emeli ki, hogy ő tanítványainak az élő modell tanulmányozását és a természethez való igazodást tanította. A szerző Joseph-Marie Vien tanítványa, David művészetében is hangsúlyozza a romantikus vonásokat, különösen építészeti részleteire hivatkozva. A hagyományosan klasszicistának tartott Vien–David–Gros–Ingres-iskolában a romantikus vonásokat emeli ki. A romantikus Gericault-ról fontosnak tartja, hogy tisztelte Davidot. Gericault tisztelete jeléül látogatott Brüsszelbe, ahol David száműzetésben élt. Gericault Davidot azért is becsülte, mert a szín fontosságát felfedezte.

Nem volt olyan romantikus alkotó, aki merte volna nem tisztelni az antikvitást – írja Florisoone. Delacroix számára a marokkói tengerpart volt az igazi, antik művészet hazája. Antik freskókat, vázákat és szobrokat tanulmányozott. Elutasította, ha romantikusnak mondták. „Valamennyien David és gondolatainak örökösei vagyunk” – nyilatkozta Delacroix.

A zürichi születésű J. H. Fuselit, a Royal Academy későbbi festőtanárát majd titkárát Shakespeare foglalkoztatta. Romantikus festők csoportját szervezte és Winckelmann fordította angolra.

A nazarénusok – Winckelmann ellenfelei – Rómában szándékaik ellenére sem tudtak szabadulni a klasszikus formáktól. Goethe *Wertherje* és *Faustja* az európai romantika ihlető hatású művei voltak, *Winckelmann és kora* című műve a neoklasszicizmus manifesztuma. Goethe 1828-ban Delacroix-t kérte fel a *Faust* illusztrálására.

A német születésű Mengs, drezdai udvari festő fia, spanyol udvari festő, aki a század közepén tartózkodott Rómában, nagyra értékelte Raffaellót és a XVII. századi bolognai festőket.

A romantika és klasszicizmus alakulására nagy hatással voltak Piranesi *La Antichità Romane dei Tempi della Republica* (1748) és *Vedute di Archis* című metszetgyűjteményei, amelyek a múlt nagyságának akartak emléket állítani.

1738 és 1755 között, az első módszeres Vezúv környéki ásatások idején még senki sem tudta, hogy ezek a feltárt antik emlékek lesznek az európai ízlés zsarnokai.

Marquis de Marigni (Madame Pompadour bátyja, 1751-től a Királyi Munkák Felügyelője) és Ch. N. Cochin (metsző, 1751-től a Király Rajzainak Óre) nem hirdették az antikhoz való visszatérést. A Pompadour-stílust érezték kimerültnek, és Rómában tartózkodásuk idején bizonyosan megcsodálták Portici múzeumát és a Herculaneumban feltárt tárgyakat. Cochin *Herculaneum antikvitásainak vizsgálata* című művében a klasszikus művészet nagy mesterei Raffaello, Veronese, Domenichino és Poussin, a sort Fragonard, Guercino, Ludovico Carracci, Tintoretto és Tiepolo nevei egészítik ki. (A szintén 1750-ben Rómából hazatérő Joseph-Marie Vien Raffaello és Michelangelo mellett szintén a bolognai festőkre hívta fel tanítványai figyelmét.)

A francia ízlést az irodalomban Nivelle de la Causée, Marivaux, Rousseau és Prévost határozták meg. Diderot kritikai írásai a romantikát készítették elő.

A festők a „heroikus”-at már a bolognai és velencei iskolákon keresztül fedezték, és úgy érezték, hogy bolognai és velencei festők segítségével találnak művészeti problémák megoldására.

A nemzeti festészetet Hogarth, Reynolds és Gainsborough hozták létre Angliában. A shakespeare-i hagyomány, a kelta mondák, az *Osszián*, a vallásos költészeti iskolák és Richardson új regényformája hozzájárult a romantika kialakulásához.

Winckelmann szintén merített a német barokkból. Az észbe vetett hitet, amely vissza tudná állítani a művészetet korábbi nagyságába, romantikus gondolkodóként vetette el. A bajor, az osztrák, az észak-itáliai és a közép-európai barokkal szemben az antik szabályokhoz való visszatérést hirdette, melyet nemes egyszerűség és csendes nagyság jellemez. A *Geschichte der Kunst der Altermums* című Rómában kiadott műve (1764) egész Európára hatással volt. Ebben a művében írja, hogy a szépség az ember és végzete, a rész és az egész tökéletes harmóniájában rejlik. (A szépséget nem határozza meg.) Az emberi alak a művészetben már nem fejez ki szenvedélyeket, érzelmeket, nincs egyénisége. Megszabadul azoktól az érzelmektől, amelyek ezt az egységet megbontják.

Winckelmannból következtek arra a festők, hogy a természet nem modell, és hogy a természet helyett az antik imitálására kell törekedniök. A mediterrán Európa lelkesedéssel fogadta Winckelmann nézeteit. Olvasottság, tudományosság, művészi kíváncsiság akadémizmussá merevült. David – Boucher, Fragonard, Chardin tisztelője, a neoklasszicizmust a realista irányba fejlesztette. Azt állította, hogy „csak a természet teheti az érzelmeket nemessé”.

A katalógus második tanulmánya Geoffrey Grigson *Természet, tájkép, romantika* című írása.

Reynolds *Discourses* című művében a műfajok következő (a XVII. századi francia festészetre emlékeztető) hierarchiáját állította fel: történelmi téma (melynek megfestésére a „grand style” alkalmas, módszeréhez tartozik a természet tanulmányozása, amely idealizáltan jelenik meg a képen mint „general nature”), családi jelenet, portré, tájkép, állatfestmény, csendélet, gyümölcs- és virágábrázolás. Még Hamilton 1837-ben kiadott *Gallery of British Artists* című 288 képpel illusztrált művében sem találunk valódi tájképet. A történelmi téma dominál a válogatásban. Turner és Samuel Palmer képei történelmi tájképekként kerültek a gyűjteménybe.

Reynolds nem tartotta a természetet ábrázolásra érdemes témának. A természet először a költészetben lett a mű témája. James Thomson költészete erjesztő hatásúnak bizonyult. *Seasons* című költeményét 1726–30 között írta. A Newton emlékére verset író költő természetrajongása vallásos eredetű volt, áhítattal csodálta a fényt.

Fuseli elutasította a topográfiai ábrázolást mint lényegtelen témák ábrázolását egy konkrét helyszínen. Lorrain, Poussin, Rembrandt és Rubens tájképeit tisztelte.

Turner és Constable szerette Thomson költészetét. Az 1790–1830 között kibontakozó vallásos panteizmus, John Wesley, majd az Oxfordi Mozgalom újra felfedezte Thomson költészetét és a természetben mindenhol fellelhető „egyetemes lelket”.

Új vallásos áramlatok hatottak Blake-re és Samuel Palmerra. Samuel Palmer szerint nem a természet mértékadó a művészet számára, hanem a művészet a természet számára. A zseni a művészetben keresztül szenteli lelkét Isternek.

Ludwig Grote *A romantikus mozgalom Németországban* című tanulmányában a Lucasbundról és tagjairól ír – akik a középkori festészeti hagyományokhoz való visszatérést hirdették –, és Schlegel programjairól. A tanulmány arról az ellentmondásról szól, amely a nazarénusok patriotizmusa, Rómában töltött éveik kezdeti újító szándéka és akadémiussá válásuk között feszül. A szerző a német romantikusok felvilágosodásellenességét és vallásosságát hangsúlyozza.

E. R. Meijer *Romantikusok és koruk* című tanulmányában azt állítja, hogy a romantika nem egyszerűen stílus, hanem a romantikus ember megteremtője. A romantikát szociológiai szempontból vizsgálja. A művészet az abszolutizmus korában a hatalmi gépezet eszköze volt. David egy katonai rezsím művésze volt, amely a régi reprezentatív művészet formáját örökölte, és kedvelte az antik művészetet. A romantika a társadalmi zűrzavar művészete, a manierizmussal rokon. Míg a klasszicizmus pontos természetábrázolásra törekedett, a romantikus ember a végtelen után vágyódik, és a természettel azonosul. A magányra

vágyódó romantikus művész a természetben talál menedéket. A korszak másik magánya az ipari forradalom következtében növekvő városoké.

A művészek elvesztették régi támogatóikat, az államot és az egyházat. Ideális és reális elvált. Daumier a romantikus önfeláldozás erényével festi az emberi társadalom széles panorámáját. Parasztábrázolásai kivételével ábrázolásmódja szatirikus és karikatúraszerű. Nem moralizáló megfigyelő, hanem azonosul alakjaival. Olyan lelkesen, amilyen lelkesen C. D. Friedrich azonosult a természettel.

Meijer szerint a romantika korának legfontosabb történelmi eseményei az amerikai függetlenségi háború, az ipari forradalom és a francia forradalom voltak. Árnyoldalai ellenére sem szabad elfelejteni, hogy ebből a korból származik minden komplex forma, és hogy a korszak ösztönző ereje máig érvényes.

Összefoglalásul szeretném megjegyezni, hogy Kenneth Clark néhány fontos megállapítása a romantikáról – a klasszikus racionalizmus összeomlása, az irracionális erők megjelenése a művészetben, a táj megváltozott értelmezése, az irodalom vezető szerepe, és az angolok elsőbbsége a romantikában – Cs. Szabó esszéjében is megtalálhatók.

Florissoone a klasszicizmus és romantika eredetét és fejlődését elemzi. A klasszicizmust David újította meg – és fejlesztette a realizmus irányába. A francia romantika korai előzményeinek vizsgálatával az angol prioritást kívánja ellen-súlyozni.

Grigson tanulmánya szerint az angol romantika klasszikus talajon fejlődött. A romantikus természetérzés először vallásos érzésként a költészetben jelent meg a század első harmadában. A klasszicista festészet szabályai még hosszú ideig érvényben maradtak.

Meijer szerint a romantika a társadalmi zűrzavar művészete, és legfontosabb eredménye a romantikus ember megteremtése.

A *The Romantic Movement* című kiállítás nagy anyagot mutatott be, majdnem ezer műtárgyat. A kiállítás túllépte az 1770–1848-as korszakhatárokat. Festőelő-dők és utódok, preraffaeliták, szimbolisták és posztimpresszionisták művei is bekerültek a kiállítás anyagába. Elődökként Rubens, Claude Lorrain, Poussin, Salvator Rosa, Ruisdael és Giorgione egy-egy képe is szerepelt a válogatásban. A romantika örököseiként Corot, Millet, Daumier, Courbet, Moreau, Cézanne és Rodin néhány művét is kiállították.

A festők közül Vernet, Fragonard, Prudhon, David, Gros, Gericault, Delacroix, Ingres, Delaroche, Gainsborough, Mortimer, Fuseli, Blake, Palmer, Turner, Constable, C. D. Friedrich, Runge, Cornelius, Overbeck, Pforr, Schnorr von Carolsfeld és Schwind képei voltak láthatók.

A kiállított szobrok között volt Canova, Thorwaldsen, Bayre és Rude.

Az Arts Council Galleryben Flaxman, Blake, Palmer, Rossetti és Brown rajzai, vízfestmények, sokszorosított grafikák, német és francia festők rajzai és Goya-grafikák voltak kiállítva.

A Tate Galleryben sajátos elrendezésben, témánként csoportosították az anyagot. (Régi mesterek, itáliai tájképek, helyek, érzések, szatírák, félelem, halál, természetfeletti, vallási, egzotikus jelenetek, vadállatok, portrék, színházi tervek, játékok és apróságok, erő, nemzet, hős, szabadság, legendás múlt.) Az utolsó két teremben romantikus költőkről készült ábrázolások és a romantikus művészet utóhangját reprezentáló anyag volt elhelyezve.

A kiállítást követő évben, 1960-ban jelent meg Werner Hofmann *A földi paradicsom* című műve. A könyv a XIX. század művészetét ikonográfiai összefüggésekben vizsgálja. „Könyvemben megkísértem, hogy mellőzve az izmusokat, a stílusfogalmakat és más esztétikai kategóriákat, közös tartalmi nevezőre hozzam a 19. század formai szempontból szélsőségesen eltérő jelenségeit. Arra törekedtem, hogy megkérdőjelezzem e korszaknak áttekinthető, egyirányú útvonallá egyszerűsíthető fejlődési sémáját, és emellett szándékom volt ráirányítani a figyelmet a nagyon is elhanyagolt témákra és vezérmotívumokra” – írja a könyv előszavában.

Davidról írja, hogy „amikor a *Marat halálát* és a *Termopülai csatát* festette, a múltat és a jelent is az időbeliség nézőpontjából látja”, a történelmet elválasztotta az élettől.³

„A történelmi tudat a jelen és múlt merev elkülönítésével a stílus válságának kiváltójává lesz. Az európai festészet egészen a 18. századig képes volt átfogni és a stílus keretein belül megoldani a történelem és az élet közötti feszültséget [...]. Az élet számára nélkülözhetővé válik a történelem és a múlt labirintusának vándora előtt zárva már a jelenbe vezető út. Egy eleven kapcsolat megszakadt, nincs többé egyetértés az újítás és a hagyomány ösztönzése között. Nem létezik többé stílus. Mert mi egyéb a stílus, mint tradíció és az új formaigény párbeszédének áthidalása, mint talányos módon sikeres kísérlet arra, hogy a történelemből mindig új termékenyítő erőt nyerjünk, és azt elevennek, vagyis átalakulásra késznek őrizzük meg...”⁴

IV.

A romantika „származása a mozgalom: vesztett csatákért szerzett elégtétel a papíron” – írja Cs. Szabó a kiállítás címével egybehangzóan. Ezt a korszakot már nem egy stílus uralma jellemzi, és a romantika sem stílus, hanem mozgalom.

Cs. Szabó nem egy elvont gondolatrendszer és pusztán esztétikai kategóriák segítségével közelíti meg a műveket, hanem élményein, vonzalmain, tapasztalatain keresztül. Az ő metaforikus előadásmódja a „kritikus mint művész” sajátossága. Egy-egy metaforával annyit el lehet mondani, amennyit oldalakra terjedő nem metaforikus elemzéssel. Cs. Szabó metaforái mögött évtizedeken keresztül érlelt ismeretanyag van. (Már 1942-ben bevezető tanulmányt írt Byronról, Shelley-ről és Keatsról *A három költő* című antológiájában.) A metafora nem-

csak a tartalmi sűrítés eszköze, hanem az érzékletes művészi megjelenítése is. És Cs. Szabó elsősorban írónak tartotta magát.

Cs. Szabó *Véres szép világ* című esszéje végső soron romantikaellenes. (Ezért is vitatkoznak vele fiatal magyar emigránsok.) A romantikaellenesség a katalógus tanulmányainak egyikéből-másikából is kiolvasható. Ezt a romantikától való félelmet a kiállítás időpontja is magyarázza. A második világháború csupán másfél évtizede fejeződött be, és még friss emlék volt. A romantika a rendetlenséget, az ösztönök uralmát és a nacionalizmust is jelképezi.

Cs. Szabó romantikaellenessége még az első világháborút követően kezdődött. Az első világháború után fellépő magyar esszéírók, mint Cs. Szabó is, Párizsra figyeltek, vagy Párizsban tanultak, így a századfordulós francia irányzatok nagy hatást gyakoroltak rájuk. Maurras és követői Rousseau-t és a romantikát kárhoztatták a Forradalomért és Franciaország minden bajáért. A romantikaellenesség azonban nem csak francia jelenség volt, és nem korlátozódott egyetlen politikai, eszmei vagy irodalmi irányzatra.

Cs. Szabó nemzedéke számára újdonság volt a preromantika fogalma. A fogalmat Van Tiegham francia irodalomtörténész vezette be. Felfogása az első világháború után a francia önérzet lázadását jelentette, amely visszaállította a francia elsőbbséget az európai irodalom történetében. Szerb Antal is használja a preromantika fogalmát. Szép tanulmányt írt William Blake-ről, akit Cs. Szabó szerint ő ismertetett meg a magyar olvasókkal. (*A világirodalom történetében Szerb Antal a preromantika felfedezései közé sorolja a tájat, az érzelmek fontosságát, a népet, a nemzetet és a zsenielméletet.*) A preromantika fogalma azóta háttérbe szorult. Időnként az „érzékenység” koráról beszélnek.

Cs. Szabó kultúrtörténeti és művészeti tárgyú esszéit kulturális érzékenysége és beleérző képessége teszi vonzóvá. „Ma már el sem lehet képzelni, milyen lihegő irigységgel gondoltak a városra (Bizáncre!) Költőtől Kijevig. S az irigység megszülte szörnyetegét, az örületig tomboló rablást. S Velence ebből lett gazdag” (*Bizánc keserve*, 1965).

A kulturális értékek tisztelete és emigrációs élmények itatják át például a következő esszérészletét. „A humanista görög papok s általában a nagytiszteletű írástudók egy része kitarzott a legázolt területen, athéni, athoszi, bizánci, misztra és Kis-Ázsiában a trapezunti kolostorokban, sokan azonban átmenekültek emigráns vándortanárnak az olaszok közé. Köpenyünkben ott lapult Homérosz és az Újszövetség görög szöveggel.”

„Mielőtt elbúcsúzom Olaszországtól, hadd mondjam meg, hogy közben hol rejtőzött az író – akkor fedeztem föl újra s egy életre, ágylámpánál Homéroszt” (*Magyar író az emigrációban*).

Írásai átvitt értelemben útirajzoknak is felfoghatók. Önéletrajzi esszéiben írja: „Értsük meg végre, hogy irodalmunk tágabb, mint az ország, nem kezdődik a hegyeshalomi sorompónál, nem végződik Csapnál.”⁶

V.

Befejezésül Cs. Szabó *A három festő* című esszéjére szeretnék kitérni, melynek második darabját Goyáról írta. (Az elsőt Carpaccióról, az utolsót Delacroix-ról.) Ez talán Cs. Szabó egyik legszebb művészeti esszéje. Egyenletes, lírai előadása, információgazdagsága, választékos nyelve elegáns írássá teszi.

A tizenkét oldalas írás lélegzetvételszerűen három részre tagolódik 1792-nél és 1819-nél, amikor Goya súlyos betegségen esett át.

A rövid bevezető után néhány Goya-megközelítést vet össze Cs. Szabó (a korabeli szakirodalom, Klingender, Malraux alapján). Egyébként ezt az esszéjét is egy kiállítás alkalmával írta.

Finom pszichológiai megfigyelésekkel és vizuális képzelőerővel ábrázolja Goya pályáját, fejlődését. „Jó nagy úrnak lenni, szegénynek lenni sem rossz, ha az ember beszélgetik uszályhordozónak s száll egyik kerti ünnepről a másikra [...] ma üveges hintón, holnap népfinek álcázva [...]. De paradox módon igaza volt kihívó önbizalmának is. A fiatal festőben, látszatra jogtalanul egy öreg titán korlátlan jogú követeléseivel feszültek már.”

Goya stílusosan és ikonográfiailag összetett művészetét, amelyhez utak, kis ösvények vezetnek az európai művészeti hagyomány megannyi pontjáról, így jellemzi: „Ezt a népieskedő nápolyi barokk festőtől vette át, azt a francia rokokótól, ezt a német klasszicizálóktól, azt a velencei díszletezőktől, ezt a levegős, angol portréktől, azt a spanyol realistáktól.” Ha neveket is említene, Fragonard, Mengs, G. B. Tiepolo, G. D. Tiepolo, Gainsborough, Velázquez, Magnasco, valamint Rembrandt nevét említhetné például.

Igaz, hogy Goya művészete és élete (különösen süketséghez vezető betegsége, és a Süket házában töltött esztendő) megkívánja a művészetpszichológiai megközelítést – Cs. Szabó más esszéiben is megfigyelhető ez –, a Goyáról szóló esszé esetében többnek érzem ezt. A Goya-portré egy kicsit Cs. Szabó önarcképévé formálódott. Goya történelmi megrázkódtatásokban bővelkedő élete különösen alkalmas arra, hogy mögé rejtőzzék.

„Aki tudja, hogy a képzelet óriási késésekkel szokta felvillantani a hiteles pillanatképet, nem csodálkozik, hogy Goya festményén százötven év óta – most dördül el a sortűz, olyan kéjjel, mintha ravasztól a szuronyig a golyóval együtt a puska is becsapódna a nyomorultak mellébe. Ha van kép a földön, amely meggyőz, hogy egy sorfalnyi egyenruha erősebb, mint egy magányos nyitott ing, ez a kép is az. Évekig érlelte tiltakozó képzeletében a riportfelvétel frissességét, az egyidejű villanás látszatát” – írja az *1808. március 3.* című kép hatásáról.

A Bourbon-restauráció éveiben, 1819-es betegsége idején festett „fekete festményekről” és a *Közmondások* című metszetsorozatról írja Cs. Szabó: „alig lehet felfogni, micsoda nyomás alatt szenvedhetett, az örület árnyékában, telítve undorral. [...] A Ráció s nem a Forradalom felháborodott kiáltása a világosságért

déli napfogyatkozásban, emberért az embertelenségben.” (A „déli napfogyatkozás” valószínűleg a Szaturnuszra, és másodszorra is Malraux könyvére utal; az „ember az embertelenségben” Adyra.) „Nemcsak magát féltette a megzavarodástól, de valószínűleg az emberiség kollektív örületétől is rettegett. Goya soha nem volt a Ça ira énekese, ő a *Fidelio* szerzőjének szellemi-lelki testvére.”

(Goya *A korsós lány* című képét, amely a budapesti Szépművészeti Múzeum tulajdonában van, a spanyol bogedón festészet hagyományához szokták kapcsolni a művészettörténészek. Olyan értelmezés is született, amely politikai tartalmat tulajdonít a képnek. Ezért szeretném érdekességként megemlíteni, hogy a *Fidelio* szöveggönyvének írója, Bouilly írta a szöveget Cherubini *A vízhordó* című operájához. Ez úgynevezett szabadságopera, akárcsak a *Fidelio*. 1800-ban mutatták be Párizsban. A cselekmény szerint egy ifjú egy korsóban ment ki egy gróftól a körbezárt Párizsból a Mazarin elleni összeesküvés idején.)

Cs. Szabó Goya életművét a felvilágosodáshoz kapcsolja. Ez az önarc képszerű, fokozottan személyes hangvételű írás így szoros kapcsolatban van a romantikáról szóló esszével, és ismételt hitvallás pályakezdő éveivel.

A tanulmányban elemzett katalógus pontos adatai: *The Romantic Movement*. Fifth Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Council of Europe, 10 July–27 September, The Tate Gallery and the Arts Council Gallery, The Arts Council of Great Britain, 1959.

1 CS. SZABÓ László, *Hűlő árnyékban*, Bp., 1982, 39.

2 HUSZÁR Tibor, *Beszélgések. Beszélgetés Cs. Szabó Lászlóval*, Bp., 1982, 12.

3 Werner HOFMANN, *A földi paradicsom*, Bp., 1987, 30.

4 Uo.

5 CS. SZABÓ László, *Magyar író az emigrációban*, 215.

6 *Vérző fantomok. Beszélgetés Mezei Andrással* = CS. SZABÓ, *Hűlő árnyékban*, 243.

Az Argohajósok (és más „görögök”) viszontagságos kalandjai századunk harmincas éveiben

– Az *Argonauták* című folyóirat története¹ –

„Szeged, 1934. augusztus 31. Angyal.

Ma csak úgy belepislantottam az új Nyugatba a Városi Nyomdánál. Babits ír a Vajda János Társaság-féle antológiáról. Vas és Weöres nevét említi csak. Az agg koszorús nem szereti a kényelmetlenül „nagy tehetségű”, fiatal költőket. Azaz engem. Szörnyű így talajtalanul élni. Németh sem ír rólam. A nemzedék irodalomtörténészei és esszéistái gyávák! Nem lehet rájuk számítani. Pedig ez Radnóti-generáció. Valahogy el kell helyezkedni. Lapot kéne csinálni.” (Radnóti Miklós: *Napló*²)

Az 1930-as években jelentkezett az a generáció, amelyet az irodalomtörténet a Nyugat harmadik nemzedékeként tart számon. Javarészt azok a költők sorolhatók ide, akik Babits Mihály 1932-ben megjelent *Új Anthológiájában* még nem szerepelnek, viszont a Makkai László szerkesztette második kötetben már igen.³ Az itt következőkben egy útkereső kísérletről, az elhelyezkedés, a „lapcsinálás” viszontagságairól szeretnék írni e generáció néhány tagjának, illetve hozzájuk közel álló kortársaik visszaemlékezése alapján.

„A második világháborút megelőző utolsó években a szerencsés véletlen egy nagyon tehetséges évjáratot hozott össze a Pázmány Péter Tudományegyetemen egy csoportba. Ennek a csoportnak később minden egyes tagja belekerült a magyarországi ókortudomány lexikonába. Ezek a jeles fiatal tudósok Kerényi Károly professzor személye körül csoportosultak. Hogy megnevezem őket (mert a nevük érdemes arra, hogy az utókor is megjegyezze ezt a nemzedéket): Ortutay Gyula – néprajzos, falukutató; Dobrovits Aladár – egyiptológus; Honti János – mesekutató; Szabó Árpád – ókortörténész; Dömötör Tekla – néprajzos; Petrolay Margit – meseíró és Trencsényi-Waldapfel Imre – óorkutató...”⁴, valamint: Szerb Antal, Brelich Angelo, Horváth Tibor, Lengyel Dénes, Kovács Ágnes, Gráf András, Kovrig Ilona, Devecseri Gábor, Szilágyi János György, Gallus Sándor.⁵ Lényegében „e körnek tagja volt minden tehetségesebb ókortudós, régész és klasszikafilológus, aki 1930. és 1940. között végezte tanulmányait”.⁶

A Stemma kört az előbb említett tudósok és egyetemi hallgatók részvételével 1935-ben alapította az egyetem két oktatója, Kerényi Károly és Alföldi András. Kerényi abban az időben mint magántanár tanított az egyetemen. A kört eredetileg közösen vezették, de később Alföldi elmaradt a Stemmától. A Stemma

eleinte az antik szerzők közös olvasása és megvitatása céljából járt össze, később azonban a program a tagok saját tanulmányainak, tudományos munkájának felolvasásával, megismertetésével bővült.

„A társaság Stemmának (gyöngysor, koszorú) neveztetett. Szép dolgok sorozata a gyöngysor is, a koszorú is, ezért lett ez a nevük. Azt fejezte ki, hogy a háborús viszonyok között a szépséget akarják szóhoz juttatni. Ezek az összejövetelek tehát nem maradtak a baráti csevegés színvonalán, hanem tagjai beszámoltak egymásnak értékes kutatómunkájukról.

Télen a csoport tagjainak lakásán tartotta hetente összejöveteleit, tavasszal pedig a Tóth Árpád által megénekelte aquincumi kiskocsmába tette át székhelyét. Ott, a vasúti töltés mellett állt egy malom, amelyet a tulajdonosáról (egy sváb kocsmárosról) neveztek el Krempl-malomnak. A malom udvarán, a vadgesztenyefák alatti asztaloknál gyülekeztek egy üveg bor körül, mellyel közös tanáruk, később barátjuk és mesterük, vendégelte meg a Stemma és a köréje gyülekező, kezdő, pályájuk elején álló fiatal tudósokat. Ami igazán jelképes volt, mert volt úgy, hogy húszan ülték körül az asztalt.”⁷ „A Stemma felolvasóülésein egy cipó kenyér volt az asztalon és egy üveg bor, néha egy szál kolbász is hozzá – tehát minden puritán körülmények között zajlott. Ezeket az étkeket mi tréfásan az antik istenek ajándékának neveztük: Démétér istennő adta a kenyeret, Dionüszosz a bort, a kolbászt pedig Poszeidón ajándékának tekintettük.”⁸

Ez az istenek adta lakoma híven fejezte ki a csoport szellemiségét, hiszen e körben az ókori görögség tisztelete egyben életforma is volt: hitvallást, emberi hozzáállást jelentett.⁹ Egyfajta megszállottságot, „teljes beleélést az ókori görögség kultúrájába”,¹⁰ humanizmusába, hogy az élet és az alkotói (tudományos, művészi) tevékenység szoros egységet alkosson. „A középpontba emberi és tudós magatartás elválaszthatatlansága került.”¹¹

Ez az eszmény részben nietzschei fogantatású volt. „Próbáljunk meg ókori módon élni – rögtön száz mérfölddel közelebb kerülünk az ókoriakhoz, mint az összes tudóskodással” – mondja Nietzsche (269).¹² És ugyanő: „A mi legmagasabb művészetünk és filozófiánk, és az igazsághűen megismert korai antikvitás között nincs ellentmondás: támogatják és tartják egymást. Ebben reménykedem” (272). De nietzschei gondolat a „filológus” és a „görög” ellentéte is, csakúgy, mint a filológia filozófiává változtatásának igénye, illetve az a meggyőződés, hogy az ókorhoz való közeledés dialógusszerű: a tudós saját énjét áldozza a tudásért cserébe. A nietzschei indíttatást a Stemma emblémája is jelezte: egy érmén a Stemma (görög) kezdőbetűje, dionüszoszi és apollói zöld ágba foglalva.

Ez az embléma került fel az 1935 augusztusában megjelenő Sziget című lap borítójára is, melyet Kerényi jegyzett. (E számot csupán kettő követte: 1936-ban és 1939-ben.) A lap a Stemma eszmeiségét kívánta összefoglalni. Publikációkkal benne elsősorban Kerényi, és művész-, illetve tudós barátai (Németh László,



Szerb Antal, Hamvas Béla, Kövendi Dénes, Prohászka Lajos, Brelich Angelo, Gulyás Pál, Altheim Ferenc), valamint a Stemma néhány tehetséges fiatal tagja (Dobrovits Aladár, Gallus Sándor, Trencsényi-Waldapfel Imre) jelentkezett.

A lap neve Horatiusra utal, pontosabban a költőt irányító mítoszra, „világmegnyilatkozásra”.¹³ E mítosz szerint a gyökerében megromlott, pusztuló világot elhagyták istenei, és nem hatják át erejükkel. Ám Jupiter, még mielőtt a vaskort küldte volna az emberiségre, egy szigeten (a „boldog szigeten”) meghagyott egy darabka aranykort, lakóhelyül az istentiszteleknek. „Ez a sziget mítosz: világos, látomásszerű tudomás arról, hogy a tisztaságnak és boldogságnak: az »aranykornak« van valahol helye a kozmoszon belül, sőt, ez a hely az igazi kozmosz, a világ minden egyebüttl mállik, széthull, vége felé rohan... A »sziget« felé való fordulás kétségtelenül a legteljesebb, föltétlen, végleges elítélést és lemondást fejez ki azzal a világgal szemben, amely nem »sziget«. Még akkor is, ha erről a világról és közeli végéről nincsenek olyan apokaliptikus vízióink, olyanok, amelyek Horatiust megérintették.”¹⁴

A sziget-mítossszal való kapcsolatot jelzi a lap mottója is („*Sed iurem in haec simul imis saxa renarint / Vadis levata, ne redire sit nefas.*”), amely Horatius XVI. epodusából való. E költemény szerint „második emberkor pusztul polgári tusákban”,¹⁵ és a költő-vátesz a végromlás elől menekülve azt javasolja társainak: szálljanak hajóra és induljanak „dús szigeteknek áldott mezőire”, ahol az aranykor várja a bátrakat, akik megfogadják, hogy az útról nem fordulnak vissza. („*Amde megesküdjünk: haza térni tilos, míg a szirtek / Felszállva nem röpülnek a tenger színén.*”) Ez a sziget-vállalkozás hűségesküt, nagy elhatározást kívánó, alkotó, hódító program.¹⁶ És ha az elszakadástól fél a többség, akkor „legalább a művelt, jobb rész” vágjon neki az útnak. De nem kivonulni akartak a társadalomból, hanem közös munkájukkal a társadalmat mozgató belső erővé kívántak válni. Ahogyan Kerényi fogalmazta a lap beköszöntő írásában: a sziget „nem a visszavonulás partja, hanem a betörésé”.¹⁷ Hitték, a „vaskor” bűneitől megmenekül az, aki követi a költő váteszi szózatát, és úrrá lesz a sorson „az erkölcsi személyiség autarkijája által”.¹⁸ „Csak legyen bátorság az emberben ahhoz, hogy egészen átadja magát a Múzsák ajándékának, elkülönülve a beavatlanoktól, lemondva a közkeletű kívánságokról.”¹⁹

Kerényi, akit 1934-ben a pécsi egyetemre „száműztek”, és egyúttal a Philológiai Közlöny szerkesztésétől is megfosztottak, „a nyilvánosságot Magyarországon már csak minden hivatalos jelleget nélkülöző érintkezések körében kereshette, ...a rég óhajtott szilárd pontot csak az elszigeteltség egy formájában remélhette megtalálni.”²⁰ Ez az elkülönülés tehát egy közösség létrehozását célozta meg, egy olyan *műhelyét*, amelynek tagjai a fenti eszmények nevében dolgoztak közösen azon, hogy tudásuk a magyar szellemi élet mozgatója legyen. Egy „magyar és antik-görög találkozást” reméltek, amelyet „a magyar szellem hozzá legközelebb eső, legméltóbb menedékének” tartottak a „faji alapon nekilódult földindulásban”. Ez a cél visszhangzik Trencsényi-Waldapfel Imrének a *Horatius Noster* utószavában megfogalmazott gondolataiban, miszerint az antikvitáshoz való viszonyunk mindig korszerűen determinált. „Tulajdonképpen meghatóan naiv próbálkozás volt, amikor Kerényi egy ilyen katasztrófális politikai helyzetben próbálta az antikvitás felé való fordulással a magyar szellemi életet és talán a magyar sorsot megváltoztatni.”²¹ Úgy vélték, hogy „a magyar lényeg önmagára ismerését a görög lényeggel való találkozástól és egyedül ettől” lehet várni. De nem pusztán a magyar ókortudomány kiépítésétől, hanem a „görögségtől megragadott” kortársaitól is várták ezt.²² Talán azért is érte a lapot annyi támadás (Mátrai László, Fejtő Ferenc, Szentkuthy Miklós), mert a Sziget e téren konkurált az Apollóval és a Nyugattal.

A folyóirat második számát (1936) kétéves szünet követte. Ennek okai nem világosak. Mindenesetre, a második és harmadik szám megjelenése közti két évben (1937–38) látott napvilágot az Argonauták. A lap egyfelől a Sziget eszméjének folytatójaként lépett fel, hiszen szerzői részben a Stemma fiatal tudós tagjai voltak. A három bevezető vers utáni tanulmány pedig (Honti János tollából) a sziget mítoszát tárgyalta, összevetve a horatiusi és a kelta elképzelést a „boldogok szigetéről”:

„A horatiusi sziget örök aranykort, örök boldogságot ígér. De mégis – vates hirdeti, kemény, nagy elhatározást követelő szavakkal. Ünnepeyes, nagy esküt is követel, hűségesküt a szigeti gondolatnak, amelynek vonakodást, ellenállást kell leküzdenie és ártalmatlanná tennie.”

A lap tipográfiájában, „kivételesen szép külalakjában”²³ is rokona volt a Szigetnek. Nem véletlenül, mivel első száma (akár a Sziget) Löbl Dávid és fia budapesti nyomdájában készült, „ahol az Officina választékos kiadványait nyomták”.²⁴ Az Argonauták címlapját is a Szigethez hasonlóan a lap eszmeiségét jelképező, az Argohajósokat ábrázoló érme díszítette. (Illés Árpád munkája.)

A folyóirat egyúttal a Nyugat harmadik nemzedékének, a „Radnóti-generációnak”, fiatal (főként elsőkötetes) költőknek is adott teret. Ahogyan a mítoszban az Argohajósok is magukkal vitték Orpheuszt, hogy dalával csendesítse a vihart, szelídítse a pusztító erőket. Ez az Argonauták kitűzött programja volt, „amely elsősorban a szép magyar vers szolgálatát vállalta”²⁵ az egyre zordabb, ember-



telenebb világban. Így közölte a lap (a „nagy öregek”: Lesznai Anna, Kassák Lajos egy-egy verse mellett) Hajnal Anna, Radnóti Miklós, Keszi Imre, Pásztor Béla, Habán Mihály, Weöres Sándor, I. Szemplér Ferenc, Zelk Zoltán, Forgács Antal, Vas István, és Karinthy Gábor verseit. De itt közölték Petrolay Margit első, készülő regényének egy fejezetét (*Tentialbene* címmel), és a korán elhunyt táncos, Nagy Etel írását a táncról.

E fiatal művészek egy része már korábban is együttműködött Kerényiékkel, főként a „Kétnyelvű klasszikusok” sorozat kiadása kapcsán, mivel itt szükség volt latinul és görögül tudó költőkre, műfordítókra. Így a *Horatius Noster* második, bővített kiadásában már ott találjuk Radnóti Miklós, Vas István és Karinthy Gábor nevét.

Az összekapcsolódás oka részben politikai is volt: a harmincas évek közepén ugyanis „a baloldali magyar értelmiség szükségét érezte, hogy sorait tömörítse, régi személyes sérelmek, klikkek a háttérbe szorultak, és bizonyos egységfront alakult ki az írók, költők, tudósok közt is.”²⁶ E tudós–művész szövetséget jelképezte a lap két szerkesztőjének személye is: egy ókortudós – Trencsényi-Waldapfel Imre és egy költő – Hajnal Anna. Ők ketten voltak a házigazdái annak az irodalmi társaságnak is, melynek soraiból kerültek ki az Argonauták további szerzői. E csoport magát Tóth Árpád Társaságnak nevezte, és ezzel minden további hivatalosságot mellőzött is. Nem volt alapító okirata, hivatalos bejegyzés sem erősítette meg létejét. Fiatal művészek és tudósok hozták létre a célból, hogy egymás műveit minél hamarabb megismerhessék.

Ekkoriban irodalmi estek zajlottak városszerte. „Abban a nagyon-nagyon régi és mégis mintha tegnap lett volna világban – írja Devecseri Gábor –, amelyben költőkké óhajtottunk növekedni, és éreztük is napról napra, hogy ezt tesszük, szorgalmasan jártunk irodalmi estekre. Valahogy úgy gondoltuk – fölöslegesnek tartottuk beszélni róla –, hogy az odáigvolt költészet a jelenig érkező hatalmas folyam, és arra vár, hogy hullámára fektessük papírcsónakunkat, ez pedig majd ring előre, valóságos csónakká, gőzhajóvá, tengerjáróvá növekszik.” A leghíresebb irodalmi estek a Nyugat estjei voltak a Britannia kávéház különtermében (később pedig a Rákóczi úton egy teremben), rendszerint Nagy Endre vezetésével. A Vajda János Társaság összejövetelei elsősorban fiatalokat vonzottak, itt Benedek Marcell elnökölt.²⁷ „Érdekes, hogy e Társaságban a baloldaliság

mennyire magától értetődően általános volt. (Mint egyébként – a hivatalos Társaságok, az Akadémia vagy kifejezetten jobboldali folyóiratok körét kivéve – minden irodalmi, művészeti körben.)²⁸ De irodalmi estek zajlottak a Gresham-palota félemeletén, Kun Zsigmond vezetésével. Híresek voltak a Szép Szó estjei, s az irodalombarát Bánócziné Balogh Vilma szervezte összejövetelekre is sokan eljártak a Continental-szálló pincéjébe.²⁹ „A Continental pincét, Illés Árpád műterme mint Lesznai Annáé *padlást* kínált fel az irodalomnak.”³⁰ Itt talált helyet magának a Tóth Árpád Társaság. „Narancs és a költőtársak friss munkája várta a vendégeket. Elsötétített szoba, az íróasztalnál nagyernyős olvasólámpa. [...] Szentély hangulata volt az. A költők társalgó hangon beszélgettek, vitázó hangon vitáztak, de ha verseiket mondták, azonnal átváltottak a *szertartás* hangjára. Weöres elrövedezte, mint valami szelíd sámán, Hajnal Gábor elpatakmormolta, Zelk elbrácsázta, Toldalaghy elfuvalázta a maga verseit. S Füst elsírta, könynyezve, a Kosztolányiról írt gyászbeszédét.”³¹

Az ős során azonban Illés Árpádnak elfogyott a tüzelője, úgyhogy szóba jött, hogy az összejöveteleket le kell állítani. Ekkor ajánlotta fel Hajnal Anna Wahrmann (ma Victor Hugo) utcai lakását irodalmi szalonnak, és ettől fogva az összejövetelék nála zajlottak.³² A fent említetteken kívül ide járt Jékely Zoltán, Sőtér István, Habán Mihály, Berda József, Vészi Endre, de megtisztelte a társaságot felolvasásával Déry Tibor, Kassák Lajos, Hunyady Sándor, Kerényi Károly. Sőt, József Attila is itt mutatta be néhány költeményét, köztük a *Ha a hold süt...* címűt.³³

„Így ismerkedtünk meg egymással mi, íróemberek, és így segítettük egymást. Voltak, akiknek már voltak publikációik, akik, ha alkalmuk adódott, tudták, hogy milyen kiadókhöz kell fordulni.”³⁴ Ők segítették a kezdőket, vagy hívták fel a szerkesztők figyelmét egy-egy fiatal tehetség munkájára.

A Tóth Árpád Társaságból és a Stemmából nőtt tehát ki az Argonauták, a nemzedék legjobbjainak közreműködésével. A névválasztás többfelé mutat. Egyrészt – és ez nyilván a Sziget hatása – a vízre szállás, a Sziget felé hajózás, a „boldogok szigetének” meghódítása eszméjét fejezte ki. A névválasztás másik szála a horatiusi epodus egy sorára rímel, ahol a költő úgy ír a „boldogok szigetéről”, hogy: „Bárkájuk nem kormányzák ide Argohajósok.” Amikor azonban az Argonauták is a békesség, a nyugalom, a humánus szigete felé veszik az irányt, amelynek elérése közös cél tehát, ez kifejezheti az értelmiség összefogását a háborút megelőző nehéz időkben. Az értelmezés harmadik szála a mítoszt követi. Azt a közös, nagy vállalkozást, melyben a görög mitológia – trójai háború előtti – összes hőse összefogott, hogy az Alvilágra alászállva, de végül annak fölébe kerekedve megszerezze az értékes Aranygyapjút. Hiszen a háborút megelőző években egy lapot indítani, melyben tudósok és művészek teszik le voksukat a humánus, az esztétikum, a béke mellett – szintén közös, nagy vállalkozás volt.³⁵

E korszak tudósainak és művészeinek vonzódását az antikvitáshoz más európai nációk irodalmában és tudományos életében is fellelhetjük. Gondoljunk például Erwin Panofsky humanizmussal foglalkozó írásaira vagy Jaeger paideia-konceptiójára. Vagy az orosz irodalomban ekkoriban fellépő akmeizmus (például Mandelstam, Ahmatova, Gumiljov írásai) szintén szoros eszmei rokonságot mutat az antik esztétikával.

„Ha a reneszánsz antropokratikus kultúrája egy »fordított középkorba« tor-kollik (mert hogy láthatóan ez történik), azaz egy satanokráciába, szemben a középkori teokráciával, nemcsak a tudományok, hanem az általunk ismert for-májukban a természettudományok is el fognak tűnni, és semmi más sem marad belőlük, csak ami megfelel az »ember-alatti« törekvéseinek. Ám még ez sem jelenti a humanizmus végét. Prométheuszt lekötözhatték, megkínózhatták, a tü-zet azonban, melyet a fáklyájával gyújtott, nem olthatták ki”³⁶ – írja némileg rezignáltabban Panofsky ez idő tájt híres humanista művészettörténeti credó-jában.

Visszakanyarodva a magyar irodalomhoz, lényeges különbség a Sziget és az Argonauták között, hogy az utóbbi egyre erőteljesebben a háborúellenesség hangján szólalt meg. Hiszen Mandelstammal együtt tudták azt, hogy „ha nem az igazi humanizmus szolgál a jövő társadalmi architektúrájának alapjául, az el fogja taposni az embert”.³⁷ A lapban megjelenő mives tanulmányok mellett a fordítások jelezték az Argonauták ars poeticáját. E műfordítások az emberte-lenséggel szemben felépített szabad belső világok voltak. De a szellemi kitekintés és a modern magyar líra ösztönzői is voltak egyben.

A műfordítás fontosságát már az Argonauták tartalomjegyzéke is jelezte, itt ugyanis feltűnő volt a fordítások nagy száma, illetve hogy az egyes versek a *műfordító* neve alatt szerepeltek. (Természetesen azért a szerzőjük is fel volt tüntetve.) Ez a műfordítások vallomás-jellegét is kiemelte, a költők önmagukat is kifejezték abban, ahogyan egy-egy, a lelki alkatuknak is megfelelő költő mű-veit tolmácsolták.³⁸

Az Argonauták lapjain jelent meg Kerényi Károly két D. H. Lawrence-fordí-tása, Trencsényi-Waldapfel Imre tolmácsolásában Szapphó töredékei és Szimó-nidész egy költeménye. Illyés Gyula Catullust, Rónay Pál *Ismeretlen latin hajós-éneket* tett közzé. Közölte a lap Édes Gergely Theokritosz-fordítását is, illetve Janus Pannonius *Vízkereszt* című versét Geréb László tolmácsolásában. Devecseri Gábor első fordítói szárnypróbálgatásait, Kardos László első Barrett-Browning-sonettjét is az Argonauták tette közzé. Szabó Lőrinc Anton Wildgans-fordítását elirigyelvén Vas István magyarra ültette át Vigny versét, a *Zsuzsanna fürdőjét*. Kardos László fordításában Carducci verseit, illetve Szilágyi Endre hagyatékából előkerült Blake-verseket közöltek még a szerkesztők.

E fordítói műhely szellemét leginkább a második számban közzétett „verseny” érzékelteti, ahol is Keszi Imre és Kardos László Goethe *A bíbészinas* című versének fordításait jelentették meg egymás mellett.

Így került a lapba Vas István első latin műfordítása (Vergilius *I. Eclogája*). Radnótitól pedig egy Tibullus-fordítás (*Detestatio belli*), mely Vas István szerint „a Radnóti-líra egyik szuverén bravúrja” és „a latin költészet megmagyarításának egyik legfényesebb diadala” volt. „Mindössze néhány verset fordítottunk Waldapfel buzdító és útbaigazító szövetségének jóvoltából – emlékszük vissza Vas István –, de az a néhány darab énnem elevenebb, cselekvőbb és máig érvényes jogot szerzett a latin költészet menedékéhez és példájához; és megvette Radnóti érett, kései korszakának vergiliusi alapját.”³⁹

Valószínűleg e műfordítási lehetőségek teremtették meg a technikai feltételeit az e nemzedéknél ekkoriban bekövetkezett fordulatnak. Ez a lázadó, útkereső, gyakorta az avantgarde felől induló generáció lassacskán hűtlen lett az avantgarde költészethez, és „átcsapott önnön ellentétébe: a leszűrt klasszicizmusba”.⁴⁰ Ekkoriban írta első rímes versét Zelk Zoltán és Vas István is (melyet későbbi visszaemlékezéseikben az avantgarde „elárulásaként” említenek), és Illyés Gyula mellett mások (az erdélyi Szemlér Ferenc, Radnóti Miklós, József Attila) is a klasszikus költészet hangjait kezdték próbálgatni.

Ez a fordulat hamarosan nyilvánvalóvá vált: „...két három év alatt kiderült, hogy a mi egész kialakuló nemzedékünk egy húron pendül a korszerűtlen klasszikum keresésében. Azért kellett hozzá néhány év, amíg kiderült az önkéntelen összhang, mert eleinte úgy látszott, hogy ahányan vagyunk, annyi felé futunk el az avantgárdtól is, a neonépiességtől is. [...] Utóbb azonban tudomásul kellett vennem, hogy már nem csak én vagyok konzervatív költő: azok lettünk mindnyájan, az egész nemzedék. És ami még nagyobb bökkenő volt: az új kritikusok már nem tekintettek minket konzervatívnak; már mi voltunk a korszerűek vagy legalábbis mi látszottunk annak” – mondja Vas István.⁴¹

A sors azonban nem volt kegyes e nemzedékhez, hiszen alig hogy hangjukra találtak, íróvá, költővé értek, a háború szele elsodorta az irodalmat.

„De aztán jött a pénziesség, mert megszűnt a tagok jövedelme. És mivel mecénások eddig sem voltak, hiszen a lapot a saját zsebünkből tartottuk el, úgy tűnt, hogy az első szám után megszűnik az Argonauták. Ez nagyon fájdalmas dolog lett volna. De egyszer Trencsényi-Waldapfel Imre a VI. kerületben járván meglátott egy pincehelyiséget: egy nyomda volt. Antos Istvánnak hívták a vezetőjét, aki már hallott az Argonautákról, és felajánlotta, hogy hajlandó részletfizetésre kiadni a lapot. Ez igen nagy szó volt akkoriban, és így az Antos nyomda segítségével a második szám is meg tudott jelenni. A részleteket a két szerkesztő: Hajnal Anna és Trencsényi-Waldapfel Imre állta. Emlékszem, havi húsz pengőt kellett mindig félretennem a kosztpénzből. Ami akkoriban nagy összegnek számított. Még egy számot sikerült nagy keservesen piacra dobni 1938-ban (akkor

már a sajtótörvényt is ki kellett játszani⁴²⁾, de aztán behívták az Antos urat katonának, úgyhogy leállt a lap. Jött a háború, a behívók, a munkaszolgálatok és már semmi lehetőség nem volt arra, hogy a lapot folytathassuk.”⁴³

A társaságot egyébként is megosztotta az OMIKÉ-hez, a zsidó hitközség kulturális egyesületéhez való csatlakozás kérdése. A munkatársak egy része ide húzódott vissza, „ahol egy ideig még eleven élet folyt”.⁴⁴ Mások viszont nem akartak csatlakozni, sem pedig anyagi támogatást elfogadni a közösségtől: úgy vélték, ezzel csak még több zaklatásnak teszik ki a lapot a hatóságok részéről.⁴⁵

A lap két szerkesztője azért nem adta fel: Radnóti naplójának egy 1941. január 29-i feljegyzése szerint a Seemann kávéházban Argonauták találkozó volt, de sajnos reménytelen minden, „az A-at nem lehet életrefofzni már... [...] W. Imrével megbeszéljük, hogy csinálunk hármásban egy Tibullus kötetet, vele és Pistával.”⁴⁶ Majd... Imre években gondolkozik. Boldog arkangyal.”⁴⁷

Sajnos, naivnak bizonyult az „években gondolkozás”. A lap munkatársai közül is többen tragikusan fiatalon hunytak el. És évekkel később, a háború elmúltával a túlélőknek sem adatott meg többé az, hogy hivatalos bejegyzés, okirat és pecsét nélkül néhány lelkes művész és tudós társaságot alapítson...

1 Itt szeretném megköszönni Trencsényi-Waldapfel Imréné Petrolay Margit segítségét, hogy dolgozatom létrejöttét visszaemlékezéseivel és korabeli dokumentumok rendelkezéseimre bocsátásával támogatta. (Írásom részben a vele 1994. március 30-án és május 14-én készült interjúkon alapul. Ezenkívül felhasználtam a *Látogatóban* című interjúgyűjteményből – szerk. ERKI Edit, Gondolat, Bp., 1968 és 1971. – Hajnal Annával, Zelk Zoltánnal, Vészi Endrével, Deveseri Gáborral, Keszthelyi Zoltánnal és Hajnal Gáborral készült beszélgetéseket.)

2 RADNÓTI Miklós, *Napló*, sajtó alá rend. RADNÓTI Miklósné, Mágvető, Bp., 1989, 14.

3 RÓNAY László, *Az Ezüstkör nemzedéke*, Irodalomtörténeti Füzetek, Akadémiai, Bp., 1967, 6.

4 PETROLAY Margit közlése.

5 DÖMÖTÖR Tekla, *Táltosok Pest Budán és környékén*, Szépirodalmi, Bp., 1987, 55 és 74.

6 DÖMÖTÖR, 55.

7 PETROLAY Margit közlése.

8 DÖMÖTÖR, 75.

9 Dömötör Tekla emlékezik meg arról, hogy Kerényi tanítványaival és tudós barátaival hétvégenként a budai és a pilisi hegyekbe járt kirándulni. A kirándulás során Kerényi egy-egy

antik szerző munkáját olvasta fel tanítványainak. Vagy séta közben komoly tudományos vitákat folytattak a peripatetikusok mintájára.

10 DÖMÖTÖR, 59.

11 SZILÁGYI János György, *Kerényi Károly emlékezete = Uő, Paradigmák. Tanulmányok az antik irodalomról és mitológiáról*, Magvető, Bp., 1982, 260.

12 NIETZSCHE, *Gondolatok és vázlatok a Mi, filológusok című korszerűtlen elmélkedésekhez* (a zárójelben lévő számok a gondolat számát jelzik) = Friedrich NIETZSCHE, *Ifjúkori görög tárgyú írások*, Európa, Bp., 1988.

13 KERÉNYI, *Horatius Noster* 11. = *Magyar Horatius*, Kétnyelvű klasszikusok, összeáll. TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, 2., bővített kiadás, Officina, Bp., 1940.

14 KERÉNYI, *Horatius Noster* 12.

15 Itt és a továbbiakban az epodust CSENGERY János fordításában idézem.

16 HONTI János *A sziget kelta mythosáról* című tanulmánya alapján, *Argonauták*, 1. köt., 5–15.

17 KERÉNYI, *Sziget* (1935), 7.

18 TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, *Horatius*, *Klasszikus arcképek*, X. köt., Akadémiai, Bp., 1964, 36.

- 19 TRENCSENYI-WALDAPFEL, 38.
- 20 Az idézetek egy Kerényivel 1961-ben készült interjúból valók. „Nemzetőr”, 1961. május 15., 6. (München)
- 21 DÖMÖTÖR, 77.
- 22 SZILÁGYI, *i. m.*, 256.
- 23 VAS István, *Mért vijjog a saskeselyű?*, Szépirodalmi, Bp., 1981, 46.
- 24 Uo.
- 25 Trencsenyi-Waldapfel Imrével készített interjú, 204, „Magvető”, 1965/2.
- 26 DEVECSERI Gábor, *Irodalmi pincék és padlások = Uő, Lágymányosi istenek. Összegyűjtött esszék és tanulmányok*, Magvető, Bp., 1979, 281.
- 27 Uo., 280.
- 28 Uo., 281.
- 29 Uo., 274, 288, és 292.
- 30 Uo., 299.
- 31 Uo., 300.
- 32 PETROLAY Margit visszaemlékezése alapján.
- 33 HAJNAL Anna alapján = *Látogatóban. Kortárs magyar írók vallomásai*, szerk. ERKI Edit, Gondolat, Bp., 1968, 150–157.
- 34 PETROLAY Margit közlése.
- 35 Az Argonauták név értelmezésében Petrolay Margit közlésére támaszkodtam.
- 36 ERWIN PANOFSKY, *A művészettörténet mint humanista tudomány = Uő, A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Bp., 1984, 277.
- 37 OSZIP MANDELSTAM, *Korunk és a humanizmus = Árnyak tánca. Esztétikai írások*, Széphalom Könyvműhely, Bp., 1992, 81.
- 38 RÓNAY, *Ezüstkor*, 136.
- 39 VAS, *i. m.*, 57.
- 40 RÓNAY, *i. m.*, 14.
- 41 VAS, *i. m.*, 234 és 236.
- 42 „Az utolsó szám megjelenése előtti napon már nyilvánvaló volt az új sajtótörvény bevezetése. A szerkesztő, Trencsenyi-Waldapfel Imre ekkor a nyomdába költözött, és a baloldallal rokonszenvező nyomdász segítségével sikerült a lapot a rendelkezés kiadása előtt megjelentetnie.” (RÓNAY, *i. m.*, 86.)
- 43 PETROLAY Margit visszaemlékezése.
- 44 VAS István alapján (553).
- 45 PETROLAY Margit visszaemlékezése nyomán.
- 46 Vas Istvánról van itt szó.
- 47 RADNÓTI, 137 és 138.

A Babits Emlékkönyv

„1941. augusztus 5. kedd. Tegnap éjjel meghalt Babits. [...] A 8 Órai Újságban: B. M., az országos hírű költő hosszas szenvedés után ma reggel fél 6 órakor Bpsten a Siesta-szanatóriumban meghalt. Ennyi. Az országos hírű költő. A „nagy magyar költő” sok lett volna még a gyászírben is? Nem voltam »bizalmas jóbarátja«, de a tudat, hogy él, ha betegen is, hogy él ... ki védi most már azt, (milyen nehéz meghatározni, hogy mit!) azt, amit védeni kell. Kinek a tekintetét érezzük jobb kezünkön?”¹ Radnóti naplójában, a zaklatottan lejegyzett mondatokban világosan kirajzolódik az a nyugtalan lelkiállapot, mely a Nyugat baráti körét jellemezte a halálhír hallatán. Legelső érzés a megdöbbenés, amely az évek óta tartó, embertelen kínoktól terhes betegség, az állandósult halálveszély ellenére is megrázta Babits környezetét, ezt súlyosbítja a rögtön előtörő balsejtelem, hogy halálának közvetlen politikai, irodalompolitikai és szellemi következményei lesznek, s mindez a fájdalom, megdöbbenés és balsejtelem, csak hirtelen testet öltött formája annak a sokkal mélyebb, tartósabb és jogosabb szorongásnak, mely az egyre hitleribb sötétbe boruló Európa láttán töltötte el a magyar szellemi élet legjavát.

A halál pillanata mindig számvetésre indít, egyszerre méretik meg a távozó életének tartalma, súlya és az itt maradók között támadt, immár pótolhatatlan üresség nagysága. A gyász öntudatlan lélektanában és a belőle kinövő, vele összefonódó évszázados erkölcsi szabályokban gyökerezik a nekrológoknak az a hagyománya, mely a halott értékeinek kiemelését, elvesztésének megsiratását, a megindultság kifejezését, és hol vallási, hol kulturális, hol nemzeti, hol érzelmi értékekből táplálkozó lelki vigasz keresését foglalja magába.² A Babits elvesztését gyászoló írásoknak az alaphangját az ismeretlen, nyomasztó jövőtől való félelem és a jelen valósága elleni tiltakozás hatja át; ekkor senki nem tudhatja pontosan, csak zsigereiben sejtí, hogy milyen mélységek felé halad a huszadik században másodjára is kirobbant világháború. A túléléshez, az erkölcsi tartás megőrzéséhez a költő életművének értékeiből merítenek erőt a búcsúztatók. A rosszabbodó körülmények között figyelmeztető jelképnek érzik halálát, ezért tartják fontosnak a méltó gyászt, s ez a mélységes szorongás okozza – mint majd látjuk – a műfajjal és a szavakkal való állandó küzdelmet is, amelyet Radnóti olyan pontosan fejezett ki naplójában. Szabó Zoltán is a háború már-már apokaliptikus képei közt jeleníti meg Babits temetését. A Jelenkor hasábjain publikált beszá-

molójában a gyászolók közösségének csoportját képzeletben kitágítja: a halot-tasházat, amely felé a gyászmenet halad, megkülönböztetetten fontos, mintegy középponttá kristályosodó helynek érzi. „E középpont köré képzeltem pár hirtelen vonallal kirajzolva az országot. Ez az ország területben ma gazdagabb, mint öt évvel ezelőtt, szellemekben szegényebb. [...] Kissé kivülebbről húzom a szemhatár körét. Körös körül háború van, tankok morajlása, csizmák kopogása, repülőök berregése, sötétbe burkolt városok.”³ Cs. Szabó László is a veszteség önmagán túlmutató, szimbolikus jelentőségét hangsúlyozza, mintha Babits halálának bekövetkeztével a természet rendje bomlana meg. Azon az éjszakán „hirtelen abbamaradt a nyár, száraz vihar csattogott a ház körül, elfulladva kimentem a tornácra, abban a pillanatban a villám bevágott a közeli kertbe. A világ iszonyú viharral jegyezte be utolsó óráit az egyik tanítvány emlékébe.”⁴ Ötven év távolából visszatekintve Vas István pedig az egyetemes kiszolgáltatottság érzékeltetésével foglalja össze gyászuk lényegét: „Olyan nehéz volt az élő magyar irodalmat Babits nélkül elképzelni! Mintha nem egyszerűen a legnagyobb költőnk hullott volna ki az életünkből, hanem egy védőfal dőlt volna össze körülöttünk.”⁵

A Babits halála után felgomolyló rossz előérzetek első beteljesedése a hivatalos Magyarország azonnal megnyilvánuló, lehangoló közömbössége volt, mely a temetésen vált nyilvánvalóvá, hiszen a szertartáson kormányzati szerveknek – Vas István szavával élve – „árnyéka sem volt jelen”.⁶ De a temetés máig igazán fel nem tárt jelentősége abban állt, hogy nemcsak a hivatalosságok maradtak távol, hanem a tömegek is. A Magyar Nemzet tudósítója keserűen állapítja meg: „Babits Mihályt temetni gyűlt össze egy milliós városból *egy maroknyi tömeg*. Nem feketéllik tőlük a temető, *nem* állják el az utakat s autók sem parkolnak a ravatalozó mögött. Gyalog jönnek egyszerű ruháikban, *zárt kis szekta* [...]. Az élő magyar irodalom zarándokolt ki a kerepesi úti temetőbe.”⁷ Természetesen a visszaemlékezők és nekrológírók pártállásuk és hovatarozásuk szerint értékelik a történeteket. A jobboldali sajtó beteljesedve látja saját igazát, lám Babits Mihály senkinek sem kell. Szekfű Gyula ellenkezőleg, száműzötteknek érzi a megjelenteket, akik „a nemzeti szellem” letéteményesei, ők hűségesebben kitananak kötelességük mellett, egy olyan világban is, ahol az emberek saját hasznukon kívül egyebet már nem ismernek.⁸ Vas István Babits költői sajátosságával, a befogadás nehézségével magyarázza az érdektelenséget: „régóta sejtettem, hogy Babitsnak nincs közönsége – Babitsot nem olvassák.”⁹ Szabó Zoltán lehangolt önváddal azt állapítja meg: „Hát ide jutottunk, már gyászolni sem tudunk.”¹⁰ Többen emlegetik Vörösmarty és Victor Hugo nagyszabású temetését, velük egyenrangú költőfejedelemnek ítelve Babitsot, akit hasonló méretű nemzeti gyász illetne meg. Nem hangzik el, de magukban sokan összehasonlíthatták Ady több ezres tömegeket megmozgató végső búcsúztatását ezzel a csendes szertartással. Az emberek egységes távolmaradását (mely külön szociológiai

vizsgálat tárgyát képezhetné) alapvetően a háborús hangulat félelmekkel teli fásultsága okozhatta, konkrétan befolyásolhatta a hivatalos elismerések elmara-dása, a közvéleményt mindig is erősen alakító napi sajtó tartózkodó hangneme, hiszen nem gyászkerettel és öles betűkkel jelentek meg ezen a napon a lapok, hanem legtöbbjük csak a harmadik-ötödik oldalon foglalkozott a bekövetkezett halállal. E meglepő tartózkodás táplálkozhatott még a Babitsot egész életén ke-resztül kísérő szélsőséges támadások vádjaiból, a Baumgarten-kuratórium rend-kívül rosszízű sajtóvisszhangjából, a jobb- és baloldal nyílt elhatárolódásából, és végül az ekkorra elmérgesedett népi-urbánus vitában elfoglalt babitsi helyből, amikor is egyik tábor sem tűzhetette őt ki harci lobogóul, mert annál árnyaltabb, toleránsabb és európaibb volt magatartása. Legkevésbé tán műveinek olvasott-ságából következett a kis létszámú gyászolók csoportja, hiszen az írói kultuszok kialakulása nem feltétlenül áll egyenes arányban az elolvasott oldalak mennyi-ségével. E szűk körű szertartás, melyen azonban a magyar irodalom színe-java jelen volt, erőt is adott: az összetartozás, szolidaritás, egymásrautaltság érzését. „Megdöbbenve ébredtem rá – írja Hunyady Sándor –, hogy jól érzem magam [...] azért éreztem jól magam, mert mindenkit szerettem, aki a temetőben összegyűlt, [...] nem kellett tartanom senkitől. A szomorúság, amely körülfogott, barátságos volt, mintha egy szorosán összetartozó család gyászolna.”¹¹ Vas Ist-ván nem a közösség melegét érezte elsődlegesnek, hanem éppen ellenkezőleg: „ott az augusztusi melegben inkább a magunkra maradás hidege futott át raj-tunk – rajtam legalábbis.”¹²

Az aggodalom hamarosan újabb kézzelfogható módon válik valósággá. Jobb-oldali lapokban mocskolódo hangnemben írt, a tiszteletadás elemi íratlan tör-vényeit semmibe vevő cikkek látnak napvilágot. Az „Egyedül vagyunk” szeptemberi számában Csúzy Mihály tollából *Egy költő s egy folyóirat sírjánál*¹³ címmel olyan írás jelenik meg, mely Babits után a Nyugatot is legszívesebben a föld alatt tudná. „A mai *Nyugat*: epigonok, herbertek, albínók tanyája. Még a jó hang is megfúl hasábjain. [...] Útját megfutotta, idejét betöltötte – ha lenne kegyelet a sírgondozókban, egy búcsúzó Babits-számmal lezárnák a sort.” A hivatalos szervek azonban még Csúzy Mihálynál is szigorúbbak voltak: mivel a korabeli szabályoknak megfelelően a *Nyugat* lapengedélye Babits nevére szólt, Illyés minden igyekezete ellenére a lapot augusztusban megszüntették, még a *Nyugat* halotti emlékszámra sem jelenhetett meg. Illyés csak egy új folyóirat alapítására kapott engedélyt – feltétlenül eltérő címmel.¹⁴ (Mint tudjuk, ez lett a Magyar Csillag.) Felháborodást keltett a nagy múltú folyóirat megszüntetése és különö-sen annak módja: a *Nyugat* nem búcsúzhat el saját főszerkesztőjétől. Ebben a helyzetben dönt úgy Illyés, hogy a már gyűlő nekrológokat, kéziratokat Emlék-könyv formában fogja kiadni, természetesen a *Nyugat* kiadónál, a szokásos emblémával, lehetőleg minél gyorsabban – egyrészt pótolandó a betiltott em-

lékszámot, másrészt elejét venni annak, hogy a megjelenés előtt esetleg a szimbolikus nevű kiadót is megszüntessék.¹⁵

A *Babits Emlékkönyv* különleges helyet foglal el a gyászirodalomban: folyóiratot jellemző gyorsasággal, de tanulmánykötetet jellemző igénnyel, emlékezőseket összegyűjtve készült. Egyszerre két halottat temetnek e kötettel: a költőt és az általa szerkesztett folyóiratot. Illyés, az Emlékkönyv szerkesztője, mintegy utolsó erődemonstrációra hívja össze a volt munkatársakat annak jelzésül, hogy csak a folyóirat szűnt meg, az általa képviselt irodalmi, politikai és szellemi magatartás nem. Hetvenhárom szerzője van a kötetnek. A Nyugat törzsgárdáján kívül festők, szobrászok, színészek is részt vesznek a munkában, valamint politikailag is széles a paletta: Csécsy Imrétől kezdve Tamási Áronon át Szekfű Gyuláig terjed az ív. A népfrontos összefogás valóban széles körű. Illyés ekkor felvállalt progresszív irodalomszervezői szerepének eredménye, hogy nemcsak a barátokat, tisztelőket, hanem Babits vitapartnereit és ellenfeleit is sikerült az emlékezés erejéig összegyűjtenie. A kötet nyitó tanulmánya és egyben talán legelmélyültebb írása Szabó Lőrincé, a halál hírére leborulva megtért tanítványé; felsorakozik a szerzők között, kalaplevéve, a régi vitapartner, Kassák; jelen van minden keserű emlék ellenére (hacsak jelképesen szaggatott szöveggel is) a hajdani szerkesztőtárs, Móricz; és felemelt kézzel tiszteleg az egészen más utakat járó, Babitscsal lánzsatörésig harcoló Németh László. Illyés másik tiszteletre méltó szerkesztői erénye a gyorsaság. Rendkívül szűk határidőt szab, ahogy Vas István írja: „mindössze tíz napot”.¹⁶ „Volt két hét augusztusban – örökíti meg az eseményeket Szabó Zoltán –, mikor szinte minden valamirevaló magyar író Babits Mihály tiszteletére dolgozott. Szinte ijesztő volt ez a lázas készenlét, ez a csendes, elszánt bravúr.”¹⁷ Valóban, a *Babits Emlékkönyv* rövid átfutási idejével és mégis reprezentatív nagyságával, az emlékezések gazdagságával, erkölcsi üzenetével, a szerkesztés gondosságával a magyar irodalomban egyedülálló szellemi és nyomdai teljesítmény.

Ha valaki sokáig él – sok barátját kell eltemetnie. Ez a sors lett osztályrésze a Nyugatnak is. 1941-re már kialakult hagyománya volt az emlékszámoknak. Az első és leggazdagabb búcsúztatás Adyé volt, utána következtek a Nyugat nagyjai, akik közül (milyen tragikus sors) senki sem érte meg a tisztas öregkort: megemlékeztek Tóth Árpádról, Juhász Gyuláról, külön számot kapott Karinthy és Kosztolányi. Az írói jubileumok alkalmából is erősödött a tematikus, egy életműről szóló folyóiratszámok hagyománya; így ünnepelték negyedszázados írói évfordulója alkalmából Móricz Zsigmondot, Osvát Ernőt, Babitsot, Ignóust, Gellért Oszkárt, az ötvenéves Kosztolányit. Illyés határozottan és szándékosan a folyóiratban kialakított hagyományokat követte, amikor felépítette az Emlékkönyv szerkezetét, de a különleges körülményeket figyelembe véve, a visszautalás gesztusát megőrizve, egyben túl is lépett e hagyományokon. Szigorú koncepció szerint a következő öt nagy fejezetre tagolta a kötetet: *A mű, A szellem,*

A művész, Az ember és Az utolsó napok. Tudatosan rímel ez a szerkezet a Kosztolányi-emlékszám tanulmányaira, még az utolsó, kézzel írt sorok képe is hasonló. A fejezeteken belül, mintha egy monográfia készülne, Illyés tovább csoportosította a témákat. Egy-egy önálló írás foglalkozik Babitscsal a költővel, a regényíróval, a tanulmányíróval, a filozófussal és a prózaíróval, külön-külön részletesen elemzik az angol, a francia, a német, a görög, az olasz és a latin nyelvű irodalomhoz való kapcsolatát, emlékeznek rá mint tanárra és nevelőre, hagyományőrzőre és poeta doctusra, kurátorra és szerkesztőre, idézik gyermekkorát, pályakezdését, az első találkozásokat, emlékezetes szavakat, lakhelyeinek hangulatát és hosszan tartó betegségét. Mitikussá növelt alakját is szinte mozaikszerűen, tanulmányokra bontva rakják össze, például önálló írás foglalkozik Babits arcával és egy másik a szemével. A záró fejezetet az utolsó napok több szemtanú által megörökített jelentőségteljesen részletes krónikája alkotja. Ezt követi a temetőben elhangzott nekrológok szövege és a temetés szertartásának, valamint a gyászoló közönségnek leírása. A könyv koncepciója világos: a halhatatlan mű elemzésétől a halandó ember legutolsó pillanatának megörökítéséig terjed az ív. Végül a kötetet – ahogy ez minden valamirevaló emlékkönyvben lenni szokott – a gyors megjelenés ellenére meglepően részletes Babits-bibliográfia és negyven fényképből álló gazdag fotógyűjtemény zárja. Illyés minden lehetséges módot megragad, hogy a könyv közösségi jellegét hangsúlyozza: minden írás a nagy egész része, az emlékezések fejezetekbe, a fejezetek közös koncepcióba illeszkednek. A címek egységesek, összecsengnek és puritánul nominatívák. Közösségi gesztus a kolofonoldalon szereplő mondat: „Az Emlékkönyv írói tiszteletdíjukat, a kiadók a tiszta jövedelmet Babits Mihály síremlékére ajánlották fel.” Az írók és olvasók ünnepélyes összetartozásának érzését fokozza, hogy a kétezer megjelent kötet minden példánya külön számozást kap. A folyóirat szellemének továbbélését a központi helyre nyomtatott jól ismert Nyugat-embléma, a folyamatosságot pedig a címlap alján ez a rövid hír jelképezi: „A Magyar Csillag előfizetőinek illetménykötetete.”

A kötet monografikus szerkezete, tematikus szigora paradox kapcsolatban áll a megírás és megjelenés gyorsaságával, tehát az írások nekrológ jellegével. Hiszen az előbbi az objektív értékelés kerete szokott lenni, az utóbbi viszont egy megrendítő pillanatban, az élet és halál mezsgyéjén megszülető, kultikus hagyományokat követő, szubjektív búcsúztató. A nehézségekről Illyés maga vall a gyászbeszéd megírásának érzelmi kálváriája kapcsán: „A harmadik papírt téptem el, nem kezdem újra. [...] A halotti beszéd fogalmazványait tépem.”¹⁸ Ahogy a gyászbeszéd fogalmazása közben vívódott, hogyan is szólaljon meg, és a nekrológ fájdalmas műfaja elől a tanulmány vagy az emlékezés irányába akart kitérni, úgy töprenghetett azon, hogy az Emlékkönyvben milyen hangnemet üssön meg mint szerkesztő. „A gyász két útárka a nagyképűség és a hisztéria. Ő tanított mértékre.” Mint látjuk, a mérték elvét választotta, úgy érezve,

ezzel állít Babitshoz méltó emléket. A kötet szerkezete által diktált mérték és a friss fájdalom nagyságának ellentétéről, az írás nehézségéről a kötet szerzői közül többen vallanak. Érdemes felidézni a szinte szó szerint visszatérő töprengéseket. Cs. Szabó László: „Életében tárgyilagosan tudtam róla írni, de most a halhatatlanság nyomasztó tárgyilagossága megbénít s apró emlékek mögé kerget.”¹⁹ Fenyő Miksa is hasonló módon tépelődik: „És most mit írjak?” – kérdezi, s ő is az emlékek felidézésébe menekül az elemzés gesztusa elől: „Majd később, a gyász órái multán, érdemes lesz a lélekbúvárnak elgondolkodni ezeknek s hasonló változtatásoknak a hieroglifáin.”²⁰ Gyergyai Albert: „Nem tanulmány ez, csak emlékezés beszélgetésekre és olvasmányokra [...] ez a pillanat az, az elmulás és öröklét között, amikor hirtelen villanásként érezzük veszteségünket [...]. Ilyenkor nemcsak kötelességünk, hanem egyetlen vigaszunk is, hogy magunk elé idézzük, bármily ürüggyel, aki elment.”²¹ Azok, akik egy-egy kiosztott jéma részletes feldolgozásán fáradoznak, miközben a rövid határidőt meghazudtoló valóban színvonalas tanulmányok születnek kezük alatt, azok is úgy érzik, mentegetőzniük kell a műfaj kettőssége miatt. Gyakran ismétlődő gondolat, hogy a jövő tudománya felé fordulnak segítségül, úgy érzik, írásuk üzenet az elkövetkező nemzedékeknek. Tolnai Gábor Babits esszéírói munkásságát vizsgálva veti papírra: „Majd eljön az idő, midőn szakszerű tanulmányok fogják felmérni, mit köszönhet esszéinek irodalmi múltunk új értelmezése. De most erről én nem tudok beszélni.”²² Szerb Antal is világosan látja e dilemmát: „Az angol költészethez való viszonyát egyszer részletesen ki kellene dolgoznia valakinek.” „Most sürget az idő és belülről sincs érkezésünk. Emlékkönyv számára írom ezeket a sorokat és úgy érzem, fontosabb, hogy az emléket megragadjam. A tudomány ráér, az emlék elillan.”²³ Gyergyai Albert pedig a francia irodalomhoz való viszonyát elemezve fogalmazza meg: „addig is, míg valaki részletesebben szólhat erről, talán nem lesz fölösleges legalább megvillantani e nagy témát”.²⁴ Sőtér Babits formaművészetével kapcsolatban írja: „Nem is igen lehet egyetlen tanulmány keretében mindezeket a kérdéseket teljesen feltárni, s így most legfeljebb vázlatosan szólhatunk olyan problémákról, melyekkel majdan a tudományos kutatásnak kell lelkiismeretesen foglalkoznia.”²⁵

Az Emlékkönyvnek van egy rejtett, érzelmi háttere is. A Baumgarten-kuratórium létrejötte óta Babitsot dicsérni a haszonleséssel volt vádolható. Hivatalos keretek között szabályozott bírói és adományozó szerepe, amely menthetetlenül átértelmezte poeta doctusi tudása, költői nagysága alapján természetesen kiérdemelt és korábról megszerzett jogát a művészi ügyekben való ítélkezésre, az ő értékelését is befolyásolta, a hozzá és életművéhez való viszonyt átláthatatlanul szövevényessé, indulatoktól fűtötté tette. Halála után, amikor a közvetlen visszajelzés, a jutalmazás lehetősége megszűnt, mintha a kötet írói, a barátok, tanítványok, erkölcsi megkönnyebbüléssel hajtának tisztelgésre fejüket. A könyv egyik legkevesebbet emlegetett, de szociológiai, lélektani szempontból jellemző

írása, a szerzőként nem túl jelentős Dallos Sándoré. Fiktív levelet küld Babits „túlvilági címére”, melyben töredelmesen megvallja, hogy sokáig „az ellenfelei és tagadói közé” tartozott. Gyerekfejjel, a tizes évek közepén, Ady-hívővé vált, s a kor felfokozott hangulatából következően Babits ellen fordult. Az Ady-Babits-értékelés diákvilágban lecsapódó, szinte hisztérikus méreteket öltő, a korra jellemző természetrajzát olvassuk itt. Vagy-vagy! Aki Ady-párti, az Babits-ellenes, s fordítva. Az elutasítottat már-már diabolikus tulajdonságokkal ruházzák fel: Babits „nem meri magát egész testtel fotografáltatni; púpos!”²⁶ Dallos felnőttkori, reális Babits-értékelésének történetéből most a mi szempontunkból az a tény fontos csak, hogy szinte ismeretlenül, személyes viszony nélkül megkapott 1938-os Baumgarten-díja amennyire kötelezte őt, „legalább ugyanannyi gátolást is” jelentett számára, hogy felvegye vele a személyes kapcsolatot, hogy bocsánatot kérjen tőle. Csak Babits halála után, a hivatalosan elvárható hála erkölcsi gátja alól felszabadulva tud őszintén szólni hozzá. Illyés Gyula a másik, aki bevallja ezt a paradox érzelmi helyzetet. „Most bontakozik a magányból, az ezerféle elzártságból és bezártságból. Első alkalom, hogy szabadon írhatok róla.”²⁷

Éppen a zavaros, anyagi gyanúsítgatásoktól, politikai vádaskodásoktól terhes irodalmi élet teszi az Emlékkönyv írásainak fő motívumává a jelentől való elfordulást. „Nem volt magyar költő, akit több támadás ért volna, mint őt” – írja Illyés. A *Babits Emlékkönyv* kollektív fellebbezés a jövőhöz, s az érvelés közös alapja művészi értékében való hit, hogy a test esendőségével, megítélésének visszásságaival szemben életműve halhatatlan, mely a legnagyobbak közé sorolja őt. Ezzel fonódik össze annak megfogalmazása, hogy Babits magatartásával is kiemelkedett kortársai közül. „A mű nemcsak betű, hanem magatartás is” – fogalmaz szokásához híven tömören és plasztikusan Márai.²⁸ Szinte ugyanezt a fordulatot alkalmazza Kerecsényi Dezső: Babits arra tanított, hogy az esszé „nem pusztán gondolat és igazság. Az esszé: magatartás.”²⁹ Ezt emeli ki Bálint György is: „Művével és életével egyaránt nevelt.”³⁰ Csécsy Imre, Radnóti, Tamási Áron, Vas István, Szekfű Gyula – egyszóval szinte mindenki Babitsnak életművén túlmutató értékeit állítja középpontba: ő volt az élő mérték, „csúfos és olcsó napjaink során” az ünnep,³¹ akinek a betegséggel való, kitartó küzdelme is a humánus győzelmét hirdette. „Babits haldoklása éveinek idejében írott műveivel bebizonyította – írja Márai –, hogy a világ minden támadása erőtlenné az emberi szellemmel szemben. Addig élt, amíg az utolsó betűt le nem írta, amíg pontot nem tett műve végére. Ilyen hatalmas a lélek? Igen, ilyen hatalmas.”³²

Az Emlékkönyv lapjain és a búcsúztatókban jellemzően gyakran visszatérő gondolat, hogy halála, a test legyőztetése az általa képviselt értékek egyetemes veszélyeztetettségét szimbolizálja. Egy egész nemzedék számára Babits lett az őrtorony, „jelpép és tiltakozás: őre és jelképe az emberi műveltségnek, a nagy európai hagyománynak és tiltakozás minden ellen, ami a nagy eszmét veszé-

lyezetteti”.³³ Az a párhuzam, melyet pár évvel korábban József Attila Kosztolányiról mondott: „az emberiségen, mint rajta a rák, nem egy szörny-állam iszonyata rág”, az a párhuzam 1941 nyarának végén még inkább érvényes. „Meghalt, mert keresztre feszítettett a Szellem, mely éltette” – írja Káldor György.³⁴ „Hároméves betegsége egyetlen heroikus lázadás volt a végső formátlanság: a halál ellen – emlékezik Bálint György. – [...] Amikor utoljára láttam, úgy éreztem, hogy az igazi Európa már csak ott van az ő szobájában és még néhány hasonló, távoli szobában.”³⁵

Bóka László a temetés kapcsán fogalmazza meg a legpontosabban a Babits halálát övező magatartást, mely egyben az Emlékkönyv egyik alapvonását világítja meg: „Mindenki *túlbeszél* feladatán, hiszen ürügy minden feladat.”³⁶ Valóban egy nagy halott búcsúztatása évszázados szokások által kialakított lehetőséget teremtett közösségi állásfoglalásra, tiltakozásra. Abban a nyomasztó és vészteljes időszakban, amikor Nyugat-Európát és a Balkánt már lerohanta Hitler, s a német csapatok Moszkva felé nyomultak, amikor már Magyarország is belépett a háborúba, és egymás után jelentek meg a faji megkülönböztetést törvénné emelő rendeletek, akkor Illyés megtalálta a módját, felismerte a pillanatot, hogy tisztán irodalmi eszközökkel, valódi értéket létrehozva, származásra való tekintet nélkül, irodalmon túli progresszív jelentést adjon az Emlékkönyvnek. Kihasználta a veszteségben rejlő egyetlen pozitív lehetőséget: megszervezte a szellemi ellenállás egyik legjelentősebb fórumát, felismerte a gyászban rejlő közösségi szervező erőt. „A magyar haladó szellemiség egy gyászlobogó alatt gyűlt utoljára nagy táborba a hitleri idők előtt”³⁷ – világítja meg ő maga évekkel később, 1961-ben, az Emlékkönyv jelentőségének jellegét. E kötet szerkesztőjeként Illyés valójában már azt a néprtribuni szerepet formálja, mely irodalomról vallott nézeteinek megfelelt, s amely a XIX. század óta mindmáig hagyományozódik a magyar irodalomban; e szerep pozitív és ellentmondásos hatásai széles körben vitatottak és jól ismertek. Hogy ekkor az előrevivő hatás érvényesült, hogy ekkor volt mi ellen tiltakozni, semmi sem bizonyítja jobban, mint az az alpári hangnem, mellyel a szélsőjobboldali lapok az Emlékkönyvet fogadták. Hasábjaikon arról folyt az antiszemita polémia, hogy milyen a szerzők származási aránya. „A *teljes magyar* irodalom helyett a *Nyugat teljes gárdája* van csak itt romlott, avas levegőjével” – írja a Magyar Élet című folyóirat, a jobboldalra tolodott népi írók orgánuma. Szij Gábor, a cikk szerzője, pontos matematikai művelettel kiszámolja: „A hetvenhat névnek több mint a fele zsidót és félzsidót jelent, vagy zsidó érdekeltséget: zsidó feleséget, zsidó lapot, zsidó pénzt. [...] Ki sem nyitottuk igazában a könyvet, s máris megdöbbenve kérdezzük: mi készítette Illyés Gyulát arra, hogy az élükre álljon?”³⁸ Tartalomtól és értékektől független, nyíltan vállalt, agresszív faji előítéletnek kevés ennél szomorúbb dokumentuma van a magyar irodalomban. Az Emlékkönyvet fogadó recenziók közül én Szabó Zoltánéval értek egyet: „Ezt a könyvet, amíg magyar irodalom

él, kétféle ember fogja nélkülözhetetlennek tartani. Az egyik, aki Babits Mihály megértéséhez keres kalauzt. A másik? Az, aki valamely vigasztaló dokumentumot keres ez esztendőök magyar életéből.”³⁹

Babits életművének fogadtatása nemcsak ekkor, hanem a háború utáni évtizedekben is viszontagságos volt. Az Emlékkönyv sem örvendett osztatlan elismerésnek. Utaljunk csak a Babits-monográfiát író Kardos Pál tartózkodó véleményére, aki elismerve a kötet „kimondatlan, de szívós” antifasiszta jellegét, túlzottan hódolóknak, felmagasztalónak érezte az írások hangnemét.⁴⁰ Vagy elevenítsük fel Illyés önironikus emlékezését Babits halálának huszadik évfordulóján, melyben egy „ifjú publicista” álláspontját idézi: „Nem is nagyon lepődtem meg, hogy a fiatal kritikus Babits-ellenes véleményének – inkább hangulatának – első okai közt épp a Babits-émlékkönyvet említette meg, merőben más szempontokat véve alapul, mint a hajdani elutasítók.”⁴¹ Az Emlékkönyv erkölcsi rehabilitációját a Téglás János minikönyv-sorozatában megjelenő szemelvényes válogatás végezte el, mely a Babits-centenárium alkalmából látott napvilágot. Természetesen az ekkortájt elkerülhetetlen szerkesztői engedményeket Téglás is kénytelen volt megtenni. A szövegek közül szokásos módon kimaradtak a politikailag kényesebbek, s az egyik legszebb írás, Máraié is hiányzik, saját letiltása miatt. Az állandó újraértékelés göröngyös útját mindenkinek a maga módján kell járnia. Haszonelvű egyetemista koromban, mikor egy megadott dolgozathoz kerestem adalékot, én is kissé csalódottan tettem le a könyvet, mert a kötet enciklopédikus jellegéhez képest az átnézett tanulmányt nem éreztem elég átfogónak és objektívnek. Akkor még nem értettem, hogy a *Babits Emlékkönyv* nem szabad a tartalomjegyzék által felkínált módon, átfogó tanulmánykötetként forгатni, hiszen nemcsak azt kell keresni benne, ami a művekről szól, hanem azt is, ami *túlbeszél* rajtuk. Így olvasva a kötetnek az a rétege is megelevenedik, amely egyedülálló módon mutatja fel, hogy mit jelentett Babits a közönségnek, amelyben élt.

1 RADNÓTI Miklós, *Napló*, szerk. MELCZER Tibor, Magvető, Bp., 1989, 176–177.

2 Vö. TVERDOTA György, *A nekro-logica = Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., 1994, A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei 1, 127–128.

3 SZABÓ Zoltán, *Babits temetésén*, Jelenkor, 1941, 16. sz., aug. 15., 1.

4 CS. SZABÓ László, *A tanítványok = Babits Emlékkönyv*, szerk. ILLYÉS Gyula, Nyugat, Bp., 1941 (a továbbiakban: BE), 135.

5 VAS István, *Azután*, Szépirodalmi, Bp., 1990, 241.

6 VAS István, *i. m.*, 242.

7 –a, *Eltemették Babits Mihályt*, Magyar Nemzet, 1941. aug. 8., 5.

8 SZEKFŰ Gyula, *Temetés után* = BE, 135.

9 VAS István, *i. m.*, 242.

10 SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 2.

11 HUNYADY Sándor, *A gyászoló közönség* = BE, 284.

12 VAS István, *i. m.*, 242.

13 CSUZY Mihály, *Egy költő s egy folyóirat sírjánál*, Egyedül vagyunk, 1941, 9. sz., 8.

14 Vö. RADNÓTI Miklós, *i. m.*, 188.

15 VAS István, *i. m.*, 244.

- 16 Uo.
 17 SZABÓ Zoltán, *Irodalmi gyászpompa*, Magyar Nemzet, 1941, 245. sz., 9.
 18 ILLYÉS Gyula, *Az ismeretlen* = BE, 1941, 185.
 19 CS. SZABÓ = BE, 85.
 20 FENYŐ Miksa, *Kusza emlékezések Babits Mihályról* = BE, 128, 130.
 21 GYERGYAI Albert, *Babits és a franciák* = BE, 45.
 22 TOLNAI Gábor, *A hagyományörző* = BE, 1941, 100.
 23 SZERB Antal, *Babits és az angol költészet* = BE, 44.
 24 GYERGYAI Albert, *Babits és a franciák* = BE, 46.
 25 SÓTÉR István, *A forma mestere* = BE, 56.
 26 DALLOS Sándor, *Levél Babits Mihálynak* = BE, 170.
 27 ILLYÉS Gyula, *Az ismeretlen* = BE, 193.
 28 MÁRAI Sándor, *Lélek* = BE, 82–83.
 29 KERESZÉNYI Dezső, *A tanulmányíró* = BE, 25.
 30 BÁLINT György, *A nevelő* = BE, 104.
 31 SZERB Antal = BE, 44.
 32 MÁRAI Sándor = BE, 82–83; ugyanerről például BÁLINT György = BE, 104; LACZKÓ Géza, *Izzó lélek az enyészet üllőjén* = BE, 144.
 33 TOLNAI Gábor, *A hagyományörző* = BE, 102.
 34 KÁLDOR György, *„Sodrában a szörnyű malomnak...”* = BE, 87.
 35 BÁLINT György, *A nevelő* = BE, 104.
 36 BÓKA László, *A temetés* = BE, 276.
 37 ILLYÉS Gyula, *Babits szemébe nézni*, *Tiszatáj*, 1961, 11. sz., 1.
 38 SZÍJ Gábor, *A Babits-emlékkönyv és a Magyar Csillag*, *Magyar Élet*, 1941, 12. sz., 7.
 39 SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 9.
 40 KARDOS Pál, *Babits Mihály*, Bp., 1972, 526.
 41 ILLYÉS Gyula, *i. m.*, 1.

A műfajokról

A minket körülvevő világ megismerése, a tapasztalatszerzés, majd pedig a döntések afelől, hogy ebben a világban milyen cselekedeteket hajtsunk végre, mind ez az érzékszerveinken keresztül történik.¹ Tudjuk, hogy mi világos és mi sötét, mi halk és mi hangos, puha vagy kemény, jó szagú vagy bűdös, édes vagy keserű – és eszerint cselekszünk. Öt érzékszervünket meg tudjuk ugyan világosan különböztetni, ám az érzékszervek együttműködnek, tapasztalatunk munkájuk összesített eredménye. Szétválasztásuk még az irodalom, a költői fantázia segítségével sem sikerül, amint azt Diane Ackerman bestsellere vagy Italo Calvino külön egy-egy érzékszervnek szentelt novellái is ékesen bizonyítják.²

Ugyanakkor az évezredek során az érzékszervek között hierarchikus összefüggések alakultak ki: a mai világban egyes érzékszervekre gyakrabban van szükségünk, mint másokra, és egyes érzékszervek inkább a megismerést segítik elő, mások pedig inkább a cselekedeteinket határozzák meg.³ A megismerés a látás, a cselekvés a tapintás elsődleges funkciója.

Ezek a kézenfekvő tények nemcsak a mindennapi életünkre vonatkoznak, hanem azon belül természetesen esztétikai aktivitásunkra is. Olvasás, hangversenylátogatás olyan cselekedetek, melyek egyszerre több érzékszervünket veszik különböző módon igénybe. Az európai művészetelmélet főáramlata ennek ellenére kétszáz év óta úgy tesz, mintha a művészetek és ezeken belül a műfajok monomediálisak lennének, azaz mintha minden műfaj csak egy-egy különválasztható érzékszerv esztétikai kielégítését szolgálná: a festészet a látás, a költészet a hallás művészete. A színházi előadás kivételt képez ugyan, de az iskola a színházat is „monomediálizálja”; drámai irodalomról beszél, Shakespeare drámáit mint szövegeket kezeli, ugyanolyan retorikai-stilisztikai szövegelemzésnek veti alá, mint a költészetet.⁴

A művészetek monomediális megközelítését a huszadik században különösen elősegíti két, a modern irodalomelméletre jellemző jelenség, mely végül a strukturalizmusban csúcspontot ér: a szövegközpontúság és a műalkotás autonómiájának gondolata. A strukturalisták a szellemtudományok és a művészetek legkülönbözőbb válfajait a nyelvészeti modellből kiindulva tanulmányozták, azaz a szövegre vezették vissza: a szöveg pedig egyetlenegy szinten alakul ki, egy érzékszervre apellál, azaz monomediális. A hanghordozást vagy a tipográfiát, tehát pontosan azt, ami színt, életet visz a szövegpercepcióba, ez a nyelv-

vészet elhanyagolta. Az autonómiafogalom, az autotelikus, a jó értelemben vett „öncélú” művészet dogmája másképpen, de ugyanabba az irányba vezet: kizárólag önmagára csak az a műalkotás utalhat, amely megtagad minden kapcsolatot azzal, ami másra is emlékeztethetne. Az autonóm szöveg, zene, festészet „kioltja a jelentést” (Erdély Miklós), szigorúan önnön sajátosságára szorítkozik, és ez a sajátosság csak anyagi természetű lehet: szó, hang, festék. Az autonómia legfajtisztább példája az önreferenciális művészet: a John Cage fémjelezte zene, az absztrakt és főleg a monokróm festészet – tehát nem annyira Mondrian, mint a Clement Greenberg által meghirdetett absztrakció, vagy a Hlebnyikov-féle hangköltészet, Isidore Isou lettrizmusa; ez a fajta művészet egyben a monomediális legszélsőségesebb válfaja.

A nyolcvanas évek eleje óta, úgy tűnik, a szellemtudományok irányt változtatnak, és ez az új fejlődés egyre vitathatóbbá teszi a művészetek kétszáz éves monomediális bemutatását. Négy jelenségre szeretnék itt rámutatni.

1. A nyelvészetben belül megerősödik a szociolingvisztika, mely az egységes írott szöveg helyett elsősorban a társadalom orális beszédhelyzeteit vizsgálja, azaz olyan nyelvi tárgyakat, melyeket egy síkon megközelíteni lehetetlen.⁵

2. Ezzel párhuzamosan az irodalomtörténet rámutat a szájhagyományozás fontosságára, az oralitás szöveggépző, szövegmeghatározó szerepére azokban a kulturális közösségekben, amelyek nem ismerik az írásos hagyományátadást. (Itt elsősorban Paul Zumthor munkáira gondolok.)

3. A strukturalizmus rehabilitálta a retorikát, de csak a szövegközpontú, az *inventióra* és az *elocutióra* épülő, a beszédek és irodalmi alkotások szövegét tanulmányozó retorikát. Ez éppúgy érvényes az érvelésközpontú észak-amerikai, mint az alakzatközpontú európai (főleg francia) retorikára. Az új fejlődés itt abban áll, hogy a mai retorikai kutatásokban nagyobb hangsúlyt kap, az *inventio* és az *elocutio* mellett, az *actio*, az előadásmód tana. Fumaroli, Volker Kapp⁶ és mások nem a retorikát, hanem az ékesszólást tanulmányozzák, és ez a hangsúlyeltolódás nagyon jellegzetes. Színháztörténészek, mint Dene Barnett,⁷ rámutatnak arra, hogy a színészek kiképzése során milyen fontos szerepet játszott a retorikai *actio*, az arcvonások és testmozdulatok expresszivitásának a szabályrendszere.

4. Az irodalomelméleten belül egyre jelentősebb kutatási terület a szó és kép viszonya: ezt kiadványok, folyóiratok-különszámok és nemzetközi konferenciák tömege bizonyítja. A reneszánsz és barokk idején az *Ut pictura poesis* elve elmosta az elméleti határokat a költészet és a festészet stúdiuma között: a mai kutatás mintha újból megkérdőjelezné a verbális és vizuális műinterpretációk teljes szétválaszthatóságát. A kilencvenes években, úgy tűnik, a hang és kép viszonya is egyre több kutatót érdekel.⁸ Régis Debray szerint elérkeztünk a nyugati kultúra harmadik nagy fázisához: az orális kultúrát a késői középkorban leváltotta az írásbeli kultúra, a több évszázados szöveggépkultúra ma visszaszorul, helyét átveszi

a mediális kultúra, mely elsősorban a képen, a képek és hangok gyors változásain és megváltoztathatóságán alapul.⁹

A szellemtudományok mai fejlődése arra készítet, hogy kritikai vizsgálat tárgyává tegyünk a monomédialitás és a plurimédialitás viszonyát a történelem során. Néhány példára szorítkozom.

I. Az ókori irodalom talán legjelentősebb alkotása a dráma. Ezek a drámák eredetileg nem mint szövegek jelennek meg a közösség életében, hanem egy több napig tartó vallásos szertartás egyik műsorpontjának voltak a részei. Pickard-Cambridge szerint az öt részből álló ceremónia negyedik része a tragédia. Ezzel a ceremónia-jelleggel magyarázható a kórus fontossága is; a kórus-szövegrészeket énekelve adták elő, és a zenét, lélektani hatása miatt, nagy gondal választották ki.¹⁰ Hogy milyen helytelen és anakronisztikus dolog ezeket a szövegeket csak mint szövegeket, mint monomediális irodalmi alkotásokat vizsgálni, arra Florence Dupont hívta fel a figyelmet, amikor kimutatta, hogy Seneca szövegei nem tekinthetők kerek és befejezett műveknek; inkább a nyilvános színelőadást elősegítő verbális vázlatokról kellene beszélnünk.¹¹

II. A kultúrának ezek a látványos, a nyilvánosság felé forduló formái vallásos vagy politikai eredetűek. A késői középkor politikai és kulturális eseményei szintén hatottak az európai műfajrendszer kialakulására. Az operát megelőző, allegorikus és narratív balett, melynek bemutatásában gyakran a királyi család tagjai is részt vettek, kimutathatóan a katonai felvonulásokra és a lovagi tornákra vezethető vissza.¹² A lovagi torna pontos szabályok szerint folyik le, de kimenetele bizonytalan – amint ezt II. Henrik francia király 1559-ben egy lovagi tornán bekövetkezett halála eklatánsan bizonyítja; a balett menete és kimenetele viszont eleve világos, hiszen politikai-ideológiai mondanivalója van: mindig a Rend győz a Káosz, a világosság a sötétség fölött. Száz évvel II. Henrik tragikus halála után a király már balettet táncol: XIV. Lajos, a későbbi Napkirály, Apolló, a napisten szerepét játssza, azaz táncolja.¹³ A társadalmi élet szerves és természetes multimedialitása átalakul esztétikai, már-már a színesztéziába átcsapó multimedialis élvezetbe. 1635-ben a négy keresztény monarchia allegorikus balettjén (*Ballet des quatre monarchies chrétiennes*) a három lengyel és a három svéd lovagot játszó-táncoló színész teljesítménye elragadja a krónikást: *le cliquetis de leurs armes jointes à la cadence de leurs épées est si agréable à cause de la lueur des lames et de la vitesse de leurs pas*.¹⁴

A balett mint allegorikus, ideológiai töltetű táncprogram nem önálló esemény, hanem egy nagyobb kulturális eseménysorozat része, akárcsak az antik dráma. Az abszolút monarchia két ilyen kulturális eseményt ismer: a királyi bevonulást („Joyeuse Entrée”, „Blijde Intocht”, ahogy Huizinga nevezi híres könyvében) és a kastélykertben lejátszódó látványos mulatságot. Az újonnan megkoronázott királyt az ország főbb városai egy nagyobb, hosszasan előkészített ünnepséggel

keretében fogadják, mely több részből áll, és olykor több napig tart.¹⁵ A kastély parkjában lezajló ünnepséget nem a város rendezi a király számára, itt az uralkodó fogadja és szórakoztatja alattvalóit. A hierarchia tehát megfordul – a hódolás pompáját az elkápráztatás pompája váltja fel –, de a két ünnepségsorozat formái, „grammatikája”, és politikai mondanivalója, „szemantikája”, nagyjából megegyezik.

André Félibien, a francia művészettörténet és műkritika első nagy alakja, aki 1667-től kezdve a „historiographe des bâtimens du roi” címet viseli, kétféle ünnepséget ír le: olyanokat, amelyek egy, és olyanokat, amelyek több napig tartanak. Az ünnepség mindkét esetben több részből áll: egy állófogadást, azaz állva fogyasztott uzsonnát egy színelőadás vagy egy balett követ, ezt egy vacsora, és az egészet tűzijáték zárja le. A vendégek körbejárják a parkot, megcsodálják a süteményekkel és gyümölcscsel dúsan megrakott asztalokat, a szobrokat, épületeket és a kertészet művészetét. Amikor a király és kísérete meguzsonnáztak, a tömeg megrohamozza az asztalokat, és pillanatok alatt elpusztítja a gyümölcs- és süteménygúllakat. *Pillage*, fosztogatás, írja Félibien, „ez is része a látványosságnak”.¹⁶ A színelőadásban a zenének mindig fontos szerep jut, vagy úgy, hogy énekelt szövegrészek váltogatják a beszélt szövegrészeket, vagy úgy, hogy a felvonások végét hangszeres zene jelzi. Mediális különbséget jelez a vers–próza ellentét is. Félibien megjegyzi Molière *Georges Dandin*jével kapcsolatban, melyet 1668. július 18-án játszottak először egy versailles-i multság keretében, hogy a próza különösen alkalmas a cselekmény bemutatására, míg a verset éneklik, és ez pedig az érzelmeket fejezi ki. Mintha egyszerre két színdarabot játszanának, írja: „il semble que ce soit deux comédies qu’on joue en même temps”.¹⁷

Ezeknek a barokk ünnepségeknek – a város hódolását kifejezőknek éppúgy, mint az alattvalók gyönyörködtetését szolgálóknak – van néhány közös vonása. Hármat szeretnék kiemelni:

1. Az ünnepségek előkészítéséhez mindig legalább *négy* művész-mesteremberre¹⁸ van szükség: egy építészre, egy zeneszerzőre, egy festőművészre és egy költőre. IX. Károly 1571-es párizsi bevonulását Ronsard, a király kedvenc költője, Germain Pilon szobrászművész és Niccolo dell’Abbate, valamint Antoine Caron, a kor nagy manierista festői készítik elő.¹⁹ XIV. Lajos versailles-i ünnepségei Molière és a zeneszerző Lully, a műkertész Le Nôtre, a díszlettervező és rendező Vigarani és Charles Le Brun, az udvari festő közreműködésével épülnek fel.

2. Az ünnepségekre jellemző az, amit ma *interaktivitásnak* szokás nevezni: nemcsak a művész aktív, a ceremóniához a közönség aktivitása, elsősorban térbeli mozgása is hozzátartozik. A király és kísérete gyalog vagy lóháton fedezi fel lassan, egymás után, a városi polgárság hódolatának színes, hangos, gyakran mozgó allegóriáit – zenekarokat, feliratokat, táncokat –; az udvarnak, az alattvalóknak járnia kell a kastély termeiben és parkjában ahhoz, hogy felfedezzék

mindazt, ami gyönyörködtetésükre szolgál. Az „interaktivitás” kifejezés természetesen – a XVII. századdal kapcsolatban éppúgy, mint manapság – pontatlan, vagy legalábbis eltúlzott, hiszen a művészek és a közönség sohasem állnak egy síkon; a közönség a látványosság sikeréhez és kvalitásához nem járul hozzá aktívan: mozgása, tapsa, arckifejezése legfeljebb a tetszés vagy nem-tetszés ki nyilvánítására alkalmas.

3. A művészetet alkotója, úgy tudjuk, úgy tanultuk, az örökkévalóságnak szánja. A műalkotás már-már szakrális jellege különösen a romantikus zsenikultusz óta elterjedt dogma (és együtt jár a másik, a Nagy Művész dogmájával, akinek halála után „ne varietur”-definitív kiadásban kell tisztelni Összes Műveit). Ezzel szemben a barokk ünnep *efemér*, olyan műalkotás, melyet felépítenek, megfestenek, megírnak, majd pedig lebontanak és megsemmisítenek. A festmények megszűntek, emléküket csak a történészek és krónikások őrzik meg.

Összegezve tehát elmondhatjuk, hogy a barokk ünnep több művész együttműködéséből születő, a közösséget aktívan bevonó, elkápráztató, de csak egy estére, esetleg néhány napra fennálló műalkotás.

III. Külön kell beszélnünk, harmadik történelmi mozzanatként, a francia klasszicizmus poétikájáról, mert ennek óriási hatása volt egész Európában, és érthetetlen módon részben éppen ehhez a poétikához apellál a későbbi monomediális esztétika. A klasszikus műfajelmélettel kapcsolatban néhány félreértést kell tisztázni:

a) A műfajok szigorú szétválasztása („la séparation des genres”), mely a klasszikus poétika egyik alapköve, nem monomediálitás kérdése, hiszen éppen a dráma a legrepresentatívabb klasszikus műfaj; nem arról van szó, hogy minden műfaj maradjon meg a saját érzékszervénél, ez a szabály elsősorban ideológiai-szociológiai hierarchiát posztulál: a komoly magasabb rangon áll, mint a könnyű vagy a vidám.²⁰ A legelőkelőbb helyet Arisztotelésznél a két „komoly” műfaj, az eposz és a dráma foglalja el: az eposz a cselekvést előadja, a dráma bemutatja – mindkét műfaj plurimediális. Az eposz XVII. századbeli látványos csődje – Himmelfarb kutatása során közel háromszáz klasszikus francia eposzról szerzett tudomást!²¹ – éppen azzal magyarázható, hogy „monomediálizálódott”: olvasni kellett volna azt, aminek lassú, ismétléseket kedvelő narratív struktúrája a szóbeli előadásra készült. Nem véletlenül definiálják a XVII. században a regényt „prózaeposz”-nak: a regény olyan eposz, amelyet nem adnak elő, hiszen nincsen megverselve, hiányzik az előadó emlékezetét erősítő rím, a regényt olvasni kell, egyedül, otthon, csendben. És leginkább nők olvassák! Az eposz a nyilvános életben részt vevő férfiak való, a regény a nőké.²²

b) A klasszikus irodalom egy nyilvánosságban lezajló, nem egyéni fogyasztásra tervezett irodalmi élet szerves része; ez az élet három, illetve négy helyen játszódik le: a templomban, a színházban, a szalonban, esetleg, azaz egyesek számára, a királyi udvarban. A szentbeszéd éppannyira része ennek a nyilvános

irodalmi életnek, mint a színdarab: csak nyomtatásban, utólag „monomedializálódik”. Minden fontos műfaj bemutatott vagy előadott műfaj: monomedialitásnak csak azok a műfajok tekinthetők, melyeket a klasszicizmus poétikája nem ismer el, vagy csak a műfajhierarchia legalsóbb fokán tűr meg, mint a regény, a portré vagy az aforizmus.

c) A klasszikus műfajelmélethez tartozik a költészet és a festészet közötti kapcsolat hangsúlyozása. A horatiusi *Ut pictura poesis* úgy értelmezik, hogy a verbális és vizuális műfajoknak közelednie kell egymáshoz, hasonlítani kell egymásra. Ez az elv a francia klasszicizmus hőskorában, a XVII. század második felében elsősorban a festészetet érinti, a festészetnek kell a költészet eszményét megközelíteni. A medialitás szempontjából ez annyit jelent, hogy a festészeti műfajhierarchia csúcsa plurimedializálódik: a történetkép, a tableau d’histoire, az ábrázolt történelmi eseményre nem egyenesen utal, hanem kerülő úton, az irodalmi műfajhierarchia csúcsán levő és eleve multimediális műfajon, a drámán keresztül. Poussin – saját bevallása szerint – az arisztotelészi poétika szerint dolgozik; ez többek között azt jelenti, hogy képei nem a római történelem híres pillanatait mutatják fel, hanem a szó szoros értelmében dramatizálják ezeket a pillanatokot: a hősök nemcsak egymásra néznek, hanem a közönségre is. Felénk fordulnak, mintha a történetkép nem a történelmet, hanem egy nemlétező tragédia egyik nagy, sok szereplőt foglalkoztató, patetikus jelenetét ábrázolná.

IV. A művészetek egy szintre való leszűkítésében, monomedializálásában három érdekes és jelentős mozzanatot különböztethetünk meg: Lessing *Laokoon*-ját, a francia forradalom múzeumpolitikáját, és végül a művészetek Théophile Gauthier „l’art pour l’art” elméletével kezdődő emancipatórikus törekvéseit. Lessing világosan meghúzza a vonalat a két tapasztalati kategória, a tér és az idő között, az időben folyó, azaz a hang művészeit elválasztva a térben elhelyezkedő vizuális művészetektől, és ezzel megkérdőjelezi a multimediális barokk látványosságok műfajtisztaságát. Amikor a francia forradalom begyűjti a templomokból kiszedett vagy kimentett oltárképeket, és mint nemzeti, vallásos funkciójuktól független értékeket kezeli, és múzeumokban helyezi el őket, megindul az a művészetek sajátosságát, önértékét hangsúlyozó folyamat, mely a „l’art pour l’art”-hoz vezet. A műalkotás autonóm, de jelentése másodlagos, és a közönség eltávolodik. A kultúra demokratizálódása azt jelenti, hogy a helyhez és időhöz kötött nyilvános, multimediális kultúreseményt felváltja a magánéletbe visszavonuló, individuális és monomedialitás kulturális cselekedet: a könyvolvasás, zenehallgatás, képnézés.

Az itt nagyon vázlatosan felvázolt képet természetesen árnyalni kell; az elmúlt századokban a monomedialitás bajnokai mellett és ellen fel lehetne sorakoztatni a plurimedialitás szószólóit is, kezdve már a XVIII. század egyik legelső nagy esztétikusával, abbé Du Bos-val, aki azért tartja a drámát a legtökéletesebb műfajnak, mert az egyszerre több érzékszervünket elégíti ki. Vagy idézhetnénk,

ötven évvel később, Johann Georg Sulzert, aki, ugyanazon megfontolások alapján, az operát még a dráma fölé helyezi: „Unter den verschiedenen Arten dramatischer Werke ist die Oper allen übrigen weit überlegen, weil sich de alle schönen Künste ohne Ausnahme bei einander finden.”²³ A legismertebb példa itt természetesen Richard Wagner, akinek a nevéhez fűződik maga a „Gesamtkunstwerk” fogalom. „Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die drei urgeborenen Schwestern”, írja Wagner 1850-ben. „Sie sind ihrem Wesen nach untrennbar.”²⁴ És végül, még egy ilyen globális áttekintésben is, szólni kellene a futuristákról, Pierre Albert-Birot SIC (= Son-Image-Couleur) című rövid életű folyóiratáról, valamint az orosz és olasz futuristák elméleti írásairól. A wagneri romantikus szintézissel itt az avantgarde Gesamtkunstwerk néz szembe, a rajongó művészetépítésnek ellentmond a modernség mindent egybevonó, de múlttagadó és művészetromboló gesztusa.

A történelmi áttekintés arra készlet, hogy dialektikus folyamatról beszéljünk, azaz olyan történelmi vonalról, amely során hol az egyik, hol a másik álláspont kerül előtérbe, kortól, társadalomtól, sőt: foglalkozástól is függően. Színházi rendezőknek a plurimedialitás evidencia, az irodalomtörténészek inkább a monomedialitás felé hajlanak. A tiszta monomedialitás ugyanakkor – a radikális multimedialitástól eltérőleg – végső fokon szélsőséges elméleti konstrukciónak tekintendő, még a festészet és az irodalom esetében is. Nincs olyan absztrakt festészet – itt Barthes és Danto bizonyos megjegyzéseire hivatkoznék²⁵ –, amelynek ne lehetne elképzelni referenciális megfelelőjét, tehát egy olyan valóságbeli elemet, amely megindítja a nézőnek a festészet specifikumától elrugaszkodó fantáziaszövését, és nincs olyan szöveg, amely ne idézne fel mentális képeket, és ne indulna meg így legalábbis a bimedialitás felé. Az írott, tehát olvasandó szöveg – mely, úgy tűnhetett, a monomedialitás alapköve – ebben az összefüggésben eleve problémát képez. Az olvasás egyszerre verbális és vizuális cselekedet,²⁶ a hallás látásítása és a hallott beszéd vizualizálása, mely egyszerre kétfajta észlelésre szólít fel, ahogy ezt már Quintilianus megírta: „dividenda intentio animi ut aliud voce aliud oculis agatur”.²⁷

Mihelyt egy műfaj eltér a konvencionális elvárásoktól, látszólagos monomedialitása megrendül: ha egy vers vagy egy újságcikk tipográfiája szokatlan, azonnal nézni kezdjük azt, amiről addig azt hittük, hogy „csak” olvassuk. Szélsőséges példája ennek az a különös és a huszadik század művészeire jellemző (és egymást kiegészítő) fejlődés, amely egyrészt a költészet megláttatását, másrészt a festészet olvastatását vette célba. A költők egyre gyakrabban írnak ikonikus, azaz referenciálisan mimetikus verseket – Apollinaire-től kezdve egészen a mai brazil, vagy a Magyar Műhely folyóirat köré csoportosuló magyar vizuális költőkig.²⁸ Ugyanakkor a festészetben először – a kubizmus idején – betűsorok és szövegrészek kapnak szemantikailag is érdekesen interpretálható szerepet, kollázs és montázs formájában,²⁹ az utóbbi évtizedekben pedig már azt tapasztaljuk,

hogy a mondatok és aforizmusok teljesen betöltik a képfelületet, és kizárnak mindennemű ikonikus elemet a képből.³⁰

Mihelyt valamilyen formában érzékelhető egy másik műfaj vagy művészet jelenléte egy műalkotásban, *implicit plurimedialitás*ról beszélhetünk. Különösen gyakran találkozunk ezzel a jelenséggel az irodalmi műfajokban, mert a konvencionális elvárások megghiúsítása itt a befogadót automatikusan új és váratlan mentális képek alkotására készíti. A romantika óta elterjedt műfajtriászból indulok ki.

Elméletileg a lírában találkozunk a legritkábban az implicit plurimedialitás jelenségével, legalábbis ha abból indulunk ki, hogy a líra nem egy időben lejátszódó cselekedet művészi rögzítése, mint a drámai és az epikus műfaj, hanem éppen az idő kicselezése, a megjelenítés. A lírában gyakori színesztézia viszont, azaz a több érzékszervre egyszerre ható képi megjelenítés az implicit plurimedialitás alapformájának tekinthető:³¹ a fentebb említett vizuális költészet kerülő úton, azaz lelassítva láttat, ugyanakkor azt is mondhatnánk, hogy a megjelenítés maga egy vizuális fogalom, az időmentes látás képzete. A lírai szó akkor is láttat, ha egybeesik a vakulással, mint Saulus esetében.³²

A két narratív műfaj az implicit plurimedialitásra jóval több konkrét példát szolgáltat az évszázadok során. A drámairodalomban a beszéd általában dialógus, és ez a dialógus a cselekvés szolgálatában áll, melyet felgyorsít és leszűkít.³³ Az elvárások áthágása itt különböző formákat ölthet. A legfeltűnőbb szabályszegés talán a századunk első felében elterjedt hol barokknak, hol epikusnak nevezett dráma, amely Claudel és Brecht nevéhez fűződik: hosszú időtartamú, különböző helyen lejátszódó darabokról van szó, melyek a klasszikus hármasegységet teljesen felborítják. De a klasszikus drámán belül is van egy elvárt, majdnem megkövetelt szabályszegés: a dráma felgyorsított ideje lehetetlenné teszi azt, hogy a cselekmény megértéséhez szükséges összes, sokszor más helyen lejátszódó cselekvés a színpadon bemutattassék. A drámai egység megköveteli a dialogizált előremenetel megszakítását, az egyik szereplő felgyorsítja a cselekményt azáltal, hogy beszámol másutt lepergett eseményekről. A medialitás szempontjából rendkívül érdekes helyzet áll ilyenkor elő: a nézőtől nemcsak azt várják el, hogy nézze azt, amit lát, hanem azt is, hogy a látottakon – a jelen levő színészek arckifejezésén, örömein-bánatán – túl, képzelje el azt is, mentális képekben, amit nem lát.³⁴

Az elbeszélő irodalmon belül a novella nagyon sokszor még magán hordozza az oralitás, azaz a plurimedialitás nyomát. Boccaccio a novellákat egy narratív keret orális kellékeként mutatja be, Maupassant-nál meg gyakran előfordul, hogy egy vacsora végén, szivarozás közben mesél el egy asztali vendég egy érdekes történetet hallgatóinak: mintha az olvasó nem olvasná, hanem hallaná azt, amit olvas, hiszen nem Boccaccio vagy Maupassant novelláját olvassa, hanem a két szerző egy-egy szereplőjének az elbeszélését: „hallja” a hanglejtését, „látja” a

jelenetet, elmosódik a határ az előszóban előadott anekdota, a drámai jelenet és a leírt, olvasásra szánt (monomediális) irodalom között.

A regény – ezt legalábbis Bahtyin óta jól tudjuk – a legtágabb műfajfogalom, eleve több szinten halad előre, és úgy tűnik, hogy minden szövegtípus belefelel.³⁵ A konvencionális elvárásoknak mégis leginkább az felel meg, ha egy regényben három szövegtípus, a narratív, a dialogizált és a deskriptív nagyjából egyensúlyban van: a narrátor emberi cselekvésekről számol be, leír helyeket, tárgyakat, helyzeteket, és szóhoz juttatja szereplőit. Ez a hármas egyensúly felborulhat a narratív szövegrészek javára, például bizonyos detektívregények és bestsellerek esetében, ez még megfelel az elvárásoknak. De ha a beszélgetések vagy a leírások dominálnak, akkor a regény már erősen emlékeztet más műfajokra, és tulajdonképpen bimedialis határsértésekkel állunk szemben. Az ifjabb Crébillon tizennyolcadik századi erotikus regényeiben az erotikum nem tettekben, hanem a szereplők végeláthatatlan párbeszédeiben nyilvánul meg: a szerző, aki királyi cenzor volt, beszélgetésekbe rejtette azt, amit sem leíró, sem narratív szövegrészekben nem tudott volna botránykeltés nélkül kifejezni. Nem annyira a dráma, mint inkább a film felé nyílik meg Manuel Puig mai argentin regényíró *El beso de la mujer arana* című regénye, melyben egy politikai fogoly cellatársának részletesen elmeséli létező és nemlétező filmek tartalmát, és ezeket a különös rezüméket csak a cellatárs hol kíváncsi, hol kételkedő közbeszólásai szakítják meg.³⁶ Az olvasó „egyszerre” olvas és néz: a verbális leírások alapján mentális képsorozatokat alkot.

A deskriptív szövegtípust előtérbe helyező regények általában azonban nem a filmre, hanem festészeti műfajokra, csendéletre, tájképre emlékeztetnek. Rendkívül vizuális például Adalbert Stifter híres regénye, a *Nyárutó*, és nemcsak a táj- és tárgy-leírások miatt: ebben a történetben még a cselekvések is eltárgyasodnak, hiszen ritkán történnek meg, nagyobbára csak a szereplők írják le részletes mechanizmusukat. Nagyon érdekes helyet foglalnak el itt Krúdy Gyula narrációi: Stifternél a domináló deskriptív szövegtípus olykor használati utasításokra, Krúdynál pedig egy-két extrém esetben – gondoljunk például a *Boldogult úrfikoromban* című regényre – már-már konyhareceptekre emlékeztet: az intertextualitás kilép az irodalom műfajai, keretei közül.

A deskriptív szövegtípus eltárgyasítja az emberi cselekvést, ugyanakkor a tárgyak világa, amely konvencionális elvárások szerint csak deskriptív szövegtípust posztulálhat, egyes irodalmi alkotásokban narrációk forrása lesz, történeteket generál. Raymond Roussel, a francia szürrealisták előfutára *Locus Solus* című regénye tulajdonképpen novellafüzér, olyan novellaké, amelyek egy parki séta közben, különös tárgyak megmagyarázásaként születnek. Műfajilag még érdekesebbek színdarabjai: a szereplők kizárólag azzal vannak elfoglalva, hogy tárgyak hosszú és bonyolult eredettörténetét mesélik el egymásnak.³⁷ A színészek nem cselekszenek és nem társalognak: történeteket mesélnek, melyek kö-

zépöntjét tárgyak, és nem emberek képezik. Mario Praz művészettörténész *La casa della vita* című könyvében nem kitalált tárgyak, hanem a saját lakásában egy életen át összegyűjtött műtárgyak, szobrok, festmények mellett vezeti végig az olvasót. A narrációból mindkettőjükénél kiszorult az ember, a tárgyak dominálnak, mint egy csendéleten vagy egy szürrealista installációban, az ember csak szócső, a tárgyak tolmácsa, a másik ember csak a tárgyakon keresztül villan itt-ott fel mint a tárgy „eredete”.

A multimedialis műfajelmélet abból indul ki, hogy nemcsak a zene és a dráma jut el a közönséghez az előadóművészek tolmácsolásán keresztül: minden műalkotásnak van tolmácsolója, minden műfajhoz ki kell dolgoznunk a maga „tolmácsi kontextus”-át: a könyv mediális kontextusa a magányos olvasó, a hangversenyé a hallgató és néző zenebarát-közönség, az építészeté a mozgó (gyalogjáró vagy utazó) magánember stb. Ennek a kontextusnak a felmérésére módszertanilag a szemiotika tűnik a legalkalmasabbnak.³⁸ A szemiotika osztályozza az érzékszervekre, főleg hallásra, nézésre ható ingereket: zajokat, hangokat, zenét, beszédet, színeket, formákat, majd – szintaktikai nívón – leírja az ezek között fennálló összefüggések szabályait: a szöveg leegyszerűsödik a zene hatására, a zene követi a szöveg bonyolultságát stb. Ezután szemantikai szinten bemutatja a különböző érzelmi jelenségek közötti potenciális jelentéskapcsolásokat:³⁹ a zene aláhúzhatja a beszéd mondanivalóját, de el is távolodhat tőle, sőt ellent is mondhat neki; a könyv tipográfiája megfelel vagy ellentmond a konvencionális jelentésbeli elvárásoknak. Az így felépített műfajleírásnak azután a pragmatika megadja az említett „tolmácsolási kontextust”, kikerekíti minden műalkotás magán- vagy nyilvános életbeli multimedialitását.

Ezen túlmenőleg érdemes lenne a szemiotikai kutatást bizonyos recepcióelméleti és pszichológiai kutatásokkal kiegészíteni. Amint a mindennapi életben természetesen működik az érzékszervek hierarchiája, az a tény, hogy a helyzettől függően hol az egyik, hol a másik érzékszervünket vesszük erősebben igénybe, az esztétikai élvezetnél is kérdéses, hogy a műélvező szereti-e, elbírja-e azt, ha egyszerre több szinten egyforma erővel hat rá egy műalkotás. Már a bimedialitás olyan egyszerű esetében is, mint a könyvillusztráció, hallatszott olyan tiltakozás, hogy a kép korlátozza az olvasó fantáziáját, leszűkíti a mentális képalkotás lehetőségeit, és ilyenfajta ellenvetésekkel gyakran találkozunk az opera körül évszázadok óta folyó elméleti vitában is.⁴⁰

A művészetek és műfajok multimedialitásának elméleti kutatása napjainkban azért tűnik különösen fontosnak, mert a modern kommunikációs eszközök „művészi” térhódítása – televízió, video-clip, sőt akár nagyon sok nyomtatott vagy megfilmesített reklám – a multimedialitás jegyében folyik.⁴¹ A multimedialitás – a múltban éppúgy, mint a jelenben – csoportmunka eredménye, komoly anyagi befektetést feltételez, tehát általában hatalmi érdeket szolgál. A reneszánsz és barokk ünnepek az uralkodót, az abszolút monarchiát dicsőítették, a közelmúlt

multimedialis ünnepe – gondoljunk Leni Riefensthal nürnbergi nemzetiszocialista rendezvényeire vagy a május elsejei kommunista felvonulásokra – a Pártot, azaz Hitlert vagy Sztálint éltették. A mai multimedialitás egy ponton erősen eltér ezektől a történelmi példáktól: nem követeli meg a nyilvános életben való részvételt, nem kell felvonulni és tapsolni, minden a magánéletben játszódik le, a multimedialitás gombnyomásra előhívható és megszüntethető. Az egyént manipuláló Hatalom ma már nem egyértelműen politikai, azért válhatott láthatatlanná.

Ez a hatalom követi a demokratikus játékszabályokat, és úgy tesz, mintha a tömeg, a fogyasztó igényét és kedvtelését szolgálná, míg a nyíltan ideologikus régebbi hatalom multimedialis műalkotásai a hatalom ízlését tükrözték. Még abban az esetben is, amikor utólag az az érzésünk, hogy nem fér kétség a Hatalom (például XIV. Lajos) jó ízléséhez, felmerült a kérdés: meg lehet-e húzni a határt művészet és nem-művészet között,⁴² művészet-e egy bikaviadal vagy egy temetési szertartás?⁴³ Fel lehet-e bontani egy multimedialis eseményt részekre, és, egy királyi bevonulásnál például, egyes részleteket (festett díszlet, zene) művészetnek, más részleteket (a király lovaglása, a polgárság hajlongása, tetszésnyilvánítása) a társadalmi élet kellékeinek tekinteni?

Ez a kérdés ma különösen időszerű: a hétköznapjainkat elárasztó multimedialitás a tömegízlésnek próbál megfelelni, ugyanakkor azonban felhasználja századunk általánosan elfogadott művészi újításait és stílusát (absztrakt festészet, dzsessz stb.). Ha viszont következetesen egy multimedialis műfajelméletből indulunk ki, akkor úgy tűnhet, hogy az itt felvázolt „művészet/nem-művészet” problematika végső fokon egy *hamis* alternatíva. A művészetet csak akkor választhatjuk le az életről, ha a műfajokat külön-külön akarjuk élvezni, egymástól világosan megkülönböztethető helyeken, pillanatokban és szituációkban. Azaz ha a monomedialitás álláspontjára helyezkedünk; különben művészet és nem-művészet mindig találkoznak, mindig áthatják egymást.

1 Ez az írás az 1996. március 25-én a Magyar Tudományos Akadémián tartott székfoglaló előadás megszerkesztett szövege.

2 Diane ACKERMAN, *A Natural History of the Senses*, Random House, New York, 1990; Italo CALVINO, *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Milano, 1986.

3 Lásd például Yvette HATWELL, *Toucher l'espace – La main et la perception tactile de l'espace*, Presses Universitaires de Lille, 1986.

4 A műfajelméletnek óriási irodalma van, de a multimedialis perspektívát alig említi. Az egyszisztencialista és strukturalista előzmények után

(Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis, Zürich, 1946; Klaus W. HEMPFER, *Gattungstheorie*, Fink, München, 1973; A. KIBÉDI VARGA, *Les genres littéraires = de BEAUMARCHAIS-D. COUTY-A. REY, Dictionnaire des Littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1984, 897–900) hadd említsem még az újabb idevágó magyar írásokból: ARADI Nóra, *Műfaj a képzőművészetekben*, Gondolat, Bp., 1989; HEGEDÜS Géza, *A szépirodalom műfajai*, Trezor, Bp., 1993; SZERDAHÉLYI István, *Irodalomelméleti Enciklopédia*, Eötvös József Kiadó, Bp., 1995, 195–226; *Literatura*, 1995, 4. sz.

5 Itt például a Roy O. Freedle körül kialakult amerikai kutatócsoportra gondolok, amely a *Discourse Processes* című folyóiratot adja ki, valamint a lyoni egyetemen működő kutatócsoportra, amelyet Catherine Kerbrat-Orecchioni vezet.

6 Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Droz, Genève, 1980; *Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*, XVIIe Siècle, 132, 1981; *Die Sprache der Zeichen und Bilder*, szerk. Volker KAPP, Hitzeroth, Marburg, 1990; *La voix au XVIIe siècle*, Littératures classiques, 12, 1990; *A Cultural History of Gesture*, szerk. Jan BREMER–Herman ROODENBURG, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

7 Dene BARNETT, *The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting*, Carl Winter, Heidelberg, 1987; Alexander KOSENI-NA, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*, Niemeyer, Tübingen, 1995.

8 Vö. Artpress, 211. szám, 1996. március.

9 Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, Paris, 1992; lásd szintén a Debray által kiadott új folyóiratot: Les Cahiers de Médiologie, melynek első száma (1996) a *La Querelle du Spectacle* címet viseli. Az európai kultúra fázisainak effajta beosztásával már jóval Debray, MacLuhan és Walter Ong előtt, a középkor végén is találkozunk: vö. D. H. GREEN, *Medieval Listening and Reading*, Cambridge University Press, 1994, 3.

10 Sir Arthur PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals in Athens*, Clarendon Press, Oxford, 1953.

11 Florence DUPONT, *Les monstres de Sé-nèque*, Belin, Paris, 1995.

12 Vö. Elena POVEREDO, *Le théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance = Le lieu théâtral de la Renaissance*, szerk. Jean JACQUOT, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, 95–104. Korabeli magyar ünnepekről a Mátyás király udvarával foglalkozó irodalomban, például Bonfininál olvashatunk. A későbbi korról adalékok nyújt ZOLTÁN József, *A barokk Pest-Buda élete*, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Bp., 1963.

13 Vö. Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672*, Picard, Paris, 1967. A nyugat-európai barokk ünnepegekről színes áttekintést nyújt R. ALEWYN-K. SÄLZ-

LE, *Das große Welttheater – Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg, Rowohlt, 1959.

14 „Fegyvereik csörgése a kardok üteméhez kapcsolódik és ezt a pengékről visszaverődő fény és a gyors lépések különösen megszépítik.” Margaret M. MCGOWAN, *Concordia Triumphans: l'ordre rétabli au moyen de la fête* című tanulmánya alapján idézem (*Chloe, Beihefte zum Daphnis*, Band 15, Rodopi, Amsterdam, 1993, 8).

15 A francia királyi bevonulások korabeli anyaga ma már modern „reprint”-ekben nagyjából hozzáférhető. Jó példa: *L'Entrée de Henri II à Rouen 1550*, a Facsimile with an Introduction by Margaret MCGOWAN, Amsterdam Orbis Terrarum Ltd.–Johnson Reprint Corporation, New York, é. n.

16 André FÉLIBIEN, *Les Fêtes de Versailles*, Dédale, Maisonneuve et Larose, Paris, 1994, 39: „Après que Leurs Majestés eurent été quelque temps dans cet endroit si charmant et que les dames eurent fait collation [Saint-Simon jegyezze fel, hogy a király maga sokszor nem evett, de nagyon szerette nézni, hogyan esznek együtt felesége és szeretői], le roi abandonna les tables au pillage des gens qui suivaient. Et la destruction d'un arrangement si beau servit encore d'un divertissement agréable à toute la cour par l'empressement et la confusion de ceux qui démolissaient ces châteaux de massepain et ces montages de confitures.”

17 Uo., 46. A lírával kapcsolatban már gyakran rámutattak a vers és zene között fennálló összefüggésre. Lásd például Mme L. MAURICE-AMOUR, *Les Poésies de Malherbe et les Musiciens de son temps = XVIIe Siècle*, No. 31, avril 1956, 296–327; *Musique naturelle – Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, szerk. Wolf-Dieter STEMPEL, Wilhelm Fink, München, 1995.

18 Egyik hallgatóm szerint öt művészetről kellett volna beszélnem, hiszen idetartozik a főszakács is. – A különböző művészetek társadalmi rangja a XVIII. századig erősen eltér egymástól. Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, Paris, 1993.

19 *La ioyeuse Entree de Charles IX Roy de France en Paris, 1572*, A Facsimile with an Introduction by Frances A. YATES, Theatrum Orbis Terrarum Ltd., Amsterdam–Johnson Reprint

Corp., New York, é. n.; Jean EHRMANN, *Antoine Caron, peintre des fêtes et des massacres*, Flammarion, Paris, 1986.

20 A romantika nem annyira „mélange des genres”-t, hanem „mélange des styles”-t követel!

21 Siegbert HIMMELSFARB, *L'épopée ou la «case vide» – La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Niemeyer, Tübingen, 1988.

22 Egyes korabeli kritikusok szerint az eposznak igazából csak egyetlen egy olvasója lehet: maga az uralkodó.

23 Idézem a „Der Hang zum Gesamtkunstwerk” (Verlag Sauerländer, Aarau, 1983) zürich-düsseldorf-bécsi kiállításkatalógus alapján. (Ott a 114. oldal.)

24 Uo., 170.

25 Arthur C. DANTO, *The Philosophical Disfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, 64.

26 És bizonyos fokig még tapintási és szaglási is, hiszen könyv olvasás közben lapozunk, ujjaink megérintik a könyv lapjait, és szagoljuk a papírt. Az olvasásnak ez a testisége erősen visszaszorol, ha képernyőn olvasunk.

27 QUINTILIANUST Gregor VOGT-SPIRA *Vox und Littera – Der Buchstabe zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der grammatischen Tradition* alapján idézem (Poetica, Band 23, 1991, 3–4, 295). E kérdés középkori vetületéhez alapvető D. H. GREEN munkája (lásd a 9. lábjegyzetet). Az olvasás plurimedialitásával kapcsolatos mai – szociolingvisztikai és kognitív pszichológiai – kutatásokról jó áttekintést nyújt Sabine GROSS, *Lese-Zeichen; Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994.

28 A vizuális költészet gyökerei az ókorig mennek vissza: vö. Giovanni POZZI, *La Parola dipinta*, Adelphi, Milano, 1981.

29 Picasso vizuális szöveghasználatával kapcsolatban lásd Robert ROSENBLUM cikkét (*Picasso and the Typography of Cubism*, Art Bulletin, 33–47).

30 Itt elsősorban Laurent WIENER és Jenny HOLZER munkáira gondolok. Vö. W. M. FAUST, *Wenn Wörter sich zu Bildern fügen* (Art, 1990. november, 80–95). A szó/szövegrész és a festészet közötti viszony huszadik századi történetével az elmúlt években több nagy kiállítás foglalkozott (*Words-Images – Text and Image in*

the Art of the Twentieth Century, Utrecht, 1991; *Poésure et Peintrie – D'un art l'autre*, Marseille, 1993; *Die Sprache der Kunst – Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Bécs–Frankfurt, 1993–1994).

31 Vö. Ludwig SCHRADER, *Sinne und Sinnesverknüpfungen – Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie*, Heidelberg, Carl Winter, 1969.

32 Vö. Jacques DERRIDA, *Mémoires d'aveugle*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990.

33 Vö. MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, Akadémiai, Bp., 1995.

34 A francia klasszicizmus ebben az esetben *récit*ről beszél. Különösen nevezetes Racine *Phaedrájában* a „*récit de Thémène*”, mely Spitzer Racine-interpretációjának fontos eleme. Kivételesen szélsőséges eset az az 1690-ben bemutatott Edme Boursault tollából származó vígjáték, amelyben Ezópusz maga szakítja meg az ő legendás személye köré írt cselekményt azaz, hogy időnként elmondja egy-egy állatmesét; a konkrétan látható helyről és helyzetből az állatmese, melyet nem látunk, csak hallunk, átvezet egy másik világba, az általánosítások, erkölcsi tanítások világába (*Les fables d'Esoppe*, új kiadás: Exeter French Texts LXVII, University of Exeter, 1988).

35 A nem irodalmi műfajok közül a játékfilm különösen közel áll a regényhez, vizuált narrációnak tekinthető; a műfaj eleve adott multimedialitásához (vö. például: Franz-Josef ALBERSMEIER, *Theater, Film und Literatur in Frankreich – Medienwechsel und Intermedialität*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992; *Le cinéma au rendez-vous des arts, France années 20 et 30*, szerk. Emmanuelle TOULET, Paris, Bibliothèque Nationale, 1995) tehát hozzájárul az implicit plurimedialitás is: egy jelenet hirtelen lelassul, és egy híres festményre emlékeztet (Pier Marco de SAN TI, *Cinema e Pittura*, Giunti, Art Dossier 16, Firenze, é. n.), a zene ellentmond a képsor által keltett elvárásoknak (Beethoven-zene egy rendkívül brutális jelenetnél Stanley Kubrick *Clockwork Orange* című filmjében). A fix vizuális műfajoknál, azaz a festészetnél, az implicit plurimedialitás ritkább és problematikusabb: kérdés, hogy így nevezhetjük-e a tájkép és a történetkép közötti átfedéseket (vö. Humphrey WINE, *Claude – The Poetic Landscape*, London, National Gallery,

1994) vagy az olyan eseteket, amikor egy meg-hökkentő cím mást jelez, mint amit a képen láthatunk: Jacques Prévert egyik szurrealista kollázsának a *Tableau d'Histoire* címet adta (*Collages*, Paris, Maeght, 1995, 109), Georges Rouget francia festő (1783–1869) portréi alá történetképekre emlékeztető címeket ír: *Titus en Judée, assisté de l'Empereur son père, donne des récompenses aux soldats*, 1845 (de a katonákat nem látni), *Vitellius assiste au martyr des Chrétiens*, 1847 (de a keresztény vértanúkat nem ábrázolja) stb.

36 Vö. KULIN Katalin, *Manuel Puig külön útja*, Akadémiai, Bp., 1995, 43–55.

37 A fenti jellemzés kevésbé illik a *Seine* című, ifjúkori rimes színdarabra, melynek kéziratát csak 1989-ben fedezték fel, és 1994-ben adták ki.

38 Alaposan kidolgozott multimediális szemiotika tudomásom szerint nem létezik: verbális (azaz könyv formában kiadható) megvalósítása óriási gyakorlati nehézségekbe ütközne. Részleges kísérletek már történtek, főleg a filmelmélet (Siegfried KRACAUER, *Theorie des Films*, Suhrkamp, Frankfurt, 1964; Jury LOTMAN, *Semiotics of Cinema*, Ann Arbor, 1981) és a színház-tudomány felől (Patrice PAVIS, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, 1976; Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, Tübingen, Gunter Narr, 3. kiad., 1994). Lásd még *Literatur intermedial – Musik, Malerei, Photographie, Film*, szerk. Peter V. ZIMA, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1995.

39 Megvizsgálendő például a szinonímia és az antonímia mellett a kauzalitás mint jelen-

téskapcsolás: helyes-e feltételezni kauzális összefüggés jelzését két médium között?

40 Dieter GRIESBACH ebben az összefüggésben „Phantasieeinengung”-ról beszél (*Illustrationen zur deutschsprachigen Lyrik von der Romantik bis zum Expressionismus*, Werner, Worms, 1986, 1). Az operával kapcsolatban lásd *Les écrivains français et l'opéra*, szerk. Jean-Paul CAPDEVILLE–Peter-Eckhard KNABE, DME, Köln, 1986; Belinda CANNONE, *Philosophies de la musique (1752–1780)*, Klincksieck, Paris, 1990.

41 Vö. George P. LANDOW, *Hypertext, the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992; Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte – Eine Revision nach zehn Jahren*, C. H. Beck, München, 1995; NAGY Pál, *Az irodalom új műfajai*, ELTE–Magyar Műhely, Bp., 1995; *The Multimedial Text*, Art and Design, Profile No. 45, 1996.

42 „Zum Gesamtkunstwerk”, írja Odo MARQUARD, „gehört die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität” (*Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, a 23. lábjegyzetben idézett katalógus 40. oldalán).

43 A temetési szertartásokkal kapcsolatban lásd ZOLTÁN József fentebb idézett művét (12. lábjegyzet), továbbá: Ralph E. GIESEY, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Droz, Genève, 1960; SZABÓ Péter, *A végtisztesség*, Magvető, Bp., 1989.

A recepció öröksége

– *A falu jegyzője a magyar kritikai hagyományban* –

A közelmúlt politikai közgondolkodásának alakulástörténetében az elmúlt másfél évtizedet gyakorta aposztrofálják – és teljes joggal – Eötvös reneszánszaként: elméleti munkái; a liberális eszmetörténetben általában és a XIX. század magyar liberális hagyományában játszott szerepe valóban a figyelem fókuszába került.¹ Ezzel szemben az irodalomkritika már egy negyedszázada is tényként kellett, hogy konstatalja az Eötvös-regények – így *A falu jegyzője* – kiszorulását az irodalom élő hagyományából, s jó, ha egy mai maturandus a regény létezéséről – vagy a mai közvélekedésnek nagyjából megfelelően, valójában pedig a historizmusban *A falu jegyzőjéről* kialakult kép kései visszfényeként mint a jelentős politológus-politikus eszméinek „illusztrációjáról” – egyáltalában tud valamit. Ez az arányeltolódás teoretikus kontra szépíró; e mindig is, már csak a magyar irodalomértés történeti horizontjának helyzeti specifikái okán kényes egyensúly megbillenése, szimptomatikus módon exponálódott a centenáriumi tanulmánykötetben, amennyiben az olvasó előtt abból sokkal inkább egy politikus portréja bontakozhatott ki.²

Az elfelejtődésre, a ténylegesen eleven irodalmi tradícióból való kihullásra, a „lehangyásra” mondhatnánk, a jelen által folyamatosan újraíródó hagyomány természete (az önmagukkal szemben minden kételytől mentes válaszok látszólagos evidenciájával, szükségszerűségével) akár elégséges magyarázatot is kínálhatna egy olyan regény esetében, amely megjelenése pillanatától heves viták keresztüzében állt, és amelynek „helyi értékét” a tradícióban a népszerűség nem elhanyagolható konszenzusképző ereje sem fixálhatta soha igazán. Nem minden haszon nélkül való azonban szembesülnünk azzal a belátással, hogy *ugyanezen premisszából* – a múltat, az irodalmi hagyományt folyamatosan és kikerülhetetlenül átíró, átstrukturáló mindenkori jelen premisszájából – kiindulva egy ezzel éppenséggel *ellentétes irányú* folyamat: vagyis a regény megemelkedése is legalább ennyire *szükségszerű* következtetésként *volna* levezethető. Egyrésről azért, mert mint azt már Császár Elemértől Horváth Jánoson át Wéber Antalig a regény legkitűnőbb kritikusai is hangsúlyozták, Eötvös *A falu jegyzőjében* kétségkívül egy olyan epikai beszédmód megteremtője, amely – kissé leegyszerűsítve ugyan – a Jósika–Jókai–Mikszáth nevével fémjelzett prózahagyománnyal szemben fogalmazta meg önmagát, vagyis azzal a prózaepikai beszédmóddal szemben, amely hosszú időre mint a magyar prózaepika nyelve

kanonizálódott; domináns módon, s a modernség horizontjából szemlélve némiképp retardáló jelleggel, határozva meg a befogadói elváráshorizontokat. Az a regénytípus, amelyet Eötvös *A falu jegyzőjében* valósított meg, intellektualizmusával, az értekező, esszéisztikus, illetve reflexív szövegelemek határozott kompozicionális funkciójával az európai regénytradíció olyan jelenségeit ötvözte, amelyek még valóban sokáig nem váltak integráns részévé a kánoniségra igényt tartó magyar elbeszélőtradíciónak. Az utó- vagy másodmodernség tapasztalati horizontja felől közelítve viszont; a Musil, Broch vagy Thomas Mann felől érkező befogadó számára a XX. századi esszéizmus, az *esszeregény* korai előképeként, előfutaraként válik (korántsem ismeretlenként vagy rokontalanként) olvashatóvá a regény. Friedrich Schlegel regénypoétikájának domináns vonásait számba véve Victor Žmegač³ a regény szókratészi dialógusokkal való összevetésének mozzanatát nem csupán azért látja lényeginek, döntőnek, mert ebben mindenekelőtt a kora romantika intellektualizmus iránti vonzódása fogalmazódik meg, hanem azért is, mert a regényműfajnak az esszé irányába való kitágításában egyúttal századunk esszéizmusának programatikus elődje ismerhető fel. A Žmegač által a jénai körből felhozott példa, Friedrich Schlegel *Lucindája* számunkra itt annyiban nyerhet jelentőséget, amennyiben Žmegač annak megkésett, jóformán az utóbbi évtizedben megindult recepcióját, és bizonyos értelemben a regény megemelkedését nem kizárólag a mű a maga korában botrányosnak számító tematikus elemeire vezeti vissza; sokkal inkább arra a megváltozott tapasztalati és elváráshorizontra, amely csak egy a korszakküszöb átlépése utániság állapotában rendelkezésre állóként tett „láthatóvá”: megláthatóvá (hovatovább: létezővé) bizonyos jelenségeket a befogadók, egy adott értelmező közösség számára. Másrésztől, mert az európaival való összevetésben korábban oly sokszor „elmarasztalt”, „korszerűtlennek” ítélt XIX. századi magyar regénytradícióhoz való viszonyulás a posztmodern olvasatában több ponton is eredendően átíródni látszik.⁴

Ha azonban kiindulásunk, hogy mindenfajta kánonnak, így akár egy metaforikus értelemben vett modern kánonnak is szerves részét képezi a recepció, az érvényesként számon tartott értelmezésekből konstituálódó értelmező tradíció, úgy egy olyan regény recepciótörténetének horizontjában, amely egy korábbi nemzeti kánonnak vitathatatlanul részét képezte, nem egyszerűen az a normarendszerek változásában a jelenig vezető folyamat körvonalazódik, amelynek végeredményeképpen a regény gyakorlatilag kihullott az elevenként jelen lévő hagyományból. A regény pragmatikus⁵ befogadásának, a *nem esztétikai olvasásmódoknak*, politikai célú értelmezésének és felhasználásának a problémája ugyanis végigkíséri az Eötvös-recepció történetét. „Az értelmezés pragmatikus formája mindenekelőtt a művészi struktúrát töri össze. Ez a törekvés mindig kettős jellegű. A számára fontos elemeket úgy kell kiemelnie a műalkotásból, hogy mindezt mégis esztétikai értelmezésként tüntethesse fel. Elvileg fenn kell tehát

tartania azt a látszatot, mintha a művet esztétikai tárgyként kezelné. Az ilyen eljárás nemcsak a jelrendszerből szerveződött egyedi struktúrát sérti meg, hanem az esztétikai kommunikáció alaptörvényeit is. Ilyenkor a nyelv- és jelszerűség ama megítélésével van dolgunk, amely általánosan megengedhetőnek tartja jel és jelentés elkülönítését. Azaz, kimondatlanul megformálatlanság nélküli létet tulajdonít a jelentésnek.”⁶ Mert bár a hetvenes években Wéber Antal, majd a következő évtizedben Kulin Ferenc is felveti a regény gyökeres, és éppen a fentiekből, kifolyólag tovább már halaszthatatlan, átértelmezésének szükségességét,⁷ a máig etalonnak számító Sötér-monográfia, és a gyakorlatilag egyetemi tankönyvként funkcionáló hatkötetes akadémiai irodalomtörténet – amelynek Eötvös-fejezete szintén Sötér István tollából származik – ellenében nem igazán sikerülhetett a regényről az értelmező tradícióban kialakult képet lényegileg módosítani. Sötér István Ferenczi Zoltán első változatban 1884-ben megjelent, majd ennek 1903-ban nagymonográfiává bővített, forrásértékűnek számító munkája után elsőként, s mindmáig egyetlenként vállalkozott a teljes szépirói életmű feldolgozására. Bár a monográfia kétségtelen előrelépés az *Eötvös-filológiában*, amely újabb adalékokkal, az életmű, az addigi recepció legteljesebb áttekintésével gazdagította az Eötvös-irodalmat; mindezek mellett a regény(ek) Sötér-féle olvasata mára koncepcionális meghatározottságánál fogva nem egyszerűen értelmezhetetlenné vált; de tekintve, hogy a szemléletében és következtetéseiben ezzel nagyjából egybecsengő Spenót generációk, s egy szélesebb közönség tájékozódását volt (/van?) hivatva szolgálni, hosszú távú hatása a regény megítélésére nézve mindenestre kétesnek minősíthető.

Sötérnek az a törekvése, hogy Révai ellenében a „hivatalos”, „akadémikus” kánonban benntartsa az Eötvös-életművet, szükségszerűen követelte annak bizonyítását: a regények „ideologikuma” integrálható a marxista irodalom-koncepció, irodalomszemlélet értékrendszerében.⁸ Erre legalkalmasabbnak pedig *A falu jegyzője* bizonyult. Révai retorikus kérdése: „Megértjük-e Eötvös Józsefet csak abból, hogy báró volt és a megalkuvó Batthyány-kormányának a szabadságot cserben hagyó minisztere?”⁹ – világosan jelzi azt a kétértelmű helyzetet, amelybe a regény, még pontosabban a szerző – biográfiai – személye 1945 után került. A mértékadónak kikiáltott „forradalmi hagyomány” és ezzel a század-közép irodalma úgy válik ugyanis az irodalomtörténeti kutatások kítüntetett, súlypontozott periódusává, hogy ezenközben az importideológia kiszolgálói igyekeznek retrospektíve bizonyítani a magyar kultúrtradícióban ennek – egyébiránt nem létező – szerveségét.¹⁰ A „nagy kritikai realisták” sorát, akik „megrázó erővel leplezték le a régi világ züllöttségét és rothadtságát”¹¹ – így a XIX. század talán legmarkánsabb szatírájának a szerzője, vagyis az az Eötvös József „nyitja meg” tehát, akit ugyanakkor Révai, mint a forradalom „árulóját”, Széchenyivel együtt diszkreditál. Mindezt tekintetbe véve, az a funkcionális irodalomfogalom, amely a kollektívizmus retorikájának jegyében implikálja a narratívának a szerző

mint biográfiai személy „közéleti állásfoglalásaként” („helytállásaként”)¹² való értelmezését, és ugyanakkor a mimetikus valóságleképezés tételezett (ahistorikus vagy inkább dehistorizált?) referencialitásához való viszonyában jelöli ki az értékeség mércéjét, egyértelműen rögzítette azokat a kereteket, amelyek között Sőtér olvasata egyáltalában mozoghatott. Az Eötvös-monográfia így emellett, hogy nem tér el a századelőnek attól a monografikus gyakorlatától, amely az írók egy-egy közéleti álláspont megtestesítőjeként, míg az irodalmi műalkotást az írói magatartás megnyilvánulásaként közelíti meg,¹³ annak a lukácsi irodalomkoncepciónak válik az iskolapéldájává, amely az irodalomtörténet revízióját az „apologetizmussal” szemben a legszorosabban vett „forradalmi hagyomány” nevében kívánta végrehajtani. Nem véletlen, hogy amikor a Jancsó *Szegénylegényekje* kapcsán kirobbant vitában Fehér Ferenc a Lukács-kör nevében Sőtér romantikafelfogását „apologetikus beállítottságának” bizonyítékaként bírálja,¹⁴ Sőtér korábbi munkái közül éppen az Eötvös-monográfia szolgál hivatkozási pontul, mint annak a kutatási iránynak, szemléletmódnak a maradéktalan demonstrációja, amelyet a Lukács-kör igenel. A mű értelemegezéséből kiragadott, befogadást irányító jelentésréteg tehát a *politikai*; a műértelmezés így szükség-szerűen (bizonyos) tartalmi elemekre koncentrálna. Így lesz *A falu jegyzője* mint a magyar „kritikai realista” regény első időtálló példája annak bizonyítéka, hogy „Eötvös felismerte a nép osztályharcának igazságát, s ennek műveiben helyet is adott”¹⁵; a panoptikumszerű regény pedig így válik a kézikönyv hasábjain végül is bipoláris: ahol az egyik oldalon a „jobbágyi osztályharc igazságát, jogosságát” képviselő Viola figurájával szemben a másik oldalon Rétyné „alakjában ölt testet az egész vármegye jelleme”.¹⁶ Hogy a regény miért tartozik – a szerző állítása szerint – a magyar irodalom legerősebben szerkesztett művei közé, arra valójában nem kap választ az olvasó. A romantikus cselekményszálak (szerelem–detektív–kaland); Eötvös humora, néhol már a szarkazmusig menő („inkluzív”) ironiája; de az autoreflexív szövegelemek vagy a narratíva bármely más kérdése sem mutatkozik „érdemesnek” arra, hogy a kézikönyv a regénynek szentelt fejezetében legalább megemlítsék. Egyébiránt – illusztrációul – a monográfiának csupán egy, a regény értekező részleteivel kapcsolatos megjegyzésére szeretnék külön is kitérni. Sőtér a következőket írja: „*A falu jegyzőjében* is bősséggel akadnak értekező részletek – csaknem valamennyi fejezet ilyenekkel kezdődik –, de ezek a regény irányzatos, polemikus jellegével kapcsolatosak, vagyis a regénynek azzal a funkciójával, melyet a centralisták harcában szánt neki az író.”¹⁷ Sőtér itt többszörösen is téved. A regény 39 fejezete közül ugyanis értekező, esszéisztikus részlettel mindössze 7 kezdődik: a 18., 22., 30., 34., 35., 36., 38. fejezet. Ezek közül csupán három „hozható összefüggésbe” egy – igen tágran értelmezett – „centralista programmal”. Eötvös ellenben kedveli az olyan fejezetindítást, amely rövid, egy-két, maximum hárommondatos, általános, *aförisztikus* felütéssel reflektál arra a konkrét eseménymozzanatra az adott cselek-

ményszálnak, ahol felveszi, újraindítja vagy folytatja az elbeszélést. Erre idéznék egy jellegzetes példát, a hetedik fejezet felütését: „Nálunk magyaroknál minden teremtés, nagyban vagy kicsiben, legyen az barátságos ebéd vagy sarkalatos törvény –, fájdalom, nem a világossággal, hanem lármával kezdődik, s így olvasóim képzelhetik a zajt, mely most Réty házát eltölté.”¹⁸

Amellett, hogy az „értekező részleteket” Sőtér funkcionálisan közvetlenül a regény „irányzatosságához”, a szerző politikai szándékához köti, mintegy a műfaji kategóriaként értett „*irányregény*” (nem) poétikai ismertetőjegyeként; a műértelmezésben adott és hozzáférhető *tényként* itt kitüntetett szerzői intenció nem csupán a marxista irodalomtudomány azon implikációjára világít rá, amely múlt és jelen szubsztanciális egységét tételezi fel;¹⁹ de egyben arra is: ha „a szépirodalom fogalmát végül is azzal definiáljuk, hogy nem olyan irodalom, amelynek célja a használat”,²⁰ akkor – ad absurdum – Sőtér olvasatában *nem* szépirodalmi műalkotásként, *nem* regényként kezeli a szöveget. Ilyeténképpen Sőtér a XX. század második felében azt az értelmezési hagyományt „konzerválja” újabb évtizedekre, amely Eötvös művét politikai pamfletként, a feudális vármegyerendszer elleni vitairatként – kvázi „non-fiction”-ként – ér(z/)/tékel; és amelynek primátusát ugyan az egymást követő kontextualista iskolák a szerző (politikai) intenciójából kiinduló értelmezési stratégiái tartották életben, de amelynek ősforrása az *irányköltészeti vita* első, hangsúlyosan politikai kérdéseket is a felszínre hozó hullámában keresendő. A megjelenésekor politikai fegyverténynek számító mű, *A falu jegyzője*, amely az irányköltészeti vitát kirobbantotta, az esztétikai és politikai intencionáltság, az „irány” összeegyeztethetőségének kérdése mentén osztotta meg a korabeli kritikát. Lényeges, hogy a vitában tulajdonképpen mindkét oldal „irányzatosságon”, „irányköltészeten” *politikai* eszmék és törekvések *közvetlen* kifejeződését érti, ami még a „Tendenzdichtung” kategóriáját talán legtágabban értelmező Henszlmann Imrénél sem esik egybe a *litterature engagée* mai jelentéskörével.²¹ Az ellentáborba tartozó, az esztétikai és politikai intencionáltságot egymással kizáró viszonyba állító Pulszky gondolatmenete és következtetései mellett, hogy tükrözik a kortársak és egyes későbbi értelmezők dilemmáit, azért is érdemelnek figyelmet, mert írásai a továbbiakban alapvető forrásul szolgáltak az Eötvös-irodalomban. Pulszky Ferenc 1847-es, eredetileg a Szépirodalmi Szemlében megjelent tanulmányában²² ugyanis úgy bizonyítja a regény esztétikai „érvényességét”, hogy ezenközben mégse kényszerüljön elméleti álláspontjának feladására. Vagyis argumentációját a szerzői szándék *következtelen* megvalósítására építi: „Báró Eötvös József korszót kezdett készíteni, melyből keze alatt gyönyörű díszedény lett.”²³ A regény zárata Pulszky szerint nincs összhangban a szerző bevallott politikai céljaival, mivel a regény végén Eötvös feloldja a disszonanciát: hőseinek igazságot szolgáltat. Pulszky ezzel a „köztes megoldással”, tehát a szerzői szándék tökéletlen megvalósulásának az állításával azonban csak részben oldotta meg az előtte álló feladatot; az „irányregény”

kategóriáját helyett felvetődő egyetlen olyan kategóriát, a „szatíra” kategóriáját, amelynek önmagán túlmutató célját a kor erkölcsseire gyakorolt hatásában az irodalmi műalkotás esetében is megengedhetőnek tartja, éppen emiatt kénytelen végül is elvetni. Azok a kifogások, amelyeket Pulszky a regénnyel szemben emel – s ezekkel csaknem minden kortársi értelmező is egyetért –, arra engednek következtetni, hogy azt a „szemfényvesztő” érvelést, amelyet a különböző, de rendre alkalmatlannak bizonyuló műfaji kategóriák között Pulszky végigvezet, nem kizárólag az irányköltészeti vita indukálta.

Talán megkockáztatható, hogy a regény poétikai megalkotottságában a szerzői intenciót kitüntető értelmezést olyan megoldások és szemléletformák koincideneciájával szembesítette, amely a reformkornak nevezett periódus befogadója számára a legjobb esetben is csak a „következetlenség” segítségével volt magyarázható. Mert míg Viola történetét, annak újszerűsége okán is a regény legkitűnőbb részének ítéli, addig az egyhős-központú modellel szemben elutasítja a regény „panoptikumszerűségét”; bár elismeréssel szól arról a gondolati gazdagságról, amely a korábbi magyar prózát kevésbé jellemezte, a romantikus cselekvés-filozófia alapján bírál minden olyan elemet, amely ez ellen hat: „mivel a szerző, német s angol írók példájára, mint regényíró, sokszor megszólítja az olvasót, s beszélgetésbe bocsátkozik vele, ahelyett, hogy a tetteket és az eseményeket hagyóna beszélni s közvetlenül hatni az olvasóra, hol [...] költői képeivel s metsző elmésségével nem gazdálkodik elég takarékosan, s királyi bőkezűséggel hinti jobbra balra gazdag képzelődésének kincseit úgy, hogy azok halomra gyűlve egymásnak ártnak”.²⁴ Talán mert az Eötvös-regény „besorolását”, műfaji minéműségét Pulszky minden erőfeszítése ellenére sem tudta megnyugtatóan megoldani, változhatott meg gyökeresen a regénnyel kapcsolatos álláspontja 1871-re, a *Jellemrajzok* megírásának idejére. Abban, hogy mint politikai regényt tárgyalja, melynek jelentőségét éppen „politikai tény” volta adja – hiszen azt az „institúciót támadta meg, ami akkor a szabadság utolsó bástyájának látszott”²⁵ –, kétségkívül szerepe volt a forradalom előttihez képest eredendően más történelmi szituációnak. Hasonlóképpen e két ok interferenciájának eredményeképpen olyan nagy hatású összefoglaló munkák, mint a XIX. századi magyar irodalomtörténet-írást meghatározó Toldy Ferenc *A magyar nemzeti irodalom története*; vagy Beöthy Zsolt népszerű kötete, *A magyar irodalom kistükré*, amely generációk irodalomszemléletét határozta meg, szintén a „politikai tényből” kiindulva alkottak pro és kontra értékítéletet. Toldy lesújtó bírálata, mely szerint Eötvös regénye „torzképe a valónak”,²⁶ évtizedekre negatívan befolyásolta annak megítélését,²⁷ vele szemben viszont Beöthy a politikai szatírában elismerve annak esztétikai értékességét „a magyar Tamás bátya gunyhóját, az igazságérzet e hatalmas jai-kiáltását” értékeli fel,²⁸ a regény – implicit – politikai vitairatként való aposztrofációja együttes hatásuként a századelőre gyakorlatilag változatlanul örököldik át.²⁹

Bár Ferenczi Zoltán, Eötvös első monográfusa határozottan fellép az ilyen egyoldalú értelmezések ellen, mivel a *regénnyel* kapcsolatos egyetlen igazi kérdést abban látja, hogy a szerző „...miként áldozott benne a művészetnek”,³⁰ az „irányregény” kategóriájával kapcsolatban bizonyos értelemben igen hasonló utat jár végig, mint amelyet négy évtizeddel korábban Pulszky. Ferenczi amellett, hogy elismeri a szatirikus elemek jelenlétét, mindazonáltal nem tartja a regényt szatírának; irodalom és „irányok” viszonyát taglalva pedig egyértelműen tagadja azok létjogosultságát a művészetben. *A falu jegyzője* Ferenczi olvasatában tehát nem szatíra és nem *egészen* irányregény: „mindkettőnél több, költői mű, mely humánus cél érdekében egy tudós mélységével, egy mélyen kutató tapasztalatával, egy igazi hazafi fájó melegségével s egy nagy költő bájos phantasiájával van írva.”³¹ Az értekező, esszéisztikus részek kérdését Ferenczi a *regénykompozíció* oldaláról közelíti meg, és ezeket élesen elválasztja a cselekményegységektől; ugyanakkor lényegesnek tartja a különbségételt az író; az elbeszélő és az egyes regényalakok „bölcselemi ítéletei”, eszméi között; arra hívja fel a figyelmet, az egyes regényalakok különbözősége gyakran sokkal inkább „nézetbeli”, semmint a jellemek síkján megragadható, ennek pedig a következménye az, hogy a dialógusok sokszor polémiának tűnnek. Vagyis ami Pulszky okfejtésében inkább csak nyomokban van jelen, az Ferenczinél explicitté válik; Pulszkyhoz hasonlóan kifogásolja a közvetlen reflexiókra és az értekező részletek közbeiktatására lehetőséget adó elbeszélő nézőpont érvényesítését, az önstilizált regényíró-elbeszélő „Manager of the Performance” státusát, s az ebből következő szövegszerkezeti sajátosságokban látja azt a megkülönböztető jegyet, ami *A falu jegyzőjét* mégiscsak „irányregénnyé” teszi: „Nem tagadható, hogy Eötvös e regényében gyakran beszél ő maga. Megakasztja a cselekmény menetét, az olvasó és műve közé áll, s tolmáccsá válik az és műve közt. [...] leginkább éppen az ilyen helyekből olvasható ki, hogy irányregényt ír. E szokásával rontott műve szerkezetén; de használt is, amennyiben egyénei aztán szabadon működhetnek ez irányokat, tanulságokat nyújtó értekezések között.”³² Vagyis Ferenczi az „irányregény” kategóriáját – jobb híján – egy olyan *regénytípus* megnevezésére alkalmazza, amelyben az értekező részletek meghatározott kompozicionális funkciót töltenek be. Ferenczi regényszerkezettel kapcsolatos megjegyzései a későbbiekben gyakorlatilag reflektálatlanok maradtak, monográfiái inkább csak a filológiai kutatás számára szolgáltak alapul; a műfaji megjelölésként értett „irányregény” kategóriája pedig továbbra is a pragmatikus, politikai intenciót előtérbe állító értelmezések elősegítője maradt. A Beöthy-féle közelítésmód és értékelés kanonizálásában és a századforduló utáni továbbélésében azonban minden kétséget kizáróan meghatározó mozzanatként van jelen az is, hogy miközben *A falu jegyzőjének* felértékelésében és a szépírói életmű csúcsára helyezésében a Péterfy-kritika állandó hivatkozási pontul szolgált, addig annak analitikus-antipozitívista módszere és argumentációja helyébe a kései pozitívista

értelmezőknél az az először Gyulai 1872-es emlékbeszédében³³ felbukkanó érvelés „csúszott be”, amely a regényben kizárólag a vármegye árnyoldalainak rajzát látó olvasatokkal szemben annak esztétikai értékét és irodalomtörténeti rangját irodalmunk *nemzetibbé* válásának folyamatában, az ezeket a törekvéseket támogató funkciójában jelöli ki.³⁴ Péterfy tanulmánya bevezetőjében módszertani alapállását azzal a biográfiát, illetve az író személyiségét kiindulópontnak tekintő eljárással szemben határozza meg, amelyet korábban például Gyulai is képviselt. A részletek elemzését tűzi ki célul az esztétika és a pszichológia segítségével. Azt a kitüntetett jelentőséget, amelyet a regénynek az Eötvös-életműben tulajdonít, a következőképpen indokolja: „A Magyarország 1514-ben szabályosabb regény; de meg lehet írni többször. A *falu jegyzője* azonban »páratlan« marad. Ez a regény Eötvös egyik legnagyobb írói dicsősége. Késő idők belőle s a *Reformból* fogják alkotmányunk régi »bástyáit« ösmerni tanulni. A *Reformból* megértik a »municipális rendszer« mechanizmusát, hibáit; A *falu jegyzője* meg az a mágikai tükör lesz, melyben annak képét láthatják.”³⁵ A regény jelentőségét tehát Péterfy abban a kimerítő *korrajzban* jelöli meg, amelyet a szatíra nyújt, olyan értelemben, hogy „nagy költők mindig tükröt tartanak koruk elé, s e tükör azért oly fényes, oly tiszta, mert az illetők esztétikai ereje nagy”.³⁶ Ebben az összefüggésben Eötvös regényírói ars poeticájával kapcsolatban is azt hangsúlyozza, „szép mű” és „szép emberi tett” nem zárják ki egymást, tehát az „irányregény” kategóriáját megengedve a regényre, a fogalmat körülbelül a mai engagee irodalom értelmében használja. Péterfy a kultúra evolúciós szemléletének jegyében, mint minden „történeti haldoklás” velejáróját, szükségszerűnek látja az adott pillanatban a *szatíra* megjelenését a magyar irodalomban; a Swifttel való párhuzam mellett, Eötvös stiláris újszerűségét éppen ebben látja megvalósulni: Eötvös hasonlatai „*tényeket*” tartalmazzak, vagyis a hasonlítás eszköze nem más, mint a rövid anekdota, amely „füzérré” kapcsolódva körmondattá épül. Tehát a szatirikus ábrázolás mikéntjét a *nyelvi megalkotottság* szintjén vizsgálja.

A Heinrich-iskola két prominens képviselője, Császár Elemér és később Pintér Jenő is, bár Péterfyre való hivatkozással a regény jelentőségét a *korrajzban*; a *milieu* rajzát szolgáló epizodikus jelenetekben jelölik meg, több ponton mégis a Gyulai–Beöthy-féle kánonnal való kontinuitást képviselik. A századvég-századelő kritikájában Péterfy értékítéletét, azt egyenesen a regény „túlbecsülésének” minősítve – kizárólag az a Péterfyt egyébiránt igen nagyra tartó Bodnár Zsigmond vonja kétségbe, aki a kortársak közül talán az egyedüliként reflektált érdemben Péterfy argumentációjára; ugyanakkor pedig a Gyulai-féle kánonnal való nyílt és éles szembehelyezkedést képviselte. Bírálatainak kiindulópontjaként Péterfynek azt az eredeti kontextusából kiragadva valóban ugyancsak félreérthető és nem kevés vitára okot adó megjegyzését, mely szerint „A *falu jegyzője*-t egyéni ízlésünknel magasabb szempontból kell tekintenünk”,³⁷ egyenesen az

„ízléstelenség szempontjának” érvényesítéseként interpretálja. A maga Fouillee elméletébe oltott akció–reakció- (ekkorra már átalakított terminológiájának megfelelően realizmus–idealizmus-) teóriájára alapozva a műalkotást, így a regényt, a mindenkor „egymással küzdő reális és ideális gondolkodás” adott korban folytatott harcának mimetikus leképezéseként, természetéből eredően *korrajznak* tekinti,³⁸ melyből „irányművek akkor lesznek, ha a művész torzítva, nagyítva, szertelenségbe csapva rajzolja a haldokló idealizmus vagy realizmus hibáit”.³⁹ Következésképpen azt a lapidáris megállapítását, hogy „Eötvösnek nem volt meg a kellő esztétikai ereje”,⁴⁰ végül is Toldy olvasatát és a korszak politikai mikroklímájában annak a „vitairatként”, vagyis „non-fiction”-ként értelmezett regény tényvonatkozásait elutasító érvrendszerét pontról pontra megismételve kísérli meg alátámasztani, ami okfejtését összegzendő abba a konklúzióba toroklik: „Volt szívök az embereknek és nem választottak amolyan Nyúzó-féle alakokat előkelő közigazgatási állásokba.”⁴¹

Amikor 1922-ben Császár Elemér arra keresi a választ,⁴² mi az oka, hogy ez Eötvös az idő tájt legnépszerűbb regénye, sőt: hogy ez az egyetlen regénye „él”, népszerűsége és jelentősége közös okát a „környezetrajzban”, az „1848 előtti magyar élet klasszikus képének”, a *speciálisan* magyar körkép megteremtésében, illetve a regény „irányában” véli megragadhatónak. Az eötvösi gondolat egyetemességéből kiindulva azonban a *politikai* „cél” helyébe az *etikait* állítja,⁴³ miáltal a regény „nevelő” hatása válik hangsúlyossá, amely pedig a pozitívizmus gondolatrendszerében az esztétikaitól egyáltalában nem áll olyan távol. Pintér Jenő pedig közvetlenül viszi tovább azt a hagyományt, amely Henszlmann Imrétől kezdődően a regényben *politikai* és *művészi* intencionáltság mellérendelő, de még inkább megengedő viszonyából indul ki: „A regény politikai célokat szolgál, de megvan az irodalomtörténeti jelentősége és esztétikai értéke is.”⁴⁴ Annak a korábbi nemzeti kánonnak, amelynek *A falu jegyzője* integráns részét képezte, hátterében a nemzetjellem kibontakozása állt célulként.⁴⁵ És bár a nemzetkarakter más-más inkarnációjában van jelen mind a historizmus, mind a pozitívizmus, mind pedig a szellemtörténet teóriájának erőterében; a regény felértékelődésében Gyulaitól Beöthyen keresztül a kései pozitívizmusig, mégis jelenlétének folytonossága az, ami inkább érzékelhető. Szabó Dezső, amikor a „valódi forradalmi gondolat képviselőjeként” Eötvöst – akárcsak Horváth János – Petőfi mellé állítja, a következőket írja: „E két név egymás mellé állítása nem akar azok közé a filológiai időtöltések közé tartozni, melyekkel egyetemeink ártatlan tanerői megjártsszák létjogosultságukat. Ez a párosítás először is igazságszolgáltatás Eötvösnek a kisajátítók ferdítése ellen. Mert tényleg: ha az *irodalom jövőt nevelő szociális értékét* tekintjük, csak Eötvös fogható Petőfihez.”⁴⁶ Szabó Dezső, amikor 1913-ban felteszi a kérdést, mi vonhatta el a kellő figyelmet attól a regénytől, „melynél nagyobb esemény nincs a magyar regényirodalomban”, ennek többféle okát is kimutatja. Az egyik ilyen ok, hogy a magyar regénykritikában egyeduralkodó-

nak látja a „lélektani” szempontot, amely a regényalakok jó–rossz dualizmusát eleve elutasítja. Ebben Taine hatása mellett azt az ízlésváltozást tartja motiválónak, amelyet a XIX. században a *roman personnel* jelentett a XVII–XVIII. századi regény eredendő meseszerűségéhez képest. A másik ilyen ok maga az „irányregény” kategóriája, amelyet egy szűkebb értelmében eleve kiutasítottak az irodalomból; ezzel a felfogással szemben Szabó Dezső egy igen tágan értelmezett, enganee irodalomban való gondolkodást javasol. Olvasatában a magyar realizmust kezdeményező regény kapcsán egy igen figyelemreméltó – s a magyar regény alakulástörténetével lényegileg összefüggő – problémára is felfigyel: Eötvös regénye egyes vonásaiban a világirodalom áramlatai, jelenségei közül a XVIII. század második felének érzelmes moralista irodalmával, Fielding, Richardson, Goldsmith műveivel rokonítható, míg más regényrétegekben világos a Schiller–Scott–Hugo-párhuzam. Ezzel a kettős kötődéssel is magyarázza, hogy a honi recepció egyes regényrétegeket mostohán kezelt. Hasonlóképpen ez a felismerés húzódik meg amögött, hogy Horváth János – bár Császár Elemérhez hasonlóan Eötvös reflektáló líraiságát, „irányzatosságát” alapvetően Jósika mesét-fikciót előtérbe állító regénytechnikájával szemben határozza meg, azokra a pontokra is rámutat azonban, ahol Eötvös határozottan folytatója lehet egy korábbi regénytradíciónak.

Akárcsak Szabó Dezső, Horváth János is Petőfi mellett jelöli ki a helyét a magyar irodalomban: mert míg a magyar irodalom mindig is lényeges szerepet vállalt a nemzeti érzés ébrentartásában, *A falu jegyzője* az első olyan regény, amely konkrét, gyakorlati, *politikai* célzatot vállalt fel: „Egy új hazafiság, a Széchenyi-féle kritikai hazafiság vonul itt be a költészetbe egész érzelmi fegyverzetével, s támadja, töri a tétlen elavultat.”⁴⁷ A regény értekező részleteit, a korábbi értelmezőkhöz hasonlóan, ennek „formai” megnyilatkozásaként fogja fel. A regény realizmusát tehát „tendenciájából” vezeti le: „Belátásra akarván bírni az olvasót, meg kell mutatnia a fennálló rendszer életbeli következményeit, a valóságot; s ez realizmusa indoka; de úgy kell megmutatnia, hogy észrevegye, *miért* mutatja; s ez célzatos realizmusa forrása a satíra.”⁴⁸ Az a marxista ideológia tehát, amely „úgyszintén egy múlt századi nagy elbeszélést támasztott fel, amennyiben az osztályharc üdvtörténeti teleológiájára cserélte fel a nemzeti kollektivitás elvét”, miközben „a realizmus, a pártosság és a népiség értékfogalmi alakilag ugyanolyan művészetidegen normarendszerbe kényszerítették az irodalmi jelenséget, mint a historizmus vagy a pozitivismus ideológiája”;⁴⁹ gyakorlatilag intaktként, de mindenestre dominánsként „örökölte meg” a regény „politikai vitairatként”, „non-fiction”-ként való értelmezésének a hagyományát. Németh G. Béla, amikor az 1840-es évektől a századfordulóig terjedő periódus irodalmi mozgásainak összegző áttekintésére vállalkozott, az akkor már – a szerző életművén belül is – az érdeklődés perifériájára szorult regényt nem egyszerűen mint Eötvös legsikerültebb regényét említi meg, szemben azzal az

egyre általánosabbá váló felfogással, amely a *Magyarország 1514-bent* értékelte többre;⁵⁰ a regénnyel kapcsolatosan éppen azt jegyzi meg, annak „hatása a magyar próza fejlődésére kemény társadalombíráló célzata miatt volt művészi teljesítményéhez, erkölcsi érdeméhez képest a XIX. század második felében kicsi”.⁵¹

Az irodalmi közgondolkodás primer alakítója kétségkívül a mindenkori – akár hallgatólagos – nemzeti kánon legitímálta oktatás. Az 1867 után hivatalosan is gimnáziumi tankönyvként funkcionáló Toldy-kötet, *A nemzeti irodalom története* mellett megjelenő, bár vele népszerűségben vetekedni aligha tudó két gimnáziumi tankönyv⁵² *A falu jegyzőjét* hasonlóképpen mint „irányregényt” határozza meg, mely „1848 előtti megyei rendszerünk fogyatékoságait tárja fel”.⁵³ Bár Toldy „elítélő” bírálatával szemben tárgyyszerű „tartalmi” és „műfaji” körülírásra törekedtek, a későbbiekben tankönyvi tételmondattá váló, és mindenképpen szűkítő „meghatározás”, részben az „irányregény” fogalmának pejoratív melléköngéje miatt is, sugallta a regény „politikai vitairatként” való olvasatát. A mindenkori nemzeti kánon folyamatos alakulásával, átíródásával az érvényesként számon tartott műértelmezések egymást követő sora ugyan a későbbiekben mindig hozzátesz; de végeredményben mindig *csak* kiegészíti, módosítja a historizmus „tételmondatát”. Míg a század első felének tankönyvei az időközben „kötelező olvasmannyá” lett regényt továbbra is egyöntetűen e múlt századi, erősen megszorító „irányregény”-értelmezés erőterében közelítik meg, a Prónai Antal-féle (majd Alszegehy Zsolt és Sík Sándor által átdolgozott⁵⁴), illetve az Alszegehy Zsolt–Brisits Frigyes–Sík Sándor⁵⁵ szerzői triász jegyezte tankönyv között lényegi különbségként tűnik fel, hogy míg Eötvös „konjunktúrája” már Prónainál megmutatkozik (mára szinte elképzelhetetlen, de nagyobb terjedelmet és figyelmet szentel Eötvösnek, mint Kemény Zsigmondnak, Jókai Mórnak és Madách Imrének *együttessen*); a korábbiakhoz képest a „tankönyvi igazságok” fogalmi köre hangsúlyosan azonban csak az utóbbiban bővül: „magyarsága”, „realizmusa”, „szociális hasznossága” itt kap hangot először. Eötvös, illetőleg *A falu jegyzőjének* kitüntetett „tankönyvi” státusa csupán egy rövid időre „függesztődik fel”: az 1949-es tankönyv,⁵⁶ az (irodalompolitikai) kánon-interregnum időszakában, a mindössze hét szerzőt felvonultató, tovább már aligha szűkíthető korpuszból természetesen kihagyja a tisztázatlan helyzetű Eötvöst. A „sikeres” integráció után, az ötvenes évektől kezdődően Eötvös és regénye ismét a két világháború közötti terjedelemben szerepel,⁵⁷ „csupán” míg korábban „A romantizmus kora” vagy „A nemzeti klasszicizmus kora” fejezetekbe tagozta a nemzetjellem kibontakozását célelvként maga mögött tudó nemzeti kánon, addig később a marxista irodalomkoncepció a „Harc a feudalizmus ellen” vagy „A magyar kritikai realizmus első nagy alakja” címkéi alatt tárgyalta körülbelül „a feudális vármegyrendszer nagyszabású kritikájaként”. A „politikai tény” preferáló, használati elvű olvasatokkal szemben a nyolcvanas évek „tan-

könyvháború"-t kirobbantó vállalkozása⁵⁸ – egy korszerűbb irodalomszemlélet nevében akkor igyekszik egy, az addigi értelmezőtradícióval szakító olvasatot közvetíteni, amikor a regény gyakorlatilag már nem képezi szerves részét az irodalom élő hagyományának, ami azáltal is kifejeződésre jut, hogy a regény töröltetik az úgynevezett „kötelezők” sorából. A tankönyv a magyar *realista regény* úttörőjeként megjelölt mű kapcsán, ugyan kifejezetten a szerzői intencióhoz kötve, de bevezeti az „irányregény” fogalmát, ami tekintve a fogadtatás – a tankönyv befogadásának – körülményeit, és azokat a szűkös, sőt: az ilyen vállalkozások jellegéből adódóan eleve nem létező kereteket, amelyeket ugyanakkor egy közel évszázados (félre)értés megkívánna, kevésbé valószínű, hogy nem implikálja továbbra is a kategória az értelmezés pragmatizmusát.

Az (át)értelmezési kísérletek sikertelensége vagy még inkább hiánya következtében az ezredvég *A falu jegyzőjéről* az értelmező tradícióban tükröződő képben nem egyszerűen az irányköltészeti vita dilemmáival kénytelen szembesülni: az a (véletlen?) egybeesés ugyanis, hogy a regénynek az irodalom elevenként jelen lévő hagyományából való kiszorulása végső soron a teleologikus struktúráltságú nemzeti kánonok feloldódásának folyamatával nagyjából egy időben ment végbe, akár egy, a korábbi pragmatikus olvasatokat utólag szentesítő gesztus státusára is igényt tarthat.

1 A nyolcvanas évek derekán napvilágot látott közel félszáz publikáció szerzői között a magyar szellemi élet olyan meghatározó személyiségei is ott szerepeltek, mint Antall József vagy Csengey Dénes.

2 *Ábránd és valóság. Tanulmányok Eötvös Józsefről*, Bp., Szépirodalmi, 1973; a kötetről bővebben: KULIN Ferenc, *Ábránd és valóság* = *Uó, Közelítések a reformkorhoz*, Bp., Magvető, 1986, 231.

3 Lásd: V. ŽMEGAČ, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen, Niemeyer, 1991, 83–85.

4 Átütően mindenképpen ESTERHÁZY *Termelési-regénye „értékelté”* át és hozta egy csapásra újra divatba Mikszáthot; FRIED István legutóbbi megjegyzése a *Literatura* 1995/1. számában ennek az „átíródási” folyamatnak a gyökereit korábbra teszi: „Tanulságos példát emlegetett a minap egy nyilatkozatában Karátszon Gábor, aki az anekdotizmus avíttóságával többször elmarasztalt, és mintegy kissé sajnálkozóan 19. századi realistaként számon tartott Mikszáth Kálmánt jelölte meg a maga (poszt)modern regényírása és regényelmélete vi-

szonyítási pontjaként. Itt jegyzem meg, hogy Márai Sándor is a 19. századi regényt hirdette meg a maga regényfelfogása és regényírói módszere mestereként, föltárva a klasszikusnak minősített regényalakzatban az egymástól eltérő írói és narrátori nézőpontok lehetőségét.” *Literatura*, 1995, 83; hatását tekintve hasonlóképpen meg kell itt említenünk SZEGEDY-MASZÁK Mihály Kemény Zsigmondról írott nagymonográfiáját.

5 Értsd: használati elvű.

6 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Irodalomértés és magyar epikai hagyomány* = *Uó, Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., Magvető, 1987, 17–18.

7 Lásd: WÉBER Antal, *A 19. századi realista regénytípus magyar változata. A falu jegyzője* = *Ábránd és valóság. Tanulmányok Eötvös Józsefről*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 107–130. WÉBER Antal, *Regényhősök „a magyar úgardon”* = *EÖTVÖS József, A falu jegyzője*, Bp., Helikon, 1974, Előszó, 5–23. WÉBER Antal, *Eötvös mai arca*, It, 1975, 143–149; KULIN Ferenc, *A falu jegyzője* = *Uó, i. m.*, 159–183.

8 Ez nemcsak az első, 1953-as, de a második, átdolgozott kiadásban is explicite hangot kap: „A reformkor Eötvöse azonban, aki egy ember, igazságos és boldog társadalom »igéret földjére« függeszti tekintetét, aki a művész mély együttérzésével, szeretetével fordul az elnyomott jobbágyhoz, aki gazdag, realista művészettel ábrázolja a maga korát, társadalmát: ez az Eötvös a mi írónk is, a szocializmust építő Magyarországé.” SÓTÉR István, *Eötvös József*, Bp., Akadémiai, 1967, 333.

9 RÉVAI József, *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez* = *Uő, Irodalmi tanulmányok*, Bp., Szikra, 1950, 313.

10 „...a marxista irodalomszemlélet nem a levegőből pottyant irodalmunkba, hanem a mi nemzeti kultúránkban is évszázadok szívós kereső munkája előzte meg jelentkezését, s éppen az irodalom legjobbjai azok, akik egyik vagy másik ponton meg tudták közelíteni igazságait.” LUKÁCSY Sándor, *„Haladó kritikánk Bessenyeitől Adyig”* Bp., Művelt Nép, 1952, XI.

11 RÉVAI József, *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez* = *Uő, i. m.*, Bp., Szikra, 1950, 312.

12 „Az igazán nagy író a közéleti szereplésben és a magánéletben is helytáll az eszméikért, melyeket hirdet.” LUKÁCSY Sándor, *Kortársak nagy írókról*, I., Bp., Művelt Nép, 1954, 5.

13 Erről bővebben lásd: NÉMETH G. Béla, *A XIX. századi irodalomtörténeti kutatások helyzetéről*, ItK, 1977, 290–294.

14 FEHÉR Ferenc, *Irodalomtörténeti belügy vagy a nemzeti önnevelés kérdése? Közbeszólás egy közbeszóláshoz*, Kritika, 1968, 11, 50–54.

15 *A magyar irodalom története 1772–1849-ig*, szerk. SÓTÉR István, Bp., Akadémiai, 1965, 622.

16 Uo., 623.

17 SÓTÉR István, *Eötvös József*, Bp., Akadémiai, 1967, 159.

18 EÖTVÖS József, *A falu jegyzője*, Bp., Helikon, 1974, 128.

19 Lásd: Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 792.

20 Hans-Georg GADAMER, *Hang és nyelv* = *Uő, A szép aktualitása*, Bp., T-Twins, 1994, 176.

21 Ma általában ide szokás sorolni minden olyan irodalmat, amely nem a l'art pour l'art eszményének hódol, hanem kérdéseire valamely eszmét megtestesítve keres választ; a tolerancia-eszményre Lessing *Bölcs Nathanja*; a humanitás-

eszményre Goethe *Iphigeniája* a leggyakrabban emlegetett példa; vagy még általánosabban, amit Swift *Gulliverjével* szokás demonstrálni, az ilyen művek esztétikai érvényessége végső soron független attól, hogy bizonyos recepciók körülmények között egyidejűleg más vonatkoztatási rendszerekben is érvényességre tarthattak igényt.

22 PULSZKY Ferenc, *A falu jegyzője* = *Pulszky Ferenc kisebb dolgozatai*, szerk. LÁBÁN Antal, Bp., Akadémiai, 1914, 201–217.

23 Uo., 209.

24 Uo., 208–209.

25 PULSZKY Ferenc, *Báró Eötvös József* = *Jellemrajzok*, Bp., Aigner Lajos kiadása, 16.

26 TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története (1864–65)*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 403.

27 A Toldy-kritika hatásáról Ferenczi Zoltán a következőt jegyzi meg: „Nincs nagyobb baj, mintha elméletek elfogadott tekintélyek által hirdettetnek, mert e világban, hol természetünk jobbra az öröklés és tekintély két sarka körül forog, lehetetlen, hogy ítéletünk meg ne zavarassék, s mily erő kell néha egy tévedés kijavítására.”

28 BEÖTHY Zsolt, *A magyar irodalom kistükre*, Bp., 1896, 138.

29 Lásd: VOINOVICH Géza, *Báró Eötvös József*, Bp., Révai, 1904; KISS Gyula, *Br. Eötvös József és „A nővérek”*, Bp., Kultur, 1912, 7; de hasonlóképpen ez a megközelítésmód tér vissza Bodnár Zsigmond olvasatában is.

30 FERENCZI Zoltán, *Báró Eötvös József*, Bp., Aigner Lajos kiadása, 1884, 72.

31 Uo., 77.

32 Uo., 73.

33 Gyulai értelmezésében annak a – „népköltészeti forrásból” megtermékenyült – formanyelvi és tematikai váltásnak, amelyet a líra és az eposz területén Vörösmarty–Petőfi–Arany személyéhez köt, a regény tekintetében *A falu jegyzője* révén Eötvös lett volna a megvalósítója. Lásd: GYULAI Pál, *Báró Eötvös József* = *Uő, Emlekbeszéd*, I, Bp., Franklin, 1902, 73.

34 Ennek legszélsőségesebb példáját lásd: LÁZÁR Pirokska, *Eötvös József báró nőalakjai*, Bp., 1905.

35 PÉTERFY Jenő, *Báró Eötvös József mint regényíró* = *Péterfy Jenő válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 537.

36 Uo., 536.

37 PÉTERFY Jenő, *Báró Eötvös József mint regényíró*, i. h., 546. Péterfy tanulmányában ez a kijelentés a *szatíra* természetével összefüggésben, egy adott kultúrában annak törvényszerű megjelenése kapcsán hangzik el, és így elsődlegesen – Ingarden kifejezésével élve – az „ábrázolt tárgyiasságok” problematikáját érinti.

38 Lásd: BODNÁR Zsigmond, *Eötvös és Kelemény*, Bp., Eggenberger, 1905, 27–28.

39 Uo., 27.

40 Uo.

41 BODNÁR Zsigmond, *Báró Eötvös József*, Bp., Eggenberger, 1905, 23.

42 Lásd: CSÁSZÁR Elemér, *A magyar regény története*, Bp., Pantheon, 1922, 143–147.

43 Lásd: CSÁSZÁR Elemér, *Eötvös József mint regényíró*, Magyar Figyelő, 1913, IV, 417–429.

44 *Pintér Jenő magyar irodalomtörténete*, I–VIII, Bp., Franklin, 1930–1941. *Eötvös József regényei*, VI, 245.

45 Lásd: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*, Literatura, 1992, 119–133.

46 SZABÓ Dezső, *Eötvös írói egyénisége = Az egész látóhatár*, III, Bp., Magyar Élet Kiadása, 1939, 275.

47 HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete (1922–23)*, Bp., Akadémiai, 1976, 317.

48 Uo., 316–317.

49 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az univerzális tündérmesék után = Uő, Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Bp., Balassi, 1994, 36.

50 Az 1974-es, székesfehérvári vándorgyűlésen Pándi Pál korreferátumában ugyan üdvözlő, és egyetértésének ad hangot a

tekintetben, hogy Sőtér Eötvös regényírói életművének csúcspontja a *Magyarország 1514-bent* helyezte, de őva int ugyanakkor attól is, hogy ezt *A falu jegyzője* visszaminősítéseként értelmezzék. Lásd: PÁNDI Pál, *Eötvös, a továbbgondolkodó*, It, 1975, 135–143.

51 NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad – A romantika után*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 113.

52 SZVORÉNYI József, *A magyar irodalmi tanulmányok kézikönyve*, Bp., 1868; KAPOSSY Lucian, *Költészettan és olvasókönyv*, Sárospatak, 1887.

53 SZVORÉNYI József, i. m., 432.

54 PRÓNAI Antal, *A magyar irodalom története. A gimnáziumok... VII–VIII. oszt. számára*, Bp., 1927.

55 ALSZEGHY Zsolt-BRISITS Frigyes-SÍK Sándor, *A magyar irodalom története II. A gimnázium... VIII. oszt. számára*, Bp., 1942.

56 BALASSA László-VAJDA György Mihály: *Magyarkönyv a középiskolák II. osztálya számára*, Bp., 1949.

57 BARTA János-DALLOS György-HORVÁTH Károly-KOCZKÁS Sándor-PÁNDI Pál-SOLT Andor, *Magyar irodalomtörténet II. Az általános gimnáziumok III. osztálya számára*, Bp., 1953, K. NAGY Antal-SOLT Andor-SZAUDER József, *Irodalmi olvasókönyv a középiskolák számára*, Bp., 1951, MAKAI Gusztáv, *Irodalomtörténet I. a gimnáziumok II. osztálya számára*, Bp., 1965.

58 SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András – BOJTÁR Endre – HORVÁTH Iván – SZÖRÉNYI László – ZEMPLÉNYI Ferenc, *Irodalom II.*, Bp., 1980.

Narratíva a lírában és líraiság a prózában (Poétikai szempontok az „Ady-revizíó” értelmezéséhez)

Az 1929-ben *A Toll* című folyóirat által kezdeményezett Ady-vita, illetve: Ady-revizíó nemcsak a magyar irodalmi élet – nehezen megfejthető és értékelhető – eseménye volt, hanem, más szempontból nézve, feltételezhetően fordulópontnak tekinthető Kosztolányi pályáján is.

A vita eredeti célkitűzése – az Ady-életmű helyének, irodalom- és gondolkodástörténeti jelentőségének tisztább megfogalmazása, Komlós Aladár szavaival: „szerelmi elfogultság nélkül”, „tárgyilagossában, a feltétel nélküli rajongás hangjait mellőzve”¹ – csak nagyon kis részben valósult meg. Erre legjobb bizonyíték persze nem Kosztolányi inkriminált cikke,² mely nyíltan támadja mind Adyt, mind a személyét – elsősorban a személyét – övező kultuszt, hanem József Attila megszólalása,³ mely annál is súlyosabban esik itt latba, mert egyrészt nem a vita kirobantása, hanem mintegy összegzése, másrészt: ezt az összegzést a vita nagy ellenpólusait jelentő két alkotóhoz mérhető művész végzi el. E tanulmány – tartalmát tekintve tanulmány, s csak következtetéseiben vitacikk – lényegében a lezajlott polémia egész menetén végigtekintve jelöli ki annak fő irányait, de minden irány jellegzetességeként ugyanazt a vonást éri tetten: nevezetesen, hogy a megszólalások tárgya lényegében nem maga az Ady-mű, hanem Ady ürügyén való önkifejezés: a véleménymondók saját eszmei, politikai, esztétikai elveinek, ideáljainak befogalmazása a költő életművébe. Ami, természetesen, megnöveli maguknak az elveknek a jelentőségét, s törvényszerűen redukálja az Ady-líra esztétikai értését, amennyiben bizonyos – irányzattól, beállítottságtól függő – elemeket választ ki költészetéből, s azt teszi az egész helyére. Csupán egyetlen példa ennek érzékeltetésére: József Attila Zilahy Lajos véleményéről⁴ szólnán figyelmeztet: kockázatos dolog a zsenialitás forrását egy olyan költő esetében a „műveletlenségben” keresni (vagyis: Ady magyarságát a nyugati műveltségtől való érintetlenségben látni), aki a „francia versek csengésére” kezdte verseit írni... Ami azonban az előbb említetteknél fontosabb József Attila véleményalkotását tekintve, az gondolkodásmódja. Ő az első s az egyetlen is, aki nyíltan kimondja, hogy a revízió azért vált „vízióvá” (igazolhatatlan, szubjektív értékelések terévé), mert hiányzik belőle az, aminek alapján – akár Adyról, akár Kosztolányiról – ítélni lehetne: műveik elemzése. Sokatmondó József Attila személye még egy szempontból. Ő nemcsak véleményformálásában pártatlan, hanem alkotóként is az: nem védi Kosztolányit ott, ahol nem ért vele egyet, ugyanakkor ellenfe-

leinek sem ad igazat, s ez valószínűsíthetően annak is következménye, hogy költészete számos vonásában közel áll Kosztolányiéhoz⁵ – számára Kosztolányi mint alkotó azonosítható, míg a vita többi résztvevője ideológiai szempontok szerint ítél róla (illetve: ítéli el).

Kosztolányi „különvéleményét” valóban több mint problematikus értékelni. Ezt viszont elvégezte a rendelkezésre álló szakirodalom, felsorakoztatva a lehetséges érveket mind mellette, mind ellene.⁶

E tanulmány célja sem Kosztolányi „mentetése” – erre szüksége sincs. Nem is annak a végigkövetése, miként vezetődtek le a vita folyamán eszmei-politikai értékpreferenciákból esztétikai állásfoglalások, bár Kosztolányi fellépését e kontextus jelenléte is nyilván befolyásolta egy lényeges kérdésben: Adyval egy időben indult, pályája kezdetétől vele összehasonlított, hozzá mért nagyságrendű alkotó, aki megszólalásával nem egyszerűen ellenvéleményeket hívott ki, hanem egy másik, sokkal súlyosabb problémát is felszínre hozott: tudniillik a „Kosztolányi-problémát” (Fenyő Miksa kifejezésével).⁷ Ebben szintén „döntött” a közvélemény, olyan jelzőket aggatva Kosztolányira, mint például „papirosszagú”, „tisztaitallatú” (irodalmat művel), a „kispolgár óvatosságával” alkot,⁸ olyan meghatározásokat adva számára, mint „parnasszien művész nihilizmus”;⁹ „precizitás”, „rekonstrukció”, előre kész törvények által irányított alkotás (szemben az Adyt jellemző „egyetemességgel”, alkotói, „konstruktív” magatartással, a költészet által létrehozott törvényekkel).¹⁰ Itt – az ítékezés szándéka nélkül – újra érdemes József Attila látásmódját felidézni: „Ha jó versről van szó, úgy Ady épp úgy törvényekre építi fel költészetét, mint ahogy Kosztolányi művészetéből is törvényt lehet kikövetkeztetni. Továbbá minden vers versélményeket produkál, akár külső történeti élmény, akár a legbensőbb lelki mozzanat, a vers lelkének apropója. Ha konstruál a költő, úgy valószínűleg verset ír, de ha rekonstruál, úgy zavarban vagyok, mert nem tudom, mit csinál. Nem sorokat vagy szakaszokat rekonstruál, ez csak pontatlan idézés volna. S minthogy a költemény sorokból, szakaszokból áll, úgy azt mégis csak meg kell konstruálnia.” E véleménycsatában sem Ady, sem Kosztolányi értékelése nem poétikai síkon dőlt el. Azaz: Kosztolányi számára a „vita” azt az értékelést is meghozta, mely „kijelölte” az ő irodalombeli helyét is, úgy, hogy ugyanazon kritériumok alapján vállalta Adyt, melyek alapján őt elutasította, s melyek mindkettejükre nézve ugyanolyan felszíneseek, önkényesek voltak, műveik tematikus szintű olvasatának alkotóikkal való azonosításán alapultak. S Kosztolányit ez még egy fontos ponton, alkotóként minősítette le: írói alkatának és gyakorlatának egyik legfontosabb összetevőjét, széles műveltségét, latinus kultúráját tette a gúnyolódások célpontjává, az ezen az alapon létrejövő alkotói magatartás jogosultságát vonván kétségbe. S természetesen: redukálván megint csak a kulturális hagyomány művészi anyaggá válását az üres pedantériára.

Kosztolányi saját állásfoglalásának azonban – a személyes támadáson és megátámadtatáson túl – lehetett számára egy – nem az irodalmi közéletet, még csak

nem is az abban elfoglalt helyét érintő –, az eddig tárgyaltaknál nagyobb jelentősége is. Illyés Gyula rögzíti visszaemlékezésében azt a helyzetet, melyben Kosztolányi első ízben felolvasta Ady-cikkét. Gellért Oszkár lakásán, Ady gipszszobrával szembeülve, „folyton a szoborra emelve pillantását” tette ezt, s a felolvasás előtt: „Még most megmondom, hogy kitűnő költőnek tartom – mondta a szoborra tekintve.”¹¹ Mindez nemcsak a polémia, a harag kitörése, hanem egy költői-művészi „szembenézés”, sajátos, egy költőnek egy másik költő műveivel folytatott „dialogusának” helyzetét rögzíti,¹² egy alkotó meghatározását egy másikról, mely meghatározás szükségszerűen önmeghatározás is – amennyiben Kosztolányi megszólalásának tárgya ugyan Ady, de maga a megnyilvánulás rögzíti azt a pozíciót is, amelyből létrejött, szerzőjének nézőpontját és értékkritériumait. Minden Adyra irányuló kijelentés problémafelvetése Kosztolányit jellemzi, s – mint ezen „egyoldalú” dialógus egyik résztvevőjéről – róla ad információt; közvetett (de mint ilyen, annál önkéntelenebb, nem kimondott, hanem rekonstruálható) önreflexió is ez. Ugyanakkor nem kerülheti el a figyelmet a fent idézett Kosztolányi-kijelentés és a cikk híres-hírhedt Ady-értékelése közti összeférhetetlenség: „Nem tündököl a lángész kápráztató fényével. Helye nincs is se Petőfi, se Vörösmarty, se Berzsenyi mellett, csak az érdekes, csonka nagy tehetségek között.” A két – egymással szögesen ellentétes – kijelentés nem egyszerűen két (összeegyeztethetetlen) állítás, hanem két, egyszerre létező és működő nézőpont ugyanazon személyen belül: az értékelő és az értelmező, melyek itt különválnak. Az első: lakonikus vélemény, a második: a másik alkotóhoz képest önmaga álláspontját kialakító, s a másikat önmagával (kimondatlanul is) összehasonlítva, pontosabban: az önmagával való szembeállítás útján, a kétféle alkotói modell *különbségei* által meghatározó szubjektumé. Természetesen: mindkét megállapítás „komolyan veendő”, különben csupán részleges képünk lesz erről a „monologikus vitáról”. Értelmezésük azonban csak úgy lehetséges, ha státuszukat, azaz vonatkoztatási tartományukat is meghatározzuk.

Az irodalomtörténetnek nem ez az első olyan esete, hogy egyik zseni szabályosan „kiutasítja” a másikat a művészeti pantheonból. Bár távolinak tűnhet, mégis sokatmondó, mert jellegében, stílusában ideillő analógia Tolsztoj Shakespeare-ről írt tanulmánya,¹³ melynek végkövetkeztetése egybecseng Kosztolányi előbb idézett szavaival: „...igyekeztem tőlem telhetően megmutatni, miért nem lehet szerintem Shakespeare-t nemcsak nagy és lángeszű, hanem még igen közepes írónak sem tartani.”¹⁴ (Hasonlít a két megnyilvánulás érvelési stratégiája is: mind Tolsztoj, mind Kosztolányi hivatkoznak rá, hogy alapos meggondolás után, megfontoltan nyilatkoznak, s ezután ugyanolyan tételes felsorolását adják kifogásaiknak, melyek egyként az „ellenfél” műveinek legkülsődlegesebb, ámde – az általánosan elterjedt értelmezési gyakorlatban – leginkább jellegzetesnek tartott vonásait illetik. Hasonlóan kihívó a hangnem is: Tolsztoj éppúgy egy rögzült kritikai Shakespeare-képpel szállt szembe, mint ahogyan „utódja” egy megin-

gathatatlan kultusszal, egy „ideállal” – Füst Milán szavával, s maga Kosztolányi helyzetérzékelése is ez: „Rájöttem, hogy egy vallással állok szemközt. A vallásos érzést tilos sérteni.”¹⁵) Tolsztoj vehemens ellenzékiése a Shakespeare-kritika egyértelmű pozitív hangoltságával szemben ma már nem rejtély. Ahhoz azonban, hogy e szélsőséges – és végkövetkeztetésében nyilvánvalóan elfogadhatatlan – támadás mozgatórugói, kérdésfeltevésének háttere tisztázódjanak, olyan elemzőre volt szükség, mint Vigotszkij, aki a pszichológus és az irodalmár szemével egyszerre tekintett Shakespeare-re is, Tolsztojra is, az ítéletben foglalt végletes elkülönülés helyére az ítélő alany gondolkodásának és a megítélt tárgy (illetve: alkotói magatartás) szemléletének közös kategóriáját állítva. S ebből a szempontból nem Tolsztoj ítélkező attitűdje, hanem értelmezői *figyelmének iránya* kapott domináns szerepet. S emez – paradox, mégis logikus módon – Shakespeare alkotásmódjának arra a tulajdonságára összpontosult, mely a korabeli kritika számára elleplezendő fogyatékoságnak tűnt: a (leginkább a – korabeli – regény műfajára jellemző értelemben vett) jellemrajz, az explicit pszichológiai motiváció hiányára. E szintén „kényes” tolsztoji megnyilvánulás értékelését – a fentiek értelmében – Vigotszkij úgy állítja helyre, hogy kimutatja: Tolsztoj sem nem Shakespeare-t, sem nem önmaga értetlenségét leplezte le, hanem azt a tárgyával szemben inadekvát kritikusi beállítottságot, mely nem a drámaíró saját, csak rá jellemző módszereiből indul ki, hanem önmaga normáiba kényszeríti bele az alkotásokat, nem különböztet meg a regényszerű és a drámai jellemalkotás, alakkonstrukció és cselekménymotiváció elveit. E – vigotszkiji – nézőpontból nézve: Tolsztoj lényegében nem tesz mást, mint önmaga (regényírói) művészi alkatának normáit keresi Shakespeare – és minden más alkotó – szövegeiben is,¹⁶ vagyis: az ellentétes vagy eltérő paradigmát a magáé felől ítéli meg, s ez az ítélet ott válik a legelfogadhatatlanabbá, de egyszersmind a leginkább megvilágító erejűvé is, ahol, mint Tolsztoj maga elementárisan érzi, a tárgy leginkább ellenáll a rá alkalmazott kategóriának. Az ítélkezés negatívuma, a tárgy fogyatékoságának tekintett hiány (a mű „feláldozása” a kategóriának) így az értelmezés pozitívumához (a kategória érvénytelenségének felismerhetővé tételéhez) vezet: élesebb fényben láttat egy bizonyos sajátosságot, s éppen azt, amely a „jó szándékú” kritika előtt rejtve maradt.

Ha Kosztolányi Ady-bírálatát az alkotói személyiség egyik típusának a vele ellentétes művészi világot teremtő írásmódra való reakciójaként (is) értelmezzük, hasonló megkülönböztetést kell tennünk, mint fentebb. Nem erkölcsi magatartása, hanem írói mivolta felől közelíthetjük meg polémiájának tartalmát, argumentálását.

Az, ami 1929-ben, a kortársak számára kibékíthetetlen, még hozzá pozitív és negatív pólusokhoz utalható, s elsősorban eszmei-politikai szempontból értékelhető szembenállásként mutatkozott meg, az ma két poétikai rendszer különbségeként fogható fel. Ady – részben szembekerülve ezáltal a modern európai

líra például Mallarmé, Rilke által képviselt vonulatával – mind tematikus, mind stílus szinten, mind a lírai megszólalás modalitását tekintve egy „egész”-elvű¹⁷ költészetet képvisel: a tematikában az individuumnak önmaga világához való aktív viszonyulását, értékhangsúlyosan kitüntetett szerepét fogadja el alapul, stílusában a pátosz és a tragikum uralkodnak, hangnemét pedig a vallomásosság, a közvetlennek ható önkifejezés formái jellemzik. (Ezt Ady maga is nyíltan vállalta: „Valló lelkű ember vagyok, izgat a magam lelkének boncolása, örülök, ha a kés valami rejtegetettét vághat ki belőlem” – írja a *Vallomás a protestantizmusról* című cikkében. Az idézet második része viszont mutatja azt is, hogy e vallomásosság jelentősége nemcsak a „kimondás”, hanem az önmegfejtés is, vagyis: nem a kinyilatkoztatás, hanem az énkeresés, énkonstitúció). Mivel Kosztolányi szövegvilága mindennek az ellenkezőjére épül, Ady-bírálatának célpontjai is az említett kvalitások – negatívumokká lefokozva s abszolút érvényűvé felfokozva. Amit Ady írásmódjában kifogásol, az (tematikusan) a „messianizmus”, (stílusosan) a „modorosság”, melynek Kosztolányi által konkretizált jelentése az „egyszerűségtől való félelem”,¹⁸ (hangnemben pedig) az „avult romantika”,¹⁹ s ezzel párhuzamosan a didaktikus, illetve direkt politikai irányultság. Az tehát, ami a bírálatban saját korában polemikus, kihívó gesztus, egy adott helyzet, egy irodalmi vita kimenetelének s egyáltalán: problémafelvetésének irányát érinti, vagyis: személyes-biográfiai érdekű (tulajdonképp: presztízskérdés), az az alkotói karakterjegyek különbségének s e különbség mibenlétének, a viszonyítás pontjainak megnyilvánulása. Ha Kosztolányi írói habitusa felől nézzük Adyra szórt vádjait, itt sem elsősorban értékítélete döntő. (Talán épp ennek következtében kerültek voltaképp a kortársak is, s elsődlegesen a Kosztolányi mellé állók, lehetetlen helyzetbe: ítéletet kellett alkotniuk és pártállást, sőt: szinte hadállást választaniuk abban, amiben nem lehetett. Ítéletük – ahogy ezt például Babits²⁰ vagy Márai²¹ cikke példázta – csak Kosztolányi ellen szólhatott. Írói-költői érzékelésük azonban ennél jóval többet rögzített: a hadakozás helyett Kosztolányi alkotásmódjának másságát keresték és körvonalazták is sok ponton. E tekintetben érdemes talán kitérni a Márai felvetette szempontokra. Az a részigazság, melyben – globális ítélete ellenére – egyetért Kosztolányival, s aminek alapján védi őt az esztéta művészet címkéje alatt támadókkal szemben, az az írásművészet mibenlétére vonatkozik: magasra értékeli az „egyszerűséget”, a „formaerőt”, „precizitást”, „technikai fegyelmet” – vagyis mindazt, amit a Kassák nyomdokain haladó kritika²² elítélt vagy elhagyhatónak vélt. Sokatmondó az is, hogy – bár fontos, hogy értékhangsúly nélkül, de – éppen e minőségeket hiányolja Ady költészetéből. Ady Márai szerint sem nem „fegyelmezett”, sem nem „szemérmes”. E tulajdonságok megléte avatja viszont – e felfogás kereteiben – Kosztolányit az „író modelljévé”. Szintén Kosztolányi mellett, de nem Ady, hanem a Kosztolányi-féle írói modellt a nem-irodalom kategóriájába soroló vélemények, vagyis a leegyszerűsítő látásmódok ellen érvel esztétikai általánosításában, miszerint a művé-

szet nem „*spiritisza szeánsz*”, hanem „*józan és világos valami, egyszerű és kegyetlen művelet*”. S mivel Márai utóbb idézett figyelmeztetése – bár közvetlenül kétségtelenül Kosztolányi védelmét célozza –, a művészetről alkotott fogalmakra általában vonatkozik, így lényegében a vita szellemiségének egy fontos vetületét támadja, tudniillik hogy nem a *művészetről*, helyesebben: nem annak poétikumáról szól.)

Amennyiben a *Különvélemény* egyszerre vonatkozik az Ady-költészet uralkodó (legalábbis: külső) jegyeire és a Kosztolányi-féle írásmód jellegére is – mint a negatív ítélet háttérében álló írói előfeltevésekre –, figyelmet érdemel ennek poétikai alapja is: a tematikus, stiláris, modális különbségek által jellemzett két szövegalkotói rendszer mibenléte. Ha ugyanis ennek néhány vonása megragadhatóvá válnék, Kosztolányi kritikája nem elsősorban mint a pálya „szégyenfeltja” kapna jelentőséget, hanem mint a kétféle jelentésalkotó modell jellegzetes külső szignáljainak, azaz: az írásmű „világszerűségét” „szövegszerűségbe” átfordító részletek, szövegstruktúrák, műfaji, műnemi kódok megjelenési módjának meghatározása.

Ady esetében ennek bemutatására egy korai versének néhány poétikai, szövegépítéssel jellemezhetőségét kiemelő elemzés szolgáljon: a *Szent Margit legendája* című költeményé. Ez a szerkezetileg talán „szigorúbban” (tulajdonképpen: formailag kiemeltebben) zárt szöveg sok oldalról mutatja, képviseli a költő későbbi alkotásainak jellegzetes vonásait. S – lévén korai vers – szerkezeti felépítettsége is több külső jegy révén árulkodik magáról, tematikailag pedig a jövő Ady-versek szinte minden tárgyát magába sűríti, mintegy kezdeti formában.

A vallomások itt kivetített megnyilatkozásoként jelenik meg: „*Vallott nekem a Nyulak szigete*”, ami azonban nyilvánvalóan azonosítódik a legenda-történet elmondásának aktusával, s ezen keresztül voltaképp a vallomástevő is a versszubjektummal. A „vallomás”: egy versnyelvileg formált történet. Mivel e minőségében a versszöveg egyszerre viseli a narratív és lírai szervezethez tartozó jellegét, illetve egyszerre valósít meg egy történetelbeszélést és egy szubjektív (s a szubjektumra vonatkoztatott), önreflexív közlést, ugyanaz a szövegtest más-más szinteken és elemekben képviseli a kétféle elvet. A szakrális értékszférát, a szerelmi tematikát és a nyugatiaságot, kultúrát összekötő – így Ady költészetének legmarkánsabb motívumait is egy komplexumba foglaló – történet akár ugyanannak az invariáns történetmagnak három variánsaként is nézhető, mint háromféleképp megfogalmazott találkozás: az emberé Istennel; Margité az „*álmolovaggal*”; a Keleté Nyugattal. Pontosabban: három – a történet síkján, a külsőleg érzékelhető világban – létre nem jött találkozásé. (Ebben a történetépítés specifikuma szinte „megelőlegezi” a későbbi versekben ambivalenciaként, hol harmonikus, hol diszsonáns viszonyokként megjelenő istenes, szerelmi, magyarság-témákat, azaz: ami itt történetyszerűen elmondottként jelenik meg, az megjelenik a későbbi versekben tisztán lírai változatban.) A történet maga azonban

sokkal inkább az *elmondásé*, mint a *cselekvésé*: a legfontosabb cselekményalkotó elem passzív cselekvés: várás. Az elmondás viszont már a versszubjektum tevékenysége, s mint ilyen, a lírai cselekvést, az előadást, prezentációt („vallo-mást”) – a történés szavá alakulását, a tárgyhoz a jelölő kapcsolását – ruházza fel értelemalkotó erővel.

Ez pedig a vers hangzós – par excellence költői – síkjára tereli a figyelmet. A vers jól érzékelhető melodikussága, ritmikus szabályozottsága első hallásra is kiemeli az elmondás tárgya, a tragikus-elégikus végű legendás történet és az elmondás hogyanja, az esztétikumká formált, s e minőségében „szép”, könnyedé, felszabadulttá tett verselés ellentétét. Mivel e formálás nem is más, mint nyelvvé alakított történet, az értelem a nyelvi forma és az általa jelölt tárgy egymásra vonatkoztatásából jön létre. A szó, illetve annak kisebb egységei így a versben nemcsak a történetmondás eszközei, hanem önálló jelentőséggel bírnak – nemcsak tárgyra vonatkoztatott, hanem önnön hangformájukra orientált jelekként is működnek. A legenda s a versbeli történet alapját is egy átnevezés adja: a Nyulak szigetének átkeresztelése Margit-szigetté. Maga a versszöveg rendezettsége is leírható ezen névcserre megnyilvánulásaként, mivel hangzós szerkezetének ismétlődő alapmotívumai e két szó elemeinek anagrammatikus reprodukcióiból állnak. A *M-ar-git* név kiemelt eleme jellemzi a versszöveg azon hangzós elemeit, melyek a magyar, a keleti világot, s annak cselekvésformáit írják le: ez egyfelől Margit világa, másfelől a durva, elvadult keletiség: „*Királyi atyja klastromba veté / [...] Margitot.*”; „*Ájulva hullt egy durva szó miatt.*” (Margit jellemzése elsősorban a „szó”-hoz való viszonya alapján történik, ami a szó különleges státuszára irányítja a figyelmet, s egyben aktánsként is kiemeli a hangformát, annak tulajdonságát, összefüggésbe hozván a cselekvés, a „durva szó” kimondása és hatásának alanya, „Margit” jelölőt. Aktivizálódik tehát a szó értelme és alakja közti motivált kapcsolat: a „szó” mint jelölő elem funkcióját jelzőjének hangalakja adja meg.) A magyar világ jellemzőjeként bukkan fel az említett hangkapcsolat a későbbiekben is: „*S robogtak a királyi udvaron / Hajrázó, vad, bozontos férfiak.*” Margit ittlétét és elvagyódását, lényének és helyzetének kettős lényegét jellemzik a következő sorok: „*Már rége várt s megbénult a szive. / Zúgott a vár, prűszkölő, kun lovak / Hátán érkeztek hetven magyarok.*” E kettősség azonban megnyilvánul a vers két szereplőjéhez kötődő kétféle hangzós világ különbségében is. A Margit vad, magyar világot jellemző hangzás a nyugatiságot jelképező, várt „*álom-lovagéval*” találkozik: „*Nyugatról várt sokáig valakit*”, akit éppen az *-ar-* hangkapcsolatot a tagadószóval kísért szöveg jellemez: „*Nem vad bajszú, lármás, mokány nagyúr, / Dalos, törékeny, halk fiú legyen*”; (ugyanaz a „lovag” cselekvését is jelöli: „*Ő nem járt a Duna táján soha*”); „*Egy halk dalu és halk csóku legény*”. Ugyanakkor mind a Margitot jelölő szöveg aktivizálja az ellentétes világot jelölő hangformát: Margit megnevezése: „*Álom-leány volt*” (a lovagot jel-

lemző „álom”-metafora is átkerül Margithoz), mind a lovag új nevet kap: „*trubadúr*” – rímeltetve a hangzás által jelölt világ képviselőjének nevére: „*nagyúr*”.

A vers narratív síkján, a történetben Margit sorsát a beteljesülés nélküli vég zárja, ennek pátozsát is, tragikumát is az adja, hogy ez az élet úgy múlik el, hogy igazi lényege, rendeltetése nem válik valóra. A személye által szimbolizált létállapot: a kitartó, de hiábavaló szerelmes vágyódás, melynek inkább a „vágyódás” alanyát, mint tárgyát jellemző szerepe van, hisz a várt személy meghatározatlan: „*valaki*”, „*álom-lovag*”, s Margitnak, mondhatni, saját lényege is az, amire „*vár*”: ő maga az „*álom-leány*”.

E sors leírása, szöveges megjelenése azonban ennek ellenkezőjéhez vezet: Margit életének utolsó szakasza:

És Jézusnak *áldozák* Margitot,
Ki ott *halt* meg a *Nyulak* szigetén.

A „halál” nem elsősorban mint elmúlás kap értelmet, hanem mint az ennek ellenére, pontosabban: még ezen keresztül is létrejövő beteljesülés: a szöveg minden kulcsszava ugyanazon hangzással jellemzi e sorsot: azzal, amely célját, értelmét jelölte, s így létrehoz egy, a szöveg történetyszerű síkjával ellentétesen ható jelentéssíkot. Margit nem elpusztul, hanem sorsa a – közvetlen – biográfiai létezésétől elszakadva – a szakrális szférába kerül át, s itt, ebben a – valószínűbb, a versnyelvet tekintve: költőibb – létformában, a Jézus sorsával való szimbolikus közösségvállalás által, az apáca saját, személyes léte is eléri célját. Az „áldozat” és a „halál” poétikai jelentése ellentétbe kerül a mindennapival, ami nem veszi el e létezés tragikumát, sőt, felerősíti és (Margit szimbolikus szerepe révén) általánosítja azt, de eközben a lét közvetlen, külső megvalósulása helyére a lét *értelmének megvalósulását* állítja. E jelentésváltás értelmezi a Margithoz kapcsolódó legfontosabb szövegelemet, amely lokális megjelölés is (Margit életének tere), ugyanakkor az általa felszentelt, s róla elnevezett hely (eredeti) neve is: a „Nyulak szigete”. Ennek az átnevezésnek a funkcióját Ady verse újraértelmezi, tulajdonképp megváltoztatja irányát, amennyiben a legenda nyomán a Nyulak szigetéből lett Margit-sziget, a vers befejezése viszont – bár a szöveg mindkét nevet aktivizálja – elhagyja az átnevezés momentumát: Margit sorsát a „Nyulak szigetéhez” köti. E poétikai viszonylagosság természetesen a fent elemzett jelentéskör nyomatékosításaként kap fontosságot: a fenti idézetben kiemelt hangkapcsolat a szigetet a Margit sorsában betöltött szerepe szerint jelöli meg, s ez: a szakrális szférával való azonosítás.

Ugyane – fonetikus – megvalósulás ad egy másodlagos, poétikai jelentést és interpretatív jelentőséget a vers alaphelyzetét megadó soroknak is:

Vallott nekem a Nyulak szigete
 Regék halk éjén. Ime a titok:

A kiemelt első versmondattal, mely nemcsak alanya szerint különíti el az első két sort a továbbiaktól, hanem a vers lírai alaphelyzetét is a tulajdonképpeni narratív történetstől, olyan keretbe foglalja ez utóbbit, mely a történet lírai értelmét hordozza. S ennek elsődleges formai mutatója, hogy a „vallomás”, mely – mint már esett szó róla – egyaránt tartozik a „szigethez” és a versmondó „énhez”, a „Nyulak szigetét” az „én” metaforájává is teszi. Az „én” tevékenysége, a versszöveg megalkotása, a vallomás így voltaképp a névben („Nyulak”) foglalt szemantika kifejtése, narrativizációja. A jelentéshordozó elemek transzformálódásának iránya: a helyet jelölő névből hangkapcsolat lesz, a hangkapcsolatból pedig értelemmel bíró szöveg: „vallomás” és „rege” („regék halk éjén”), amint e nyelvi kifejezést alkotó szavak, önállóan vagy a kapcsolt jelző hangalakja által következetesen ekvivalenciába kerülnek a sziget megnevezésével. A rímelés ugyane jelentéskapcsolatot erősíti meg: az első versszak „titok” eleme a „Margitot” szóra rímel – Margit tehát, a történet szubjektuma nem más, mint a lírai vers szubjektum „titka”.

Megjegyzésként talán hasznos kitekintés lehet, hogy a „sziget”-motívum Ady más költeményeiben is az „én” megjelenéseként, metaforájaként funkcionál. A *Duna vallomása* című vers tematikusan is visszautal a *Szent Margit legendájára*, úgy azonban, hogy – bár megtartja a kivetített vallomás helyzetét – a korábbi versben Margit sorsa által hordozott értelmet itt már csak a sziget neve képviseli, ugyanakkor ezt a magyarságra egészében vonatkozó vallomássá tágítja a vers, gyengítvén (verses párbeszédé, voltaképp projektált belső beszédé alakítván) a történetelvet, erősítvén a lírai „én” szubjektív jelenlétét:

Megloptam a vén Iszter titkait

Vallott nekem, nem is tudom, mikor:

Talán Szent Margit híres szigetén
Állott velem részegen szóba.

Olyan volt, mint egy iszákos zseni.
Alig mert nézni a szemembe
S én vallattam keményen, egyre.

A másik későbbi vers, melyben a sziget-motívum – már tisztán lírai megformálásban – az „én” metaforáját alkotja, az *Őszben a sziget* című. A „szivem” és a „sziget” (hangalakilag sem távol álló) motívumok azonosítása megy itt végbe

egyrészt az első versszak (tag)mondat-párhuzama révén, ezt nyomatékosítja a – viszonylag – hosszú versszak két alapegységét és kulcsszavának mondattani-lag egyetlen állítmánnyal („Láttam”) való összekötése:

*Fakó gyepét, kínlódó lombját,
Őszi virágát
Láttam ma a szigetnek
S fakó gyepét, kínlódó lombját
Őszi virágát
Legény-volt őszi szívemnek.*

A versszakban – a sorok feszessége folytán szintaktikailag – kiemelt helyzetű két szót a versnyelv egysége a rímelés által is összecsengeti („szigetnek” – „szívemnek”), másrészt a vers makrostruktúrájában, a kezdő és záró versszakban jelölt létszituáció – részben megszakított, átalakult – ismétlődése révén: az „én” állapota válik nyílttá azáltal, hogy a szigettel való azonosulás értelmet kap:

*Fakó gyepét, kínlódó lombját
Őszi virágát
Szégyenlem a szívemnek.*

Mindezek tükrében Ady magyarságtudatának kérdése is némiképp más megvilágításba kerül. Ennek ellentmondásai – nagyon szűk metszetben, *A Duna vallomása* című versnek a többi idézettel való szöveggközi párhuzamait tekintve elsősorban – e költői paradigmában erősen összefonódni látszanak mind az istenes, mind a szerelmi tematika megvalósulásaival. (Utóbbi kettő szoros összetartozásának explicit megnyilvánulásai tetten érhetők motivikus kapcsolatokban is, mint például a *Biztató a szerelemhez* című vers soraiban: „De csók-kérő daganata / A sírban sem fog lelohadni”, s egy istenes vers, az *Imádság háború után* címűben ugyanaz a motívum jelöli a kétféle kapcsolat azonos lényegét: „Nézd: tüzes daganat a szívem / S nincs, ami nyugtot adjon. / Csókolj egy csókot a szívemre, / Hogy egy kicsit lohadjon.”) Ez az ellentmondásosság – s a három jelzett tematika összefonódása – jelent meg már a *Szent Margit legendájában* is – mint az egy személyben, egy nemzetben összecsapó, egyszerre az egyesülés és a széthúzás irányába ható tendenciák, értékvilágok, a Kelet és Nyugat kultúrájának találkozása és annak lehetetlensége is, s ennek az individualitás, pontosabban: annak megszerzése, kialakításaként átélt helyzete. Ez tragikus pátozzsal párosul, mert az egyetlen közösséghez, kultúrához való tartozás (az egylényegű, tökéletesen egységesként átélt identitás) reménytelenségét éppúgy mutatja, mint a másikba való átlépés megvalósíthatatlanságát; s ugyanakkor személyes emelkedettségű, mert e helyzet felismerését és vállalását jelenti. Ady költészetének egyik biztosan

központi motívuma, a „kereszt”-motívum ebben az értelemben is átfogó – és eredeti értelmére, a felfeszítettetés, a feszítő, belülről széthúzó erők működésére, s ugyanakkor a krisztusi sors vállalására is utaló szemantikát hordoz. A *Kereszttel hagylak itt* című vers a szerelmi tematikában képviseli az istenes versek eme állandó elemének jelenlétét, a magyarság kérdése azonban szintén összekapcsolódik e „kereszt”-helyzettel, az istenes tematikával (*A magyar Messiások*); úgyszintén a protestáns magyarságé (*Krisztus-kereszt az erdőn; Egy régi Kálvin-templomban*); de Ady nyíltan beszél erről egy 1913-as levelében is: „Bizony, ez a furcsa Magyarország egy kicsit mindig Európával élte az életét, a kereszties hadjáratokon, protestantizmuson, franciás forradalmon keresztül egészen a szocializmus testes, izmos, való valóságáig. Szerencsénk vagy átkunk: nemcsak keresztül-kasul hatott, de át- és áthasogatott bennünket a legnagyobb civilizációk minden külüktetése.”²³ (Kiem. Sz. K.)

A fentebbi elemzések talán megmutathatták annak a lírai versépítő modellnek néhány sajátosságát, mely Ady költészetét jellemzi. E – jobb szó híján – (s némiképp Tandori Dezső „félhosszú vers”²⁴ terminusának poétikai vetületét kihasználva) talán narratív lírának is nevezhető verstípusnak, illetve: a tisztán lírai modellekké átalakuló változatainak jellegadó tulajdonsága, hogy a vers külső történése egy – vallomásként, azaz, Kosztolányi szóhasználatával: negatív tartalmú „érthetőségként”, közvetlen, nem „egyszerű”, hanem szimbolikus telítettségű megszólalásként értelmeződik. Kosztolányi ezt a maga alkotói modellje felől „modorosságának” értékeli, kiemelve egyetlen jellemzőt: a megszólalás közvetlenségét, s ezt értelme, gondolati attételei nélkül, abszolútizálva. E közvetlenség poétikai vetülete: az a szimbolikus nyelvhasználat, melyben a versbeli történések redukált, kondenzált formában jelennek meg, s minden „külső”, (nyelven kívüli) valósághoz viszonyítható referencialitást (valamilyen, akár kvázi-denotáció értelmében) kizár.²⁵ Ady versstruktúrájában e vallomásosság tulajdonképp ugyanolyan áttételes, de másként megvalósuló közlésmód, mint költőtársánál. A vers értelmi intenciója nem pusztán a direkt (néhány Ady-versben akár szinte túlzott öntudatúnak, harsánynak ható) önkifejezés, hanem nyelvi közvetítéseken keresztül megvalósuló, a szöveg jelentésszerkezetében azonosítható mentális valóság. Kosztolányi támadásának célpontja, Ady „messiási elhívottsága”, „krisztuskodása” lényegében az a költői magatartás, amely egy új egész-építés nevében az individuum világ- és önformáló erejébe vetett hitet teszi – tematikusan, kimondott formákban is – megnyilvánulásainak alapjává. Ez valószínűleg az a transzparens jellegzetesség, amely – számunkra is – megkülönbözteti Ady alkotói modelljét Kosztolányiétól. Ha Ady „messianisztikus”, akkor Kosztolányinál éppen az aszkrális szféra hangsúlyozódik (a mindennapiság, annak „jelentéktelen” témáival és hőseivel); ha Ady kifejezésmódja a közvetlen őszinteség, szinte a spontán megszólalás erejével hat, akkor Kosztolányi jól érzékelhető eszközökkel távolítja, viszonylagossá teszi mind alkotásainak világát, mind az ahhoz való ábrázolt elbeszélői viszonyt. Jelentőséggel bír e tekintetben Koszto-

lányi kései verseinek egyike, melynek központi témája éppen egy olyan költői „önarckép”, melyet elsőrendűen a beszéd megtagadása minősít, vagyis a szó hitelének megkérdőjelezése, ami az alkotói létet a szó „mögé”, a – nemhogy direkt, őszinte, de – bármiféle kifejezés nélküliség szférájába utalja: „*Már megtanultam nem beszélni*”.²⁶ Ez a kezdő sor annak a – vers egész folyamán kifejtett – invariáns „tételnek” a megfogalmazása, mely a szó és (külső-belső; szociális-lelki) valóság ellentmondásos viszonyát emeli ki:

*Tudok köszönni ostobáknak,
bókolni is, őrjöngve, dúltan,
hajrázni, ha fejemre hágnak.
Az életet én megtanultam. (Kiem. Sz. K.)*

A – címet is adó – „megtanultam” szó, mely a világgép kialakítását is jelenti ez esetben, a rímalkotó szavak olyan sorozatának része, mely az idézett versszakban (értelmi kapcsolatot létrehozva a hangzás exponált síkján, a rím-ben), a belső állapot és a külső megnyilvánulás ellentétézését állítja központba. Míg a „*dúltan*” – „*megtanultam*” pár a belső állapot kifejtése, a strófa többi rímshava a külső történésre, a külvilág jellemzőire („*ostobáknak*” – „*hágnak*”) utal, amelyekkel szemben állnak a beszéd különböző változatai (lásd a „*köszönni*” – „*hajrázni*” szintaktikai bővítése a két idézett rímshó, s ehhez járul a második sorból a „*bókolni*” alak, melynek „*felelő*” sora az általánosító értelmű negyedik sor. (Ugyanerre utalnak a sokat idézett létösszegző vers, az *Ének a semmiről* című sorai is: „*Ha félsz, a másvilágba írd át, / verd a halottak néma sírját*”; „*de nem felelnek, úgy felelnek*” Kiem. Sz. K.)

A leginkább ars poeticusnak tekintett *Esti Kornél éneke* e vonatkozásban nemcsak mint a viszonylag osító, az értékek játékára, a nézőpontok relativálására – a „romantikus” azonosulás helyett a minden iránti odaadó figyelemre, de egyszerűségi ironikus távolságtartásra – épülő világgép verse kaphat jelentőséget. *Esti Kornél* annak az – Ady-revizió idejét közvetlenül követő – alkotói periódusnak a meghatározó hóstípusa, mely által Kosztolányi kidolgozza önmaga írói modelljét. Úgy is lehetne mondani: már nem egyszerűen novellákat (vagy rendhagyó regényt) ír, hanem magáról az írásról is ír, tárgygyá téve az alkotói folyamatot. Az *Esti Kornél*-novellák zöme 1929-től kezdődően jön létre, s a ciklus élére tudatosan szánt első novella ugyanabban az évben születik, mint az *Esti Kornél éneke*, a másik, lírai összegzés.

Az *Esti*-novellaciklus úgy is felfogható, mint szakítás szinte minden – elbeszélésbeli, műfaji – konvencióval: nem eldöntött kérdés, „széttördelt” regényként vagy regényesített novellafüzérként kell-e olvasnunk, az elbeszélő személye, nézőpontja sohasem az egész ciklusra érvényesen rögzített,²⁷ s maga a fiktív világot létrehozó alapszituáció: a személyiség megkettőződése és kettős egysége több-

síkú, ellentmondásos szövegvilágot teremtenek meg. Maga a személyiségmegoszlás, a hasonmás-téma magával hozza az eltávolításra, közvetett megnyilvánulásokra alapozódó szituációkat: mind a magatartásformák, mind a világkép, értékrend, a személyiség egységét látványosan megszüntető, s e megszüntetést témává is alakító elbeszélésmódot. Esti – ilyen szempontból – világosan a személyiség egységének, másfelől: a szó, a nyelvi jel egységes, szilárd jelentésének visszavételéből született hős. E tulajdonsága folytán azonban egyben annak a szövegteremtő írói magatartásnak is megnyilvánulásai e novellák, melynek legelsőbb érzékelhető sajátja: a közvetlen személyes megszólalás hiánya. Esti – az író „másik énje”, a nem vállalt, mindig a józan logika, az illem, a megfontolás ellenére cselekvő és gondolkodó hős, az „infantilis”, a gyermek a felnőttben – nem is más, mint a gondolkodás kételvűségének alaki megjelenése. Jellegzetes, hogy a ciklus élére került novella két minőségében jelöli meg Estit: mint az író személyiségének részét – potenciális író –, de úgy is, mint azt, aki – a foglalkozása szerint „csak írni tudóval” szemben – „már nem tud írni”. Esti szerepe tehát elkülönül a polgári foglalkozásként, mesterségként értett íróétól, ugyanakkor azonosítódik az írói gondolkodás lényegével: „Emlékezz arra, amit elfelejtettem, s felejtsd el azt, amire emlékszem”²⁸ – mondja az „író” (ezúttal: szereplőként) Estinek, megjelölve a funkciót, melyet neki szán: a hétköznappal ellentétes gondolkodás aktivizációját, a „fordított” gondolkodás elvének megtestesítését, amely nélkül azonban ő maga, az „író” sem egész: a „csak írni tudok” kifejezés önreflexív értékelése: „Én se dicsekszem, csak panaszkodom.” Van azonban Estinek egy másféleképp „egésszé tevő” szerepe is: ő az „ember” a „költőben”: „Mit ér az ember költő nélkül? És mit ér a költő ember nélkül? Legyünk társszerzők. Egy ember gyöngé ahhoz, hogy egyszerre írjon is, éljen is.” Esti tehát itt az előbbivel jóformán ellentétes szerepbe kerül: ő lesz az élet átélője, míg a másik: a megírója, értelmezője. Ez is két, szétválasztott funkció. Esti szerepe tehát már önmagában kettős, ellentmondásos mivoltában alkotja e novellavilágok mozgó elvét: „költő” (alkotó) az emberben és ember a költőben. Azaz: „a Kosztolányi-hős” prototípusa: aki létében éli meg azt, amit az író megír. Szereplőként kettős státusszal rendelkezik: „megéli” e történeteket, azonban a többi szereplővel nem egyenrangú, hanem fölérendelt helyzete van: kvázi-író, az, aki esztétikailag viszonyul saját világának valóságához, s esztétikumává, művé is formálhatná azt. Az *Esti Kornél* harmadik fejezete ezt a – majdnem megvalósuló – íróvá válást emeli ki Esti „kalandjának” értelmeként, ugyanakkor el is különíti az esztétikai elven gondolkodó embert és a mesterségét művelni képes író: „Ezt akarta mondani, de nem mondta el. Egy tizennyolc éves fiú csak érezni tud még. Nem tud ilyen mondatokat összehozni és előadni” – a hős csak megéli a történetet, szeretné elmondani, s az adott kaland befejezése ezen íróvá válás kezdete is: Esti már *nem mondja el*, amit a „tizennyolc éves fiú” mondhatna, hallgatása azonban éppen nem a gondolkodás vagy a beszéd készségének megszűnése, ellenkezőleg: felfokozott

aktivitása: az írói-művészi kimondás formájának keresése. Esti „íróvá válása” itt tehát az elhallgatásban megnyilvánuló nyelvváltáshoz kötődik, de ugyanez a novella más módokon is „nyelvet váltó” hősként mutatja be Estit: az őt magyarul megszólító olasz pincérnek olaszul válaszol, s „*Esti boldog volt, hogy másnak nézték, mint ami, talán olasznak is, de mindenesetre másnak, egy idegennek, egy embernek, s tovább játszhatta szerepét, kiszabadulva abból a börtönből, melybe születésétől fogva bezárták*”. A képeslapot – a rövid, sablonszerű, lakonikus közleményt – édesanyjának nem írja meg, mert „*Nem is fért volna rá egy levelezőlapra az a sok kaland, mely megtörtént vele*”.

Esti író-szerepe tehát – szó szerint – a „szerephez”, „játékhoz” kötődik, ami azonban nem a komolytalansággal egyenlő, vagy az alakoskodással, még kevésbé a felelőtlenséggel.²⁹ Sokkal inkább a nyelvek különbözőségére való érzékenységgel, ami mások világába – s elsősorban nyelvi világába, beszédmódjába – való állandó „átlépését” teszi lehetővé, s ami a mindennapi és a művészi szövegalkotás különbségére is érzékennyé teszi. Ennek csak explicit kifejeződése a tényleges idegen nyelven (például olaszul) való beszédre való nagy hajlandóság, illetőleg: ugyanennek fordítottja is: némely novellákban a mások által használt nyelv „nyelvjáték”-szerűsége, kitalálhatósága a téma: szélsőséges példái ennek akár a kilencedik fejezetbeli „beszélgetés” a bolgár kalauzzal, akár a *Kézirat* című novellabeli bravúros játék a nyelvi klisékkel. Ez utóbbiban Esti még meg is nehezíti a maga számára a helyzetet azzal, hogy nem egyszerűen a dicsőítő formulákat mondja el egy olyan regény írójának, melyet nem ismer, hanem „kifogásait” sorolja el. A közlés tárgyának (kifogások) rendkívülisége („*Látja, ez már érdekel*” – mondja az író, utalván rá, hogy tudja: most nem sablonszerű közlést fog hallani) kompenzálódik azzal, hogy a beszédsablonok ez esetben éppolyan jól működnek, mint az ellenkező szituációban. (Sőt: jobban, mert az írónt regényének kijavítására, átdolgozására ösztönzik.) Esti szerepjátszó magatartása tehát a nyelvi szerepeké elsősorban. Sohasem „hazudik”, de soha nem is mondja ki, amit gondol, képes belépni bármilyen nyelvjátékba, de lényének lényege, hogy számára ez a „hazugság-igazság” viszonylagosság, a két fogalom távolsága egyben a valóság és a róla való beszéd „távolságának”, elkülönítettségének a tudata is. Az *Esti*-novellák világában voltaképp senki sem „hazudik” – a kifejezés nem is mérhető semmilyen verifikálhatósági kritériummal. A beszéd és a (fiktív) „valóság” közti „elcsúsztatott”, természete szerint meg nem feleltethető viszony maga e novellák tárgya. Esti (ravasz, rejtegetett) távolságtartása az emberektől: a beszéd viszonylagos (igazság)értékének tudata.

E hős személyében tehát Kosztolányi elbeszéléstechnikai módszere jut – részben – tematizált megjelenéshez; az a módszer, amely a legélesebben szemben áll Ady megszólalásmódjával. Míg Adynál patetikus a megnyilvánulás, addig Kosztolányinál ironikus, a megszólaló viszonya saját szavához Ady esetében a közvetlen azonosulás, Kosztolányinál a távolságtartás.

A két alkotó közötti különbségek visszavezethetők poétikai rendszereik más-
ságára, s az ebből következő világgépi, létszemléleti eltérésre is. Ez – legátfogóbb
vetületében – valószínűleg nyelvhasználatuk sajátágaiban mutatkozik meg.
Ady alkotásainak minden nyelvi elemét és versépítő technikájának összetevőit
– a megnevezéseket, versbeli történetet, tér-, időkategóriákat – szimbolikusan
működteti, azaz: a versalkotó elemek rendezettsége révén közvetlenül a másod-
lagos, nem valóságvonatkoztatott olvasatokra orientál, s ezt a szövegelemek
nyelvi formájának aktivizálása által éri el. Ez – versbeli történés vagy kvázi-reális
világ és szövegjelentés összefüggését tekintve – azt is maga után vonja, hogy
a történésik, a verses narráció közvetlenül alárendelődik a szemantikai szerve-
zettségnek. E narráció ennek folytán is válik különlegesen „sűrítetté”, ugyan-
akkor – mint tényleges (külsődlegesen is megnyilvánuló, valószerű) történés –
jelentéstelenné. A vers sem nélküli tehát az általában a prózára érvényesnek
tartott poétikai szerkezeti elemeket, ugyanakkor megkülönböztetett státuszt ad
ezeknek: elveszi belőlük a valóságreferencia látszatát is, s egy másik referenciá-
hoz, a hangzsvilág, a nyelvi megvalósulás által képviselthez utal. S – minthogy
hiányzik a tulajdonképpeni „történet” – hiányzik a történetyszerű motiváció elve
is. A versépítés ezen sajátóságára koncentrálna azt is lehetne mondani: a versben
– még valamiféle cselekményes elem jelenléte esetén – sincs lineáris előrehaladás
(vö. az elemzett *Szent Margit legendájában* a „történet” zárószakasza a kezdő-
sorok jelentését realizálja, szinte „újra-írja”, formailag is visszaállítván azok
jellemzőit; az *Őszben a sziget* ugyanezt a formai makrostruktúrában, az első
versszak értelmező megismétlésével is kiemeli, de az elemzett vers hangformá-
jának vizsgálata is azt mutatta, hogy a történet előrehaladását alkotó elemek a
jelölők fonetikus szintjén ismétlődést teremtenek, ugyanannak a jelentésnek a
realizációit alkotják).³⁰ A prózai szervezettség ugyane szövegalkotó elemeknek
egészen más státuszt ad. Itt a poétikai jelentésalkotás – akár szimbolizáció, ami
az *Esti Kornél*-novellák világában is megvalósul,³¹ a narratív linearitás, a törté-
netyszerű motiváció mellett, azt ki nem zárva, sőt: megerősítve, de lényegében
szintén fölérendelt értelmet alkotva jön létre. A prózai narratíva, legalábbis a
tárgyalt korszakban, meghagyja elemeinek kvázi-valóságvonatkozottságát,
szövegvilágának szociális, eszmei, pszichológiai, „világszerű” utalhatóságát s –
ennek megfelelően – a valószerű motivációt. Még akkor is, ha Kosztolányi a
próza e jellegét éppen a motiválatlan cselekményelemek használata által emeli
ki, s e helyeken adja át helyét a történetyszerű motiváció a poétikainak,³² vagyis:
e helyeken válik dominánssá az egyébként a verses formálásra inkább jellem-
zőnek tartott szemantikus poétikai motivációs elv. Ez egyben azt is jelenti, hogy
Ady – nézetem szerint – elsősorban a verses formában megvalósuló líraiságot
képvisei. Novellái ma sem örvendenek nagy olvasottságnak, s bár természetesen
nem kizárt e befogadói viszony majdani megváltozása, valószínűsíthető talán,
hogy e prózát épp a verses formában megvalósítható líraiság teszi annyira köz-

vetlenül szimbolikussá, de egyszerismind – kevés kivétellel – „prózaiatlanná” is. Vele szemben Kosztolányi – az *Esti*-novellákban összegző és autoreferenciális igénnyel is – a prózai építkezés modelljét valósította meg: a „közvetett beszéd”, a *történet* szervezettsége által irányított szövegalkotást. Esti alakja ezért kap különös fontosságot elbeszélőként is: az elbeszélő-hős az elbeszélői magatartás távolításának, tárgyá tételének eszköze is.

Az utolsó – de mind Kosztolányi Ady-kritikáját, mind a két alkotói habitus különbségét tekintve legfontosabb – szempont: a két poétikai modell mögött álló világképi perspektívák. Ady költészetének az a vonása, mely Kosztolányit leginkább elidegeníti ettől a lírától – amit ő messianizmusnak, direkt-politikai irányzatosságnak tekint (s igazat is kell adnunk abbeli véleményének, hogy sem egyik, sem másik *önmagában* nem teremt költészetet) –, leginkább megnehezíti a magyar lírai hagyományértelmezés számára ezen költői látásmód poétikailag artikulált elhelyezését. Az elhivatottság érzése, az „én” értékének hangsúlyozott jelenléte valóban szemben áll a korabeli – európai és hazai – lírai áramlatokkal, melyek az érvessztésről és a kifejezésben, kifejezhetőségben való hit elvesztéséről látszanak tanúskodni. Az Ady-féle modell ezen külső megnyilvánulásának jegei azonban mindeme vonásokat úgy tartalmazzák, hogy e gondolkodásmód nem egy eleve értett és kinyilatkoztatott egység nevében utasítja el az említett problémákat, hanem éppen ezek tudatosítása által épít ki egy új személyiség- és világmodellt. Sorra idézhetnénk azokat az Ady-verseket, melyek az „én” hasadását, az egységtudat bomlását állítják tematikájuk középpontjába: *A föl-támadás szomorúsága* talán az egyik leginkább árulkodó példája ennek:

*Cirógatnak kandi szemekkel,
S úgy érzem, hogy hátam mögött
Áll egy idegen, másik ember,
Hozzá beszélnek.*

Ám ugyanilyen sokatmondó az én kettősségének tudata a *Kain megölte Ábelt* vagy az *Egy kevésnyi jóságért* című versekben. De nemcsak az individuum kettősségéről, a jóság-vétkesség, a hit és hitetlenség, énazonosság és elidegenült önlátás dualizmusáról van szó. E költészet pátosza a mindennek ellenében helyreállított egységből táplálkozik, pontosabban: abból a felismerésből, mely az én-vesztést *nem* a személyiség ontológiai státuszaként veszi tudomásul, sokkal inkább egy ezzel ellentétes világ- és értéklátás keretei közé illeszti ezt. A *Ki látott engem?* című vers retorikus kérdéssorozata végig az előbbieken kifejtett problematikára vonatkozik, a versbeli megszólalás alaphangja a kételyek megfogalmazódása, de a zárószakasz egyszerre megváltoztatja a kérdés perspektíváját: a kérdések – a világé, „másoké”, a „vak szivóú, hideg szemű barátok”-é. Emez utolsó sor halmozott jelzős szerkezetei a „másoknak” az „én” érzékelésére

való képtelenségét állítják szembe az én-vesztés gyötrő kételkedésével, elvonván a „barátok” szó eredeti jelentését is: érzékelés és érzés nélküli idegenekként jellemezve a külvilágot. Nem az „én” bomlott fel tehát, hanem a külvilág vetíti bele saját szétszakadtságát, központtalanságát. Ez még egy síkon, az egyes versszakokat belülről, tartalmilag feszítő ellentmondásként is megfogható: mind-egyik kétsoros versszak a megnyilvánulás két alanyára is utal: az önmagát „belülről” érzékelő énré („*Szivem vajon nem szent harang verője?*”) és a „külső”, mások általi értelmezésre („*Vagyok csakugyan dühök keverője?*”). E külső és belső nézőpontból egyszerre szemlélt „én”: mindig kérdés, mindig ellentétes erők és impulzusok által feszített lényegű létező, s ezt a versnyelv nyíltá teszi az ellentétes jelentésű sorok végszavainak rímeltetése és az ellentétezően kétsorosra tördelt szerkezet által. Az Ady-versekben megjelenő individuumpép így ellentmondásos egység, de egység, mert a személyiség kettősségének örökös érzékelése összekapcsolódik a gondolattal, hogy egység csak ellentétekből építhető. Hasonló módon látom értelmezhetőnek Ady magyarságtudatának kérdését is. Elítélő megnyilvánulásai saját korának szólnak, ugyanakkor szinte minden korábbi magyarsághagyományt felelevenít: a honfoglaló magyarságát, a parasztháborúk magyarságát, a kuruc-magyarságát. Örökös újraértelmezésnek veti alá ezt a fogalmat is; saját formulázása szerint: „*Mi, valahányan, akik mások vagy csak magunk hite szerint kinőttünk a fajunkból, akaratlanul is fajunk ellenségei vagyunk, mihelyst az erőnk több, mint vis inertiae.*”³³

Kosztolányi világgépe ezzel – lényegét tekintve – ellentétes. Az ő írói világát jellemző, témaként is számos művében megjelenő relativitás, az én egységének (legfőképp az *Esti Kornél*-ban tetten érhető) felbomlása látványosan közelíti e művészi paradigmát a posztmodern befogadói tudathoz is. E világgép azonban éppen annyira tartalmazza az abszolútumra való törekvést, mint Adyé, de más státuszt ad az individuumnak, másféle én-érezélesen alapul. S ez nemcsak a(z *Esti Kornél énekével* azonos esztendőben született) *Halotti beszéd* híres, sokat idézett soraira érvényes: „*a homlokán feltüündökölt a jegy, / hogy milliók közt az egyetlenegy*”. Kosztolányi költői alkotásaiban lényegében prózájának költői rétegét teszi nyíltá (ez jól látható az *Esti*-novellák és az *Esti Kornél éneke* közti nyilvánvaló értelmezői, epikai-lírai „metanyelvi” viszonyban). Ezen alkotói magatartás sarkpontja a világ nyelvbe zártságának érzékelése, a fordított – mert új nyelvet teremtő – gondolkodás jogosultságának elismertetése. A személyiséget érintő vetületében ez ironiát, sőt: önironiát jelent, s *Esti* különleges alkalmazkodási képessége a nyelvjátékokhoz sem más, mint ennek az ironikus viszonynak a külvilág, mások és ugyanakkor önmaga felé fordítása is. Ezzel együtt azonban *Estinek* – úgy is, mint írója alakmásának – még egy funkciója van, mely az előbbivel ellentétes: alakjában nemcsak a nyelvet, személyiséget, világot relativáló attitűd van jelen (a szereplőé, aki átéli a történéseket), hanem egy új nyelv

teremtésének lehetősége is, az íróvá válás (az átélés értelemezett létvé változtatásának) – kivetített – folyamata is.

Befejezésépp: egy megjegyzés, mely – a kifejtettek alapján – térne vissza a Kosztolányi-Ady-„vita”, az Ady-pör Kosztolányit érintő jelentőségére. A *Különvélemény* megjelenése az irodalmi közélet eseménye lett, szerzőjét azonban az is érinthette, s az is kényszeríthette megnyilatkozásra, ami már önnön alkotói mivoltának modellértékű megfogalmazását és írói kinyilvánítását sürgető erő lehetett. Ady volt az, akitől „el lehetett rugaszkodni”, akinek a – Kosztolányi szempontjából tekintett – negatívumait fel lehetett használni a saját alkotómódszer „fordított” tükréként (erre az irodalmi közvélemény már említett, erősen egyszerűsítő, s Ady költészetét valóban *nem* annak tisztán irodalmi értékei felől megközelítő, feltétel nélküli, de ugyanakkor kissé „tárgy nélküli”, legalábbis: tárgyát tévesztett hódolata is okot adott). Ezzel együtt pedig sarkallhatta mindez Kosztolányit arra is, hogy *saját* írói abszolútumát, a nyelvet tárgyként, témaként is kezelve létrehozza a kritizált alkotói modell pozitív ellenképét, a huszadik századi prózaírás, elbeszélésmód alapjának tekintett modellt. S ebben nem kevesebb költőiség van – talán ezért is volt szüksége Kosztolányinak arra, hogy egy elsődlegesen költői, lírai modellel szemben fogalmazza meg a maga „egyszerű”, de művészileg nem kevésbé bonyolult líraiságát.

1 KOMLÓS Aladár, *Bocsánat, Ady-revizió*, Korunk, 1929. okt., 706–711.

2 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Enadréről*, A Toll, 1929. júl. 14., K. D., *Egy ég alatt*, Bp., 1977, 220–239.

3 JÓZSEF Attila, *Ady-vizió*, A Toll, 1929. aug. 18., és: *J. A. összes művei*, III, 15–26.

4 ZILAHY Lajos, *Ady*, A Toll, 1929. júl. 21., 12–14.

5 A kettőjük költői-emberi kapcsolatáról, poétikai elveik közti átfedésekről lásd: TVERDOTA György, *A születő szó és a használt szó*, Literatura, 1986, 174–198.

6 Csak néhány kiragadott példa a legfontosabbak közül: KISS Ferenc, *Az Ady-pör konzekvenciái* = K. F., *Az érett Kosztolányi*, Bp., 1979, 490–494; RÓNAY László, *Az Ady-revizió és következménye* = R. L., *Kosztolányi Dezső*, Bp., 1977, 212–243; KIRÁLY István, *Az emberi autonómia költeménye: Marcus Aurelius. Az Ady-revizió vita mint előzmény* = K. I., *Kosztolányi. Vita és vallomás*, Bp., 1986, 381–388.

7 FENYŐ Miksa egyenesen Kosztolányi, az Ady mellett kevésbé méltányolt alkotó duzzogásából, húsz év óta tartogatott bosszúvágyából

vezeti le a *Különvélemény* tartalmát, s ebből adódik következtetése: „*nem is Ady-problémáról van szó, hanem Kosztolányi-problémáról*”. F. M., *Kosztolányi Ady-cikke*, Nyugat, 1929. augusztus 1., 127–132.

8 Lásd CSABA, *Ady és Kosztolányi*. Előörs, 1929. júl. 27., 9–10. E cikk az egyik legtamadóbb és leginkább leegyszerűsítő vélemény, ám e minőségében sok hozzá hasonlónak szinte „eszenciális” összegzése, tartalmilag nyitabb kimondása. Szintén ez az írás támadja Kosztolányit mint „*effeminált egyéniséget*”, akinek „*örökké riadozó lelkecskéje a kis gyermek panaszaiban kulminál*”.

9 Lásd DUTKA Ákos, *A „Meztelen király” apró szentjei. Hozzászólás az Ady-revizióhoz*, A Toll, 1929. aug. 4., 17–19. Dutka álláspontja – bár el nem fogadható, de – érthető: ő, lévén erdélyi költő, Kosztolányi költészetében a „nyugatiság” előnyben részesítését kárhoztatja, szemben az Adyban megtestesülni látott „magyarsággal” szemben.

10 Lásd KASSÁK Lajos, *Az írástudatlanok vagy az írástudók árulása*. A Toll, 1929. júl. 28., 16–21.

11 Lásd KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy ég alatt*, Bp., 1977, 626–627.

12 Az előbbi Illyés-idézet folytatása: „Szinte annak olvasta fel a tanulmányt, hozzászólását a körkéréshez.” Uo., 627.

13 L. Ny. TOLSZTOJ, *Shakespeare és a dráma* (Kritikai vázlat) = L. T. művei, IX, Bp., 1967, 682–738.

14 Uo., 683.

15 KOSZTOLÁNYI, *Egy ég alatt*, 222.

16 Példa lehet erre Tolsztoj Maupassant-ról írt tanulmánya, melynek legfőbb tartalmi kifogása a Maupassant novelláiból hiányzó etikai kérdésfeltevésre vonatkozik – éppen emiatt értékeli többre Tolsztoj Maupassant regényeit, melyekben inkább megtalálja az említett problematikát. A másik íróra vonatkozó kritikai véleményalkotás – az előbbieken idézethez hasonlóan – önflektív irányultságát emeli ki az is, hogy Tolsztoj e tanulmány befejező részében, már inkább Maupassant „ürügyén”, a *Kreutzer szonáta* elvi-filozófiai problematikáját kezdi (bevallatlanul is) fejtegetni. Lásd L. T., *Előszó Maupassant műveire*. = L. T. művei, IX, Bp., 1967, 391–411.

17 KULCSÁR SZABÓ Ernőnek az Ady-líra történeti elhelyezését illető kategóriáját alkalmazom, melynek kifejtését lásd: K. Sz. E., *Intés az őrzőkhoz. Király István Ady-monográfiájáról*, Jelenkor, 1983, 7–8. sz., 711–718.

18 KOSZTOLÁNYI, *Egy ég alatt*, 233.

19 Uo., 235.

20 D. KOC SIS László, *Babits Mihály nyilatkozik az Ady-probléma új és szenvedélyes felvetéséről*, Magyarország, 1929. júl. 18., 5.

21 MÁRAI Sándor, *Az olvasó nevében*, A Toll, 1929. júl. 28., 7–14.

22 Kassák (az „egyetemese” és a „precíz” költő közötti) különbségtételének parafrázisai voltaképp Németh Andornak a „zseni” (pozitív) és a „művész” (negatív értelmű) szembeállítása – I. N. A., *Ady-revizió*, Erdélyi Helikon, 1929. aug.–szept., 504–508; Kodolányi János két kulcsfogalma: az „élmény”, másfelől az „ész” által irányított (az „észművészek” által művelt) irodalomról.

23 Az idézet lelőhelye: *Ady Endre összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok*, XI, sajtó alá rend. LÁNG József, Bp., 1982, 18.

24 E terminus – Tandori verselemzéseiben – az „időbeli történés”, a helyszín(váltások), a folyamatjelleg, „alaphelyzetváltozás” vonásait

mutató formát, megint csak Tandori szóhasználatával: a „történesverseket”, a „jelenetezett költeményeket” jelöli.

Érdekes lehet még, hogy Tandori – bár tanulmánya elején nem e szerkesztésformát tartja az Adyra valóban jellemzőnek (sőt: egyenesen inkább Kosztolányihoz utalja), elemzésének második feléhez érve felmerül benne a kérdés: „Nem kell-e pusztán az iménti egyetlen vers [ti. A föltámadás szomorúsága – Sz. K.] alapján azt mondanunk, hogy Ady tulajdonképpen a félhosszú versnek is kiemelkedő mestere?” T. D., *Az erősebb lét közelében. Olvasónapló*, Bp., 1981, 50–74.

25 A szimbolizmus értelmét és jelentőségét – a magyar költészet klasszikus modern kori megújulására és Adyra való különös tekintettel – NÉMETH G. Béla határozta meg a szövegépítés poétikumát érintő aspektusból. A szimbolikus kifejezőmódot mint a költészet nyelvének új lehetőségét tartja számon, melynek gyökere a XX. századi valóságlátás megváltozása, pontosabban: a művészi fogalmazásmód reakciója a kiüresedett, elértéktelenedett, látszattá vált világra. E világszerű változás magával hozza a régi művészi nyelvi „kánon” elavulását, jelentéstelelné, utánzattá való lefokozódását, s ugyanakkor megújulását – a valóság és nyelv, a benső lelki-mentális tartalom és kimondásának formái közti megfelelés újraalkotásának igényét – egy magasabb szinten. E szempontból döntő kérdés a szimbolizmus mint *jelentéstani funkció*: a „kifejezendő tartalom” és a „kifejező szimbólum” között többé nem „viszony”, hanem „azonosság” áll fenn. Lásd: N. G. B., *A magyar szimbolizmus kezdeteinek kérdéséhez* (Nyelvi és stílus-problémák) = *Uő, Mű és személyiség. Irodalmi tanulmányok*, Bp., 1970, 542–582. (N. G. B. a versnyelvnek e sajátosságából vezeti le egyrészt a személyesség erős jelenlétét, másrészt a szakrális értékcszféra és a próféciászerű megszólalásmód hangsúlyát: „A próféta, a messiás nem bizonygat, nem érvel, nem vitázik, hanem kijelent, kinyilatkoztat.” Uo., 573. Ez utóbbi hivatkozás – természetesen – Ady „messianizmusát”, Kosztolányi véleményalkotásának rugóit is közvetlenül érintő pontosító megjegyzés.)

A szimbólumot magát – tágabb, szemiotikai-kultúrátropológiai kontextusban – mint *bármely kultúra* jelrendszerében különleges helyet elfoglaló elemet határozza meg Jurij Lotman. Jeltest és értelem kitüntetett (és az adott nyelv egyéb

jeleitől eltérő intenzitású és minőségű) *egysége* e tekintetben a szimbólum mint szó *nem valóság-vonatkoztatott* (illetve: nem elsősorban ilyen) jelentősége révén áll elő. Lotman kétféle viszonyt feltételez tehát *magához a szóhoz*: a *szimbolizáló* nyelvhasználatlalt szembeállított szimbólumnak nagyobb, kiterjedtebb jelentéspotenciált tulajdonít, melynek forrása az adott szónak nem elsősorban az aktuális kontextusra, hanem a kultúrtörténetben felhalmozódott jelentésekre való orientációja. Ennek alapján választja el a *szimbolikus* nyelvhasználatot a *szimptomatikus*tól: míg az utóbbi mintegy a valóság leképezéseként működethető (például adott regényhős mint bizonyos társadalmi réteg *képviseelője*), az utóbbi utalásrendszere tágabb, funkciója a kulturális emlékezetben tárolt jelentések aktualizációja, Lotman formulázása szerint: *„a szavak nem megnevezik a dolgokat és a gondolatokat, hanem utalnak azokra”* (195). Ju. M. LOTMAN, *Simvol v sist'em'e kul'turi* = *Üő, Izbrannije stat'i, I–III*, Tallin, „Aleksandra”, 1992, I. köt., 191–199.

A szónak szintén *nem denotatív* funkcióban való használatát tartja – általános, pragmatikai szempontból – G. Genette is a nyelvi tevékenység aktívabb, *jelentésképző* (és nem reprodukáló) területeinek: a szó önmagára vonatkoztatott (Genette fogalmával: konnotatív tartalmát, jelentéseit aktualizáló) használata a forrása jeltest és jelentés motíváltabb, mert éppen képződő, alakuló kapcsolatának. S ez az olvasót is az automatizálttól a nem-automatikus jelentés felé orientálja. (G. GENETTE, *Stílus és szignifikáció*, Helikon, 1995, 3. sz., 334–363.)

26 Az idézet – és a további Kosztolányi-vers-idézetek – forrása: *Kosztolányi Dezső összes versei*, szövegmond. RÉZ Pál, Bp., 1989.

27 E narratív forma és a relativált világgép és értékutadat viszonyát SZEGEDY-MASZÁK Mihály elemezte. L. Sz.-M. M., *Esti Kornél* = *Üő, Világgép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Bp., 1980, 466–497.

28 Az *Esti Kornél*-novellákból idézett szövegrészek lelhelye: *KOSZTOLÁNYI Dezső, Esti Kornél*, Bp., 1981.

29 NÉMETH G. Béla állítja központba a „szerep” kategóriáját a kései Kosztolányi művészi gondolkodásában – a jelen tanulmány tárgyát ez két szempontból érinti. A „szerep”: a személyiség létezési lehetőségeinek összefoglalása – s mint ilyen, a „szélsőséges egyedültség” helyzetét

és a halállal szembeni létösszegző magatartás lehetőségét jelenti. Ebben az értelmezésben a „szerepnek” – mint poétikai („műformálási”) kategóriának – a létfilozófiai implikációi s szociális meghatározottsága állnak előtérben. Németh G. Béla az említett „egyedültség” helyzetéből – nemcsak mint konkrét, egyszeri élethelyzetből, hanem mint általánosoként érzékelt „ember- és létszemléleti helyzetből” – vezeti le Kosztolányinak az *Ady*-revízióban elfoglalt (a közvéleménnyel szembehelyezkedő) álláspontját is. – Lásd N. G. B., *Az elgondolhatatlan álarcái. A szerep jelentősége Kosztolányi Számadás-ában* = *Üő, Századutórlól – századelőről*, Bp., 293–313.

30 Ez nem jelenti azt, hogy a szimbolikus nyelvhasználat kizárólag a verses forma sajátja lenne, azt viszont igen, hogy a szimbolizáció – a fent kifejtett értelemben, nyelvi jel és jelentés egységének újraalkotásaként – másként, más eszközök által, illetve részben ugyanazon eszközök eltérő használatára révén valósul meg a vers és a próza nyelvében. Míg az előbbiben a speciálisan a versre jellemző szerkezeti elemek, ke-
retek (például a rímelés, ritmus, s verssorok belső és egymáshoz viszonyított rendezettsége, a formai ekvivalenciák által létrehozott értelmi kapcsolatok teremtése) játszanak domináns szerepet a jelentésalkotásban, a prózában a nagyobb egységek (például cselekmény, jellem, helyszín) kerülnek előtérbe – mint külső formai jellemzők. Ilyen módon a versnyelvi narráció elemei a közvetlen szimbolizációt valósítják meg, amennyiben láthatóan *nem* tényleges történetet (s nem is tényleges „elbeszélést”) jelenítenek meg, míg a prózai narráció erősebb valóságillúziója más szinteken teremti meg a szimbolizáció lehetőségét, lévén, hogy elbeszélő technikájának alapja a nyelvi elemek referencialitásának (legalábbis: e referencialitás illúziójának) erősebb kihasználása.

A versnyelvi szimbolizáció kétféle megalapozottságú modelljét veti egybe NÉMETH G. Béla, amikor az *Ady*-szimbólumok „*megismerő, fölismerő*” szerepét állítja szembe a Kosztolányi-féle megvalósulással: „*Kosztolányi számára a világ és az élet apró elemei, gyakran s látszólag a legkisebb és legjelentéktelenebb elemei szolgálták ezt a célt.*” N. G. B., *Szimbólum és szimbolizmus (A „modernség” úttörő irányzata a magyar irodalomban)* = *Üő, Kérdések és kétségek. Válogatott tanulmányok*, Bp., 1995, 221.

Ez az egybevetés rámutat a két alkotó nyelvi világának alapeltérésére, s a kétféle készlet kétféle használatának jellegére is kiterjeszhető.

31 SZEGEDY-MASZÁK Mihály fent jelölt tanulmánya (Sz.-M. M., *Világkép és stílus*, Bp., 1980, 490–497) tartalmaz erre vonatkozó elemzéseket.

32 A Kosztolányi-próza rövidformáira való különös tekintettel fejtette ki a történetyszerű mo-

tiváció elvének a poétikai-motivikusra való felváltását THOMKA Beáta. Lásd Uő, *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, 1986, 11–53; 89–137.

33 Lásd: *Ady Endre összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok*, XI, sajtó alá rend. LÁNG József, Bp., 1982, 29.

(„Az eltévedt lovas...”)

„A valóságra nézve munkahipotézisünknek nem prognosztikus, csupán stratégiai értéket kell tulajdonítani a felmerült kérdéssel kapcsolatban.”

Jean-François Lyotard

Az eltévedt lovas kétségkívül aporetikus szöveg. Az apória itt egyfajta rejtély megfelelője, amennyiben magának a szövegbéli lovasnak a kilétét illeti. Ez a lovas ugyanis mint rejtély, a szövegben mindvégig „rejtve” – *takarásban van*. A szöveget értelmezni próbáló kísérletek sohasem adták alább az azonosításnál, amely azonosítást e szöveg esetében értelemszerűen a függöny elhúzásával, a lepel lerántásával, vagy (még hívebben a szöveghez) ködoszlatással lehet végbevenni. Az az irodalomtörténeti hagyomány, amely eleddig kizárólagosan kezelte a szöveget, annak heterogenitását úgy látta átléphetőnek, hogy összeolvasta egyrészt a történelemmel, valamint a szerzői életművel. Ez a mindenekfölötti intertextualitás a szöveg egy olyan diszkurzív átírásához vezetett, ahol a személytelen, magányos és néma lovas alakja, képe, szimbóluma rögtön megtalálta párját a szövegben két helyen fellépő többes szám első személyű grammatikai alakban. A már említett, kétfelé vezető intertextualitás a szerző vallomások jellegű líráját¹ csatolta a szöveghez az egyik oldalról, mindenekelőtt szolidárisnak előfeltételezve így a szöveget a szerző sok más, első személyű, úgynevezett képviselői alanyával. A másik oldalról pedig a nemzeti tragédiaként felfogott és felfogandó háború volt az, ami mindig már *előidejű értelemként* a szöveggel „vele járt”.² Így tűnt el a heterogén: a tragikus sorsú (mert eltévedt) lovas azonosítódott a többes szám első személyű beszélővel, beszélőkkel – a királyi többesben megszólaló költővel, a magyar nemzettel és a nembeliesülés szép non plus ultrájával, az emberiséggel. Bizonyos szempontból, kapcsolatba hozni e kettőt, a lovast és a beszélő(ke)t feltétlenül a szöveg „eleganciájának” empatikus érzékelése, innen pedig a grammatikai (személyes–személytelen, egyes–többes) heterogenitás által keltett feszültség továbbolvasása, fenntartása. Ezt a megőrzést azonban egy olyan hagyomány diktálta, amely a szöveg aporetikus jellegét épp a történelem és a szerző segítségével igyekezett áthidalni, és ezt az áthidalást (lovas – T/1. személy – lovas) a szöveg olvasataiban mechanikussá tenni. Ennyiben pedig a feszültséget, a lovas és a beszélő alany(ok) különbségének/azonosságának feszültségét elernyeszteni az egyik lehetőség kizárólagos hangsúlyozásával.

Ez a hagyomány tagadhatatlanul szolidárisnak hat, amennyiben a világszerű és történeti olvasatot nevezük szolidáris olvasatnak. Egy olyan olvasatot, amely bele-éli magát a szövegbe, tematikus szinten azonosít, megfeleltet, és tárgyat nem szöveggént kezeli, hanem, hasonlattal élve, térképként, amely „nem a terület maga”.³ Ez a hagyomány szolidárisnak hat, amely szolidaritásnak jelen esetben kiváló metaforája *Az eltévedt lovasban* megszólaló T/1. személyű grammatikai alak, amellyel egy nemzeti irodalomtörténet-írás minden nehézség nélkül maga is azonosságot vállalhat.⁴ Ám csak addig, amíg a lovasnak mint a beszélő(k) projektált képének eltévedése egy konkrét, történelmi eltévedést sugall. Ez az eltévedés azonban érintetlenül hagyja a szöveg értelmét, amit a szöveget olvasó szolidáris irodalomtörténeti diszkurzus a kor és a szerző kontextusát intertextusként használva állapít meg.

Az eljárás, amellyel a szöveg fenti értelme „megjósoldik”, hasonló egy térkép olvasásához. Vagyis a fenti értelem fölött bábáskodik, azt (ki)olvasó olvasat a szöveget mint tér- és időszimulációt tartja a kezében, miközben benne áll egy, a történelem valósága által megalapozott, az irodalomtörténet által folyamatosan intencionált nem-szimulációban. A valóság és a térkép egymáshoz való viszonya pedig a hasonlóságon alapul. Szemiotikai terminussal egy hegy- és vízrajzi, vagy kiránduló, tájfutó térkép a pierce-i ikonnak felel meg, sematikus jelei a motiváltság egy nagyobb fokú illúzióját keltik, amennyiben hasonlítanak a tájhoz (színek, objektumok stb.).⁵ Egy ilyen térképhez hasonlóan *Az eltévedt lovas* című szöveg is ikon, amennyiben részleteiben megfeleltethető egy valóságnak, még ha a szöveg – afféle mobil mutató egy számegegyenesen – csúszkál is a nembeliség tengelyén (költő, nemzet, emberiség) mint ezen a valóságon. A szöveggel szemben ilyen stratégiát alkalmazó irodalomtörténeti hagyomány paradox módon szimbólumról beszél *Az eltévedt lovas* kapcsán, holott öntudatlanul ikonként olvassa.⁷ Pontosabban fogalmazva a szöveg olvasása a fent említett hagyomány által annyiban tekinthető szimbólumként való olvasásnak, amennyiben a szöveg ikonként – térképként való olvasása egy ki nem fejtett és soha meg nem kérdőjelezett *megegyezésen* alapul.

A térképként való olvasás a következőképpen történik: az értelmező szemléletének perspektívát és orientációt a szimulált terület objektumai szolgáltatnak, a térkép jeleit mintegy „kiköti” a valóságba (tájol), és ilyen megfeleltetések során jut el céljához. A szöveg jelei alapján megelőlegezett értelem, az *előidejű értelem* mint cél azt az előfeltételezést implikálja ugyanis, hogy az olvasó nem a térképen (értsd: a szövegben) halad, hanem abban a megelőlegezett értelemben, amelyet „valóságnak” nevez (jelen esetben ez a konkrét történelmi idő és tér). Például, *Az eltévedt lovas*hoz fűzött jóslatok nagy része a szöveg egyik értelméül az érmindszenti tájat adja meg, vagyis területet „hitelez” a térképnek. A szöveg „jelentése”, értelme ebben az esetben viszonylag egyszerű retorikai fogás, az azonosítás trópusának segítségével érkezett el. Feltételezhető azonban, hogy a

szöveg és a terület között létesíthető retorikus viszonyok között nem ez az egyetlen. Sőt, akad olyan is, mint például a metafora, amely ezt az azonosító olvasatot nem cáfolja, hanem úgy integrálja magába, hogy közben arra is szolgál javaslattal, miképpen lehetséges a jóslás metafizikus aktusa. Mert a szöveg és tér között létesíthető metaforikus kapcsolatot épp az előidejű értelemadás, a jóslás hagyománya igazolhatja.

Másképpen, a jós hagyománya szerint a jelek annyiban fontosak, amennyiben az értelem megjósolható belőlük. De a jeleknek megelőlegezni az értelmet, vagyis jósolni, mindez egyenlő a térnek/területnek értelmet adással is. Ahogy a klasszikus Rómát jóval megelőző időkben az augurium feladata volt eldönteni, ki legyen a város ura, úgy később a *kontemplációt* végző augur az értelemadással és -jóslással egy időben a *templum*, a szent hely terét is kijelölte. Vagyis jósolni annyit jelent, mint a jeleknek értelmet hitelezni, ezáltal és egyúttal a térnek értelmet hitelezni (és a szent jelzőt is), ennyiben pedig a teret nem területként, hanem a majdan eljövendő, feltáruuló, apokaliptikus értelem *térképeként* kezelni. (A keresztény templom szintúgy az értelem, az egykor eljövendő „valódi” tér, a Mennyei Jeruzsálem szimulációja, papja a jóslat mindenkori megerősítője.) Olyan térképként, amely a jövőt szimulálja, úgy, hogy azt eredetként, eredetként veti maga elé. Ez a gondolat kétségtelenül paradoxon, mert a megismerés, vagyis az interpretáció telosza ezáltal éppen az arché azonosítása. Interpretálni nemcsak annyit tesz, mint értelmet adni, de emellett jelenti az értelmet jóslást is (interpretatio hominum divumque – ’jós(nő)’, aki az istenek és emberek között közvetít), amely jóslás független az idő „irányától”. Ennek tükrében *Az eltévedt lovas* interpretálói a történelmet mint megismertnek vélt értelmet, valóságot vetik a szöveg elé, olvassák ki annak jeleiből, egyszerűbben fogalmazva, az Ady-irodalmat jellemző konszenzuális testvériség alapvetően abban a biztonságban nyilvánul meg, amely a múltat a jelek rizikó nélküli jövőjének – értelmének tekinti. A szöveg így válik szent helyé, templommá, vagyis a kánon részévé: bármilyen aporetikus legyen is, bármilyen radikális szimbólum szervezze is, tematizálja bár a legteljesebb eltévedést, mégis olyan térképként kezelődik, amely térkép olvasóját a történelem és a szerző előidejű értelemként orientálja. Vagyis: az irodalomtörténeti olvasatok tükrében kifejezetten abban a helyzetben vagyunk, hogy *Az eltévedt lovasnak* mint „írásnak előrebocsássuk az értelmét”.⁸

Mivel „az értelmes gondolkodás séma szerinti interpretáció, amely sémát nem tudjuk eldobni”,⁹ ez egyben azt is jelenti, hogy a jelentésadás sosem mentes a jós vagy a pap (és a tudós) metafizikus, jóslatszerű megismerési struktúráitól, vagyis magától a nyelvtől mint örök térképtől. De ez nem jelenti azt, hogy egy szöveg pro-tézise, más néven kiterjesztése mint intertextus csak a szerző vagy a történelem (tegyük hozzá: szövege) lehet. Ez többé-kevésbé a hagyomány beszűkítése a „szolidaritás” örvén. E szolidaritás világszerű (azonosító) olvasatai nem feltétlenül vallják be magukról a kartográfus vagy értelem-előlegező szemléletet, sőt, ta-

lán az is kiderülhet, hogy ki felülről tekint le rá, *annak* térkép e táj (kiem. tőlem, M. A.), vagyis a szöveg. Egy másfajta szolidaritás, a szöveg *szövegszerűségével* való szolidaritás azonban azt feltételezi, hogy minden térkép épp térkép-voltában, minden szöveg épp szövegiségével hangsúlyozza azt a lehetőséget, ha tesszik fenyegető potencialitást, amely miatt sohasem egyértelmű, hogy a szöveg megelőlegezett értelme a szöveg milyen „valósággal” való összeolvasásából formálódik ki.¹⁰ A teoretikus szó kétféle etimológiája a szövegolvasásnak mint a tér/terület térképként való olvasásának kétféle elméletét rejtí magában.

1. „Eredetileg a theoria a látványosságok megtekintését jelentette, a »nézd meg a saját szemeddel, és formáld magad véleményét!« értelmében. Az első teoretikusok »turisták« voltak – bölcs emberek, akik azért utaztak, hogy megszemléljék a valódi világot. A theoria nem jelentett szemléletet a látás korlátozott értelmében, hanem az aktív megfigyelés szerves és összetett módját foglalta magába – egy érzékelő rendszert, amely kérdésekből, a helyi mítoszok és történetek meghallgatásából állt. Rá-érzésből, legalább annyira, mint meghallásból és meglátásból. Azok a világteoretikusok, akik Krisztus előtt 600 körül utazgattak, olyan megfigyelők voltak, akik reagáltak a helyek kifejező energiáira, és megálltak *kontemplálni* (kiem. tőlem, M. A.) ott, amely helyeket vezetőik megtekintésre érdemesnek ítélték. Ezek a vezetőik helyi idegenvezetők voltak, olyan emberek, akik ismerték a helyi történeteket, és segítették a látogató teoretikusokat »látni.«”¹¹

2. „...az univerzitás – theória; igen, theória, csak nem a szemlélés, megtekintés, elmélet, tan értelmében véve, hanem abban az értelemben, amit a szó egyébként jelent: a theória *ünnepi küldöttség, szent követség* valamely más városba vagy szent helyre, a theórosz pedig a szent helyre, a jósdába, az orákulumhoz *küldött* személy, akinek az a feladata, hogy hazatérte után mondja el az otthonmaradtoknak, amit *látott, megtudott.*”¹²

A különbségek ellenére, a két szövegrész olvasható párhuzamosan, vagyis egyes elemeik kétségtől megkülönböztethetők egymásnak. A legfontosabb ezek közül az, hogy a teoretikus mindkét etimológiájában eltávozik otthonról, „*más városba*”, „*szent helyre*”, idegen „*helyre*”. Mindkét etimológiában olyan közbenjáróval érintkezik, aki hozzásegíti az értelemhez: ez az egyik helyen az idegenvezető, a másik helyen a jós. Ez pedig már a két etimológia közti különbséget jelzi, kettőjük elágazását. A különbség, úgy tűnik, a szakralitásban van. Míg az egyik helyen profán módon „*turistáról*” van szó, aki a maga kedve szerint utazik, úgy persze, hogy irányítják, addig a másik helyen „*küldik*” a teoretikust. Vagyis az egyik etimológia sok céljának a másik egy célja felel meg. Míg az egyik helyen a teoretikus egy már eleve szent helyre érkezik, amely már jóslattól függetlenül minden eljövendő értelmek térképéül szolgál, addig a másik helyen az utazás során, az utazó mozgásában jönnek létre a szent helyek a „*kontempláció*” révén. És végül, de nem utolsósorban, az egyik helyen a szent küldöttség kézhez kapja az értelmet, hogy továbbítsa, vagyis Isten (más néven a *beérő*

értelem) és ember közti közvetítés helyett *be kell érnie* a jós és az ember közti közvetítéssel. A másik helyen sem Istennel lép kapcsolatba a teoretikus a tér előidejű értelmének meghatározásakor, csupán az idegenvezetővel, de ebben az utóbbi esetben nem kész, megjósolt értelmet kap, hanem sokkal inkább – a történetek és mítoszok révén – egy intertextuális puzzle-t,¹³ amely játékhoz a teoretikus viszonya interaktív. Mivel a célirányos utazás szent és célstatikus jellegével szemben az utazgatás inkább egy folyamatosan változó, dinamikus szakralizációt képvisel, az utazgató teoretikus által meglátogatott helyek sem szolgálnak örök értelem örök, szimulatív térképéül.

Ha tehát a szöveg nem egy tér vagy terület ikonszerű térképe, hanem egy eljövendő értelemé, ahogy a jóslásra kiszemelt hely/tér/templom is tulajdonképpen az eljövendő értelem térképe, akkor ebben az esetben a tér a szöveg metaforájaként aktivizálható. A tér és a szöveg ilyen megfeleltetése bizonytalan és szimbolikus jellegüket hangsúlyozza, vagyis azt eredményezi, hogy egyik a másikat nem indokolhatja legitim, kielégítő módon, hiszen viszonyuknak egy alakzatban való sűrűsödése révén egy szintre kerülnek az értelmezésben. Innentől a szöveget nem magyarázza az a táj, amelyről a szöveg szól, mert felmerülhet a lehetőség, hogy a táj is olvasható, mégpedig a szöveg olvasásának: értelemjóslásának megfelelő stratégiákhoz hasonló eljárásokkal. A szöveg az eljövendő értelemre vonatkozó jóslat szent helyeként egyben ennek az értelemnek a térképévé is válik – jósjelévé, térbeli képévé. Ezen túl pedig a – paradox módon *blaszfémikus* – kijelentés, hogy egy szöveg interpretációja nem különbözik a jóslástól mint eljárástól, azzal a következménnyel jár, hogy a szöveg jeleiből kiolvasható jelentés meg van ígérve, de nincs, ami ezt az ígéretet garantálja, magyarul: kezeséget vállaljon érte.

Bovaryné a lefüggönyözött konflisban órákig járja Léonnal Rouen utcáit, anélkül, hogy bárki tudná, mi történik. A jóslat azonban, amely az utcák ironikus felsorolásából kikövetkeztethető értelemre vonatkozik, hogy valójában mi is történik a konflisban bent, az olvasó jóslata már beteljesült értelemnek tudja magát, és pedig egy másik szöveg megnyugtató fényében.¹⁴ Raszkolnyikov a bahtyini dialogicitás és polifónia jegyében bolyongja végig Pétervár utcáit, ami annyit jelent, hogy képtelen felmérni mások tudását – ennyiben egy olyan olvasó metaforája, akit elhagytak a külső szempontok, és az értelmet képtelen megjósolni, vagy legalábbis – és ez a hihetőbb, ugyanis nincs megjósolhatatlan értelem, legfeljebb (enyhén szólva) kétértelmű jósjelek – jóslatai a jelek változékonyságának tükrében változnak maguk is. Raszkolnyikov bolyongása, vagyis a térhez való ambivalens-polivalens viszonya a „templom”, vagyis bármiféle, aktívan „preszimulatív” vagy akár romos, de látogatható intertextus helyének hiányát jelezheti.

A nyelv és a tér kapcsolatához mindkét példa a városon keresztül közelít, megelőlegezve Wittgenstein hasonlatát: „Nyelvünket amolyan régi városnak is

tekinthetjük: utcácskák, terek, régi és új házak, valamint különböző korokban kiegészített épületek sokszögletű tartományának, melyet egyenes szabályos utcák és egyforma házak alkotta új elővárosok sokasága vesz körül”,¹⁵ és azét az Ottlikét, aki Vas Istvánné tanúsága szerint a *létező* magyar polgárság védelmében el-elfajuló, legendaszámba menő vitákat folytatott Vas Istvánnal, és aki a nyelvről a festő B. B. szavaival beszélt: „Anyád rokonainál voltatok egy négyszögletes kis téren, és hazaindulva nem tudtad hirtelen, a négy keresztutca közül melyiken is jöttetek. A térkép a fejedben megvolt, csak a tájolóást vesztetted el egy pillanatra. Nem baj, meglesz. Az új ismerősök lakását kellett berajzolnod mindegyiknek a festménybe, amit úgy raktál össze, mint egy készülő nagy vásznat.”¹⁶

Az *eltévedt lovas* alapvetően más hagyományba tartozik, már amennyiben egy kevésbé polgárosult (és itt most a területrendezésen vagy a beépítettségen van a hangsúly) régiót – a „végeket” idézi.¹⁷ A „végek” azonban itt nem feltétlenül jelentik Kelet-Európát,¹⁸ mert bár valóban, a felidézett táj hathat „egzisztenciális tájként”,¹⁹ de az ember nem csak Kelet-Európában érhet „homokos, vizes síkra”. Mindazonáltal Az *eltévedt lovas* egyfajta *városi argóval* szemben mégiscsak *tájnyelv*.²⁰ III. Napoleon várostervezőjét azért szokás emlegetni, mert Párizsban megteremtette a modern nagyvárost, és a hatalmas üzletházak és széles sugárutak egy olyan nyelvet reprezentálnak, amelyben kiszámítható (vagyis megjósolható) a pénz és a tömegek mozgása. Tény, hogy Kelet-Európában a „végek”, melyeknél nincs szebb dolog,²¹ egyfajta rendezetlenség okán mindig egy közelebbi, mert kiszámíthatatlan apokalipszist szuggeráltak. Az *eltévedt lovas* szövegebe mint idegen helyre érkező teoretikus a lovas-mítoszokról értesülve a lovasnak mint jelnek a szó keresztény hagyomány értelmében jósol apokaliptikus értelmet, de bizonytalanná válik a jóslat, legalábbis „négyértelművé”, az Apokalipszis lovasai számának megfelelően. A háború lovasát erősítené az a magyar középkori szokás, amely szerint a magyarokat egy, a király által küldött lovas szólította hadba, véres karddal a kezében. Egy ilyen lovas eltévedése, aki annyiban szent küldött (theórosz), amennyiben a jelet az értelemmel együtt házhoz szállítja, egy ilyen lovas eltévedése a jel eltévedését is jelenti egyben. Akinek mondhatna valamit, ahhoz nem jut el. Ezzel párhuzamosan bizonytalanodik el az ez irányba haladni késztetést érző olvasó, és nem tudja, elég véres-e ahhoz a szöveg-kard („vérzések”?) mint jósjel, ahogy átvág olvasóján, hogy értelméért, a lovas apokaliptikus lovasként való olvasásáért ő maga, az olvasó *síkra szálljon*, és saját, esetleges diszkurzív hitelét ezáltal, mondhatni egy bal-jóslás által netán lerontsa, mikor bevonulva a *diszkurzív* kötelékbe rádöbben, hogy nincs is háború. Ezt éppen nem, de az általában egységesnek mutatkozó, Az *eltévedt lovas*ról mint szövegről beszélő irodalomtörténeti hagyomány kinövesztett magából még egy-két, a fentihez hasonló „vadhajtást”, aztán illegitimnek bélyegezve le is próbálta faragni azokat magáról (lásd a „Beöthy Zsolt-féle »volgai lovast«”, „a pusztai nomád alkat eszményített képviselőjét”²²), még ha

nem álltak is távol a már említett konszenzuális ikon-olvasattól (Beöthy csak kitolta a térkép jelöltjének határát, és anektált bizonyos orosz területeket).

De ha már Párizsról volt szó, mint egy folyamatosan stimulált oppozíció egyik alkotójáról, akkor megjegyzendő, hogy a Nyugat e szimbóluma milyen bonyolult intertextuális viszonyba keveredik *Az eltévedt lovas* szövegével. És itt konkrétan az oly nagy karriert befutott „ködlovag” kifejezés az (egyik) fősze-replő. Hogy e szálak visszafejthetők legyenek, egy távolról sem szigorú és „tanulmányi”, de játékosan filológus kirándulás ejthető meg bizonyos szövegek között. Itt van példának okáért Dénes Tibor esszéje Ambrus Zoltánról.²³ „Arany János halálával nincs többé vezére irodalmunknak”, írja Dénes. Ezt az irodalmat „iránytűvesztettség”, „célталanság” jellemzi, és a „tömeglélek” irányítja. „Nem lehet tehát szó a szerzővel kongeniális közönségről sem.” Ambrus ebben a helyzetben mintegy ködlovagként harcol (az eltévedt lovas attribútumait felmutató) magyar irodalomért, és próbálja fölemelni azt. Don Quijote személyében (akiről egy Cervantes-évforduló kapcsán Ambrus is megemlékezik²⁴) „az örök ember egyik jobbik fajtája”, a ködlovag található meg („ábrándokat kergető férfi”, mondja az Értelmező Kéziszótár), és Ambrus, igaz, „nem dilettáns”, de kifejezetten „elméletírói eredetű”, tézisregényszerű szépirói műveiben ez az alkat reinkarnál újra és újra, vagyis „a ködlovag lélek egyik novellából a másikba költözik”. Mivel Ambrus, „ködoszlató világossága” (Szerb Antal) miatt „irodalmunknak első urbánus alakja”, a Nyugat megelőlegezőjeként önnön és alakjai ködlovagságát „Páris” iránt érzett nosztalgiaja táplálja, csakúgy, mint Adyét.

Dénes Tibor tanulmányából kiindulva úgy tűnik, hogy Ambrus munkásságát és műveit az utókor, véletlenül-e vagy sem, a tudás, Ambrus esetében konkrétan az irodalomtudás legitimálásának *francia* típusú nagy elbeszéléséhez hasonlóan olvassa, vagyis primitíven fogalmazva Ambrus Zoltán regényeit a magyar irodalom, azon túl pedig a magyar nép felemelése igazolja vagy igazolhatja.²⁵ Az sem véletlen, hogy ugyanez a „jóslat” irányítja Ady szövegeinek olvasását, és teszi lehetővé az olyan summázásokat, melyek szerint verseinek legfőbb témája az én és a külvilág feloldhatatlan ellentéte, és bennük a mozdíthatatlan valóság (Magyar Ugar) áll szemben a költői én változás-vágyával.²⁶ Ambrus esetében ezt az olvasatot megkönnyíti a szerző kezében interferáló Don Quijote-problematika (intertextus) és Ambrus erősen diszkurzív irányú hajlama (tézisregények, papírizű figurák stb.). „Ambrus Zoltán sem kerüli el sorsát. A ködlovag dicsősége a nagy szerep, de a kései legenda fenntartja az álmodozó nevét”, fejezi be Dénes Tibor az írást, nem hagyva ki azt a poént, hogy ráolvassa Ambrusra a ködlovagságot. Ezzel a gyorsan levont tanulsággal számolni kell. Ha Ambrusnak mint ködlovagnak a dicsősége a nagy szerep (és nem a nagy mű), akkor ez annyit jelent, hogy saját szépirására az elmélet és a didaktika nehezedett súlyként, ő maga pedig inkább tanítóként, mintsem íróként ködlovagolt.

Itt kapcsolódik be a következő szereplő, Márai Sándor személyében, aki Dénes Tiborhoz hasonlóan Krúdytól veszi át a kifejezést (a *Ködlovagok* című válogatáshoz írt előszavában használja), de Dénes Tibor intenciójához képest annak jelentésébe egy törést visz, amikor gyökeresen kiforgatja, és számúzi Dénes befejező, sovány argumentációjú vigaszként felfogható mondatát. Márai ugyanis a kötetben szereplő tanulmányok által célba vett írókat abból a szempontból nevezi ködlovagoknak, hogy azok „magányban és homályban”²⁷ éltek. „A nagyközönség inkább csak nagy magányosokat látott a magyar szellem e ködlovagjaiban, különös kézműveseket, tüneményszerű különcöket és szakembereket”, akik „csak-írók”, akik ha (közéleti) szerep és mű között kellett választani, akkor inkább a tollat fogták a kezükbe a zászló helyett, „nemesíteni egy nyelvet, tisztázni a mellékmondatok szerepét, vagy feltárni, példával és gyakorlatban, az irodalmi kifejezés új lehetőségeit”. Vagyis a ködlovagok itt olyan „írók, akik a magyar félmúlt ködéből lépnek elénk”, és akiket elfelejtettek, mert „csak” írtak. Vagy belefér-e Ambrus Zoltán, a tanító, Dénes Tiborral együtt a Márai-előszóba? Tény, hogy szerep és mű oppozíciója Dénesnél nagyjából fogalmi és költői ellentéte is egyben, és Ambrust mint ködlovagot az előzőbe osztja, míg Márai Ambrussal együtt egy sor író az utóbbiba, bár nála már a szerep–mű oppozíció szervezője a társadalmi szerepet vállaló író és a csak-író ellentéte, és ennek következményeként ez utóbbiak hálátlan eltűnése.

Az „erős” Márai tehát kisajátította, mondhatni többé-kevésbé „önkényesen” értelmezte a ködlovag kifejezést, és jó lóra tett, mert a szó az ő olvasatában maradt meg az irodalmi köztudatban. Az őt követők már csak finomították, óvatosan olvasgatták félre szövegét. Bata Imre például, aki kiegészítette a ködlovag jellemzését (Csáth Géza személyén keresztül) azzal, hogy életműve „töredék”²⁸ (Adyval ellentétben, aki teljes életművet hagyott az utókorra), illetve „szétszóródott”, identifikálhatatlan. Szajbély Mihály szerint olyan szerzőkre használták, akik eltűntek a polcokról ilyen-olyan okból – vagyis olvashatatlaná váltak.²⁹ Végül Mészöly Miklós egyértelműsít a szóval kapcsolatban: nem egyértelmű.³⁰

A kifejezéshez kapcsolódó olvasatok tükrében a régi közmondással együtt („Az ismétlés a tudás anyja”³¹) az intertextualitás is csődöt jelent. Jósjelünkhöz (*Az eltévedt lovas* és tovább, annak ködlovagja és tovább, a megáradt múlt kísértetei) a ködlovag melyik értelmét kell mintegy pro-tézisként, pro-gnózisként vagy kiegészítőként hozzáolvasnunk, hogy nyert ügyünk legyen? Vagy úgy en bloc, ahogy Párizsban mondják, nyissunk teret? Ez maga lenne a tér széthúzása. A szöveg teréé, persze. Fenyeget azonban a veszély, hogy egy bizonyos tér vagy hely szétszórása egyáltalán nem kedvez e tér vagy hely szent jellegének, hiszen a szentség általában összpontosul és nem diszpergálódik. Textusok interferálása helyett egyetlen fogalom szétporladása. Nem hogy két lovat egy fenéssel, de egy lovat öttel, sőt. A Dénes-féle Ambrus, a didaktikus teoretikus, aki Párizs felé üget, de épp szerepet vállaló harcos, és diszkurzív agóniájában a költészet

csak ködkép marad számára. A Márai-féle ködlovagok, köztük Ambrus, akik csak-írók, és mert közéleti szerepet nem vállalnak, „csak” a nyelvre irányuló munkás művüket az utókor elfelejti. Bata Imre Csáthja, annak töredékes és azonosíthatatlan életműve. Aztán Szajbély ködlovagjai, az olvashatatlanok (ez Márai interpretációjához, az elfeledett írókhoz áll közel). Végül, de nem utolsósorban Mészöly, aki a legkevésbé sem tesz pontot a ködlovagok „i”-jére. Mint egy tanulságként, de korántsem végső tanulságként annyi megkérdendő, hogy a fentiek tükrében mi az eltévedt lovas. Semmi, természetesen. Akkor mi *nem* az eltévedt lovas? Minden, természetesen.

Az értelmezés mint jóslás mindig preventív jegyeket hordoz magán. A beérő ismeretlentől, az apokalipszistól való félelem tereli a jeleket. Egy radikális, mert értelemnélküliséggel fenyegető szimbólum apóriája magának a szövegnek mint (jós)jelnek az értelmét és értelmezhetőségét fenyegeti.³² A szövegek félelme, vagyis *Az eltévedt lovasról* szóló interpretációk jóslatai ezt az apóriát magának az eltévedt lovasnak tulajdonították, ha tulajdonították, kitérített figyelmet szentelve a szöveg hőségnek, a szöveg minden szimbolikus erejét benne látva összpontosulni. Annak magánya (csak-író, *szerep* nélkül), szó-nélkülisége, takarásban-léte (olvashatatlansága), kísérteties vissza-visszatérése, eltévedésben-léte (szétszórtsága) miatt.

Mivel a szöveg már annyiféle műfaj- és formameghatározást visel magán, többek között a balladait,³³ egy lovas-azonosítási kísérlet épp a fenti attribútumokból kiindulva göngyölíthet föl bizonyos hagyományokat. A bolyongó epikus hőstét például, aki, mert hallja a szirének énekét, már maga se tudja, hogy keveredett el, önszántából-e vagy sem. Azt azonban nagyon is tudja, miért tér mindig már vissza: önmagát hallja ugyanis megénekelni a szirének által (lásd T/1.), saját sorsát és tetteit.³⁴ A kör bezárul, amikor az ének már csak a bolyongásról és a vissza-visszatérésről szólhat. Vagy ott az antik tragikus hős,³⁵ aki a tragédia kifejlődésével párhuzamosan vonul vissza legmagányosabb magányába, a végső személytelenségbe, és válik a játék szerinti utolsó beszélgetőpartnerétől, a kórustól (lásd T/1.) is megszólíthatatlanná.³⁶ A balladai komorság hasonlat, amely esetleg oly elegánsan húzódhatna az epikus, illetve a tragikus hős, valamint az eltévedt lovas között, annyiban sántít, hogy az epikus, a tragikus hős talán névtelen, de *egy* bizonyos hős, egy bizonyos szöveg mindig nevesített, ennyiben pedig magán viseli az istenek (és a nézők) hűségese szilárd vagy elutasítóan merev tekintetét. A hős alakjának és nevének tragédiával való megtelítődése, a folyamat kísértetik figyelemmel a tragikus hős látható testén keresztül. Az eltévedt lovas azonban nevenincs hős, és láthatatlan is. A többes szám első személyű beszélő(k) legalábbis olyan, bahtyini értelemben többszörösen dialogikus viszonyban áll(nak) vele, hogy nemcsak gondolatait, de „testét”, azaz látványát sem ismeri(k).³⁷ A test és a név hiánya, illetve láthatatlansága pedig elkerülhetetlenül identitászavarhoz vezet, legalábbis annak zavarához, aki

egy ilyen feltételekkel rendelkező szituációban próbál azonosítani valakit – próbál identitást adni valakinek.³⁸

A szöveg többszörösen rétegzett apóriájának egyik összetevője éppen ebből a láthatatlanságból ered: a szöveg mint tér egy olyan, diszperzívnek mondható elem uralma alá kerül (kód), ami több szempontból is gátolja a jelek olvashatóságát, ebből eredően pedig egy olyan értelem jóslását, ami úgymond „rendbe szedné” a szöveget, vagyis kontemplálhatóvá tenné. Ez a kódosítás többek között, ha nem elsősorban, az identikus hagyományra nézve jelent veszélyt, és pedig annak teoretikusan igazolható intertextuális jellegére. Tudniillik ez a virtuális vegetáció³⁹ maga a múlt, ami a maga heterogenitásában ködként elevenedik, és a tér arcát változtatja meg. Benne szövegek („téli mesék”, „rég, tompa nóta”), azok alakjai (rémek, állatok [- állatösök, totemek?], láncolt lelkek), növényzet (volt erdők, ó-nádasok, bozót, nyomások – ‘csapás, ösvény’) gomolyognak. Az, hogy a szöveg „kísérteties”, épp arra mutat rá, hogy e kód oximoronnal élve *amorf* alakjában egy régi szöveg- és tér- vagy tájkultúra jár vissza, egymástól korántsem szétválasztható módon, a szöveg keretezettségéből következtethető ciklikusság szerint újra és újra, hogy uralma alá hajtsa a vidéket. Az a tulajdonképpen semmitmondó mondat, hogy a szöveg magát mondja, itt akkor nyer értelmet, ha különbséget teszünk a narrátor(ok) által elmondott szöveg és a már említett heterogén, és eredetét tekintve azonosíthatatlanul kaotikus virtuális vegetáció (kód) között, de mindezt az azonos szintre helyezés céljából, és abból a célból, hogy a két „mondás”, a kód és *Az eltévedt lovas* című szöveg végül egymásra vonatkozzék. Teszik ezt akkor, amikor szövegen egy olyan beszéd-fajta értünk, amely az irodalomtudományos diszkurzusban a művel áll szemben. Ebben a megkülönböztetésben Ady Endrének *Az eltévedt lovas* című szövege, amely a kánon és az iskolai oktatás része: mű. (Egy irodalomtörténeti kontextusban vagy egy érettségi vizsgán szinekdochikusan akár az életművet is jelentheti.) Ezzel szemben *Az eltévedt lovas* címmel jelzett, bizonytalan narrátorú beszéd: szöveg. Az eltévedt lovas mint radikális és szervesen szimbolikus⁴⁰ szöveg átvág magán az Ady-életművön, azon keresztül pedig az ultima manus és egyéb jogvédő elvek és szerződések által megalapozott, valamint szerzőjéhez láncolt *Az eltévedt lovas* című művön. Átvág⁴¹ – éppúgy, ahogy saját egységes és identikus közegén, *Az eltévedt lovas* címmel ellátott, többes szám első személyben ledarált szövegen keresztül, az eltévedt lovas láthatatlan alakja, beügetve az elején, ki a végén. Átvág – ahogy ugyanebbe a szövegbe ködként bedarált múlt átvág ugyanezen a szövegen. Átvág – ahogy egy nyom(ás) vagy ösvény keresztül, a nádason vagy az erdőn, a ködön mint virtuális vegetáción, vagy ahogy a kód-bozóton átrohan egy állat. Úgy tűnik, itt az átvágások hasonlítanak. Mert ha visszakanyarodunk a szöveg önmagát mondásához, ez annyiban igazolható, amennyiben, ha ez nem lenne a lehetetlennel határos, a szöveg önmaga szöveg voltát látja viszont a lovasban és a ködön, mint egy

tükörben. Vagyis ha ebben a szövegben egy hozzá hasonló, neki megfelelő „közeget”, vagy egy vele párhuzamos képet vagy alakot keresünk, akkor az a ködben feltalálható, „félreértés” ne essék, a ködben mint közegeben és a ködben, mintegy a köd által takarva (az eltévedt lovas). Mise en abyme, mondja a narratológia: a szöveg kicsinyített, mintegy tükörképszerű mása, allegóriája, magán a szövegen belül. Bár már nem nagyon lehet tudni, ki kinek, mi minek az allegóriája, vagy bennfoglalt tükörképe. Amikor a matrjoskababák eltévednek.

E szövegbe foglalt szövegnek az értelmezés mindig nehezen felel meg, hiszen az orientációvesztés (amit az eltévedés, a „fény” és a „lámpaláng” hiánya jelez) miatt nem is lehetséges a területet/teret térképként olvasni egy (vagy akár több) értelemnek megfelelően.⁴² Az értelmezés a szétrobbant, szétszórt, diszperz és disszeminált értelemek között tapogatózik. A köd-szöveg – egy *vádi*. A szöveg olvasója „egy völgy peremén mendegél, melynek alján egy *vádi* húzódik (a *vádi* szót itt valami idegenszerűség jelzésére használom). Amit lát, az sokrétű és egyszerűsíthetetlen; heterogén, különálló anyagokból és szintekből bomlik ki: fényekből, színekből, az élővilágból, hóból, levegőből, zajkitörésekből, rikoltó madárhangokból, a völgy túloldaláról jövő gyermekzsivajból, ösvényekből, taglejtésekből, közel és távol lakók ruháiból. Mindezek a (*meg*)*történések* részben azonosíthatók: ismert kódokból erednek, de kombinációjuk különös, ami a barangolást különbözőesként határozza meg, s az így csak különbözőesként ismételtető meg. Ez történik a Szöveg esetében: maga is csak különbségként létezhet (ami nem jelenti az individualitását); olvasata szemelfaktív (a szöveg bármilyen induktív-deduktív tudományát illúzióvá teszi – a szövegnek nem létezik »nyelvtana«), és mégis teljesen át van szöve idézetekkel, utalásokkal és visszhangokkal. Ezek kulturális nyelvek (és melyik nyelv nem az), régiek és újak, melyek keresztülvágják a szöveget egyik végétől a másikig, hatalmas sztereofóniában.” Az *eltévedt lovas* című Ady Endre-mű szöveg-alteregójában a köd a fent leírtakhoz hasonló, azonosíthatatlan idézetekből összetevődő *szöveg*, másképpen megáradt múlt. Ezt a szöveget, akár a ködöt, bizonyos (*intertextuális*) *átlátszatlanság* jellemzi,⁴⁴ nem utolsósorban ebből, és nem csak a lovas alakjából ered az, amit radikális szimbólumnak szokás nevezni. Ami azt jelenti, hogy a szövegben bizonyos értelemben egy általános *ködlovaglás* folyik: a szöveg alakjai-szereplői olyan idézetekként szerepelnek, melyek egyrészt jelöletlenek, másrészt az általános szétszórtságban önnön potencialitásukat, vagyis származásukat és könyvként realizálható jelenlétüket, ezeken keresztül pedig mint ködgráfiáknak, saját megjósolható értelmüket vonják kétségbe.⁴⁵ Nincs (be)tájékozható tér. Az idegenvezető(k) csak beszél(nek), de beszéde(ük) maga a *megtestesült* köd. Ilyen körülmények között nem csoda, ha a teoretikus ügétése vak, és ő maga a szöveg által folytonos visszatérésre van ítélve. A táj és a tájat reklámozó szöveg ugyanaz lesz. Talán ez az irodalom(tudomány) idegenforgalmi biznisze.

1 Szabó Lőrinc lírájának „...egy, az Adyénál összehasonlíthatatlanul radikálisabb, és nem ösztönösgébből fakadó lírai magatartás” az alapja (kiem. tőlem, M. A.). KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1990*, Irodalomtörténeti füzetek, Argumentum, Bp., 1993, 24. Az „öztönösgébből fakadó” szintagma számomra kevésbé értelmezhető egy irodalomtudományi diszkurzusban, ami csak annyit jelent, hogy a fenti kijelentés esetleges ösztönösgébből fakadó voltának ellenőrzését nem tartom legitim módon végbevihetőnek.

2 „...a magyar jelző elő sem fordul az egész versben, de mégis világosan benne van, mert a színhely felismerhetően a költő szülőföldje, és erre vall a két többes első személyű alak is.”; „Ez a magyar messiás a háborúba hajszolt, saját legjobb forradalmi céljait mindig elszalasztó magyar nép.” VEZÉR Erzsébet, *Ady Endre*, Gondolat, Bp., 1977, 505.

A mindenkori magyar modell a mélyszerkezetben, és a modell egyszeri-történelmi keretek közt történő megvalósulása, reprodukciója a felszíni szerkezetben; örök magyar bűn, sors, a magyar Messiás-sorsnak a háború világában való ellehetetlenülése. KORMOS Mária, *Ady Endre: Az eltévedt lovas* (Verselemzés) = *Az elemzés kalandjai*, Bp., 1985, (1986), ELTE, Esztétika Tanaszék, 29.

Magyarság-vers, de nem kortól és októl elvonatkoztatott misztikus sorsszerűség, hanem konkrét történelmi és társadalmi körülmények determinálta. „Ezért látja Ady eltévedt lovasnak a magyarságot.” KEMÉNY Gábor, *Az eltévedt lovas. Hozzászólás egy Ady-szimbólum értelmezéséhez*, Magyar Nyelvőr, 1977, 3, 326.

Központban az Idő és a Magyarság mítosza; a magyarság elpusztulásának tragikus transzcendenciája; apokalipszis. VERES András, *A tragikum problémája Ady háború alatti költészetében* (Az eltévedt lovas) = *Uő, Mű, érték, műérték*, Bp., 1979, 144.

3 „A térkép nem a terület maga.” Idézi Umberto ECO, *A Foucault-inga*, ford. BARNA Imre, Európa, Bp., 1992, 555.

4 „Sok titkos jelen keresztül elérkeznünk a jelenbe, a véres háborúba.” „A köd-gubában járó novembertől nemcsak a testünk, a lelkünk is didereg.” VEZÉR, *i. m.*, 507.

5 „az egyetlen valóságos tenger az ő képzeteiben továbbra is a térképek kékje maradt,

ahol a nagyobb mélységet sötétebb, a sekély helyeket pedig világosabb foltok jelzik”, írja Danilo Kiš *A holtak enciklopédiája* című novellában = D. KIŠ, *A holtak enciklopédiája*, ford. BORBÉLY János, Európa, Bp., 1990, 55. Ez a jellemzés egy, a valósággal kevésbé szolidáris hősről szól, pontosabban fogalmazva, és épp e hős szempontjából, kérdésessé válik a valóság státusza, vagyis épp nem válik semmi kérdésessé, leginkább az ő szempontjából nem.

6 A „liberális” irodalomtörténet-írást tekintve a hasonlat persze rossz: a Kemény Gábor-i „polivalens jelképesség” épp a fenti három valóság egyenlőségét, akár egyszerre történő olvashatóságát is megengedi. KEMÉNY, *i. m.*, 329.

7 A pierce-i háromlábú szék harmadik lába az index. Az indexikális olvasat feltételezése az irodalomtörténeti hagyományban (lásd az 1. számú jegyzetet), akár annak *öntudatlan formájában* (ezzel a szintagmával ugyanazt teljesítjük) egyenes úton vezet a romantikus alkotásesztétikába, illetve a pszichologizáló olvasatok érmindszenti tájára.

8 „Ez azt is jelenti: nem lehetünk többé abban a helyzetben, hogy az írásnak előrebocsásuk az értelmét...” Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*. Idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Balassi, Bp., 1994, 30.

9 Friedrich NIETZSCHE, *Az értékek átértékelése. Hátrahagyott töredékekből*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Holnap Kiadó, 1994, 72.

10 „A térkép, az ismétlés vagy a *vargabetű* (double, kiem. tőlem, M. A.), a tükör és a fogalom többé nem absztrakciók. Egy terület, egy referenciális létező vagy egy lényeg többé nem sajátíthatja ki önnön szimulációját. Ez a generáció az eredet és valóság nélküli reális generációja: a hiperreális. A terület többé nem előzi meg a térképet, és nem is éli túl. Innentől a térkép az, ami megelőzi a területet – SZIMULAKRUMOK PRECESSZIÓJA – innentől a térkép nemzi a területet...” (Jean BAUDRILLARD, *Simulations*, Columbia University, 1983, 2.) Arany Jánosnak *A nagyidai cigányok* című költeményében az osztrák agresszor egy olyan térképet tudhat a magáénak, mint amelyet egy (Baudrillard által is idézett) Borges-novellában a hatalom kartográfusai készítenek, és amely végső és teljes szimulatív gesztusként teljesen beteríti a területet, tehát maradéktalanságában

egyenlővé válik vele. Azonban az Arany-szövegben (ahol a térkép által szintén egy ikonikus koincidencia ígérődik és jóslódik meg), a várt apokaliptikus szituáció nem az ígélet beteljesedését hozza, hanem a maradék, vagyis a nemjelzett bosszúját. Magyarul, mikor a hadsereg felvonul, hogy azonosítsa a gyenge pontot, akkor meg is találja, igaz, nem az ellenségén, hanem maga alatt.

11 Eugene Victor WALTER, idézi Greg ULMER = *Grammatology Hypermedia. Postmodern Culture*, University of Florida at Gainesville, v.1.n.2. (January, 1991) 00028.

12 CSEJTEI Dezső, *Tűnődések a posztmodern univerzitás lehetőségéről*, Pompeji, 1991, 1, 3. sz., 130.

13 Vagy mondjunk inkább hipertextet? Itt most egy hosszabb idézet következik, címe: *Eltévedés és túlterhelés*.

„A hipertext nem-lineáris bejárása nem hagyományozott, ezért az olvasó nincsen felkészülve a hipertext használatára. Ehhez társul az információ esetenként igen jelentős mennyisége, a hipertext (a hagyományos könyvvel szemben) nehezen felmérhető mérete, az alternatívák közötti választás kényszere és az a tény, hogy a szövegek adott, megszokott szekvenciáit tetszés szerint felbonthatjuk, esetenként olyan részeket kapcsolva egymáshoz, amelyek a lineáris szövegben igen távol lennének egymástól. Mindez a hipertextben való eltévedéshez és az olvasó intellektuális túlterheléséhez vezethet, szemben a túlnyomóan lineáris szerveződéssel, amely nemcsak megszokott, begyakorlott, hanem szigorú egymásutánosságánál fogva kevésbé megterhelő és gyakorlatilag egyértelműen orientál, hiszen – legtöbbször legalábbis – a szöveg elejétől a végéig kell haladnunk.

Az eltévedés csapdáját elkerülendő a tájékozódást segítő eszközökre van szükség, amelyek lehetővé teszik, hogy bármely pillanatban azonosíthassuk, hogy a rendszer melyik eleménél vagyunk. A hipertext szerkezete ábrázolható például fastruktúrák segítségével. Navigációs műszereink lehetnek statikusak, azaz ábrázolhatják a bejárat-bejárható utat, de lehetnek dinamikusak, azaz nemcsak pillanatnyi pozíciónk meghatározását adják meg, hanem bármilyen csomópontot megkereshetünk segítségükkel.

Az eltévedés lehetősége ezenkívül csökkenthető a hipertext megfelelő kialakításával, ami el-

sősorban a szerző felelőssége. Gyakori hiba ilyen tekintetben a kapcsolatok típusainak túlzott változatossága. A kapcsolatok típusain túl célszerű azok számát korlátoznunk. A kapcsolatok összmenyisége mellett az egy-egy csomópontoz tartozó kapcsolatok számát is korlátozni kell.

A kapcsolatok mellett korlátozható az információs tér is, például úgy, hogy az olvasó előbb csak egy korlátozott részhez juthat el, ami az egészben való eligazodásban valóban segíti, de nem oldja meg a túlterhelés problémáját, mivel nem csökkenti a feldolgozandó információ mennyiségét.” KOLTAY Tibor, *Hipertext: divat és technológia = Információ és társadalomelmélet*, Pro Philosophia Szegediensi, 1994, Szeged, 667.

14 „Emma e második »bukásának« Mérimée lehetett a sugalmazója; a *Kettős félreértésben* [1833] hasonló jelenet játszódik le Julie de Chaverny és Darcet között.” Gustave FLAUBERT, *Bovaryné*, Európa, Bp., 1984 (lásd a csatolt jegyzetet 485). Azonban a Bovarynével szemben az irodalomtudományos, illetve olvasói in flagranti nem csak egy másik művön alapul. Ezen túl a kor egyik randevúzási hagyománya az, ami megerősíteni látszik a jóslatot. A harmadik jel pedig az a performancia lehet, amit a tévelygő konfliktus művel az utcákon, így metaforizálva a „belső” történéseket. Azonban Emma biztosnak tudott „eltévedése”, „tévelygése”, akárcsak az eltévedt lovasé, nem érinti a szöveg értelmét.

15 WITTGENSTEIN, idézi KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom...*, 151.

16 OTTLIK Géza, *Buda*, Európa, Budapest, 1993, 88.

17 „peremvidék”. KIRÁLY István, *Intés az őrzőkhöz*, Szépirodalmi, Bp., 1982, 558.

18 „Jellegetesen kelet-európai kép.” KIRÁLY, *i. m.*, 558.

19 Uo., 564.

20 Ez az oppozíció, nem kell mondani, teljesen lehetetlen. Elég, ha a *Bovaryné* szerzőjére gondolunk, akinek egy mondatát egy kelet-európai regényben így pervertálják: „A grammatikai tér én vagyok.” (ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény*, Magvető, Bp., é. n., harmadik kiadás.) Más vonatkozásban, e szerző, ha nem is utasítása, de ajánlata műveinek tájként való olvasására hív. „...táj és organikuság. Úgy gondolom (szeretném?), könyveim ideális megjelenési, létezési formája: a kert. Ám ezt egészen primitíven tessék érteni! Hogy ti. mászkál az ol-

vasó a kertben, és a »megfelelő helyen« olvas. Akárcsak úgy, hogy a bokorra rá van aggatva egy papírlap. Vagy költőibben: a bokrot olvassa. És így tovább, nagyon szépen van ez elgondolva. (És hanyadszor már! »A kilátásra ügyelünk, s általában: szívünkön viseljük a sétáló sorsát! Igyekszünk, ennyi, amit tehetünk.« In: *Termelési-regény*, 135.)" ESTERHÁZY Péter, *A kitömött hatyú*, Magvető, Bp., 1988, 12.

21 „Nincs szebb dolog a végeknél." Idézi: MÉSZÖLY Miklós, *Volt egyszer egy Közép-Európa*, Magvető, Bp., 1989, 18. Mészöly hőse, B. B. „kémszerűen képzelgi magát", és ez írja le a térhez való különleges viszonyát: „veti pillantását délnek, északnak, napkeletnek, napnyugotnak. Távoli dombhegyek és szikahasadékok résén keresztül – mintha messzire látó lencsés alkalmatosság szerkezetibe hunyorítana bele – elnézi az idők folyását. S jegyezzet, mint porba a földre tört ágvég. Miket látni, meg hallani vél..." Érdemes megfigyelni, hogy amire a hasonlat épül („lencsés alkalmatosság"), az hasonlóan a ködhöz, amely *Az eltévedt lovas* szövegét szervezi, tulajdonképpen diszperzív rendszer. A különbség annyi, hogy *Az eltévedt lovas* „hőse" maga is része ennek a „szétszórtság" attribútumai révén (magány, némaság, láthatatlanság, eltévedtség), és nem tud a rendszeren kívül kerülni, míg B. B.-re, igaz, az „elbeszélő kétes pozíciójából", de „vethetünk baráti pillantást", és ő maga is lát, épp a diszperzív rendszer (látcső) segítségével: talán épp ebből a földmérő apparátusból kifolyólag tarthatja ellenőrzése alatt őt a „Fakó foszlányok nagy esők évadján" többes számban és első személyben megszólaló beszélője, és tartja ellenőrzése alatt ő az „időket", amik meg éppen az ellenőrzés miatt nem áradhatnak meg – ahogy azt *Az eltévedt lovas* szövegében teszik.

22 KEMÉNY Gábor, *i. m.*, 327–329. Kemény a szimbólum értelmezésében az „is"-re helyezi a hangsúlyt: „A szimbólumokra általában jellemző, hogy nemcsak egyfajta jelentésük van, hiszen a költő épp azért folyamodik a szimbolikus kifejezőmóddhoz, mert egyetlen képpel többféle tartalmat próbál közvetíteni." Kemény a „megfejtés erőszakolása" helyett a „polivalens jelképiség" mellett érvel. Ez a polivalencia nála a már említett három szint egyszerre való olvashatóságát jelenti.

23 DÉNES Tibor, *Ambrus Zoltán = Ködlovagok. Írói arcképek*, szerk. THURZÓ Gábor, Bp., A Szent István-Társulat kiadása, é. n. (1941?)

24 AMBRUS Zoltán, *Cervantes* (1916) = *Új, Költők és szerzők. Irodalmi karcolatok*, Bp., Athenaeum kiadás, é. n.

25 A tudás legitimálásának két modern kísérletéről, a francia és a német típusról mint nagy elbeszélésekről lásd Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot*, ford. BUJALOS István–OROSZ László = *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Századvég, Bp., 1993.

26 Lásd VERES, *i. m.*, 138.

27 MÁRAI Sándor, *A tegnapi ködlovagjai. Előszó = Ködlovagok*, 5.

28 BATA Imre, Csáth Gézaról, *It*, 1981, 279.

29 Lásd SZAJBÉLY Mihály utószavát = CSÁTH Géza, *Mesék, amelyek rosszul végződnek*.

30 „Csáthban ugyanis semmi sem egyértelmű, s ha lehet, még sokkal démonibban nem az, mint néhány rokon kortársában – akiket *ködlovagoknak* szoktunk nevezni." Lásd MÉSZÖLY Miklós előszavát = CSÁTH Géza, *Egy elmebeteg nő naplója*, Magvető, Bp., 1978, 3. kiad., 8.

31 Az ismétlés és annak potencialitása, az ismételtettség aláássa a biztosnak hitt tudást, így annak régi metaforáját is, vagyis hogy az ismétlés a tudást szüli, és ezúton annak anyjává válik. Az eltévedt lovas a szöveg végén nem ugyanoda tér vissza, ahol utoljára láttuk (a szöveg felütésekor), és ezt az apró kontextuális változást egy szócsere metaforizálja („eltévedt, hajdani"-ból „hajdani, eltévedt" lesz). Ugyanez magállapítható az e címmel (*Az eltévedt lovas*) jelzett szövegről vagy jelről, ahogy egyik olvasatból mint kontextusból a másikba lovagol. Ezekben az esetekben nem egyszerű ismétlésről, hanem (a dekonstrukció egyik terminusával élve) iterabilitásról van szó, amelynek grafematikája és e grafematika logikája elvezet a kontextus terminusának újragondolásához. „...minden jel képes elszakadni bármely kontextustól, hogy új kontextusok végtelen sorát hozza létre... Ez nem jelenti azt, hogy a jel kontextuson kívül is érvényes, éppen ellenkezőleg: azt jelenti, hogy kizárólag központ nélküli és abszolút rögzítettség nélküli kontextusok vannak." Jacques DERRIDA, *Korlátolt felelősségű társaság abc...* (Részletek), ford. KOVÁCS Sándor, Helikon, 1994, 1–2. sz. (*Az amerikai dekonstrukció*), 181.

A jel nem is „létrehozza” a kontextust, mondja Derrida, hanem „beírja magát” abba, ugyanis a kontextusok nem ex nihilo jönnek létre egy jel által, vagy akár önmaguk által: „Semmilyen jel nem képes egyedül megalkotni... egy kontextust, még kevésbé uralni azt. Ez a korlát, ez a végesség a feltétel, amely mellett a kontextuális átalakulás állandóan nyitott lehetőség marad.” DERRIDA, *i. m.*, 182.

32 „Hogy került ide ez a lovas? És mit akart itt?” SZERB Antal, *A magyar irodalom története*, 459; „A hajdani eltévedt lovas jelentése a vers folyamán talányos marad...” VERES András, *A tragikum problémája Ady háború alatti költészetében (Az eltévedt lovas) = Uő, Mú, érték, műérték*, Bp., 1979, 143; „Hiányos adatok híján ingóvá vált minden jelentés.” KIRÁLY, *i. m.*, 563; „Csöp-pet sem véletlen, hogy nem volt konkretizálva a költemény hőse. A belsőleg nyitott, tág, többértelmű képek közé tartozott.” KIRÁLY, *i. m.*, 558. (Kiem. tőlem, M. A.)

33 „...balladásan kísérteties, szimbolikus látomás.” KOVALOVSKY Miklós, *Emlékezések Ady Endréről*, Akadémiai, Bp., 1993, 5. köt., 280–281. Mint mindegyiknek, *Az eltévedt lovas* szövegének is behatárolható, több-kevesebb pontossággal, az élményalapja (ez „a költői látomás valóság hitelének igazolása”): Ady és Csinszka 1915 novemberében, hóban, szánon indulnak Érmindszentre. „A szán órák hosszat tévelyeg.” (Csinszka) Lásd KOVALOVSKY, *uo.*, valamint G. FLAUBERT, *i. m.* Felhívom a figyelmet a két eset hasonlatosságára, azon túl pedig a különbségre, amely a két szöveg értelmezésében konszenzuálisan adva van. Ezek az eltérések (Emma bizonyos aktusa, és azzal ellentétben nagy költőnkkel való szolidaritás, amely szolidaritás épp [és csak] *Az eltévedt lovas* megfogását teszi erre a tévelygő kirándulásra) nemcsak abban rejlenek, hogy az előbbi esetben intertextuális és kultúrtörténeti adatok rohannak segítségére a filológianak, hanem a házasságban mint legalább olyan mértékű legitimációs aktusban.

34 Lásd TATÁR György, *Az öröklét gyűrűje. Nietzsche és az örök visszatérés gondolata*, Gondolat, Bp., 1989, 36.

35 A tragikus értelmezéssel párhuzamba állítható Veres András érvelése. „Nietzsche tragikus létértelmezése merőben új funkciót kap Ady költészetében: a kiválasztottság tudata és az új rend teremtésének feladata itt mint a művészi

alkotás indítéka, programja és eredménye érvényesül, illetve teljesül” – VERES, *i. m.*, 137. Bár ez a párhuzam bizonyos szempontból épp az eltévedt lovas alakjának tükrében válik kérdésessé, amennyiben nem egészen tisztázható, hogy mit értünk „tudaton”, „új renden” és „feladaton”, valamint „indítékon”, „programon” és „eredményen”.

36 TATÁR, *i. m.*, 43.

37 „Az eltévedt lovas csak akusztikus elemként, »vak ügetésével« van jelen a versben.” KEMÉNY, *i. m.*, 328; „Ahol csak hang van, s a látvány hiányzik...” KIRÁLY, *i. m.*, 562.

A lovas vizuálisan nem, csak „auditíve” jelenik meg a beszélő(k) szavaiban, a beszélő(k) előtt. A narrátor(ok) ebből a szempontból nem „zsvány(ok)”, beszédük alól nem lóg ki a lóláb, magyarul nem kapni ő(ke)t ellentmondáson, azaz elhallgatott, de bizonyítható mindentudáson. Vagyis tudása/tudásuk koherensnek tűnik a lovas láthatatlanságát illetően. (A vizualításban rejlő impotencia is a szöveg polifóniájának része.) Az eltévedést, vagy pontosabban eltévedten levést megállapítani valakiről, úgy, hogy közben az nem látható, leginkább a hangok bizonytalan újra és újra visszatéréséből lehet. Talán ez történik a szövegben a lovas háromszori visszatérésével. Ezek közül kettő keretezi a szöveget, körforgást sugallva így.

38 Ez egyébként az Ady-szakeredelmésség vissza-visszatérő problémája. „Igyekeztem könyvem úgy megírni, hogy mindig Ady álljon az olvasó szeme előtt, s engem ne is vegyenek észre... [hogy] kiemeljem a romantikából, belenézzünk valóságos arcába.” SCHÖPFLIN Aladár, *Ady Endre*, Nyugat-kiadás, 1934, 6.

„Szükség volt könyvemre azért is, mert Ady valóságos arca és jelentősége a rohamosan szaporodó Ady-irodalomban eltorzult és elfakult az életrajzírók tartózkodásával és túlpapírtásával... [a könyv] szól az utánunk jövő generációhoz, hogy tisztábban lássa Ady alakját, s ne nézzen a mai magyar élet hamis szemüvegén keresztül.” BÖLÖNI György, *Az igazi Ady*, Szépirodalmi, Bp., 1966, 7, 10. Jól látható, elsősorban is a retorikán, aztán például a Bölöni György és Kertész Imre által készített fotók „láthatatlan” argumentációján, hogy a „valódiság”, a hamisítatlanság, az értelmezésre-nem-szorultság mennyire a vizualitáshoz kapcsolódik, az Ady-diszkurzusban ugyanúgy, mint máshol.

39 „Az egész vers azt a folyamatot ábrázolja, ahogy az ősvadon birtokába veszi a világot, amely egyben a múlt uralmát is jelenti.” KOR-MOS Mária, *Ady Endre: Az eltévedt lovas* (Vers-elemzés) = *Az elemzés kalandjai*, Bp., 1985 (1986) ELTE, Esztétika Tanszék, 3–33. A „virtuális vegetáció” szintagma (mint alternatív javaslat az ősvadon mellett) a ködre mint anyagra, mint megfoghatatlan és főleg *nem eredeti* „ősvadonra” helyezi a hangsúlyt.

40 Mű és szöveg ilyenén szembeállítására Roland BARTHES kidolgozása. R. B., *A múltól a szöveg felé*, ford. KOVÁCS Sándor, Pompeji, 1991, 1. 3. sz., 90–97. „A mű (a legjobb esetben) mérsékelten szimbolikus (szimbolizmusa kifulladás, elakad), a Szöveg azonban radikálisan szimbolikus. Az a mű, amelynek szervesen szimbolikus természetét befogjuk, felfogjuk és befogadjuk, valójában szöveg.” I. m., 93.

41 „A Szöveg nem jelentések egymás mellett létezése, hanem átjárás, keresztülvágás; vagyis neki nem az értelmezés felel meg, legyen az bármilyen liberális, hanem a robbanás, a szétterjedés (disszemináció).” I. m., 93.

42 „A Szöveg plurális. Ez nem azt jelenti, hogy több jelentése van, inkább hogy megvalósítja a jelentés pluralitását, redukálhatatlan pluralitását.” BARTHES, i. m., 93. Lásd ezzel nem teljesen összhangban a Kemény Gábor-i polivalens jelképiséget.

43 BARTHES, i. m., 93.

44 „művészi homály”, KIRÁLY, i. m., 563; „Kit és mit jelképez az eltévedt lovas? Ady versének lírai hőse, ez a ködfüggöny mögé rejtőz misztikus figura?”, KEMÉNY, i. m., 324.

45 A név nélküli könyv. Krúdy egyik impozáns rajzában vagy emlékezésében (*Gyertyaszentelő medvéje* = *A tegnapok ködlovagjai*, Szépirodalmi, Bp., 1961) a szereplők „valamely történet megbeszéléséhez fogtak, amely történetet mind-egyik jobban akart tudni a másiknál. Egy történelmi könyvre is szükség volt az eset megvilágításához, ugyanezért lovas embert küldtek a hetedik faluban lakó ismerősükhöz, akinek könyvtárában az a bizonyos történelmi könyv megtalálható volt. Igen ám, csakhogy a történelmi könyvet időközben kölcsönadták, talán a tizedik faluban jár már a küldönc a könyv nyo-

mába. Sok könyv van Magyarországon, de sajtószerű véletlen folytán: soha sincs kéznél egy se, ha szükség van rá. »Bezzeg, álmoskönyv van a házadnál«, méltatlankodott Halászy Bandi, aki éppen ama történelmi könyv segítségével akarta bizonyítani igazát. Így hát akár tetszett, akár nem: várakozásban múlt a nap... A történelmi kérdés, amely a forrásmunka nélkül nem volt megoldható: még mindig függőben volt, az útnak indított lovas ember alakja nem közelgett a fekete-fehér téli alkonyatban.” A könyvről nem esik több szó az írásban, az olvasó nem tudja meg, milyen vitában kellett volna és mit mint végső érvet felhasználni. Ez a Krúdy-írás több szempontból is citálható *Az eltévedt lovas* intertextusaként. Először is Krúdy a fentebb megített hipertextuális kirándulás egyik markáns helyszíne, nevezetessége, amennyiben *A tegnapok ködlovagjai* címen jelentek meg összegyűjtött nosztalgikus írásai a Márai-válogatást megelőző évtizedben, és valószínűleg ő a nagy pályát befutott fogalom feltalálója. Másodsor pedig híven példázza vagy metaforizálja azt a fentiekben diszperzív rendszerként és virtuális vegetációként leírt intertextuális átlátszatlanságot, amely oly jellemző *Az eltévedt lovasra* mint aporetikus szövegre. A könyv nem-lelése (ráadásul épp egy lovas küldönc által) nem annyira a hagyomány anarchikus olvasatának lehetőségére mutat rá (amely anarchiában az irodalomtudományi apokalipszis lovasa lenne hallgatható), hanem az intézményi (könyv) legitimáció, illetve intertextualitás megváltozóban lévő feltételeire. Az irodalomtudományban a lábjegyzetelés, a „lábmunka”, az explicit idézetelés, vagyis az intertextualitás nem más, mint a legitimáció kérdése. A legitimációra és az adott nyelvjáték szabályaira való mindenkori rákérdezés az egyik sajátossága a lyotard-i posztmodern kondíciónak. Ez röviden és gazdaságosan összegezhető egy grammatikai „képben”: a genitívus subiectívus és a genitívus obiectívus jól ismert összeolvadásában. „A teória diskurzusa” szintagma egyrészt jelenti az alanyként egy speciális diskurzust bíró teóriát, másrészt jelenti azt a diskurzust, melynek az a bizonyos teória a tárgya. Lyotard szerint jó az, ha az előbbiben az utóbbinak mint önreflexív mozzanatnak helye van.

Drámai hős vagy regényes jellem?

Giacomo Casanova, a félelmetes hírű kalandor és szélhámos figurája valószínűleg már földi életében és irodalmi születése óta egyként foglalkoztatta és foglalkoztatja az írástudókat Voltaire-től Arthur Schnitzlerig, az inkvizíciótól a pszichoanalitikusokig, hogy Federico Fellini filmjét ne is említsük. Nem meglepő, hogy Márai Sándort is megihlette az alak, a téma, s az ihletből nemcsak egy regényre, hanem – az emigrációban – még egy verses játékra is futotta. A két művet nem pusztán – néhol szó szerint – egyező cselekménye köti össze, hanem az a tény is, hogy alkotójuk mindkét esetben felrúgja a próza és a verses dráma közkeletű konvencióit. Míg a *Vendégjáték Bolzanóban* című regény epikai és lírai leírás, hangulatkép, az epika és a drámai monológ, a színpadi gesztusok és az érzékivé tett gesztusnyelv határán mozog, addig az *Egy úr Velencéből* alig vagy csak igen nehezen függetleníthető a regénytől. (A *Vendégjáték* 1940-ben,¹ a verses játék a szerző állítása szerint 1960-ban keletkezett.) Ennek az adatnak ellentmondani látszik az az 1942-ben, a Magyar Nemzet hasábjain napvilágot látott, feltehetőleg magától az írótól származó cáfolat, miszerint Márai akkor még nem írt drámát a regényből, bár felröppentek erre vonatkozó híresztelések; valamint a következő bejegyzés, melyet Márai az *Ami a Naplóból kimaradt* című kötetben tett 1947-ben: „Talán megírom a »Viadal«-t, s a »Vendégjáték Bolzanóban« verses, színpadi változatát, egyféle dallamtalan operát.”² Fried István közlése szerint a Máraihoz közel álló írói körökben, például Szántó György társaságában, az 1950-es évek közepén is beszéltek egy Casanováról szóló verses drámáról, melyet Márai ír, vagy már megírt. Valószínűleg eldöntetlen marad ez a kérdés, hacsak a hagyatékából, a legendás hajókofferből elő nem kerül valamely perdöntő bizonyíték.

A dráma úgynevezett pongyolaságairól írva Fried István megjegyzi,³ hogy a mű „pusztán játék [...]. A versek viszonylag egyszerűek, a rímek ritkán csattanak, a poénok nem kihegyezettek. S valójában mintha a szerepek sem lennének eléggé megírva. [...] A másutt jól, gördülékenyen verselő Márai mintha nem fordítana elég gondot arra, hogy a »nagy« dialógus akusztikailag is felemelkedjék a regény monológjainak zeneiségéhez. S most a kérdés: nem fordított gondot erre Márai, vagy *nem akart* erre gondot fordítani? Vajon nem egy szegényesebb, kevésbé költői mesejáték megalkotásával kísérletezett?” Fried végül felteszi a kérdést: „Kudarc tehát ez a mű? Éppen nem!” Némely kontúr elmo-

sódottabb a színpadi változatban (a párbaj-motívum, a pénzszerző akciók stb.), más jelenet viszont élesebb, erőteljesebb, világosabb (többek között az üldözésmotívum; nyilvánvalóbb, hogy Párma grófja küldte ólomkamrába Casanovát). Jelentősebb változás a regényhez képest, hogy Teréz csókja elmarad, később azonban nem csak egy csókot kap a kalandortól (Teréz, a cseléd egy korábbi Márai-karcolatnak is főszereplője, csak hogy itt Márai a család takarítónőjét jeleníti meg: a névadásnak Márainál fontos a szerepe), a nemek cseréje itt nem történik meg Franciska nagymonológjában, Mensch az uzsorás (Mensch: az „ember”) figurája egybemosódik az öreg pékével, a Casanova képzetében élő régi nők megjelennek, valamint a toscanai nő és a kalandor között bonyolult szerepcseré megy végbe. A játékban a nő éppen azt olvassa Casanova fejére, amit az a regényben „orvosságként” ajánl neki; a színpadi változat dialogizál, olykor vitázik a regénnyel. A szerepváltás azonban mégsem egyértelmű, mert végül Giacomo is boldogtalannak festi le a nőt, és megbocsátja sértéseit, így válnak el.

Ezen a néhány apró, de fontos eltérésen kívül a két mű cselekménye megegyezik. Giacomo Casanova, aki Chevalier de Seingalt néven kezdte pályafutását, 1725. április 2-án született Velencében, és 1798. június 4-én tűnt el rejtélyes körülmények között a Wallenstein grófok csehországi Dux várkastélyából, némelyek szerint elvitte az ördög, miközben hírhedt-híres *Emlékiratait* írta; 1756. október 31-én éjfélkor szökött meg a velencei ólomkamrából, ahonnan még senki sem szökött meg. München felé menekültében – állítólag – egy rövid ideig Bolzanóban tartózkodott. A számtalan Casanova-történet és ezek feldolgozásai általában abban az egyben megegyeznek, hogy nemcsak az nem biztos, hogy így történtek-e az események, hanem még megtörténtük ténye is teljességgel bizonytalan. Márai Sándor regénye mindenesetre arról a néhány nappól szól, amikor a szélhámós és szoknyavadász először érezhette magát biztonságban a kényes és bizonytalan „nemzetközi jog” értelmében. Ezt a néhány napot sűríti egyetlen nap, egyetlen éjszaka eseményévé a dráma, a verses játék.

Sok művész innen, Casanova legendás szökésétől számítja a nagy csábító történetét, ezt tartja kezdőpontnak. Márai számára mintha éppen itt fejeződne be a történet. Mintha egy elszegényedett vidéki nemesi család szurtos lányából avanszált grófnő sosem volt szerelme örökre elkísérné Casanovát kanyargós útjain, beteljesíthetetlenül és immár beteljesíthetetlenül. Egyes értelmezők szerint Casanova itt ébred rá arra, hogy mostantól pusztán bábu, álarc, figura, tétel egy szerződés listáján, műfaj. Franciska lenne tehát az igazi? Márai, akitől a keserű ironia sem állt távol, hasonló című művében már kifejtette véleményét *Az igaziról*, létezésének lehetőségeiről; másrészt mindarról, amit elbeszél nekünk; *Vendégjátékához* írt jegyzetében kijelenti: „amit az olvasó e regényben talál, mese és kitalálás.” Itt hangzik el az is, hogy az író nem a regényes történet, hanem a regényes jellem érdekelte. Innen érthető, hogy a regény miért szűkölködik

cselekményben, kalandban, fordulatban, miért jellemzi inkább a rezignált vagy éppen a visszafojtott indulatú elmélkedés, gondolatáram, lirizált környezet- és jellemrajz. A szökés története Márainál érzelmes, sőt érzelmős utazás dokumentuma. A télbe hajló havas hegyi város borult napjait Casanova borongós, útra készülő-émlékező kedvét már-már a szabadversek gondolatrítmusával és a prózaversek mágikusan teremtő szavainak erejével állítja eléink az író, „íróvá” lépteti elő a kalandort, aki első bolzanói „hódításával” (Teréz csókja) majdnem felsül. Mintha Márai számára csak írók, zeneszerzők, szobrászok, nyelvújítók, dramaturgok lehetnének igazán regényes jellemek, vagy olyan emberek, akiknek közvetlenül közülük van valamilyen művészi tevékenységhez, esetleg kifejezetten az írott vagy a kimondott szóhoz, a beszédhez, mintha csak ők lennének méltók arra, hogy műveiben főszerepet kapjanak, éppen a szó megtagadása, tévesztése vagy élesztése, az értelem- és jelentésadás, olykor a megnevezés révén. Mintha maga a világ is kizárólag az ilyen értelemben vett művészlét aspektusából értelmeződhetne. Mensch úr és Giacomo párbeszédét, amely valójában mindössze alkudozás, huzavona, magasröptű filozófiai beszélgetéshez hasonlítja-hasonítja. Az önnön megcsalátását kérő Párma grófja is költőként aposztrofálja feleségét, valószínűleg azért, hogy gúnyt űzzön Casanovából, aki addigra már városzserte elhíreszteltette szócsövével, Balbival (aki Casanova „szája”, amennyiben Giuseppe, a szép szőke borbély, a „figaro”, a füle; szerepük rendkívül árnyalt a regényben, míg a darabban a commedia dell’arte figurái csupán), hogy ő valójában és igazából: író. Csak így szerényen.

Kétségtelen történeti tény, hogy Giacomo Casanova hírhedetté vált *Emlékirataim* kívül is írt szépirodalmi alkotásokat, mint ahogy erre történik is utalás a regényben. Itt azonban másról, többről van szó. Egyrészt Casanova számára írónak lenni létforma, misztifikálja az írói munkát, másrészt a történet elbeszélője – büszkeséggel vegyes (ön)íroniával – mutatja be, hogy a tisztos (bolzanói) polgárok szinte mind művészek a maguk módján, még az öreg és Shakespeare-t csak felületesen ismerő gróf is, aki a *Szentivánéji álom* Zubolyának maszkjában szeretne életének főszereplője lenni, vagyis saját sorsát, ha csak egy éjszakára is, irányítani, *megvenni*. Elfelejteti azonban, hogy Zuboly mindössze mellékszereplő – bár annak fontos –, aki számárként (amelyhez szexuális szimbólumot szokott kapcsolni az értelmező képzelet) hódíthatja csak meg Titániát, a tündérr királynőt, egy varázsszal teli, álcás éjszakán. Ebben az esetben a jelmez rejtett, szorongást oldó vágy kivetítése is lehet. Mensch úr, az uzsorás is ír! – igaz, hitellevelet és váltót. A fodrász szintén többre tartja magát, mint egyszerű mestermember, céhtag. Ám az a két ember, aki a legbiztosabb a maga művészi képességében és szónoki tehetségében, éppen a grófi pár. Talán az ő monológjaik teszik ki százalékos arányban a regény legnagyobb részét, szónoklataik retorikailag éppúgy mesterművek, mint Casanova Velencét dicsőítő, áldó és átkozó tirádája, vagy egy másik Márai-hős, aki szintén író, Szindbád-Krúdy Gyula lá-

tomásos írásai, belső monológjai. Úgy tűnik: Franciska és Párma grófja olyan művészek, akik Casanova fölé kerekednek (a két monológban, melyek vele folytatott párbeszédnek lennének, Casanova olyan helyzetbe kényszerül, mint Platón dialógusaiban Szókratész partnerei: ahogy nekik mindössze néhány igenre, nemre, dehogyra vagy perszére futja, úgy Casanovának is pusztán némi „kevés”, „sok”, „elég” jut), ám végül kiderül: mindeddig az történt, hogy Casanova paszszív szemléelője volt csupán a játéknak. A bolzanói vendéjátékot úgy is tekinthetjük, mint *a bolzanóiak játékát a vendégnek*. Amikor megtudják a hírt, hogy a félelmetes hírű nőcsábász és kártyás városukban időzik, úgy kezdenek viselkedni, ahogy szerintük ez a furcsa új helyzet megköveteli tőlük. Egyszerre hőkentek és alázatosak, félénkek és sunyik, örvendeznek és rettegnak, segítik a kalandort és a bukását kívánják. Kényszeredetten vagy örvendezve, de tobzódnak a maszkokban. Fried István említett könyvében úgy véli, hogy egy darabokra hulló világot mutat Márai e regényével. Egy világ szilánkjaitól és cserepeitől búcsúzik Giacomo. Nos, azt hiszem, a töredékes világ válsághelyzetére igen jellemző a maszkok használata, ahogy erről Hamvas Béla is írt több művében (a teljesség igénye nélkül: *Karnevál, Scientia Sacra I.*). Ezt a karneváli tömeget bámulja Giacomo Casanova, a vendég, a néző. Elképzelhető olyan értelmezés is, mely szerint Casanova is csupán báb, maszk, álca. Pontosabban szólva: ő a tökéletes álca, aki, illetőleg amely immár semmit és senkit nem takar, mert a szerep felszívta a személyt, az *alakítót*, aki szerepet alakít, vagyis játszik és alakítja a szerepet, vagyis formálja, teremti. Ennek azonban ellentmondani látszik egyrészt Márai jegyzetében kifejtett véleménye, másrészt a széthulló világot szemlélő ember figurája, aki a *Szindbád hazamegyből* éppúgy ismerős, mint magukból Márai *Naplóiból*; Márai mint önnön *Naplóinak* hőse is ilyen, gondoljunk csak a magyarországi polgárság, polgári világ széthullását bemutató 1943–1944-es, majd az 1945–1957-es *Naplókra*; harmadrészt maga a mű cselekménye és végkicsengése – még a színpadi változatban is, ahol pedig valóban bábfigurára emlékeztet Casanova játékával (vagy éppen tohonya bábokkal – például Balbi, Mensch vagy a Kapitány alakja – való harcra?).

Nem Casanova játszott a polgároknak és a grófi családnak, hanem *velük* játszott. Szemlélte játékukat, figyelte, és néha befolyásolta igyekezetüket. A tulajdonképpeni vendéjáték, melyre a regény és a verses játék végén kerül sor, éppen úgy irodalmi tett, ahogy más Márai-hősök cselekvése is gyakran az (Kazinczyé *A feladatból*, vagy Szindbádé Márai Szindbád-regényéből). Ez a tett az írás, mégpedig abban a műfajban, melyről a regényben már kiderült, hogy igazi Casanova-műfaj: a levélműfajban. Ebben a műfajban kézzelfogható eredményt ért el Giacomo, a szó szoros értelmében. Levele hatására tetézve kapja meg a jóságos Bragadintól a kért összeget. A költészet (művészet), az írás hatalma igen nagy, főleg ha valaki bánni is tud vele. Márpedig Márai Casanovája ilyen ember. Maga a levélírás a verses játékban konkrét tettben éri el tetőpontját (csattanóját?):

Casanova ágyába viszi Terézt, a szobalányt, és a levél végső szavai már a kis cseléd bájos fülébe csengenek, akárcsak a regényben: „Csak Téged és örökké.”

A bábok és maszkok karneváli forgatagában visszafelé értelmeződik a Márai által sugallt „mindenki író, mindenki művész”-definíció a tényleges, valóságos művészi tevékenységhez képest. Alkotó tevékenység ez, amely előtt nemcsak a rajtakapott leleskedő nőszemélyek álldogálnak görbült, alázatos háttal, felfelé pislogva, hökkenten, hanem valószínűleg az összes többi szereplő is. A Casanovát és művészetét gúnyoló gróf megkapja azt, amit vaksi szemével betűzgetve, hunyorogva kipellengérezett, nevetségessé próbált tenni. A levelet, az irodalmat. Ez a levél nem pusztán: „Látnom kell téged.” Annál több is, kevesebb is. Nem az „ösztönös művész” rövid és szikárságában is kusza, lecsupaszított látomása („Látnom kell téged.”), hanem egy nagyvonalú és műfajának birtokában lévő alkotó gesztusa, irodalmi tett.

Ironikussá válik Márai sugallata, és félelmesen bizonyossá a regényes jellem, Casanova kijelentése. Ebből a távlatból szemlélve úgy tűnik: egyesíti magában mindazokat az írókat, akikről Balbinak beszélt, mégpedig azért képes erre, mert egyikkel sem azonos. Mindezek csupán álarcjai, azé a nagy művészei, akinek mindegy, hogy szép női test, éles velencei tőr vagy lúdtoll a fegyver, az eszköz, esetleg cinkelt kártyapakli, ő minden területen művész és minden hangszeren, illatos nyoszolyán éppúgy, mint hajnalban a bajvívó helyen. Valamiképpen az antik korok polihisztorait idézi, akik a tudás és az életmód rengeteg fajtát egyesítették magukban, valószínűleg éppen azért, amiért Casanova is hasonlítható hozzájuk, vagyis az élet teljességének megélése miatt (gondoljunk csak a drámaíró, költő, csillagász, matematikus, bokszoló, filozófus, rabszolga, politikus Platónra!).

Azért tudták ezek az emberek az élet számtalan területét magukban egyesíteni, mert valamiképpen magát az életet képviselték, jelképezték életükkel, teljességükkel. És amikor a regényben is elhangzik – Franciska szájából – a kijelentés: „Én vagyok az élet”, akkor a számtalan *élet* csap egymással össze egy drámai monológ *dialógusában*.

Giacomo hallgatva beszél. Azt, hogy ő miért élet, az egész műből lehet csak megérteni. Ő a szabadság a félelem, a prüd erkölcsök, a korrupció, a gyávaság, a korlátoltság, az íratlan törvényt rögzült ostoba szokások ellenében; a bizonyíték arra, hogy nem születünk tengni, mint az állat. Odüsszeusz, minden idők Szindbádja, a vándoréletben létre lelő, a Férfi.

Franciska (nevének jelentése: 'francia lány', de származtatható a „Ferenc” névből is, esetünkben mégis talán az első értelmezés a megfelelőbb) másként értelmezi az életet. Már az is szembeötlő különbség kettejük között, hogy Franciska kijelenti: ő az élet, míg Giacomo ezt soha nem teszi. Neki nincs erre szüksége, mert *tudja*, hogy ő az élet. Franciska deklarálni és szónokol, oldalakon keresztül beszél és beszél, de mindaz, amit elmond az életről, főképp Casanovával közös,

jövendő életükről, egyszerűen és szépen összefoglalható az akkor már három éve halott József Attila soraival harmonizáló mondatában: „Ahol én alszom, ott a házad.” Franciska az élet. Az otthonteremtő szelíd anya, a bajokkal szembe szálló, fiát, férjét, fivérént védő asszony, a tüzelő nőstény ordas, a szobacica, a cseléd, a megcsalt, de hűtlen párját visszaváró hűség, az elérhetetlen fagyos szépség és a megalázott, sárba tiport erény és szeretet. Valószínűleg mindkettő az élet: Giacomo is, Franciska is. Hogyan is érthetnék meg egymást, hiszen – Karinthy szavaival – „mindkettő mást akar. A férfi nőt, a nő férfit.” Mindezeket túl önmagunk behelyettesítése az étellel krisztusi párhuzam, hiszen ő mondta magáról, hogy „Én vagyok az út, az igazság és az élet.”

Úgy tűnik azonban, hogy ez a két ember nem tudja egymást megváltani, még az sem biztos, hogy önmagukat képesek lennének. Nem egyszerűen arról van szó, hogy mindegyik mást akar, hanem arról, hogy Franciska szónoklatával ezt a *más* akaratát kényszerítené Casanovára, szelíden, erőszakkal vagy éppen szelíd erőszakkal, míg Casanova csupán hallgat. Ő már megtapasztalta az *életet*, amely nemcsak *ő* egy személyben. Egy húszéves egzaltált grófnő nem befolyásolhatja. Természetesen ez a találkozás is ünnep számára. Bár csak egy éjszakára szóló, a belső időben mégis hosszú, szertartásos ünnep, melynek végén a magára maradt Casanova lakomája kultikus aktus. Olyan evés és ivás, mely szakralitásában Márai Szindbádjának evéséhez hasonlít, bár azt éppen ellenpontosza (míg ott körülményesen, lassan és keveset eszik a főhős, addig itt gyorsan zabál és mindent felfal). Közvetlen példái talán éppen Krúdy királyregényei lehettek, melyekről (*Mohács, Festett király, Az első Habsburg*) az emigrációban *Naplójában* írt, és éppen azt a vonást emelte ki belőlük, hogy Krúdy történelmi-politikai hősei hatalmas étvággal esznek, Szapolyai végigzabálja a trónviszályt. Végül még egy előképre szeretném felhívni a figyelmet, Vörösmarty Mihály *A két szomszédvár* című kiséposzára, ahol Tihamér – a kortársak által kannibálinak bélyegzett – szakrális étkezést végez. Természetesen létezhet Casanova zabálásának egy ennél sokkal egyszerűbb, fiziológiai magyarázata is: a Franciska keltette feszültséget vezeti le a mértéktelen és hirtelen evés-ivással.⁴ Ez utóbbi magyarázat belefér az ironikusan ábrázoló Márai felfogásába, de a regényes jellem ígéretével nem fér össze, hacsak annyiban nem, hogy feltételezzük: Márai magát a regényformát is ironikusan értelmezi. Ez a regény, amely a verses játékhoz hasonlóan végső soron karneváli jellegű, ahol semmi sem biztos, kínál egy újabb értelmezési lehetőséget is. Mivel itt minden játék, álarc, álca és látszat, nem lehetséges-e az, hogy Franciska szerelme is csak látszat, veszélyes játék egy ember érzéseivel, vagyis „műfajával”, hiszen Casanova legfőbb műfaja mégis a szerelem. A regényből nem derül ki, hogy Franciska szerette-e Casanovát valaha, sőt, mivel álarc van rajta találkozásukkor, még az sem biztos, hogy valóban Franciskával találkozik Giacomo. Mi a biztos? Az, hogy a tizenöt éves leányka éjjeli ruháskában nézte végig az egykor érte folytatott párbajt. Az ter-

mészetesen könnyen meglehet, hogy a szemben álló bajvivó felek közül nem a nálánál jóval idősebb férfi volt számára a rokonszenvesebb, hanem a korban hozzá közelebb álló. Erre azonban semmi utalás nem történik a műben. Mivel Franciska, vagy aki úgy beszél az álarc mögül, mintha Franciska lenne, nagymonológján belül is – szerelmes? – ellentmondások sorába keveredik, így ezt a nyilatkozatot sem lehet bizonyíték értékűként kezelni. Marad tehát a „valóság”: Párma ura meglátogatja Casanovát, oktatólag szónokol neki, megpróbálja megszégyeníteni és kifigurázni, utána pedig „megveszi”. Ezután megjelenik *valaki* álarcban, aki *talán* Franciska, de ebben nem lehetünk biztosak, legalábbis mi, olvasók nem; és elkezd szónokolni, pontosabban folytatja férjeura szónoklatát, s ezzel megvigasztalja, aztán megbántja Casanovát, de talán nem túlságosan. A nagy hódító ezen az éjszakán hoppon marad. Hiába a virág, a havon a vaj, a drága veronai óbor, a „műfaj” varázsa. Kísért a gyanú: nem lehet, hogy Párma grófi párja összefogott ezen a karneváli éjszakán, hogy megleckéztesse a nőcsábász kalandort, rúgjon egyet a börtönből frissen szökött, még beteg és fáradt oroszlanba? Hiszen Casanova ki van szolgáltatva Párma grófjának, lehet, hogy az ólomkamrába is ő juttatta, könnyen visszavitheti oda Bolzanóból. Hiszen Franciska a párbaj után elfogadta a már akkor sem ifjú gróf kezét (persze lehet, hogy nagy vagyona és hatalma miatt...). Éppen ez a rengeteg „ha” és „talán” ad esélyt a feltételezésre, hogy morális csapdát állítottak Bolzanóban az erkölcs-telenség fenevadjának. Márai regényei is „nyitottak” az értelmezések számára. Vissza-visszatérő szavai, fogalmai („kaland”, „titok”, „egyfajta”) az események átláthatatlanságát, a történetek többféleképpen értelmezhetőségét sugallják. Ám térjünk vissza a műhöz!

A grófi pár a színjáték után úgy léphet le a színről, mint akik jól végezték dolgukat. Casanova mesteri levele is csak az olvasó számára bizonyítja fölényét (valószínűleg a regény és nem a levél közvetlen olvasója számára), no meg közvetlen „társaságának”, Teréznek és Balbinak. Egy cseléddel vigasztalódik a nagy csábító?

Giacomo szemében Teréz igazi nő, mint ahogy minden nő igazi. Ezért Casanova Giacomo. Létének értelmezése lehet az is, hogy senkit nem szeret, talán még saját magát sem, de az is, hogy mindenkit és mindent szeret. Az életet szereti és ezzel kimondva-kimondatlanul elsősorban önmagát. Minden és mindenki az igazi minden pillanatban. Többszörös görbe tükör és bonyolultan át-tételes ironia hirdeti ebben a regényben az írás, a költészet, az irodalom hatalmát. Casanova jellemével összefér, hogy végül az írással kerekedik felül az intrikákon, és kerüli ki azokat a csapdákat, melyeket neki állítanak. Regényes jellem, tehát nagyszerű jellem. De éppen ezt a jellemet nehéz drámai fogások alkalmazásának gyanúja nélkül lefesteni. A *Vendégjáték Bolzanóban* leírásai néhol már a verses játék színpadi mozdulatait idézik, vagy egy soha el nem készült barokkosan gazdag, túlzóan burjánzó színdarab rendezői utasításait.

Márai Casanovájának gesztusai színpadiasak, gyakran túlzók, beállítottak. Ahogy Casanova kezébe veszi a lúdtollat, és íráshoz készül, ahogy Terézt átölelve bal kezében tört szorongat (amely akár fallikus szimbólum is lehet), vagy ahogy egy elkényeztetett és hisztérikus sztárrendező allűrjével berendezteti lakosztályát Franciska látogatása előtt.

A regény pazar, szinte barokkos burjánzása és díszletei mellett igen visszafogottan hat az a karneváli forgatag, amely az *Egy úr Velencéből* című verses játékban gomolyog. A mellékszereplők itt nem formálódnak önálló karakterekké. Még Franciska alakja is úgy jelenik meg, és úgy van *jelen* a színen, hogy bizonyos vonásaiban nem választható el a három álarcosnő látomásától. Egyáltalán: az alakok, a szereplők pusztán Casanova holddudvaraként léteznek, feléje mutatva értelmeződnek és értelmezhetők, minden körülötte kavarog, mintha a színdarabban pusztán saját számtalan álarcába pillantana bele a színpad, mint óriási tükör segítségével. Azzal azonban, hogy Márai a két kis táncos – Pierrette és Pierrot – bájos figurájával keretbe foglalja a történetet, mint egy vásári komédiát, tulajdonképpen arra utal: ez nem más, csak *játék, történet, mese*.

Játék vagy történet? Dráma vagy epika? A *Vendégjáték Bolzanóban* az epikán innen mutat a színpad(iasság) felé, az *Egy úr Velencéből* szereplői (figurái? bájai?) pedig mintha pusztán rosszul kivágott papírbábok lennének a regény lapjairól. Véleményem szerint Fried István értelmezése helytálló és ötletes, amikor egy pusztuló világ groteszk karneváljaként értelmezi a félbehagyott, nehezen ért(elmez)hető gesztusokkal operáló darabot, melyből később Farkas Ferenc révén opera is készült. Mintha Márai maga is érezte volna, hogy regényével már-már túllépi a hagyományos epika határait. Persze lírai leírásokban is gazdag a *Vendégjáték*, mégis az a számtalan apró vagy éppen nagyon is szembeszökő jel, melyekről az imént szó volt, inkább a drámával, a színpadi formával rokonítja Márai regényét.

Márai azt írja egészen pontosan a *Jegyzet*ben, hogy „hősöm élettörténetéből engem nem a regényes történet érdekelt, hanem a regényes jellem”. Amikor Márai a regényes jellem kifejezést használja, úgy tűnik: két műnemet csúsztat össze, a drámát és az epikát. A dráma a jellemek harca, összeütközése, nem is mindig „jó” és „rossz” jellemké, gyakran csak az eltérő felfogásúaké. A hősoket pedig talán az eposztól örökölte a regény. Természetesen senkinek sem szokatlan a fogalmaknak a címben szereplő összetétele, de kínálja magát a feltételezés: lehetséges-e, hogy Márai felismerve regényének színpadias vonásait, „mentségül” hivatkozik a *regényes jellemre*? A *Jegyzet* közvetlenül arra a tényre vonatkozik, hogy Casanova vezetékeve sohasem fordul elő a regényben. Nevét nem merik kimondani valamely elkorcsosult névmágia vagy személyétől való félelem miatt, maga pedig nem tartja szükségesnek kiejteni nevét, mely velencei főre mellett poggyásza másik felét teszi ki. Márai talán azt sugallja ezzel, hogy hőse „bárki”, akárki, aki kalandor, kártyás, szoknyavadász volt Casanova epochájá-

ban. Az ötlet által távlatot, „levegőt” kapott a figura, és élesebben kirajzolódnak azok a vonásai, melyekről Márai írni szeretett volna, hiszen Milan Kundera szerint a „REGÉNY. Az a prózai nagyforma, amelyben az író kísérleti egókon (a hősökön) keresztül vizsgálja a létezés néhány nagy témáját.”⁵ (Kiemelések tőlem: K. Z.) Márai másik indoka az, hogy amit írt, „mese és kitalálás”. Mindezek miatt azonban nem kellett volna mentegetőznie, hiszen mindkettőre szép számmal találhatunk példát az irodalomban – és nem pusztán Giacomo Casanova esetében. Ráadásul mese és fikció alighanem az irodalom legfontosabb építőkövei közé tartozó fogalmak. Maga a mentség, a regényes jellem szorul itt mentségre. Kundera írja említett könyvében *A lét elviselhetetlen könnyűsége* című regénye kapcsán, hogy különbséget tesz lírai és epikus szoknyavadász között. „»A lét elviselhetetlen könnyűségé«-ben kétféle szoknyavadászáról esik szó: a lírai szoknyavadászáról (aki minden nőben a maga eszményét keresi) és az epikus szoknyavadászáról (aki minden nőben a női világ végtelen változatosságát keresi). Ez megfelel a lírai, epikus (és drámai) klasszikus megkülönböztetésének, mely csak a XVIII. század végén jelent meg Németországban, s melyet Hegel fejtett ki oly nagyszerűen *Estztikájában*: a lírai a vallomásos szubjektivitás kifejezése, az epikus annak szenvedélyes vágyából születik, hogy meghódítsuk a világ objektív valóságát. Nézetem szerint a lírai és az epikus túlcsap az esztétikán: az a két lehetséges magatartás, amit az ember önmagával, a világgal, a többi emberrel szemben elfoglalhat (lírai kor – ifjú kor).”⁶

A *Vendégjáték Bolzanóban* című regény tulajdonképpen arról szól, hogy a külvilág kunderai értelemben lírai szoknyavadásznak tekinti Giacomót, aki valójában epikus szoknyavadász. Őt a lét teljessége érdekli, neki mindenből az egész kell, minden nőtől a mindenkori nő. Hamvas Béla szóhasználatával élve: bolond lenne, ha nem az öröklétre rendezkedne be. Csakhogy számára az öröklét nem a transzcendentális lét megélését jelenti, hanem a mindenkori *most* örökké élését, úgy, ahogy a Franciskával töltött éjszaka tágul kozmikus éjjé, talán a meg nem értés éjévé. A meg nem értésévé, hiszen a grófi pár – és főleg Franciska – sem esztétikailag, sem etikailag nem érti Casanovát és „műfaját”, vagyis művészetét. Márai regényében úgy szólal meg Franciska, mint az örök nő, mintha az író nem egyszerűen olyan nőt akart volna rajzolni művében, aki úgy érzi: ő volt az igazi Casanova életében, vagyis a férfi életében, hanem az örök nőt szerette volna megszólaltatni a nagymonológban. Az örök nő valószínűleg természeténél fogva szisztematikusan és örökké el fogja téveszteni a kétféle szoknyavadászt, és soha nem fogja megérteni, hogy az epikus szoknyavadászok nem lírai szoknyavadászok, mert számára csak olyan csapodár férfi létezik, aki, ha őt csalja meg, akkor az egész női nemet csalja, vagyis – Kunderát idézve – „minden nőben a maga eszményét keresi”. Innen aztán már csak egy lépés a rezignált észrevétel: Casanova pusztán önmaga árnya, báb, mint ahogy Fellini filmjének végén is egy bábu lejt végtelen, végeérhetetlen táncot.

Casanova azonban Márainál alkotó ember, íróember, ezáltal *értékes* ember, olyan értelemben, hogy értéke van, és olyan értelemben is, hogy léteznek számára értékek. Csakhogy ezek az értékek olyan mértékben eltérőek a köznapi, „polgári” értékrendtől, hogy már-már az értékvesztés vagy minden érték átértékelésének gyanújába keveredik hívük. Ezen a szinten Casanova rokonítható marquis de Sade-dal, aki az emberben lévő (szerinte) *igazi* értékek felszabadításának érdekében kategorikusan elutasította az európai, klasszikus értékrendszert, amely talán Mózes kőtábláival egyidős. Természetesen nem tekintem Casanovát sade-i értelemben libertinusnak. A regény Casanováját még kevésbé, csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy Casanova éppúgy a hagyományos erkölcsiség ellenében helyez új értékrendszert az emberi (egyéni, szubjektív) teljesség és az élet szentségének nevében, mint de Sade.

Casanova drámai hős, drámai jellem. Tette, a szökés az ólomkamrákból egy közösség, az európai (polgári, félpolgári) közösség számára példaértékű, jelkép. A szabadság, az emberben való törhetetlen hit jelképe. Drámaisága azon a ponton válik ironikussá (regényessé?), amikor ráébred önnön létének értelmére. Giacomo eléggé intelligens ahhoz, hogy ez a pillanat elkövetkezzék. Ráébred önnön fontosságára, arra, hogy eleven jel, jelent valamit, és ennek a jelentésnek megfelelően kezd el viselkedni. Márai azonban nem egyszerűen az ezzel a felismeréssel járó felelősséget mutatja be. Ironizál is, groteszk helyzetet teremt, hogy az olvasó átérezhesse annak paradox voltát, amikor egy ember ráébred arra, hogy küldetése van, a sorsnak terve van vele, és ezentúl ennek megfelelően viselkedik. Gesztusai, mozdulatai hosszúakká és kifejezőkké válnak, mivel *már tudja*, hogy nemcsak magának, magáért él, hogy képvisel valamit az emberek szemében.

Az ilyen sors, hogyha Casanováé, a szemlélő számára regényes és kalandos, Casanova számára azonban színpadias inkább. Ezt a kettősséget Márai Sándor nem akarta feloldani. Műfajához amúgy is jobban hozzátartozott az ironia és a keserű játék. Ezért állíthatom, hogy ironikussá válnak a burjánzó barokkos jelenetek és gondolatáramok a regényben, és esetlenné, groteszkké a mozdulatok, kifejezéstelenné a *rigmusok* és az *álarcok* a verses játékban.

Nem Casanova szeretői, nem Franciska vagy Párma grófja képtelenek felismerni a kalandorban az epikus szoknyavadászt és szeretőt, az élet-szeretőt, hanem Márai ébred rá arra, hogy kora képtelen felismerni azt a filozofikus problémát, a „létezés nagy témáját”, melyet Giacomo kísérleti egóján keresztül próbál vizsgálni. Az egy és a sok problémáját.

Az európai kultúrában már a Szókratész előtti gondolkodókat is foglalkoztatta ez a probléma, Parmenidészt, Hérakleitoszt. Platón bizonyította aztán, hogy lényeges lételméleti és mindennapi egzisztenciális problémák húzódnak meg e mögött a kérdés mögött. *Parmenidészében* (126a–166c) Zénón és Parmenidész

barátságából indulnak ki a vitapartnerek, s innen jutnak el az egy és a sok, a konkrét és az általános problémájához.

Franciska az, akiben esszenciálissá válik az egy és a sok fogalmának tévesztése, ezért nem érti és nem értheti meg az epikus szoknyavadászt, akinek tevékenysége a megismerés egy formája lehet. Tapasztalás talán csak akkor valósulhat meg a szó igazi értelmében, ha az egyesben, a tapasztalat tárgyában már a tapasztalás pillanatában leképeződik számunkra az általános, amely aztán egy lesz, azaz gondolati, ideális konkrét a számunkra, amikor az egyesek sok-jával szembesülünk. Ennek az ismeretelméleti aktusnak a szükségességét nem ismeri fel és érti félre Franciska. Ez az aktus Casanova (vagy Odüsszeusz) számára létforma, a gondolati lét pillanatról pillanatra történő igazolása a tapasztalás által.

Abban az esetben, amikor önmaga a gondolkodó lény, létező, akkor Casanova annyiban létezik, amennyiben tapasztal, vagyis világa jeleit fogja gondolata számára, feltéve, ha elfogadjuk, hogy ezeknek a gondolatoknak csak annyiban van jogosultságuk és lehetőségük a létezésre, amennyiben mindig valamihez vagy inkább valakihez viszonyulva vannak. Casanovának Balbira vagy Giuseppére, a fodrászra éppen úgy nagy szüksége van, mint minden embertársára, hiszen ők azok a mások, akik miatt a tapasztalás aktusa megtörténik, akikhez képest él a regény drámai jellemű hőse, minden regény mindenkori drámai jellemű hőse. Ők azok, az emberek, a mások, akikhez képest széthullott, szilánkjaira tört a világ, akikhez képest aposztrofálódik a mindenkori világ és annak válsága. Pontosabban a valami elveszett, eltörött, „valami nincs rendben”-érzés csak az ő tükrükben jelenhet meg. Ők a színház, a színpad, melyben-melyen az én megjelenik, s ezt az ént Márai ebben a két művében Casanova álarcába rejti.

A hős mindig magányos, legalábbis Márainál. Ebből adódik (tehát ismét visszafelé értelmeződik, mint Kazinczy meg nem értettsége *A feladatban*, de Szindbád furcsa, ellentmondásos „magánya” is a *Szindbád hazamegyben*), hogy a hős nem pusztán valamely – pozitív vagy negatív – etikai magatartás miatt áll egyedül, hanem egészen egyszerűen azért, mert ő a kunderai értelemben vett (kísérleti) egó, sőt az író mint gondolkodó létező egója. Nem arról van szó, hogy az írók önéletrajzot írnak regényeikben, hanem hogy az egó, melyen keresztül Kundera szerint a lét fontos problémáival foglalkoznak, szükségszerűen alteregó, mivel *ők* gondolkoznak regényeik lapjain, akkor is, ha hőseiket gondolkodtatják, beszéltek.

Ez lenne a nyitja a „regényes jellem” kifejezésnek? Márait a regényes jellem érdekelte, az a jellem, melyet regényében megjeleníthet. Csakhogy korára nem pusztán a klasszikus eposzok ideje járt le, hanem a klasszikus regényeké is. Új irányokba fordult az epika, s ezeket az irányokat többek között Joyce, Proust, Powys mutatták. A *Vendégjáték Bolzanóban* nem pusztán abban az értelemben önironikus, hogy Márait, a *Füveskönyv* latin patrícíushoz hasonlatos etikus szer-

zójét parodizálja, vagy Casanovát, a fölsült szoknyavadászt, hanem magát a regényformát. Kifelé mutogat, nem pusztán a regényből, hanem magából a prózából, az epikából, de úgy, hogy közben keretei között marad, és erre kínosan ügyel. Nem egyszerűen másik műnembe tett kirándulás, hanem törekvés a műnemek közti átjárhatóságra, egy újabb poétikai univerzalitás megteremtésére. Ahogy hőse, Casanova az életben, erkölcsben, etikában, úgy teremt új rendet Márai az esztétikában, a regényírásban.

Az *Egy úr Velencéből* című verses játék valójában csak véglegesíti és megerősíti ezt a tanácsot, mint egy recept, amelyet a megfelelő megnyugtató és figyelemfelkeltő szavak, az utasítások kíséretében az orvos átnyújt a betegnek, aki megfogadja a tanácsokat, vagy nem. De élni velük vagy nélkülük annak tudatában kell, hogy léteznek.

1 Márai már az 1938-ban megjelent *A négy évszak* című gyűjteményében is megemlékezik Casanováról.

2 Vörösváry, Toronto, 1993, 102.

3 FRIED István, *Márai Sándor titkai nyomában*, Mikszáth Kiadó, Salgótarján, 1993, 22–23.

4 Szőke Györgynek a dolgozat első változatára vonatkozó véleménye szerint Casanova tette a szexuális aktus orális fázisba regrediálódásaként is értelmezhető.

5 Milan KUNDERA, *A regény művészete*, Európa, Mérleg sorozat, Bp., 1992, 182.

6 Uo., 171–172.

Egy párizsi Hunniában

(*Illyés Gyula poétikájának háttere a húszas–harmincas évek fordulóján*)*

„Nem Illyés-apológiát írok, nem is szorul rá.
Pusztán viszolygásomnak szeretnék hangot adni,
egy olyan nemzeti kultúráképpel szemben, melyből
Illyés Gyula sunyin kiretusálható.”

(Petri György)

I.

Egy másfél esztendő óta késett versgyűjtemény és egy rövid konferencia – ez a kilencvennégy éve született, s tizenhárom esztendeje halott Illyés Gyula hivatalos kultúrpolitikai mérlege az utóbbi évtizedben. Mindez önmagában nem lenne negatívum; tudjuk, kultúrpolitikává „nemesülni” keveseknek adatik meg, s nem is biztos, hogy jól járnak vele. A nagyobb baj az, hogy Illyés nemcsak a hivatalos mérlegen nem nyom számottevő súlyt, de nem kell az értelmiségi közönség egyik rétegének sem. A hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején utoljára fellobbanó – nem kevésbé kártékony – kultuszt a lesajnáló elutasítás vagy a tökéletes elfeledés váltotta fel. Az egyik oldalnak nincsen szüksége annak a háború előtti népi tábornak meghatározó egyéniségére, ahonnan önmaga szellemiségét eredezteti, a másik oldal pedig éppen ezért nem tart rá igényt. De nem kell az avantgárd kései híveinek sem a hazai szürrealizmus alapítója, Tzara és Éluard személyes tanítványa, s nem kell a nyugatos tradíció elvi folytatóinak a folyóirat állandó szerzője, Babits Mihály utolsó barátja. A kérdés persze fordítva is feltehető: Lehet-e irányadó olyasvalaki szellemi hagyatéka, aki nyugatos és avantgárd, népies és urbánus egy személyben? Mihez kezdhet dichotómiákban gondolkodó kritikai érzékünk ilyen mértékű „világnézeti poligámiával”?¹

Sorolhatók lennének a zordon elmarasztalások, melyekkel kortársai illették Illyést, s amelyeknek lényege az, hogy a túl sokfelé elkötelezett költő valójában árulója az egyes irányzatoknak. Az ilyen jellegű kritikai észrevételek többé-kevésbé mindig az eszmeileg elkötelezettek, az egyes csoportok reprezentáns képviselői szájából hangoztak el; s ilyen értelemben mond ítéletet Illyés mint áruló

* Jelen dolgozat létrejöttéért Szigeti Lajos Sándort illeti köszönet, aki 1994 tavaszán Pécsen tartott kutatószemináriumán hívta fel a figyelmemet a korai Illyés-líra poétikai problémáira. E kutatás és együttgondolkodás tanulságait Szigeti *Modern hagyomány* című tanulmánykötetének „Nemet intek én is” című fejezetében írta meg (Lord Könyvkiadó, Bp., 1995).

felett Kassák az avantgárd, Féja a népiesség, Ignó Pál az urbánus modernség, József Attila pedig a szocialista irodalom nevében.²

Mindezen nézeteket foglalja össze Fejtő Ferenc címében fentebb már idézett, maró gúnnyal megírt pamfletjében, melynek célzott kritikai élét az is kiválóan mutatja, hogy az irodalmár-kritikusnak, aki többnyire közvetítésre törekedett az eszmei frontok között, ez az egyetlen támadó jellegű írása. Persze, a „céhszerűen urbánus”, Szép Szó-szerkesztő Fejtő Ferenc sem véletlenül támadja meg Illyést, akiben a modern francia irodalmi mozgalmak és a progresszív baloldali értékek feladóját látja, de pamfletje tanulságát éppen az adja, hogy nemcsak saját szellemi köreinek csalódottságát fejezi ki. Illyés túlon túl sokoldalú eszmei elkötelezettsége, de az egyes eszmék mellett nem eléggé harcos kiállása miatt bélyegeztetik meg: „viszonya van az összes világnézetekkel, amelyek honunkban dúlnak és virítanak. Egy időben van viszonya mindannyival. El kell ismerni róla, hogy művészi-bűvészi ügyességgel játssza a világszemléleti Don Juan veritékes szerepét. Mindegyikhez mindig van kedves szava, ajándéka, randevúról randevúra siet [...] parfümjét okosan és tapintatosan változtatja aszerint, melyikkel találkozik. [...] Mi, többiek, állandóan időhiányban szenvedünk, az egy idő is alig elegendő, hogy egy világnézetünknek hathatósan szolgáljunk. Illyepusztai mestere az időbeosztásnak. Mindennap tud szolgálni valamennyinek, anélkül, hogy rajtakapnák, vagy rossz néven vennék tőle, ha rajtakapják.”³ S hogy a „valamennyi” csakugyan valamennyi, a korban honos világnézetet vagy értelmiségi magatartást jelentse, Fejtő fel is sorolja, kik azok, akiknek a pamflet hőse tud kedvükre valót mondani: a fajvédő, a kommunista, a trockista, a szociáldemokrata, a liberális konzervatív, a politikát elutasító l’art pour l’art esztéta, a népi, a kormány- és rendszerpárti, a zsidó és az antiszemita.

Mindezt azért idéztem ilyen hosszan, hogy bemutassam, miképp vetül rá Illyés-képünkre szinte az első pillanattól kezdve a költő közéleti tevékenységének és személyes habitusának megítélése, mégpedig nem is irodalmi, hanem kvázi-politikai alapon. Az elmúlt hatvan esztendő mindenkori értelmisége számára, laikusoknak és irodalmároknak éppúgy, szinte kínálta magát a lehetőség, hogy Illyés irodalmi munkásságán világnézeti alapon fanyalogjon vagy lelkesedjen. Egészen a legutóbbi esztendők kevés számú elemzéséig, sok tanulmányra, cikkekre, monográfiára árnyékot vetett Illyés politikai eszmerendszerek és képviselőik felé parolára nyújtott keze. (Persze, nem feledhetjük, hogy itt valóban Kun Béla, Gömbös, Imrédy, Kállay, Bárdossy, Rákosi, Gerő, Révai, Kádár és Aczél kézmelegéről van szó!) A másik jellemző kritikai attitűd a társadalmi, politikai háttér teljes kiiktatása volt az illyési életmű mögül. Ez a fajta értékelés, jóllehet jóval objektívebb képre törekszik az előzőnél, sokszor megfedkezni látszik arról a tényről, hogy Illyés par excellence közéleti költő és természetesen közéleti prózaíró; s hogy mindez nemcsak a később ráosztott

(vagy magára osztott) „nemzet napszámosa” szerep miatt van így, hanem már jóval előbb, a húszas évek közepén is bevallottan társadalmi céllal alkot.

Önironikus megjegyzései mellett – például „kétkulacos vagyok, két kulaccsal vernek”⁴ –, akár Fejtő pamfletjére is válasz lehetne három évvel korábbi naplójegyzete, amellyel Németh László kritikájára reagál, mely szerint túlon túl közel került a szociáldemokratákhoz és eltávolodott a népi gondolattól: „Nem vagyok opportunistá, sem áruló. Egy célom volt mindig. A zsellérség és a cselédség sorsán javítani. E célból mindenkivel társulok. Különböző mozgalmak közeledtek e kérdés felé, én valamennyit támogattam. [...] A történelem »ítél«.”⁵ A célul tűzött társadalmi feladat valóban központi szerepet játszott Illyés szépírói munkásságában, de konkrét közéleti tevékenységének módszereit, eredményeit megítélni azonban csakugyan a történelem vagy a kultúrtörténet feladata.

A fent említett kritikai nézőpontok hiányosságait mutatja, hogy egész a kilencvenes évekig sem az életrajzi-társadalmi-politikai alapú megközelítés, sem a depolitizált, ezért jobb híján pszichologizáló, vagy csak az egyes művekre koncentrááló módszer sem tudott mihez kezdeni Illyés éles beszédmód-, forma- és stílusváltásaival. Arra a kérdésre, hogy a Párizsból hazatérő szürrealista költőből miként lesz hamarosan a népi líra egyik legjelentősebb képviselője, később pedig a nemzeti klasszikus irány főalakja, még a leginkább értő elemzők is mindössze azt a választ adták, hogy „a hazatérés élménye és a szülőföldjén szerzett tapasztalatok készítetik Illyést költészetének átformálására”.⁶ Csupán a legutóbbi években történtek kísérletek a jelenség mélyebb, poétikai jellegű okainak vizsgálatára, legtöbbször az újnepi költészet belső, kontextuális sajátosságaiból kiindulva. Jóllehet, mindez viszonylag pontosan elhelyezi Illyést az újnepi mozgalomban, mint a tárgyi tudatosság vagy az epikai paradigmaváltás nemzeti modelljének képviselőjét,⁷ nem világítja meg a folyamat másik oldalát, a költő és a szürrealizmus viszonyát, valamint a beszédmód-váltás mikéntjét. Másik visszatérő probléma, hogy az újnepi poétikai modell szemszögéből értelmezett költői korpusz darabjainak jelentős része csak nem kis erőszak árán tartható fenn a modell számára, s valójában csak egyetlen verseskötet, a *Sarjűrendek* és az epikai triptichon tartozik az újnepiesség főáramába.

Mindezek alapján a következő kérdések vethetők fel: Vajon valóban pusztán életrajzi és társadalmi okai vannak Illyés hazatérte után bekövetkező beszédmódváltásának, vagy valamilyen mélyebb, poétikai jellegű törvényszerűség határozta meg azt? Hogyan lehet a modern magyar költészet újnepi áramának vezéralakja egyben az avantgárd, majd a klasszikus modernség meghatározó figurája? Másképp fogalmazva: Miként értelmezhetjük a költő húszas-harmincas években írt nem újnepi jellegű műveit, vagyis – fenntartva a dichotomikus terminológiát – létezik-e, s ha igen, miként létezik „urbánus” Illyés Gyula?

II.

„Pedig hát ő is urbánus a maga módján, csak hát másképpen az, mint mi vagyunk...”

(Zsolt Béla)

Ez utóbbi, látszólag irodalmon kívüli fogalom azért lehet egyik kulcsa a kérdés megválaszolásának, mert valószínűnek látszik, hogy a probléma Illyés számára is ebben a formában fogalmazódott meg. Avantgárdnak vagy klasszikus-nyugatosnak lenni urbánusságot jelentett, nemcsak az irodalmi nyilvánosság, hanem a költő számára is, beleértve a fogalom összes értelmezési tartományát, irodalmi és poétikai, éppúgy, mint politikai és közéleti. Elsőként tehát azt érdemes megvizsgálni, igaz-e Illyés életművének valamely szakaszára ez a sajátosan magyar értékmező, s hogy ő maga miként látta az urbánusság problémáját.

Eltekintve vulgáropolitikai használatától, az urbánus szó tágabban a nagyvárosi szellemiség és kultúra képviselőjét jelenti; ebben az értelemben Illyést mindenképpen idesorolhatjuk, hiszen ifjúkorának legfogékonyabb részét Európa kulturális fővárosában, Párizsban tölti, és soha nem is válik hűtlenné az itt szerzett szellemi örökséghez. De ha saját fővárosunkra, Budapestre gondolunk, akkor azt látjuk, hogy Illyés, ha csak tehette, elmarasztalta a speciálisan „pesti” kultúrmodellt, vagy legalábbis mereven elválasztotta attól, amit magyar kultúrának gondolt. A nagyvárosi léthez való viszonya talán Adyéhoz hasonlítható: ahogy elődjének sem volt szüksége Nagyvárad és Párizs között Budapestre mint lépcsőfokra, Illyés is Ozoráról indul a francia fővárost meghódítani. Mindketten otthonosabban, szabadabban, kevesebb sérelem emlékével mozognak Párizsban, mint Pesten. S ahogy Ady Endre is Pestre kényszerül visszatérni, Illyés is a fővárosban él élete végéig, a tárgyalt korszakban éppen mint a legnagyobb pesti bankház tisztviselője.

Illyés a szónak abban a korban általánosan használt, leszűkített értelmében sem tartozik az urbánusok közé, amely alapján a Szép Szó köre jelenti a urbanizmus szellemi műhelyét. A Válasz és a Szép Szó Ignóus Pál és Sárközi által gerjesztett „publikációs összeférhetetlenségét” nem nézi jó szemmel, sőt, ezt megelőzően József Attilának és Fejtő Ferencnek is felajánlja a Válasz hasábjait, ugyanakkor az egyes – úgy irodalmi, mint politikai – polémiákban mindig a Válasz oldalán tör lándzsát. Könnyen észrevehető azonban, hogy ebben a kontextusban soha nem használja az urbánus szót, mindig mint „Szép Szóékat” vagy „a fiatal Ignóusékat” emlegeti ellenfeleit.⁸ Hasonló a viszonya a Szép Szóhoz annak a Nyugattal való ellentétei esetében, s Babitsot – nemcsak költészetét, de az általa képviselt művész- és értelmiségi modellt is – mind József Attila, mind Ignóus Pál támadásaitól megvédeni igyekszik. Az így értelmezett, de hangsúlyozottan csak mások által így értelmezett – urbánussággal való po-

lemikus viszony fordítva még inkább igaz; a Szép Szó szerkesztői Illyésről vallott véleményének még mindig Fejtő fent idézett pamfletje a legenyhébb változata, s Illyés nemegyszer mint a Válasz körének burkolt fasisztája vagy mint a Nyugat titkos Baumgarten-kurátora ábrázoltatik.

S végezetül, Illyés mindenképpen urbánus a szónak XX. századi interkulturális modernitást jelentő értelmében, amely a mindenkori legfrissebb európai szellemi eredményeket közvetíti Magyarországra felé. Ebben az értelemben, hogy írók és irodalmárt is említsek, Móricz vagy Horváth János nem, de Szerb Antal vagy akár a Proust-kritikus Németh László mindenképpen urbánusnak számít. Valószínűleg Illyés urbánusság-definíciója is ez utóbbihoz áll közelebb, s ennek alapján saját magát mint a legurbánusabb mű szerzőjét említi meg: „Legutoljára akkor éreztem »gyökereimet« ilyen jólesően, amikor a francia antológia megjelent. [...] Különös elégtételt éreztem, hogy ezt a legurbánusabb, legnyugatosabb könyvet, éppen én készítettem el.”⁹ Nem árt észrevenni, hogy a definíció az urbánus és a nyugatos szavakat szinonimaként használja. Ha megvizsgáljuk a *Francia Antológia* anyagát, olyan kortárs francia költők műveivel találkozunk, akik kisebbsésként a klasszikus modernség, nagyrészt pedig az avantgárd poétikai modelljét képviselik. Ez az az urbanizmus, amelyet mindenkor összeegyeztethetőnek tud tekinteni azzal a népiességgel, amelyet viszont legtöbbször a Válasz szellemi köreként határoz meg.¹⁰ Látásmódja ambivalens, mert amíg a népi mozgalmat egy folyóirathoz köti, addig az urbánusságot mint egy általános európai progresszív polgári eszmerendszert definiálja. Talán a „világnézeti poligámia” egyik fontos ellentéte is más megvilágításba kerül így, hiszen ezért tudja összeegyeztetni az urbanizmust a népiességgel, nemcsak önmagára, hanem a Válaszra nézve is, amely „a nemzet lelkiismeretének akart hangot adni. Nem igaz, hogy ez az irányzat kizárta volna az »urbánusokat«. A Válasz megjelenése körül ott van Pap, Gelléri, Halász, Cs. Szabó, sőt Szerb, sőt Hunyady is. Lapozzuk át a folyóirat első esztendeit, s elámulhatunk, kiből toborzódtak, kiket hívtak útra a magyar »népiesek«.”¹¹ Hasonló logikával, mint ahogy saját urbánus művéről beszél, egyenesen odáig jut el, hogy a Válasz volt az urbánusságra leginkább nyitott lap, hiszen teret adott a kor „legurbánusabb írója legurbánusabb írásremekének”, Hunyady Sándor *Piroslámpás házának*.¹²

Persze, a fönti meghatározás-kísérletek inkább irodalompolitikai, mint poétikai természetűek, de arra mindenképpen választ kapunk, hogy az újnepiesség milyen módon férhetett össze eszmeileg az européer urbanizmussal Illyés esetében. Jóval fontosabb kérdés azonban, hogy az általa is urbánusnak nevezett poétikai tartalmakat, a klasszikus modernséget és az avantgárdot, hogyan viszonyítsuk ahhoz az újnepiességhez, melynek egyik legelső és legfontosabb képviselője volt. Mindezzel a bevezetőben feltett kérdéshez kanyarodunk vissza: az Illyés költői és szépírói munkásságában tapasztalt hirtelen stílus- és beszédmódváltások vajon véletlen életrajzi-politikai, vagy törvényszerű poétikai okokkal

magyarázhatók? Hova helyezhető két urbánus modell, az avantgárd és a nyugatos között Illyés rövid, „tisztán” újnépies korszaka, és miként viszonyul ehhez az egész életművet meghatározó népi indíttatás?

A továbbiakban azt szeretném igazolni, hogy az Illyés-jelenség, nem az életrajzi véletlenek és a társadalmi-politikai esetlegességek hozadéka, hanem egy általános és csaknem törvényszerű poétikai tendencia eredménye, amely érthetővé teszi, hogy a húszas évek avantgárd, (általában szürrealista) alkotói a harmincas évekre hogyan kerülnek közel a népi/paraszti kultúrára át a kollektív tárgyiassághoz, és hogyan válnak később „nemzeti klasszikusokká”.

III.

„Illyés Gyula tudta miről van szó a világban,
szürrealista és marxista volt mielőtt hunságra
adta volna magát”

(Fejtő Ferenc)

Sokan leírták már, hogy a fiatal Illyés életében milyen döntő fontosságú volt az öt évig tartó franciaországi kényszertartózkodás. Legtöbbször a népi költészetre való felkészülés idejeként, mintegy előtanulmányként értékeli a párizsi esztendőket. Többen is idézik Illyés erre vonatkozó vallomását: „Onnan láthattam meg végre való helyén, s valóságos helyzetében Magyarországot. Szédítő lelket próbáló pillanat volt. Páris tett magyarrá.”¹³ Ezek a tanulmányok úgy mutatják be a Párizsban tartózkodó költőt, mint aki a kellő távolságtól, mintegy nagyobb rálátást nyert a magyar kultúrára és közéletre, s visszatérve hazájába, ennek segítségével tudott alapos, de mégis objektív megfigyelő maradni. Ez a megfigyelés kétségkívül igaz,¹⁴ de nem árt nagyobb figyelmet szentelni egyrészt az Illyést Párizsban körülvevő „poétikai környezetre”, másrészt pedig a hazatérése után is megmaradó erős francia kulturális kötődésére.

Ez a kulturális kötődés sokkal mélyebb annál, mint ahogy azt említeni szokás; Illyés 1923 és 27 között a párizsi költőtársadalom teljes jogú tagja volt, s nemcsak szociális, hanem poétikai értelemben is. Nem válik franciává, mint Tzara – bár sorsának ilyen irányú alakulását nagyon is elképzelhetőnek tartja¹⁵ –, de kötődése jóval szorosabb sok más, ez idő tájt Párizsban előforduló íróénál, költőénél (például Hemingwayénél vagy e. e. cummingsénál). Ráadásul, mindez nemcsak kiinduló- vagy Magyarországra tekintő kilátópontot, hanem még sok évig állandó szellemi kontrollt is jelent. Még a harmincas–negyvenes évek közötti korszakáról is így ír: „Azok sorába tartoztam, akik egy-egy világlapok hasábjaira kerülhető szerep vállalása előtt azt is mérlegelés tárgyává tették: mit szól ehhez Párizs.”¹⁶

Mindenekelőtt tehát azt kell megvizsgálni, milyen sajátos képet nyújtott a francia irodalmi élet, pontosabban az a kör, amellyel Illyés kapcsolatban állt, a költő párizsi tartózkodása alatt.

1922 elején, még Illyés érkezése előtt történik meg a kenyértörés a *Littérature* című lap csoportján belül a Tzara-féle dadaista és a Breton nevével fémjelzett későbbi szürrealisták között.¹⁷ Az összekülönbözés alapja, az úgynevezett „Maurice Barrès-pör”, amikor is a szélsőjobboldali, nacionalista író megítélése körüli vitában Bretonék Tzara szemére vetik a dada szisztematikusan negatív hozzáállását a társadalmi kérdésekhez. Bár Tzarát még nem hagyják el, innentől kezdve végig egyre fontosabb kérdés lesz számukra a társadalmi kérdések és az irodalom kapcsolatának mikéntje.

Ebben az időben sokkal fontosabb hatása van a pszichoanalízis bretoni olvasatának, amely Freud és Breton személyes találkozása nyomán kristályosodik ki. A szürrealizmusnak ez a korai szakasza az úgynevezett „époque de sommeil”, az „álom-korszak”, melyre a hipnózissal folytatott kísérletek és a automata írás kifejlesztése mellett a lélek őseredeti primitív rétegeinek kutatása jellemző.

1923-ban, az utolsó dadaista soirée után Tzara és Bretonék útja végképp kettéválik. Breton publikálja *Clair de terre* című kötetét, amelynek hatására egyre több művész fordul a pszichológiai automatizmusokhoz mint alkotói módszerhez. André Masson rajzai és Joan Miró festményei, amelyek bevallottan a megszületni látszó új „izmus” hatására születtek, a fekete-afrikai kultikus célú műalkotásokkal is rokonságot mutatnak. Innentől kezdve az afrikai kultúrák mindig mint a tökéletes automatikus művészet és a tökéletes kommunális társadalom eszményei élnek a francia művészvilág tudatában.

Ekkor, a dada bomlásának és a szürrealizmus születésének évében közli első publicisztikáit a francia irodalomról Illyés Gyula.¹⁸ Jóllehet – s ezt később maga is beismeri – a kellő távlat híján mindkét írás pontatlanul és elnagyoltan mutatja be a párizsi avantgárd mozgalmakat, a kiindulópont és csoportosítás szempontjai figyelemre méltóak. Két csoportot különböztet meg, az egyik tisztán esztétikai forradalmat hirdet, célja „a látszóságok felbomlott rendjének új harmóniába foglalása”, a másik eszméi „már mélyebb társadalmi közösségekben gyökereztek, társadalmi forradalmakba is bekapcsolódtak”. A munkásmozgalomban aktívan részt vevő¹⁹ fiatal költő számára egyértelműen a második út a fontosabb, a követendő példa – amint írja, „szociális forradalmi szempontból”. A konkrét személyeket nem minden esetben lokalizálja helyesen a két csoportban, például Apollinaire-t „melankolikus, pusztán formai, tipográfiai forradalmával” elmarasztalja a „katonák internacionalista összefogását, forradalmat hirdető” Henri Guilbeaux-val szemben. Illyés tehát, igaz, hogy homályos és következetlen terminológiával, de mégiscsak megkülönböztet az avantgárdon belül két alapvetően különböző poétikai modellt, a jövőbe tekintő kollektív tárgyiasság, és az

absztrakt tárgyiatlanság modelljét. Valószínűleg azt is fölismeri, hogy az utóbbi még szorosabban kötődik a klasszikus modernség szimbolista-impresszionista vonulatához, annál is inkább, mert időben is korábbra datálja (15 előttré), és elődjei között Verhaerent és Rimbaud-t sorolja fel. Mindkét tanulmányában Marcel Sauvage-t teszi meg az eljövendő költészet legfontosabb lehetséges előfutárának, de hozzáteszi, hogy ehhez Sauvage-nak és a kubistáknak fel kell ismereniük, hogy „már nem tudnak újabb, mindent leterítő esztétikán végigheveredni”, és ezért az életet „világ szemléleti alapról” kell bemutatniuk. Elismeri a dada szerepének fontosságát, mert kiindulópontot adott, tiszta lapot kínált az újrakezéshez, de elérkezettnek látja az időt, hogy a művészi lázadás társadalmi lázadással egészüljön ki.

A későbbiekben is ennek a társadalmi lázadásnak lehetőségét látja a szürrealizmusban, mely 1924-re jelentős mozgalommá nővi ki magát: Naville és Péret szerkesztésében megjelenik a *La Révolution Surréaliste* című folyóirat, létrehozzák a Valóságfelettséget Kutató Irodát, valamint Breton megírja *A szürrealizmus kiáltványát*. Egyre markánsabban rajzolódnak ki a mozgalom eszmei alapjai, amelyek egyszersmind a későbbi továbbélés lehetőségeit is megadják:

1. Első az álom mindenhatóságának feltételezése, melyben a szabad „beszélő gondolatok” a lélek igazi monológját szabadítják fel. Ez az állapot mesterségesen is megteremthető a hipnózis, a szabad gondolatársítás és az automatikus írás segítségével. Az iránymutató itt Freud és a pszichoanalízis. 1925-ben megjelenik az *Álomfejtés* francia fordítása, valamint az ennek irodalmi analógiájaként értelmezett *A per*, Kafka posztumusz kiadott regénye, s mindkettő nagy hatással bír az irodalom és a műértelmezés területén egyaránt. A szürrealizmusnak ez a nevé is adó, André Breton nevével fémjelvezhető, művészileg talán legjelentősebb vonulata fogja a legkevesebb hatást tenni Illyésre, aki első perctől kezdve pontosan tudja, hogy sohasem lesz képes tökéletesen elvonatkoztatni a „földszagú” valóságtól.²⁰ Vonzódása a freudizmushoz és az alkalmazott pszichológiához azonban – második felesége szakmai elkötelezettsége mellett – innen eredhet, de nem lehet véletlen, hogy nem a pszichoanalízis, hanem a szociálpszichológia és a fejlődéslélektan új irányzatai érdeklik. A szürrealizmus a pszichológiát a minden egyénben meglévő közös automatizmusok feltárása miatt tartja fontosnak. Az individuális tehetség fogalmát akarja megszüntetni azzal, hogy kijelenti, pszichéje révén valójában minden ember költő. A pszichében meglelhető tudati kollektivitás válik itt eszménnyé, amelyet minden emberben fel lehet és fel kell szabadítani, ennek eredményeit pedig felhasználni – az irodalom számára is.

2. Ennél sokkal inkább érintette Illyést a szürrealizmus másik vonulata, a költői és konkrét harc a társadalmi elidegenedés és elnyomás ellen. A háttérben természetesen Marx és a marxizmus áll; az irodalom forradalmasításának gondolata olyannyira általánossá válik, hogy ha megnézzük a *La Révolution Surréa-*

liste első évfolyamait, kitűnik, hogy a legtöbbit idézett szerzők Marx, Engels, Lenin és Trockij. Ebben az évben hal meg Lenin, akinek halála a mozgalom számára üdvtörténeti jelentőséggel bír, s sokukat, így Illyést is versírásra is ihlet. A Bécsben megjelenő Ék közli *Éjjelben győzni* című versét, amely sokban mintha a korábban feldicsért Guilbeaux forradalmi verseivel mutatna rokonságot:²¹

Az égen föltűnik Lenin sápadt arca. Éjjelben győzni.
Előre vörös hadsereg, föl, föl, tipord le a vétkek

vetéseit

Mint a szikrák hullanak szerte a harangszóban az ő szavai:

„...háborúságot az igazságért

Minden hatalmat a szovjeteknek...!”²²

Túl azon, hogy a marxizmus és kommunizmus eszméje az első szürrealista nemzedék szinte egészét megérinti, s 25-től kezdve majdnem minden jelentős képviselőjét a Francia Kommunista Párt soraiban találjuk, írói és költői munkásságába legkövetkezetesebben Éluard és Aragon építi be, az utóbbi egészen a szocialista realizmusig eljutva. A máshol már megvalósult politikai kollektivitás válik itt eszménnyé, amelynek harcát támogatni, eszméit terjeszteni kell – irodalmi módszerekkel is.

3. A szürrealizmus harmadik vonulata összefügg azzal a francia avantgárd minden irányzatában meglévő konvencióval, amely a konvenciók elvetését jelenti a művészetben. Az idegenség, az egzotizmus ütköztetése a megszokottal, az elvágyódás, a távoli tájakra utazás rimbaud-i álma a szürrealisták esetében összecseng a primitív kultúrák esztétikai és társadalmi tökéletességéről vallott elképzelésekkel. Bár iránymutató elődként előszeretettel Rimbaud-t vagy Gauguin-t idézik, a húszas évek fiatal francia nemzedéke számára éppen nem a társadalomból való kivonulás, hanem az őseredeti közösség vélt újrafelfedezése, de még inkább az elnyomott, gyarmati sorban lévő népek kommunális társadalmának (marxizmus segítségével való) visszaállítása jelentette a feladatot. Bár ez a szemlélet is pozitív példaként tünteti föl a kommunális társadalmakat és azok művészetét, soha nem mint romlatlan idillt, hanem mint az imperializmus és kolonializmus által megrontott, halálra ítélt, ezért csak erős összefogással megmenthető létformát mutatja be azokat.²³ Ezeknek a közösségeknek a tudatalannal rokonságot tartó, naiv automatizmusokon alapuló kommunális művésze segítségével pedig esetleg megmenthető lenne az elembertelenedő, elgépiesedett nyugati civilizáció is. A szürrealizmus alapítói közül Benjamin Péret és talán Antonin Artaud ment ebbe az irányba. A másutt még létező társadalmi kollektivitás válik itt eszménnyé, amelynek szociális felemelkedését elősegíteni, kultúráját pedig megmenteni szükséges – az irodalom számára is.

Szóltunk már róla, hogy amikor a fiatal Illyés csatlakozik a szürrealisták mozgalomához, elsősorban a társadalmi vetületű kérdések állnak figyelme középpontjában. 1925 tavaszán, alig néhány hónappal a *Szürrealista kiáltvány* megjelenése után, az aradi *Periszkóp* című lapban tájékoztat a mozgalomról. Poétikai kérdésekről szólva, helyesli az álom és az élmények „szabad (vagyis minden elképzelhető ellenőrzés nélküli) tükrözését”,²⁴ de elutasítja a társadalmi vonatkozásoktól való megszabadulás vágyát. Itt is a művészi és társadalmi forradalom egységéről beszél, s valójában nem a szürrealizmussal, hanem csak annak bretoni modelljével vitatkozik, valójában a művek kollektív tárgyiasságát, jövőbe tekintő irányultságát hiányolja. A tisztán művészi jellegű forradalmakat a „latin” szimbolizmus örökségének tekinti, amely csupán „a költő lelkének vágya a valóság felé”, szemben a „germán–sláv”, inkább szociális jellegű költészettel. Ekkor és jóval később is csak azt a szürrealista alkotót tekinti mértékadónak, aki a kollektív eredetű, kollektív célú tárgyi tudatosságnak ad helyet műveiben: „A szürrealizmus nem érzi jól magát valamely tisztán egyéni etika távlatában. Akár föllázad a civilizáció ellen, akár aggódik jövője iránt: itélkezik fölötte, a kollektivitásra gondol.”²⁵

Nézzük meg, hogy az 1926–36-os évtizedben a szürrealizmus alapítói és szűkebb környezetük tagjai milyen lépéseket tettek a kommunális művészet és társadalom eszméje felé. Alapvetően két lehetőség kínálkozott számukra: vagy a szürrealizmus forradalmi, marxista irányát elfogadva kommunista pártarcosként, esetleg valódi forradalmárként tevékenykednek tovább vagy megkísérelnek valamely egzotikus, népi kultúrához közel jutni, s annak kulturális értékeit közvetíteni a nyugati civilizáció felé, társadalmi-politikai problémáira pedig – lehetőleg marxista recept alapján – gyógyírt keresni. Ez utóbbival szorosán összefügg, hogy – mint látni fogjuk –, többen eljutnak közülük a közösségi jellegű színjátszás megteremtésének igényéig, akár egy primitív, archaikus, akár egy középkori, vásári típusú népszínházi modell felé nyitva. Az alábbi példákkal nem azt akarom sugallni, hogy az újnepi költővé lett, progresszív társadalmi szerepet sűrűn vállaló, Molière-t és avantgárd drámaírókat egyaránt fordító Illyés Gyula gépies törvényszerűséggel tette volna meg ugyanezt a fejlődési utat, de a párhuzamok mindenképpen figyelemre méltóak:

A legfőbb alapító, André Breton 1927-ben belép a kommunista pártba, később pedig hosszabb időre Mexikóba követi a száműzött Trockijt. Visszatérve jelentékeny antifasiszta tevékenységet folytat, nemzetféltő politikai esszéi nagy hatással voltak a későbbi francia ellenállásra. Költészetén azonban csak igen kevésbé hagyott nyomot a kollektív forradalmi jellegű tárgyiasság. Illyés úgy emlékezik rá, mint akinek minden energiáját lekötötte a művészi lázadás, s ezért „személyében volt a mű”.²⁶ Breton költészete leszakadt a szürrealizmus társadalmi forduló mozgalmából, pontosabban – amint Illyés írja – csak ő maradt következetesen szürrealista, ezért nem tudott olyan jelentőségűt alkotni, mint

társai, akik túlhaladták a *Szürrealista kiáltvány* poétikai doktrínáit. Illyés az automatikus szöveget soha nem tekinti legális költői beszédmódnak, inkább csak mint valamiféle irodalmi tréfát fogja föl, első következetesen ilyen technikát alkalmazó írása csak a *Hunok Párizsban* szürrealista költőkről írott fejezetében található pusztán illusztrációként. Még leginkább elvonatkoztatottnak szánt verseinek is közvetlen társadalmi jelentése van, az *écriture automatique* csak lehetséges, de nem önmagában alkalmazott technikaként, és soha nem poétikai célként jelenik meg költészetében. Béládi Miklós helyesen állapítja meg, hogy a „világ irracionális megismerési módja, a szürrealista világmagyarázó elv sohasem vált legbensőbb meggyőződésévé”,²⁷ de ehhez nem árt hozzátenni, hogy mindez hangsúlyozottan csak a bretoni értelemben vett, ha tetszik klasszikus szürrealizmusra igaz. Ezért költői példája soha nem az irracionális versszervező elvként fölfogó Breton és Tzara munkássága lesz; bár az automatizmus pszichés energiáját, a tudattalanból eredő indulatot mindig fontos formateremtő elemnek tartja: „Mikor fogod már megtanulni, hogy a verset nem a ritmus és rím teszi? Hanem az indulat. Az első sornak vagy soroknak formáját, az intonációt kifürkészhetetlen forrásból (tán hatásból) kapod, de jaj, ha ezt megtartod, ha ezt megmerevíted és ez a más indulatra már nehezen hajló forma vezet tovább. Nem verset fogsz így írni.”²⁸ Feltétlenül meg kell említeni, hogy az „indulat” szerepe Illyés versfelfogásában nemcsak Breton pszichikai automata-elméletéből, hanem Füst Milánnak a költészetet mint „látomásokká rendeződő indulatot” felfogó esztétikájából is eredhet. A fiatal Illyés még emigrálása előtt megismerte Füst költészetét, és hazatérve hamarosan megismerhette elméleti írásait is. A két rokon elmélet, Füsté és Bretoné együttesen is hathatott Illyés elméleti jellegű fejtegetéseire és gyakorlati költői megoldásaira.

Sokkal fontosabb Illyés szempontjából Paul Éluard és Louis Aragon későbbi életpályája, költői beszédmódjának további alakulása. Éluard életében nagyon fontos szerepet kap a politika és a közéleti tevékenység, 1927-től az FKP tagja, jár a Szovjetunióban, kommunista szervezőmunkát folytat a spanyol polgárháborúban, később pedig fegyveresen is részt vesz az Ellenállásban. Az erős szociális irányultság mellett a menekülés vágya és a száműzöttség-érzés is visszatérő elem Éluard költészetében. Már 1924-ben „megszökik” Párizsból, óceáni szigetekre utazik a városi civilizáció elől, s hazatérve száműzöttnak érzi magát. Motivációjában kezdetben nagy szerepet kap a „sentiment rimbauldienne”, azaz Rimbaud látomásos jellegű egzotizmusa, s csak a későbbiekben veszi át helyét a kollektív tudatosság. Mindez rokonságot mutat Illyés néhány korai költeményével, ahol az emigráció hatására nagy szerepet kap az idegenség, a száműzöttség érzése. Ilyen hatást mutat a *Száműzetésem első keserű éneke* című verse:

Vándor kit útszélre terített egy fáradt nehéz illatú dal
és a tőr
mely az estből hullt szivedbe
erősen tartsd melleden a mentőöv koszorúját
sós hab mossa a fedélzetünk zokogás
köd²⁹

A korai Éluard látomásos lírájára Rimbaud sátánossága is rányomja bélyegét, s ha közvetlen hatásról talán nem is, de hasonló tendenciákról Illyés esetében is beszélhetünk. Nemcsak az 1949-ben az *Abbahagyott versek* között kiadott *A hajnalcsillaghoz* című Lucifer-verse tanúskodik erről, hanem az is, hogy egy Párizsban írt költői hitvallásában de Sade márki nevét erkölcsi példaként említi.³⁰ Az éluard-i líra legfőbb szervező elvének Illyés az irracionális látomások mögött meghúzódó „új világosság és rend”³¹ igényét tekinti, amely megelőlegzi egy „forradalmon munkáló szürrealizmus” kialakulását. Éluard korai költői korszaka poétikai szempontból is fontos lesz számára, mert az formai tisztaságával kikél „a szimbolisták márványoszlopai, bársonyfüggönyei, illatárjai”, az „agyoncifrázott, agyonbonyolított”³² költészet ellen, ugyanakkor ez az a lírai modell, amely a Baudelaire–Rimbaud–Apollinaire-vonal lehetséges folytatója lehet. Ez valójában annak felismerése, hogy a klasszikus modernség poétikai hagyománya csak a szimbolizmus szubjektív hangjának elhagyásával, a kollektív tárgyiasság irányában, az avantgárd tanulságait tudatosítva fejlődhet tovább. Éluard költészete nemcsak a személyes barátság hatására jut kiemelt szerephez Illyésnél, jóllehet ez sem elhanyagolható tényező, hanem a párhuzamosan alakuló életpályák hasonlósága miatt is. A harmincas évek közepén Éluard költészetében jelentős változásnak lehetünk tanúi, eddigre „a művészi forradalmat mind szorosabb viszonyban látta és érzékeltette a társadalmi forradalommal”.³³ Valóban, ebben az időben Éluard tudatosan a tömegek számára és a tömegek érdekében alkotott. A francia kritikusok meglehetősen rossz szájjal fogadták újabb, „érthető” verseit, de a szélesebb közönség előtt nagy népszerűsége tett szert. Aktív közéleti figurává vált, az ellenállási mozgalom érdekében kompromisszumot keresett a különböző francia politikai csoportok között, 1943-ban pedig megszerkesztette a „szellemi ellenállás” legfontosabb irodalmi dokumentumát, a *L'honneur de Poètes* című antológiát. Mindez költői nyelvén is fordulatot eredményez, amelyre Illyés is felfigyel – és talán igazolásként használja fel önmaga számára is. A korábban „víziós” jellegű, finomságával nemegyszer „précieus” irodalom felé hajló versnyelvet az új korszak szociális tartalommal telített „hasznosságelvű” költészete jelentősen leegyszerűsíti. Versei „a szó párizsi értelmében népiessé” (kiem. tőlem, Ny. K.) válnak, a „francia nyelv »holt« birodalmából az élő franciák élő és szemléletes szavainak és mondatfűzésének területére”³⁴ jutnak el.

Louis Aragon esetében beszélhetünk a kollektivitás irányába megtett legradikálisabb lépésekről. 1927-ben belép a kommunista pártba, többször jár a Szovjetunióban, ahol barátságba kerül Majakovszkijjal. Művészetét fokozatosan társadalmi kérdések érdekébe állítja, s majd miután a harkovi pártkongresszuson 31-ben híres téziseiben elítéli a szürrealizmust, csatlakozik a szocialista realizmus irányzatához. 1926-ban publikált, még szürrealista regénye, a *Paysan de Paris* Illyésre is nagy hatást gyakorol.³⁵ Egy évvel később, már itthon, kritikát közöl a regényről a Dokumentum hasábjain. A mű jelentőségét abban látja, hogy alkotója szürrealista eszközökkel a társadalmi valóság megismerésére törekszik, hogy „visszavonult a köznapi valósághoz és mint távoli vidékről jött paraszt, megtisztult fejvel járja be szülőföldjét, a várost”.³⁶ A városi lét új szolgálathoz vezet, amely ellen az emberi méltóság nevében kötelességünk föllázadni. Aragon szabadon asszociál a megszokott tárgyak, társadalmi aktusok világára, látásmódja szokatlan, hiszen a „megismerés érdekében elvet minden korlátot”, de végső célja a fenyegető valóság feltárása. Két fontos momentumot érdemes kiemelni Illyésnek ebből a korai írásából: a városi létforma elgépiesítő hatásának felismerését, és a társadalmi környezet pontos, tárgyilagos bemutatásának igényét, amelyet a forradalmi megjobbítás reménye ösztönöz. Ahogy Éluard-t mint a klasszikus modernség lírai vonulatának lehetséges folytatóját mutatja be, úgy látja Aragonban Stendhal és Flaubert realizmusának örökösét. Későbbi írásaiban is ezt a tendenciát emeli ki Aragon munkásságából, a kortárs francia kritikával ellentétben, amely közéleti szerepét elismeri ugyan, de irodalmi szempontból hanyatlást lát a költő korai szürrealista korszakához képest. Hasonlóan ellentétes Illyés és a francia elemzők véleménye a tekintetben is, hogy miként értékeljék Aragon visszatérését a hagyományos, középkori eredetű versformákhoz. Természetesen, Illyés ez utóbbit is pozitívként értékeli, s a negyvenes évekre szerinte Aragonból „nemzeti költő lett, valóságos Victor Hugo”, aki nemcsak kollektív szellemű műveivel, hanem „népi”, széles tömegeket megszólító nyelvével teremti meg „a francia líra új nemzeti pályautját”.³⁷

Ide kívánczik a korán elhunyt René Crevel alakja is, aki párizsi évei alatt Illyés legjobb francia barátja volt, s aki „már kezdettől fogva össze akarta egyeztetni a társadalmi forradalmat a művészi, szellemi forradalommal”.³⁸ 1927-től őt is az FKP soraiban találjuk, s innentől fő feladatának azt tekinti, hogy összeegyeztesse a történelmi materializmust a pszichoanalízissel. (Ugyanakkor Bretont és a klasszikus szürrealizmust sem akarja elhagyni – Illyés szerint ez kényszeríti végül az öngyilkosságra.³⁹) A harmincas évektől egyre inkább a francia társadalom „javításának” kérdése foglalkoztatja, munkáiban a társadalom szociológiai megfigyelése kap nagy szerepet. Kritikus hangvételű, a nemzet és társadalom kapcsolatát boncolgató pamfletje, a *Les Pieds dans le plat*, amely már semmi szürrealista hatást nem mutat, ösztönzi Illyést a *Csizma az asztalon* című parasztnyelvő munkájának megírására.

Illyés felismeri, hogy Éluard, Aragon és Crevel a kollektív tudattalant felzabarádítani kívánó művészetétől törvényszerűen jutnak el a konkrét kollektívum eszményéhez, lett légyen az akár a kommunizmus, akár a nemzeti összefogás gondolata. Életpályájukban a saját magáénak jogosságát látja igazolni. Kimondatlanul is, de feltételezi, hogy irodalmi munkásságuk az övével együtt egy nagy nemzetközi áramlat része, melynek célja „együtt haladni a tömegekkel”.⁴⁰ A szürrealizmus nemcsak lehetséges, de szükséges útjának tartja, hogy akár nemzeti, akár osztályharcos formában az irodalmat társadalmi hasznosság-elvnek helyezze alá, hogy megtartva az pszichikai asszociációk szövegteremtő elvét, a széles tömegek számára érthető nyelvet teremtsen; hogy az avantgárd eredményeit felhasználva a tradicionális formákat új tartalommal töltsse ki; és hogy a kollektív tudatosságot ne csak eszközként, hanem az elnyomott osztályok radikális társadalmi megújulásához (forradalmához) vezető célként is kiaknázza.

A fent felsorolt francia szürrealisták elsősorban személyes közéleti és művészi példájukkal gyakoroltak hatást Illyésre, a most következők inkább életpályájuk hasonló alakulása miatt lehetnek fontosak. Azokról a francia fiatalokról van szó, akik jelen voltak a szürrealizmus születése pillanatában, és életüknek legalábbis ebben a szakaszában szürrealista műveket írtak. Álljon itt csak az adatok szintjén a legjelentősebbek rövid életrajza:

1. Benjamin Péret 1924-ben a *La Révolution Surréaliste* alapító szerkesztője, 27-ben belép a kommunista pártba, majd két év múlva, Trockij száműzése miatt kilép. Még ebben az évben Brazíliába utazik, ahol a parasztság körében végez trockista agitációt. Ezért és a *parasztok sanyarú sorsát lefestő forradalomra mozgósító írásai miatt felfogatás vádjával többször beperelik, végül bebörtönzik*. 1936-ban részt vesz a spanyol polgárháborúban, majd hazatér Párizsba, ahol *több verseskötetet és egy politikai esszégyűjteményt publikál*. A háború után újra Dél-Amerikába utazik, ahol hosszabb időre az amazóniai indiánok között telepszik le, és ősi indián mítoszok és mesék gyűjtésével foglalkozik.

2. Jacques Prévert 1929-től a közösségi művészetet tanulmányozza, érdeklődése rövidesen a *hagyományos népi és a populáris vásári színháztáshoz fordul*. Megalapítja az úgynevezett Október-csoportot, amelynek szövegeket ír. Később a modern kollektív műfajokkal kerül kapcsolatba, Marcel Carné számára készíti forgatókönyveket, igényes sanzonszövegek írója lesz. Mint a legnépszerűbb XX. századi francia költő fejezi be életét.

3. Robert Desnos már a *Littérature* csoportjának tagjaként a későbbi szürrealisták mellé áll, az automata írás technikájában ő bizonyul a legfogékonyabbnak, ezért a hipnózis kipróbálásánál Bretonék órá osztják a médium szerepét. Ennek ellenére hamar eltávolodik a mozgalomtól: 1929-től újságíróként tevékenykedik tovább, korán szakít a marxizmussal, de a szürrealista formanyelvvel is, *publicisztikája és esszéi széles tömegeknek készülnek, világos és érthető nyelven vannak megírva*. 1936-ban a *Népfront egyik alapítója* lesz, ebben a minőségében a spanyol

eseményekben is kiveszi részét. A világháború alatt az Ellenállás ismert alakja, ezért a náciak kivégzik.

4. Michel Leiris Prévert-rel együtt 1924-től vesz részt a szürrealisták megmozdulásaiban. 1929 után az *etnológiához fordul*, részt vesz egy Dakar-Dzsibuti misszió munkájában, itt szerzett élményeiről *életrajzi regényben* számol be. A későbbiekben az afrikai népi himnuszok hatására írott költészete mellett kritikai munkássága is jelentős lesz. Megismerkedik Sartre-ral, akinek hatására politikai szerepet vállal. Rengeteget utazik, Fekete-Afrika, Egyiptom és az Antillák mellett Kínában, Japánban és Kubában is jár, az itt élő népek költészetéből fordít, s mindez hatással van költészetére is.

5. Aimé Césaire csak 1913-ban születik s így csak a harmincas évek elején ismerkedik meg a szürrealizmussal, de életéről, a szinte kísérteties egyezések miatt, feltétlenül beszélni kell. Martinique-i születésű, *párizsi (valódi és költői) iskolák után visszatér hazájába. A gyarmati fekete közösségek életformája érdekli, társadalmi reformot sürget. Előbb kommunista, később progresszív „népi” vonalon politizál, költészetét is szociális kérdéseknek szenteli. Közéleti-irodalmi folyóiratot alapít, s a hagyományos martinique-i népköltészetet próbálja ötvözni a szürrealizmussal. Agrár irányultságú baloldali pártot alapít. Több színműve jelenik meg nemzeti sorskérdésekről.*

6. Saint-John Perse tíz esztendővel idősebb Bretonéknál. Guadaloupe-ban születik, innen kerül Párizsba, ahol minden új irodalmi mozgalmat „kipróbál”. Szülőhazája emléke mint „az elveszett paradicsom” romlatlansága jelenik meg költészetében. André Gide barátja, aki sokban hat művészetére. Diplomataként eljut Kínába, itt ismerkedik meg a kínai népköltészettel, amit a szürrealista verseléssel érez rokonnak. Sokáig konkrét közéleti szerepet is vállal, egy ideig külügyminiszter-helyettesként is dolgozik. 1960-ban megkapja az irodalmi Nobel-díjat.

A sor folytatható lenne: Jules Supervielle, Henri Michaux, Marcel Sauvage és talán Cocteau neve mindenképpen ide kívánczik. Van azonban még valaki, akinek munkásságát mindenképpen meg kell említenünk. André Gide-ről van szó, aki bár személyes kapcsolatot nemigen tart a szürrealista nemzedékkel, de kellően hosszú életet él ahhoz, hogy levetkőzve Nietzsche és a francia szimbolizmus hatását mutató individuálesztétikai szemléletét, a húszas évek ifjúságának élő mintaképe lehessen. Amikor 1925-ben, ötvenhat esztendősen rászánja magát, hogy részt vegyen egy kongói jószolgálati delegáció munkájában, elsősorban az emberi egzotikum, a primitív művészet, az esztétikai megújulás vágya vezeti. Útja elején nézőpontja akár Rimbaud-é is lehetne: szinte csak a naplementék színárnyalatai, a fák különös formája, a ritka pillangók mozgása érdekli. Fokozatosan kényszerül rá, hogy szembenézzen a valósággal, a szociális helyzettel, a kolonializmus társadalmi igazságtalanságaival. A homo aestheticus eszmél rá itt a társadalom tényére, és innentől kezdve nem tud és nem is akar szabadulni tőle. Ugyanazzal a látszólag szenvtelen hűvösséggel sorolja fel a

gyarmati munkások testi és lelki megaláztatását, pofonokat és ostorcsapásokat, mint Illyés teszi majd nem sok évvel később, a *Puszták népében*.

Gide nyilatkozata a regény születéséről az egész nemzedék vallomása lehetne: „Hosszú ideig szó sem lehet művészi alkotásról. Ahhoz, hogy a határozatlanul zengő, új akkordokat keressem, arra lenne szükségem, hogy a jajongás ne süketítsen meg. Nincsen bennem egy szöglet se, amely ne részvétet érezne. Bármerre nézek, mindenütt nyomorúságot látok. Aki ma szemlélődő tud maradni, az vagy filozófiailag embertelen állásponton van, vagy hajmeresztően elvult.”⁴¹ Érdeemes mindezt összevetni a hazatérő Illyés érzéseivel: „Az én megdöbbenésem az volt, amikor szülőhelyemen, a pusztán körültekintettem. Egyénileg nem vittem valami fájdalmas emléket innen, s kint ez a fájdalmas emlék – mint minden emlék – még szépült is. [...] De ez az új szem most csupa iszonyatot látott. [...] Akkor nem tudtam, csak most visszakövetkeztetve merem kimondani akkori érzésemet, a döntő elhatározást: áruló lennék, ha csak író akarok lenni. Az újítás, a merészség nemcsak az irodalomban esedékes, hanem a társadalomban is, sőt ott esedékes igazán. Sétálhatok-e tovább itt is az avantgardista szabad gondolatársítások négy fala közt?”⁴²

Illyés hazatérése napjaiban, frissen elválva Párizstól olvassa a *Kongói utazást*. Látni fogjuk, Gide könyve csak megerősítést ad neki, ténylegesen csak ábrázolási módszere hat rá, az is csak hét év elmúltával, a *Puszták népe* írásakor. Gide nem útmutatója Illyésnek, csak írói sorsuk közös. A motiváció, hogy a cselédség és szegényparasztság sorsát fogja ábrázolni, hogy legfőbb céljának az ő társadalmi-politikai felemelésüket tekinti, hogy szürrealista formanyelvét a népköltészetből frissíti fel, nem innen ered. Ahogy a párizsi szürrealista nemzedék nagy része, valószínűleg ő is útra kelt volna, talán még Afrikába is elmegy, ha közben idehaza családjának nem sikerül elintéznie, hogy az ellene kiadott elfogatóparancs Tolna vármegyében ne legyen hatályos. Természetesen, örömmel és nagy várakozással tér haza, de a pusztai cselédség világára úgy tekint, mint ahogy francia társai tekintettek az elnyomott gyarmati sorban élő népekre. „A zulu-kafferek között egészen bizonyosan éppen így szót emeltem volna az elnyomottak érdekében”⁴³ – írja 1935-ben. Az afrikai feketék és a magyar parasztság összehasonlítása sokszor visszatérő motívum naplójegyzeteiben és esszéiben. Nem Móricz és nem is Erdélyi nézőpontja ez, sokkal inkább André Gide-é, vagy Benjamin Péreté.

Meg kell említenünk egy fontos epizódot Illyés életéből, amely pontosan rávilágít arra, milyen forradalmi, ha tetszik antikolonialista tervekkel indult hazafalé a huszonegy éves, az akkori jog szerint még kiskorúnak számító költő. Útban hazafelé felszólítást kap(!), hogy Bécsben szakítsa meg útját, és keresse fel a Tanácsköztársaság két emigráns vezetőjét, Landler Jenőt és Lukács Györgyöt. A némiképp audienciára emlékeztető találkozáson Lukács és Landler arra próbálják meg rávenni a költőt, hogy szakítson az avantgárd formanyelvvel, és

kollektív-népnevelő jellegű, forradalmi írásra biztatják. Lukács, aki látszólag nem tud a szürrealizmus etnográfiai, primitivista vonulatáról, az érthetőségre hivatkozva próbálja „jobb belátásra bírni” Illyést: „Egyszóval maga futurista versekkel kíván szólni az éhező magyar parasztokhoz? [...] az istentől sem értett dadaista verseket nekik, hogy fölkeljenek?”⁴⁴ A fiatal költő nemcsak a művészi, hanem a politikai forradalom is fel akarja ébreszteni a parasztság köreiben; rögtöni tömegakciókra gondol, párizsi mintájú látványos rendezésre, hiszen „a proletariátus szeme ilyesmitől is fölnyílik”. A két forradalom összekapcsolásának gondolatát Éluard-ral és Crevellel megegyezően képzei el: „Meglépően sok közös jegy lévén a nép művészi szemlélete és a legújabb művészi kifejezési formák között, kísérletet kellene tenni a kettő mintegy közlekedőedényszerű összekapcsolásával. Új képeit Picasso, új márványait Lipschitz a néger művészet megértése, átértékelése alapján alkotta.”⁴⁵ Természeti törvény – ízlés visszaközlekedés tehát, hogy a négereknek viszont Picasso művei tessenek, illetőleg csakis azok tessenek. Ez kiszámíthatatlan jelentőségű, mert hisz a gyarmati népek forradalmi felszabadítása épp most van soron. A két forradalom – a társadalmi és a művészi – találkozása itt máris biztosított! De voltak Európának is gyarmati sorsú népei. Igen, a Duna-völgyiek! [...] A magyar proletárforradalmat leverték, a magyar munkásságot úgy kivérezgették, hogy aligha lesz ereje új rohamra. De ha most osztályostársa, a parasztság venné fel nyitányul a fegyvert?” Minden bizonnyal nem Lukács végső tanácsa – „Írjon ahova tud, lehetőleg mégis érthetőt!” – indítja el Illyést a formai egyszerűsítés és a nyelvi érthetőség útján, de minden bizonnyal megerősíti poétikai beszédmód-váltását, hogy azt politikailag is jóváhagyták.

IV.

„Egy költő szól itt, de milliók nevében!”
(Petőfi Sándor)

A nyugat-európai (francia) szürrealizmus továbbélése a pszichés automatizmusok tudati, a szovjet modell politikai és a primitív népek társadalmi kollektivitása mentén találkozik az európai periféria avantgárd irányzatainak ugyancsak eszmei és tárgyi kollektivitásra törekvő mozgalmával. Nemcsak a kelet- és közép-európai, hanem a dél-európai, sőt a dél-amerikai avantgárd útja is hasonló tendenciákat mutat.⁴⁶ Aragon kapcsán már szóltunk arról, hogy Illyés maga is látni vélte egy Európán „Nyizsnij-Novgorodtól Granadáig”⁴⁷ végigvonuló eszmeáramlatot, amely népi indíttatású, és amely egy társadalmi forradalom nevében szólal meg.

A francia dadával és a korai szürrealizmussal szemben az európai periféria avantgárd művészei a tízes évek végéig sokkal inkább forradalmi művészetek voltak. Hangvételük jóval szenvedélyesebb, a valódi politikai forradalmi mozgalmak hatását mutatja, s ily módon a művészet közvetlen agitatív és didaktikus funkcióját helyezi előtérbe. A harcos költő-forradalmár harsányan festett alakja még optimizmust, rövid távon megvalósuló boldog jövőt hirdet. A tizenhat esztendőös Illyés is írt ide sorolható költeményt *El ne essél testvér* címmel, amely 1920-ban a Népszava hasábjain meg is jelent:

Hajunkat a szél cibálja, arcunkat az eső vágja,
A sár bokáig ér,
De az erők ne apadjon, nagy hívésünk el ne hagyjon
Soha-soha minket
S meg-megroggyan bár a lábunk, de mi a jövőbe látunk...⁴⁸

A húszas évek elejétől kezdve az avantgárd költői Kelet- és Közép-Európában a forradalmak leverése, Dél-Európában és Dél-Amerikában pedig a militáns szélsőjobboldali diktatúrák hatalomra kerülése után lemondani kényszerülnek a közvetlen forradalomról; s éppen azokban az években, mikor Párizsban a szürrealisták konkrét politikai cselekedeteket is véghezvisznek, a periféria avantgárdistái „művészetüket a gyűlölt jelenből az osztály nélküli (legtöbbször kommunista) társadalomba transzponálták”.⁴⁹ A forradalmár költő helyét a költő-munkás figurája veszi át, aki hite szerint ugyanúgy megtermeli az alkotást, mint a paraszt vagy a proletár, nagyjából úgy, hogy megfeleljen annak a Marx által felvázolt jövőképek, ahol az ember „reggel halász, délben vadász, este pedig kritikai kritikus”. Furcsamód ez a közvetlen forradalmiságtól elzárkózó művészi attitűd sokkal közelebb viszi az avantgárd alkotókat a dolgozó társadalmi réteghez, mint a korábbi inkább tényleges „élcsapat”-jelleg. Mindez költői formanyelv-váltást is eredményez, és sok alkotót a tárgyi realizmushoz visz közel.

Ennek a funkcióváltásnak korai példája a dada német recepciója; a tízes évek elején még szélsőséges nihilista mozgalom csöndben elhal, helyét egy forradalmi, konkrét politikai akciókban is részt vevő mozgalom veszi át, hogy majd a húszas-harmincas években egy modern realizmus friss formalehetőségeit adja. Ilyen a dadaizmusból a szürrealisztikus tárgyiasság felé forduló alkotók Richard Huelsenbeck, Wieland Herzfelde, George Grosz és Otto Dix.

Ennél is tanulságosabb lehet számunkra az olasz avantgárd – jellemzően déli, nápolyi, szicíliai, szardíniai származású – második nemzedékének poétikai útja. Az 1924 körül kibontakozó strapaese–stracittà vita, ami a mi népi és urbánus polémiánknak korai olasz változata, a Marinettit elutasító fiatal futuristákat és a sajátosan olasz, Aragon, Gide és Apollinaire nevét zászlajára tűző hermetizmus képviselőit is megszólalásra készíti társadalmi kérdésekben. Bármelyik oldalon

törjenek is lándzsát, egyformán hangoztatják az irodalom társadalmiasításának igényét és a croce-i művészetfelfogást kárhozzatják. A népi rétegek költészetét társadalmi felelősségtudattal párosító Salvatore Quasimodo mellett a kollektivitás eszménye helyet kap a kései Ungaretti és Montale költészetében is. A harmincas évektől reneszánszát éli az avantgárd próza eredményeit felhasználó szociográfiai irodalom, melyet Elio Vittorini, Carlo Levi vagy Carlo Bernari képvisel.⁵⁰ Azt, hogy melyik országban az avantgárd mely irányzatai teszik meg az utat a kollektív tárgyiasság és a népi gyökerű újrealizmus felé, kulturális és politikai okok is befolyásolják. Megkülönböztethetünk olyan országokat – s például Horvátország, Finnország, Lengyelország mellett ilyen hazánk is –, ahol hagyományosan a német kulturális hatás az erősebb, így elsősorban az expresszionizmus és a konstruktivizmus terjedt el és fejlődött tovább, míg más irányzatok csak jóval nehezebben gyökeresedtek meg, és általában hamar el is enyésztek. Máshol, például a román, cseh, szerb, latin-amerikai irodalmakban a francia irányultság a döntő, így itt elsősorban a szürrealizmus erősödik meg. Szabolcsi Miklós szerint⁵¹ eléggé éles különbség figyelhető meg aszerint is, hogy a világháború után győztes vagy legyőzött országról van-e szó. A vesztes Ausztria, Magyarország, Németország kétségbeesett múlt-elutasítása, társadalmi aktivitás-igénye az expresszionizmus és a konstruktivizmus elterjedésének kedvez, míg győztes Franciaországban, Csehszlovákiában, Jugoszláviában, Romániában a diadalmas apák ellen lázadó fiúk szellemi reakciójaként a szürrealizmus és rokon áramlatai erősödnek meg. Mindez talán lehetséges magyarázat arra, miért lesz az Illyés Gyula, Déry Tibor, Németh Andor nevével fémjelzett franciás szürrealizmusnak olyan sok elutasításban része a magyar avantgárdon belül is, de emellett egyéb, poétikai jellegű tényezőkről is beszélnünk kell.

A konstruktivizmus és a szürrealizmus mindenütt, de különösen Kelet-Európában, valamilyen sajátos komplementer párt alkot. Mindkét mozgalom alapvető igénye a magas és alacsony művészet határainak elmosása, a dolgozó osztályok irodalmának felszabadítása az individuális elitkultúra elnyomása alól. Számolni lehet a futurizmus természetesség-fogalmának közös hatásával, amely a lélek irracionális erejének felszabadítását hirdeti. Ennek alapján a konstruktivizmus és a szürrealizmus is a teljes egyéniségű, autentikus és közösségi ember képezésére törekszik. Az ipari-indusztriális indíttatású futurizmus hatására a konstruktivizmus jellemzően a jövő felől próbál kreálni önmaga számára kollektivitást, az egyén modelljévé pedig a tökéletes rendszerű gépet teszi. A szürrealizmus bretoni modellje szintén hajlik a jövő idealizálására, és az embernek mint automatának felfogására. Kelet-Európában is megtalálható egy ilyen irányba mozgó, Bojtár Endre szavaival élve, konstruktivista-szürrealista mozgalom,⁵² amelyet legélesebben talán Karel Teige vagy a korai Vítězslav Nezval nevével fémjelzhetők. A szürrealizmus másik, az előzőnél jóval nagyobb ága sohasem fogadta el az automatizmus elméletét, és a modern ipari társadalomban nem

egy jól működő kollektivitás kezdeti lehetőségeit látta, hanem potenciális veszélyforrást. A szürrealizmusnak ez az imazsinista ága, amely sok szállal kötődik a kései szimbolizmushoz, a múltból és a jelenből kiindulva próbálja megteremteni az ember számára a kollektivitást. Ezt az irányzatot általános elfordulás jellemzi a konstruktivizmus város-képétől, ahol a város és a gép mint a rendezettség szimbóluma jelenik meg. A konstruktivista eszménnyel szemben az imazsinista szürrealisták az „elidegenedéstől, a gépek geometriájától mentes személyiség képét”⁵³ fogalmazták meg, s evvel a paraszti társadalmak és a természet kollektivitását állították szembe, s ezáltal kifejezést adtak annak az egész Európát érintő folyamatnak, amely a hagyományos paraszti életforma felbomlását jelentette. Ez okozta, hogy sokkal inkább a jelen kérdéseivel kerüljenek szembe, mint jövőt fürkésző társaik, s, hogy alkotásaikból fokozatosan eltűnik az avantgárdra jellemző sematizmus és jelenhiányos absztraktság. Az imazsinista szürrealizmus éppen ezért magában hordja önnön megszüntetésének lehetőségét is. A hagyományos emberi társadalom felbomlásáról hírt adva óhatatlanul is általános metafizikai kérdésekkel kezd foglalkozni, s ily módon beépül a klasszikus modernség katasztrofista vonulatába. A jelenségnek, mint látni fogjuk, a történelmi helyzet is „kedvezett”: a szürrealizmus ezen irányzatának átalakulása valamikor a harmincas–negyvenes évek fordulóján következett be, vagyis az európai totalitárius diktatúrák látványos megerősödésekor, a második világháború előestéjén.

A folyamat első lépéseit azonban – nagyjából a húszas évek utolsó harmadában – az ősi/népi nyelvhez való visszatérés, a paraszti lét- és művészeti formák felélesztése jelentette. Az ily módon létrejövő költészetben a kép központi szerepe lesz a mérvadó, szemben a konstruktivizmus és aktivizmus mondatorientált poétikai szerkesztési elveivel. Észre kell venni, hogy a két irányzat ebben is komplementer párt alkot és csak hangsúlyokban különbözik, hiszen mindkét modellben a fogalmak közti kapcsolat a legfontosabb szervező elem. A kép hangsúlyos szerepe nemcsak egy feltételezett szimbolizmus–szürrealizmus–újklasszika vonulat számára alapvető fontosságú, hanem a mintául vett népi költészetben is központi szerepet játszik. Ezekben a művekben csak nagyritkán találkozunk új szavakkal, viszont hatalmasan kibővül szókincsük, jóval érzékletesebbek, mint a futurista vagy expresszionista művek, s ez is megkönnyíti visszakapcsolódásukat a klasszikus modernségbe. Ez a visszakapcsolódás természetesen nem szünteti meg a szürrealizmus kollektív tárgyiasságot szem előtt tartó törekvéseit, és ily módon a klasszikus modernséget is nem kis mértékben az individuálisztétikai szemlélet elutasítására bírja.

Ilyen szemléleti és poétikai funkcióváltáson, jellegcserén megy át az európai periféria nem egy avantgárd mozgalma. A cseh és lengyel irodalomban a szürrealizmus a túlzottan nemzetivé lett szimbolista-impreszionista irányokkal szemben a nemzetközi forradalmiság, a szociális érzékenység kifejezője lett.

A krakkói awantgarda csoport és a Nowa Sztuka folyóirat néhány szerzője⁵⁴ a kommunális természetesség nevében a lélek primitív, őseredeti rétegeit kívánta felszabadítani. Mivel pedig az ősi, primitív egyet jelentett a paraszti létmóddal, az irányzat számos képviselőjének, például Tytus Czyżewskinek, Stanisław Młodożeniecnek vagy Bruno Jasiońskinek költészete a modern népiességbe torkollott.⁵⁵ Hasonló utat tett meg a már eleve erős társadalmi érdeklődéssel telített cseh szürrealizmus is, ahol Josef Horá és Jiří Wolker szociális-forradalmi indulatú lírájától egyenes út vezetett a klasszikus modernség és az avantgárd cseh szintézisének tekinthető poetizmusig, melyet legjellemzőbben a már említett – amúgy marxista – Nezval kései költészete képvisel. Ugyanígy alakul a román szürrealista csoport genezise is: Ilare Boronca és Benjamin Fundoianu megmerevedetett dogmák és konvenciók elleni lázadása idővel konkrét szociális forradalmisággá válik, ugyanakkor a nemzeti-népi hagyományok felé fordul. A finn Aaro Antti Hellaakoski, Helvi Juvonen és mások költészete ugyancsak a népi hagyomány és az imazsinista jellegű avantgárd szintézise felé fejlődik. A magát szürrealistának valló, görög Neo Grammata-csoportból kerül ki Jorgosz Szeferisz és Jannisz Ritszosz, akiket az újjörög költészet megújítójaként és a valódi népköltészet újrafelfedezőjeként tartanak számon. Szóltunk már az antillai frankofón irodalom Párizsból jött megújítójáról, Martinique későbbi nemzeti költőjéről, Aimé Cesaire-ről, aki szürrealista formanyelvét a népköltészettel egyeztette. Ugyanilyen szerepet tölt be a kubai irodalomban a szintén párizsi szürrealista iskolák után visszatérő Nicolas Guillén vagy Alejo Carpentier.⁵⁶ 1924 és 26 között, tehát Illyéssel egy időben tartózkodik Párizsban és lesz Aragon, Éluard és Tzara tanítványa a litván népi mozgalom későbbi képviselője, Oscar-Venceslas Milosz, akinek életútjának Illyéssel való párhuzamaira már Cs. Szabó László felhívta a figyelmet.⁵⁷

A szürrealista-imazsinista avantgárd áramlatok népivé válásának legvilágosabb példáit a spanyol és az orosz irodalomban figyelhetjük meg. A szürrealista képtechnika és a kollektív népi múlt hagyománya, asszociatív szerkesztésmód és népdal, tudatos és naiv tárgyiasság játszik egymásba és alkot egységet. Federico García Lorca és Rafael Alberti korai versei a szürrealizmus és az ultraismo hatása alatt íródnak, majd anélkül, hogy az avantgárd szerkesztési módot elhagynák, fokozatosan beolvasztják a népi költészet beszédmódját is; ennek a szintézisnek lesznek legszebb példái Lorca *Cigányrománcai*. Ennél is tanulságosabb az az út, amelyet az orosz imazsinisták tesznek meg, előbb az expresszionizmustól a szürrealizmus felé, később egész az újklasszicizmusig. Végig megfigyelhető a szembenállás a húszas évek közepétől félhivatalossá váló majakovszkiji futurizmussal és a konstruktivizmussal. Az ő optimista, gépiesített technokrata jövőképükkel szegezték szembe az imazsinisták, Anatolij Mariengof, Vagyim Sersenevics, Alexandr Kuszikov és Szergej Jeszenyin az emberi szabadságot, ősi természetet, népi-falusi kollektivitást védő költészetüket. Nemcsak a

falusi Kuszikov és Jeszenyin, hanem városi társaik is börtönnek, falanszternek érzik a városi létet, érdeklődésük középpontjában az ősi paraszti létforma áll, ennek tragikus helyzetére kívánják felhívni a figyelmet. Elutasítják a futurista-konstruktivista avantgárd fiktív, konstruált, városi jövőképét, s költészetük ugyanúgy a jelen problémái felé fordul, mint Éluard vagy Aragon esetében. Az archaizáló, népies hang és az expresszionista vagy szürrealista szerkesztési mód megtartásával azok, akik megélik, a harmincas évekre egy jóval általánosabb, emberi és társadalmi problémákat boncoló katasztrofizmus irányába mutató költészetig jutnak el.

Bár maga Illyés is felfedezte költői rokonságát Jeszenyinnel, most nem a közvetlen hatásokról kell említést tenni. Sokkal fontosabb, hogy költészetét lokalizálni tudjuk a kelet-európai avantgárd azon áramlatán belül, ahová vélhetően tartozik. Az az illyési költészet, amely a francia avantgárd nézőpontjából a konkrét társadalmi kérdéseket boncoló éluard-i és a primitív népi kultúrákat újralfedező és abban megmerítkező péret-i szürrealizmus áramához kapcsolódik, pontosan illeszkedik az európai periféria irodalmaiban mindenütt jelentkező, poétikai beszédmód- és funkcióváltást eredményező népi alapú kollektivizmus-hoz. A jelenhez-kötöttség, a tudatos tárgyiasság igénye, olyan alapvető poétikai norma számára, amely még Párizsban sem engedte, hogy irracionális, „földtől elszakadó” verseket írjon. „Szinte kétmarokra fogtam a verset, hogy elrúgjam magam a valóságtól”⁵⁸ – írja a bretoni szürrealizmussal való reménytelen kísérleteiről. De elég megnézni az 1927-ben, még Párizsban íródott *Szomorú béres* című verset, amelyet olvasva Füst Milán később a Nyugathoz hívja Illyést. A szürrealista képszerkesztés a népdalszerűséggel találkozik itt, s a tudatos tárgyiasság nézőpontjából egy nagyon is valóságos helyzet tárul elénk. A következő négy sor akár a *Puszták népe* előhangja is lehetne:

Kaszvár hintaja gördül,
Nehéz kezem fáradtan emeli kalapom,
Por temet engem, hamu és pernye,
Ökreim tekintete érleli szívem.⁵⁹

Az ősi kollektivitást képviselő nép ábrázolása, az idealizált természeti múlt és a társadalmi problémákat hordozó jelen miatt félelemmel szemlélt jövő, és az itt-és-most tenni akarás, olyan pillérei Illyés költészetének, amelyek már egészen korai verseiben is megjelennek. A szimbolizmus individualizmusát, valamint a futurizmusból kinövő irányzatok várost, gépet, tömeget előtérbe helyező látásmódját egyaránt elutasító szürrealizmus is eredményezi – a személyes okok mellett –, hogy Illyés hazatérve nem tud mit kezdeni a modern városi (budapesti) életformával, s hogy ebben az értelemben soha nem válik urbánussá.

A föntiek alapján megállapítható, hogy Illyés az európai periféria imazsinista jellegű szürrealizmusát képviseli, amely a futurista vagy konstruktivista irányzatokkal szemben elutasítja a jövőbe vetített, konstruált városi és gépi alapú társadalomképet, és ehelyett a természetes kollektivitás ősi-paraszti modelljét kívánja megővni és példának állítani. Ez a szürrealizmus sok közösséget mutat a rimbaud-i szimbolizmussal, és természetes úton folytatódik a népiességben, majd a klasszikus modernség katasztrofista áramlatában. Egyfajta visszatérés ez az avantgárd előtti modernséghez, de föntartva a szürrealizmus radikálisan kollektív szemléletét, megőrizve bizonyos poétikai, technikai vívmányait, formaeszközeit és a késő romantika és a szimbolizmus szubjektivizmusával szemben álló poétikai felfogást.⁶⁰ Komlós Aladár írja le 1928-ban, Illyésre is gondolva, az alábbi sorokat: „Maga az avantgárdista művészet most van az átmenet hídján... Az új művészet megint a józan valóságművészet lesz, mint a múlt művészei, a múlté, amelyről, kiábrándulván a csodatévő eszközökből, kezdjük megérezni, hogy mégis rokon velünk: mint mikor a megalázatosult tékozló fiú hazatér világot próbáló útjáról, s felismeri, hogy bizony minden rúgkapálózásával alig jutott messzebb, mint az apja.”⁶¹

V.

„...elrakja a francia ruhanemüket és újra parasztnak öltözik”

(Németh Andor)

Németh Andor fönt idézett cikkében⁶² 1927 szeptembere és 1928 márciusa közé helyezi Illyés poétikai formaváltását, s csakugyan, a Dokumentum szürrealista háziszerezője és a *Nehéz föld* írója között elég éles költészetbeli különbségeket lehet észrevenni. A korabeli és kései elemzők mindezt kizárólag a hazatérésnek, a megváltozott környezetnek tulajdonítják, jöllehet, mint láttuk, a forma- és beszédmódváltás már Párizsban megkezdődik, és legalább annyira determinálja Illyés hazatérését, mint amennyire a közvetlenül (újra) megtapasztalt népi környezet hat költészetére. Tamás Attila arra figyelmeztet monográfiájában, hogy semmiképpen nem lehet éles poétikai határvonalat vonni a párizsi és a magyarországi versek között.⁶³

Ezért van az, hogy a hazatérő Illyés és az általa képviselt újfajta szürrealista költészet számára felkínált publikációs lehetőségek meglehetősen széleskörűek. A kolozsvári Korunk szerkesztője, Gaál Gábor Illyésben a kommunista költőmunkást, a harcos közösségi költészet folytatóját látja, ráadásul joggal, hiszen láttuk, hogy a fiatal költő milyen konkrét forradalmi tervekkel tér haza. A Nyugatot, személy szerint Füst Milán csak később figyel fel rá, miután első versei – Lukácsék tanácsának megfelelően – a Népszavában, A Láthatárban⁶⁴ és az avant-

gárd folyóiratokban megjelentek. Füst Illyés költeményeiben a metafizikai jelleg, a szimbolista hatásokat mutató népiességet veszi észre – mint már utaltunk rá –, talán a szürrealizmusban is utolérhető látomásra és indulatra támaszkodó versszervező elv miatt. A harmadik, időben első lehetőséget a Dokumentum és Kassák Lajos kínálja a rövid ozorai tartózkodás után Pestre érkező költő számára.

Illyés döntése a Dokumentum mellett több okra is visszavezethető. Első a személyes motiváció; Illyés ismeri Kassákot és sokat köszönhet neki, hiszen emigrációban írt versei rendszerint az Ékben és a Mában jelentek meg. Erősen kötik az avantgárd tradíciók is, így magától értetődőnek érzi, hogy ennek megfelelő lapot válasszon. Ráadásul társai itthon szürrealista fenegyereknek tüntetik fel, erről árulkodik még 1929-ben is Németh Andornak fentebb már idézett, a Litteraturában megjelent írása.

A személyes okok mellett sokkal fontosabb, hogy Illyés poétikai normái még mindig a kassáki avantgárdban tükröződnek vissza legélesebben. A különböző magyarországi avantgárd irányzatok a húszas évek elejéig megegyeznek a késő-szimbolista-impreszissionista irodalom túlesztétizálásának elutasításában, a forradalmiság és a kollektívizmus erős igenlésében. Ez az alapeszméje a szimbolizmus és expresszionizmus határán álló Szabó Dezsőnek a Tett indulásakor írott bevezetőjének is, 1915-ben: „A szép túláradja a művészetet, s az élet szélesebb szépség, mint a szép. A művész, az író megint munkás lesz a munkások, harcos a harcosok között.”⁶⁵ Nagyjából ennyi, amelyben az összes hazai avantgárd irányzat megegyezett, s ez az, ami a kollektívizmusra nagy súlyt fektető Illyést is idefűzi egy-két esztendeig. Azonban olyan, a szürrealizmus számára alapvető feltételek sem teljesülnek maradéktalanul, mint az individuum központi szerepének kiiktatása a költészetből. A frissen hazatért Illyés is nevét adta ahhoz a Nyugatot bíráló szerkesztéségi cikkhez, amelyben a formanyelv és a téma konzervatívizmusa, az avantgárd költők előtti bezárkózás miatt támadják Osvátékát, s nem mint várható lenne, a túlzott individuális irányultságért a közösségi költészet nevében: „Nekünk a Nyugat-nak éppen az ellen az álfialatok felé tett engedékenysége ellen vannak észrevételeink [...] a maga presztízisének és az általános továbbfejlődés lehetőségének ártott azzal, hogy kapuit nyitva hagyta saját maga megkésett epigonjai előtt és ezzel akaratlanul is barrikádot emelt a valóban új mondanivalójú és új formanyelven beszélő fiatalok fejlődése elé.”⁶⁶

Ennek ellenére kezdetben sokkal szembetűnőbbek lehettek a poétikai egyezések a Kassák-féle konstruktívizmus és az illyési szürrealizmus között. A kollektivitás eszméje, a „mi” ideológiája központi szerepet kap a húszas évek magyar avantgárdjában, s különböző formában jelenik meg Szabó Dezső fajmagyar közösség-elképzelésétől Barta kommunizmusáig. Mindez megvan a magyar konstruktívizmusban is, de ugyanúgy a jövőbe vetített módon, mint bárhol kelet-

európai változataiban. A Kassáknál nagy hangsúllyal bíró geometriai formák, a rendezett város és a jövőbeli társadalom képe ellentmondani látszanak a szürrealizmus kollektív tudaton, álmokon alapuló, múltbéli ideális társadalmat feltételező, a természetet fontosnak tartó alaptulajdonságainak. A másik ellentmondásra Kulcsár Szabó Ernő hívta fel a figyelmet, hogy bár Kassák programosan tagadta a lírai személyességet, mégis sokszor alkalmazza az Ady-féle individuálretorika elemeit.⁶⁷ Innen eredhet, hogy szinte ugyanabban a pillanatban, amikor a kollektivitás fontosságában politikailag is megerősített Illyés arról ír, hogy az individuális művészetfelfogás ellenében csak azt tekinti értékelhető irodalomnak, amely megmutatja, hogy „a költőnek mi a kötelessége a munkásosztályban, a társadalmi torlaszokon”,⁶⁸ Kassák elítéli a tisztán közösségi alapú, forradalmi költészetet: „Az a költő, aki társadalmi forradalmat hirdet nagyon is szűk területre korlátozza mondanivalóját.”⁶⁹ Kassák ambivalens nézőpontja nyomot hagy a Dokumentum szerkesztésében is; mivel avantgárd irányzatot elvből nem ítél el, megpróbálja a konstruktivizmus elágazásának feltüntetni a szürrealizmust. Innen indul ki az úgynevezett szürrealizmus-vita 1927-ben, amely végül a Dokumentum megszűnéséhez vezet.

Noha Illyésnek még a későbbiekben is jelenik meg verse avantgárd lapokban, az Együttben és a Munkában, lassan eltávolodik a programszerű avantgárdtól. S hogy ez nemcsak azért van, mert népies verseket kezd írni és időközben már a Nyugat is foglalkoztatja, hanem mert maga a szürrealizmus, mint olyan nem illeszkedik be a konstruktivista-aktivista alapú magyar avantgárd áramába, azt jól bizonyítja, hogy a szürrealizmus mellett legkövetkezetesebben kitartó Déry Tibor is meglehetősen elszigetelődik ez idő tájt. Ráadásul a népköltészet és az avantgárd magyar szintézisének volt már valami gyenge hagyománya a húszas évekre, amely akár folytatható lett volna, gondoljunk csak György Mátyás és Komját Aladár 1916 és 20 között írott, a népdalok és a futurizmus hatását egyaránt mutató költeményeire.⁷⁰

Illyés egyre erősödő kötődését a tudatos kollektív tárgyiassághoz jól példázza az a népdalszerű hangvétel, amely még leginkább szürrealista formatechnikát mutató műveiben is utolérhető. A szerkesztésére nézve hibátlanul szürrealista, *Számíztetésem harmadik keserű éneke* című írása (prózaverse?) a beleékelte népdalrészlet segítségével árulkodik arról, hogy mi választja el Illyést az absztrakt, jelenhiányos avantgárdtól:

Béres vagyok béres, hat forint a bérem,
Hej jön az új esztendő, jön a szekér értem...

Csak ezekről tudnék beszélni. De látom, mindenki mosolyog.
Azt hiszik, csak a beszédért beszélek. Szívemre teszem a kezem.
Általános röhögés.⁷¹

1927 végétől Illyés formailag szürrealista verseit a konkrét tárgyas elbeszélés és az értelem rendező elve jellemzi, s ugyanúgy az elnyomott dolgozó osztályok érdekében szólalnak meg, mint Crevel vagy Aragon ez idő tájt írott versei. Tipikus példája mindennek az *Újra föl* című vers, amely 1927 végén, a Dokumentum egyik utolsó számában jelent meg:

s a megnémult paraszt száradó élete egyenletesen száll
 pipája füstjében a csillagtan estbe
 savanyú ízét érzem szájamban annak mit nem mondhatok
 ki s nem nyelhetek le

fekete fogú kísértetek fogják körül délután a munkakeresőt
 a lány pompa és hatalom tornyai alatt
 az éhségről általában bármennyire költőietlen s divatjamúlt
 is már az éhségről az un. proletariátus szenvedéseiről⁷²

Jóllehet a közvetlen forradalmasító szándékot nem adja föl, Illyés ebben az időben kezd el távolodni a pártos marxista ideológiától. A szegényparasztság és cselédség problémáira gyógyírt keresve az erős kommunistaüldözés miatt a párttól nem várhat rögtön segítséget, márpedig számára csak a jelenbeli tettek számítanak, nem a távoli kommunista jövő különben is falanszter-ízű ígérete. A nem kommunista szervezett munkásmozgalom, a szociáldemokrácia ámbár legálisan tevékenykedik, de a Bethlen–Peyer-paktum értelmében vidéken nem szervezkedhet. (Innen a szociáldemokrácia alapvetően városi jellege, ami később Illyés számára Fejtőék urbanizmusában manifesztálódik.) Ismeri az agrármozgalmak bolgár, román és jugoszláv példáit, hiszen ezekre már Lukácsnak is hivatkozott emlékezetes találkozásuk alkalmával. Ennek hiányában kísérel meg összeegyeztetni a szocializmust a magyar parasztság problémáival, és létrehozni a marxizmus speciálisan magyar útját. 1975-ben így idézi vissza akkori elképzeléseit: „Ugyanazon Marx–Engels breviárium szavai már most egészen más értelmezést kaptak Oroszországban, Angliában, Kínában, [...] vajon a magyar karakter, a magyar társadalom, hogy fogja felszívni ezt az állapotot?”⁷³ Megjegyzendő, hogy terveivel nincs egyedül, hiszen nagyjából ugyanekkor, egymásról még mit sem tudva, fogalmazódik meg Németh Lászlóban a „kert-Magyarország” és „minőségsszocializmus” eszméjének csírája, valamint Veres Péterben a „fajvédő marxizmus” gondolata.

Az új, agrárforradalmi típusú politikai elképzelések Illyés költészetére is rányomták bélyegüket. A magyar tradícióban elődöt keresve eljut a parasztforradalmár Dózsa alakjáig, aki több művének is visszatérő ihletője és szereplője lesz. 1927-ben Dózsáról hőskölteményt is tervez írni, tehát már ekkor célja az epikus költészet szürrealista elemekkel való felújítása. A hőskölteményen,

amelynek előhangja 1949-ben, az *Abbahagyott versekben* jelenik meg, lehetetlen nem észrevenni Guilbeaux korábban idézett forradalmi verseinek hatását, de a néppel való azonosulás tudatos kifejezését sem:

Éljen a Szabadság! Éljen az Egyenlőség! Éljen
 a testvériség!
 Minden hatalmat a dolgozóknak!
 Megért bennem a szó, mint ágak őszi szélben, kiáltom
 törzsem panaszait.⁷⁴

1928 elején jelennek meg Illyés első versei a Nyugatban. Ahhoz, hogy ez megtörténhetett, nem feltétlenül elegendők Füst Milán Gellért Oszkárhoz írott ajánló sorai.⁷⁵ Úgy tűnik, mintha a két évvel korábbi Dokumentum-béli Nyugat-bírálat hatott volna a szerkesztőkre, hiszen ebben az évben az említett vezércikk megfogalmazói közül Illyésén kívül Déry Tibor és Németh Andor írásai is megjelentek a Nyugat hasábjain. Valójában persze sokkal mélyebb okokkal magyarázható a Nyugat nyitása az avantgárd, ezen belül elsősorban a szürrealista alkotók felé. A közelmúltban többen is rámutattak arra a jelenségre, hogy a magyar irodalomban a húszas–harmincas évek fordulóján kérdéssé válik a klasszikus modern tradíció továbbvihetősége. A személytelenítő tendenciák nemcsak az avantgárd, hanem a késő szecessziós jellegű modernség berkein belül is megjelennek. A két poétikai modell együtt, egymásra hatva hajtotta végre azt a fordulatot, amit önmagában sem a nyugatos költészetnek, sem az avantgárdnak nem sikerült végrehajtania: „a szecessziós versnyelv visszaszorítását”.⁷⁶ Ez a szintézis felé mutató folyamat teszi lehetővé Illyés és a Nyugat közeledését: az elfordulás a művészet crocei felfogásától, vagy ahogy Németh László fogalmazott, az ignotusi „magánesztétikától”.

Illyés Nyugatban publikált versei természetesen az avantgárd közönségének megdöbbenéséhez vezettek. A fiatal Zelk Zoltán is döbbenet látja „Tzara helytartójának árulását”, akiben legalább „maradt annyi hűség, hogy össze ne csendesse a sorok végét, hogy árulóként is szabadverset írjon”. Vajon mit szolt volna Zelk és az Illyést árulással vádoló avantgárdisták, ha értesülnek Tristan Tzara ez idő tájt bekövetkező „önárulásáról”? S nemcsak Tzara, hanem Cocteau, Aragon és Éluard is, és sokan mások az európai irodalomban ekkor tették meg az első lépéseket az ábrázolásbéli realizmus és a tudatos kollektív tárgyiasság irányába. Illyés maga a későbbiekben is természetes, magától értetődő lépésként értékeli a jelenséget: „Nem azon fordult meg a dolog, hogy az ember kitért és átiratkozott egyik felekezettől a másikba, ki-ki azt csinálta, amihez kedve vagy adottsága volt; amit a helyzet megkívánt. Így jutottam el én is a realizmushoz, mit később »népiességnek« neveztek.”⁷⁷

Természetesen, nem látványos szakítást kell elképzelni az avantgárddal, hiszen a szürrealista hatások nagyon sokáig, talán élete végéig nyomon követhetők Illyés költészetében. Kölcsönhatásról, integrációról van csupán szó, ráadásul ebben az esetben inkább a szürrealizmus integrálja a realizmust vagy a népiességet, mint fordítva. Hogy példát is idézzünk: ugyanebben az évben jelent meg az Együtt hasábjain a *Thébai menekülő* című vers, melyben a jellegzetes szürrealista képszerkesztés mellett sajátos, roncsolt hexameterekből álló sorokat fedezhetünk fel:

Egyedül vagyok én s hogy sorsom hova hajlik – bízva
csak énrám!
 A várost odahagytam odahagyhatom éltem is, ha tetszik;
 e hídon túl a pusztá... lelkem is eljuthat oly kietlen szabad tájra.⁷⁸

A költeményt érdemes összevetni Aragon ugyanebben az időben írt roncsolt alexandrin-szerkezetű verseivel. Feltételezhető, hogy Illyés még Párizsban megismerte a klasszikus versnyelv felé tehető ilyen típusú lépéseket, ahol maga Cocteau számol be neki, a tiszta formai archaizmusra vonatkozó terveiről: „Alexandrinben fogok írni keresztírmekkel”.⁷⁹ Illyés későbbiekben is az avantgárd irányából szemléli a versformákat, s a szürrealizmus tudattalanra hivatkozó, indulat-alapú versteremtő elvét a kötött formákra is érvényesnek tartja. „Szabadvers nincs”, írja. „A szabadvers a legkötöttebb vers; ilyet a legnehezebb írni, mert ott helyben kell a poétikáját, a ritmikáját, a megkötöttségét kidolgozni. A költő kitalálja a maga szabadverse törvényét és rendszerint csak ritkán változtatja meg.”⁸⁰

Ezt, az ihlet formaképző erején alapuló verselést üdvözli Németh László is, amikor Illyés első kötetéről, a 28 végén megjelent *Nehéz föld*ről ír kritikát a Nyugat hasábjain. Illyés költészete Németh szerint a „verstantól teljesen érintetlen, de dikciója már megragad”.⁸¹ A kritikust „a távoleső versösztönök spon-tán összehangoltsága” ragadja meg, amely „egyetlen összefolyó formaskálába mossa a különböző versformákat az ütemes magyar verstől a hexameterig”. Németh a népdalszerűséget és a formai lendületet emeli ki, az „absztrakt” verseket pedig „szellemi útvesztőként” helyteleníti. Éppen ezért érdekes, hogy népdalszerűsége egy jellegzetesen szürrealista képet hoz példának:

Szüzi tejjel teli
 bögréje a holdnak
 döntések fel úszó felhők
 szomjasak a holtak

Megjegyzendő, hogy a kötetre jellemző, Németh által is kiemelt elégikus hangnem nem idegen a francia szürrealizmustól – gondoljunk csak Aragon *Air du Temps* ciklusára –, s hogy a dunántúli táj latinos kultúrája csak megerősíti a párizsi hatásokat. Talán ennek is köszönhető, hogy Németh nem írja le a „népies” kifejezést Illyéssel kapcsolatban, noha Erdélyire és Tamásira ekkor már szívesen alkalmazta. Érvei inkább hasonlóak Szabó Dezső 1915-ös Tett-bevezetőjéhez, amellet, hogy az avantgárdot tulajdonképpen elutasítja, valójában annak lendületét dicséri. A régen várt „csillagként” köszönti ezt a költészetet, amelynek előbb-utóbb mindenképpen fel kellett jönnie. Nem népies, hanem „a klasszikus költészet nagy légvételével patetikus” költőnek látja Illyést, s ez a kijelentése azért is külön figyelmet érdemel, mert tudjuk, hogy ezzel szemben Babitsékat soha nem fogja klasszikusnak tartani.

Pedig nemcsak Németh, hanem Babits is várja már a húszas évek közepétől a nemzeti formákat modernné olvasztó zsenit. Kezdetben inkább csak a változást veszi észre; az új költészet közösségi jellegét üdvözli bár, de a formai újításokat, a szabadvers, a kötetlen prozódia elterjedését válságként éli meg. Felismeri, hogy az Ady-nemzedék szigorúbb költészeti eszményét az üres formalizálódás veszélye fenyegeti, de a szabad vers éppen formátlansága miatt nem jelenthet erre megoldást, hiszen könnyen „az elomló egyhangúság zsákutcájába vezet”,⁸² a „nemzeti formák” pedig kimerültek, s csak egy még előreláthatatlan zseni lesz képes megújítani őket. 1928. december 14-én, a Fiala költők előadóestjén felolvasott bevezetőjében, nagyobb remény látszik megcsillanni szavaiban, amikor a „népük szívének primitív dobbanását, az emberi önzés lihegését s a proletár külvárosok zaját”⁸³ kihalló új nemzedékről beszél. Babits „helyreállításnak” nevezi a látásmód és ábrázolás egyszerűségéhez való visszatérést, s felfedezi, hogy a népi és avantgárd költészet egyforma céllal kél ki a késő szecessziós-impreszionista versnyelv „kacér magányossága” ellen. A formai utat azonban változatlanul zsákutcának tartja. „Az Ének akadozik ma, a Vers prózává lesz; Thamürisz és Marszüasz kelnek versenyre a szent Múzsákkal.” Ha a bőrenyűzött Marsyast az alacsonyrendű, népi költészet, Thamyrist pedig az avantgárd allegóriájának fogjuk fel,⁸⁴ Babitsnak egy visszatérő, a líra halálára vonatkozó félelme is más megvilágításba kerül. A líra halála vagy válsága Babits szerint azért következik be, mert „Nincs ütem / jajában többé, nincs se szó se tag: / az értő agy s zenés szív nem beszél,” vagyis a bölcselet és a zeneiség hiánya jellemzi. Az „értő agy” a primitív, népi költészetből hiányzik, a „zenés szív” pedig az avantgárd szabadversből. Bár a *Nehéz föld* darabjaival Illyés is részt vesz az eszten, Babits ekkor még nem céloz rá, hogy az ő verseiben véli felfedezni zeneiség és bölcselet, népi és avantgárd hang, klasszicizmus és modernség szintézisét. Mindezt – mint látni fogjuk –, csak három évvel később teszi meg, éppen olyan emelkedett hangot megütve, mint Németh László, s tartja ettől kezdve

„el nem mellőzhető értéknek”, a „legrokonszenvesebb és legszükségyszerűbb” figurának Illyés Gyulát az újabb magyar irodalom fejlődésében.⁸⁵

Illyés ez időben írt munkáit, így a *Nehéz föld* kötetet is olyan poétikai-esztétikai kritériumok határozzák meg, mint a „pedagógiai” jellegű hasznosság-elv, a tárgyias ábrázolás igénye, vagy a felvillanó képekből szerkesztett, mégis lineáris elbeszélő attitűd, amelyek sok, a szürrealizmus irányából jött kortárs költőnél is megtalálhatók. Nézőpontja még most is sokban a francia szürrealista „utazó”, kívülről látó nézőpontja, s 29 végéig franciául írott naplója, mintha csak egy francia társa útinaplója lenne. Erre az időszakra jellemző a lemondás a közvetlen forradalmi tömegakciókról, amely mindenütt ekkor következik be az európai periféria avantgárd irodalmában. Illyés mostanra szembesül Párizs és Magyarország művészetre vonatkozó politikai reakcióinak különbségével: „Szép volt és hasznos a dada és a szürrealizmus nem egy lázító tette. De mi járt még az *Un cadavre* osztogatásáért is Anatole France temetésén? Egy igazoltatás, félóra – féléjszaka! – egy rendőrszobában. Keleteurópa országaiban ugyanakkor legalább tíz év börtön. Esetleg egy sortűz szürke kőfal előtt.”⁸⁶ *Elégia* című verse miatt izgatásért börtönbe akarják zárni, éppen úgy, ahogy Benjamin Péret-t bebörtönzik Brazíliában – jól példázva ezzel, hogy Kelet-Európa és Dél-Amerika ebből a szempontból egyforma messze van Franciaországtól.

Nemcsak Illyés, de az egész új nemzedék számára az irodalom hasznos tevékenységként jelenik meg. A nemzeti és osztályharcos hagyomány ilyen értelemben vett találkozásának tipikus példája Petőfi újraértelmezése; nem elsősorban Horváth János, hanem Németh László, Révai József és Illyés olvasatában. Petőfi az osztályharcos forradalmi költő képében jelenik meg itt, mint a társadalom kollektív hangjának képviselője, akinek legfőbb üzenete: „Egy költő szól itt, de milliók nevében!” Nem véletlen, hogy Illyés a *Szerelem* című ciklusában ezt a sort veszi át, mikor a szegényparasztság társadalmi megalázottságát írja le:

Egy költő szól itten népének nevében! kérdezetlenül bár
De ő tudja, szava a szél alatt hajló kalászkok élő
szinatjából szakadt,
Egy elnyugvó zsellér falu lehébe nyújtja kezét és úgy
esküszik hulltadra, bitor
Elnyomatás!⁸⁷

Petőfi mintájára a nemzeti költő eszméje és szerepköre megmarad, de teljesen más formában, mint ahogy azt kortársai sokáig Adyra alkalmazták. A nemzeti költő az új nemzedék szemében nem a magányos zseni, hanem a közösség költője lesz. Illyés a harmincas évek végéig ezen az alapon próbál meg nemzeti költőt kreálni az általa legnagyobb élő poétának tekintett Babitsból, s ezt később Babits többé-kevésbé igyekszik is beteljesíteni. (Később majd a Szép Szó akar

ugyanilyen szerepet biztosítani József Attilának, s talán ez is egyik oka Babitscsal való szembekerülésüknek.)

A közösségi költészet igénye két alapvető feltételt támaszt az új nemzedék számára; az etikusság feltételét, mely szerint nem képzelhető el olyan szöveg, amely nem hordoz erkölcsi mondanivalót, és a poétikusságét, amelynek a közvetlen költői hatáshoz és az egyszerű megértéshez kell igazodnia. Ezeket a feltételeket Illyés is egyre erősebben fenntartja önmaga számára, s ez költői nézőpontját sokban azonossá teszi a francia szürrealizmus harmincas évekre jellemző éluard-i, creveli nézőpontjával, amelynek értelmében meg kell tanulni a modern kultúrától messze lévő néptől a tárgyias közösségi költészetet, és meg kell kísérelni a nép kommunális állapotának leírását. Mindez együtt jár az aktív forradalmi hang lecsendesülésével, ami Illyést – Cs. Szabó László megfogalmazásával élve – „mosolygó forradalmárrá”, vagy – Németh László szerint – „paraszt Odüsszeusszá” teszi.

Ez a változás érződik az 1930-as *Sarjúrendek* kötetén is. Illyés hangja visszafogottabbá válik, inkább segítséget kérő, mint forradalmi, de talán éppen ettől válik naprakészen aktuálissá, hasonlatossá az orosz imazsinistáknak a faluközösségek érdekében írott, aktuális problémákra figyelő verseihez. Pomogáts Béla az *Ó, ti...* kezdetű versben egyenesen a forradalomban való csalódás hangját veszi észre:⁸⁸

...ó, a szabadságról kezdtem dalba én itt!
Szóltam s elnémultam s gyorsan megfordultam.⁸⁹

Kétségtelenül ilyen tendenciák is tetten érhetők, de sokkal inkább arról van szó, hogy Illyés a távoli jövő helyett a jelen kérdéseit kezdi boncolgatni. Németh László pontosan fogalmazza meg kritikájában a *Sarjúrendek* és a korábbi kötet különbségeit: „Sokan lesznek, gondolom akiknek ez a *Nehéz föld* másféle sarjút ígért és hajlandók a költő szemére háyni a maguk meghíúsult várakozását. [...] A *Nehéz föld* többet ígért, ez viszont többet ad.”⁹⁰ Ezzel párhuzamosan figyelhető meg a kötet formai szintézisigénye; a puritán népi kifejezésmód és a szabadon kalandozó szürrealista ihlet itt válik igazán szerves egységgé, ezért innentől számítják sokan Illyés népies korszakát. Az éles korszakhatárok felállításának kétségességét az is alátámasztja, hogy míg a *Nehéz föld*ben a népies és avantgárd verseket szokás elkülöníteni, innentől kezdve a népies és az újklasszikus költeményekkel próbálják ugyanezt.

A *Sarjúrendek*ben tapasztalható poétikai funkcióváltás után, 32 és 34 között írja meg Illyés három epikai művét. Az „epikai fordulatnak”⁹¹ a már említett Dózsa-hőskölteményen kívül több előzményét is megtalálhatjuk a nagyepika népnevelő hatásáról írott naplójegyzeteiben, vagy abban a vallomásában, amely a *Toldit* és a *Lúdas Matyit* teszi meg első és legfontosabb versélményének.

A népies nagyepika műfajának látszólag radikális konzervativizmusa végképp elszakítja Illyést a „hivatásos” avantgárd képviselőitől, s nem véletlen, hogy pont ebben az évben történik meg látványos összekülönbözése Kassák Lajossal. Pedig Illyés éppen „konzervativizmusával, hagyomány- és műfajébresztésével lett igazán modern”,⁹² közösségi költészeti elvei az európai irodalom legfrissebb forrásaiból fakadnak.

A „triptichonból” elsőként megjelenő *Három öreg* szerzi meg számára Babits őszinte elismerését, aki korábbi reményeinek beváltójaként, a „nemzeti költészet” újrateemtőjeként üdvözli Illyést: „Az Illyés otthona az enyém is; a – tájat melyet leírt – az egész scenáriát én is gyermekkoromból ismerem, alakjait más-más példányokban emlékeimből látom visszanézni. [...] S amint e költő otthona az enyém, nem idegen tőlem költői hitvallása és iránya sem. Noha nekem más úton kellett járnom, más tájakon kellett áthaladnom, a magyar líra eljövendő útját és kilátásait én is arrafelé sejtettem, amerre ő már-már megtalálni látszik. A mi korunk az Adyé, sokban kényszerű és szükséges reakció volt az elposhadt és hamissá vált népiesség és magyarosság ellen. De régen rémlett már, formauntság ködén s izmusok útvesztőin keresztül, a magyar és népi formák feltámasztása s korszerűvé tétele mint legfőbb lehetőség, legnehezebb és legszükségesebb feladat. [...] Ennek a szellemnek a költője Illyés, aki tud a népe lenni, anélkül hogy a kultúrát megtagadná, és a kultúráé, anélkül hogy a népet.”⁹³ A népi líra hatása körülbelül innentől kezdve érhető utol, nemcsak Babitsnál, hanem a Nyugat első nemzedékének számos képviselőjénél, nem is annyira a költői szemléletet átható tárgyában is népies alakjában, hanem a népiesség formaképző elveinek vállalásában és a tárgyias leíró-ábrázoló szemlélet beolvasztásában. Ezzel hangzik egybe Illyés véleménye is: „[...]amikor az úgynevezett népiek feltűntek, a még működő Nyugat-beli költőknek a líráján pontosan ki lehetett mutatni az utánuk következő nemzedéknek a hatását.”⁹⁴ Sőt, Illyés Babitsnak *Versényt az esztendőkkel!* című kötetén, még ugyanebben az évben ki is mutatja, hogy szerzője miként hasznosította a kollektív tárgyias szemlélet művészi lehetőségeit.⁹⁵

Bár Babits az „izmusok útvesztőjét” elkerülő Illyésről beszél, még az 1933-as *Hősökről beszélek* témájának is vannak avantgárd és kommunista vonatkozásai. A magántulajdon elutasítása a szürrealisták kávéházi gyűlésein is kedvelt téma volt, de Illyés is ismerte, s már egészen fiatalon olvasta is az anarchista-szocialista Proudhon tézisét: *la propriété c'est le vol*. Az ábrázolt téma szempontjából azokkal a korabeli etnográfiai szellemű, antikolonialista művekkel tart rokonságot, amelyek a hagyományos kollektív társadalmak szociális és kulturális szokásait ősbibnek, ezért természetesebbnek, bizonyos szempontból értékesebbnek tartják a városi civilizációnál. „A magántulajdonról – írja két évvel később a *Puszták népében* –, a pusztá egészen más véleményt formál, ha vallani nem is vall, mint aminőt a ma fennálló törvény követel. [...] őrzi a hagyományát va-

lamilyen hajdani közösségnek, amelyben az enyém-tied fogalmát sem a földben, sem a szerelemben nem határolták oly mély árkok, mint manapság.”⁹⁶ Forradalmi hang többnyire csak a sorok mögül bújik elől, konkrét formájában mindössze az *Utóhang*ban jelenik meg, s itt is inkább múltbeli érvénnyel, mintegy korábbi forradalmár önmagára emlékeztetve a költőt:

Csönd van köröttem s emlékeim közt.
 A városból, hol most lakom,
 Hosszan nézek a sűrű éjbe,
 könnyű ceruzám forgatom:
 [...]
 Adjatok jelt, ti adjatok hírt,
 hogyan élek most ott, ahol
 tudom a jaj is félve száll ki
 a Rend, a szörnyű talp alól.
 Ti üzenjeteK végre nékem,
 Adjatok bátor harcijelt,
 hogy él a testvér összetartás,
 lobogva bátrabb harcikedv,
 miről fiatalok énekelt.⁹⁷

A mű így is csak titokban és álnéven jelenhetett meg, Gaál Gábor Korunkjában Kolozsvárott. De az *i.g. Párizs* szignót talán nemcsak az óvatosság diktálta, hanem a párizsi forradalmár-énjétől való, kissé nosztalgikus búcsú szándéka is.

A triptichon harmadik darabja, az *Iffjúság*, amely a 18-as forradalom személyes emlékét idézi meg, Illyés utolsó „céhszerűen” népies kötete. Az idillikus „paraszti paradicsom” ábrándja a kortárs kritikusok közül Féja Gézának Petőfi *Tündérréalom* című költeményét juttatja eszébe, Remenyik Zsigmond pedig népmesei hatásokat vél benne fölfedezni, mintha a mű „a legaktuálisabb népmesék birodalmából cseppent volna közénk”.⁹⁸ Mindez szép és igaz, de sokkal közelebbi párhuzamokat is találhatunk, ha Jules Supervielle vagy Saint-John Perse szülőhazájukra, Uruguayra vagy Guadeloupe-ra emlékező költeményeit olvassuk.

A még mindig igen erős avantgárd hatást mutatja, hogy mindhárom epikus mű ritmikájára jellemzők a szándékos döccenők, a megtervezett diszsonanciák, a szándékos távolságtartás az avult népiességtől. Kosztolányi Dezső ezt minősíti pongyolaságnak, öncélú formarombolásnak kritikájában, az újnepies költőkre, de elsősorban Illyésre célozva: „Félek, hogy ti a verset egy klaffogó bocskorra tiporjátok, s költészetünket rövidesen elkanászosítjátok.”⁹⁹ Illyés nem késik a válasszal, magát és társait a modern avantgárd hagyományok nevében, a Párizst-járt szürrealista önérzetével védi meg: „Egyáltalán nem vagyunk naivak. A költészet terén sem én sem egyik társam sem olyan együgyű és darabos, közel sem olyan szűziesen tájékozatlan, ahogy általában a nép egyszerű fiait

ábrázolni szokás. ...ezek a barbárok nem is olyan barbárok, ahogy verseik pongyola öltözete után hinni lehetne. Van ebben egy kis alkalmazkodás az irodalom újabb divatjához. Talán nem a legfrissebből, de mindenesetre frissebből, mint ahonnan ön öltözött.”¹⁰⁰ A válasz kicsit kioktatónak is tűnhet, mintha Tzara és Éluard nevében dorgálná meg Verlaine-t és Mallarmét. Mindamellet Illyés álláspontja poétikai normáit is tükrözi: költészetében egyszerre van jelen az avult, századfordulós népiességnek és a szimbolista költészet „csengő bongó rímeinek”¹⁰¹ szándékos elutasítása.

Ezekben az években még egy változást tapasztalhatunk Illyés társadalomról, kollektív közösségről vallott nézeteiben. 1933-ban, Fülep Lajosnál a zengővárkonyi anyakönyveket olvassa, és szembesül az egykézés, a fogyó magyar népesség problémájával. Az ennek hatására írt *Pusztulást* olvasva a megcélzott közösség kitágításának lehetünk tanúi, a parasztságtól az egész magyar társadalomig. „Mi akik eddig csak a magyar szegényparasztság helyzetéről beszéltünk, akkor eszméltünk arra, hogy a magyar parasztság végső elhanyagolásával az egész magyar nemzet a végső veszély szélére ért. ...kérdéseink, amelyeket eddig csak társadalmi láttunk, egyszeriben nemzeti kérdések is lettek. [...] Holott természetünkől és kiindulásunktól semmi sem volt távolabb mint a nacionalizmus. Legtöbbünk társadalmi neveltetése az internacionalizmus volt.” Érdemes elgondolkodni rajta, hogy valójában ez Illyés nézőpontjának beszűkülését is jelenti, hiszen a nemzetközi (bár a magyarral modellezett) parasztságtól fordul a kizárólag magyar társadalomhoz.

Ettől eltekintve európai igényű nemzetközi érdeklődése is megmarad, s ugyanúgy a megvalósult kollektivitás iránti kíváncsiságtól hajtva, mint André Malraux vagy André Gide elmegy a Szovjetunióba, s hozzájuk hasonlóan élményeit napló formájában ki is adja. Az írás felszíni depolitizáltságát, forradalmi témákat kerülő ábrázolásmódját jól példázza, hogy amíg a szovjet rendszerrel szemben jóval kritikusabb hangot megütő, ugyanakkor nyíltan baloldali Gide *Retour de l'URSS* című könyvének fordításáért Déryt beperelik és elítélik, addig Illyést a maga művéért semmilyen inzultus nem éri.

Gide *Voyage de Congo*-jának a *Puszták népére* gyakorolt hatásáról már korábban szóltunk. Álljon itt Illyés egy másik vallomása, amely közvetlenül Gide könyvére emlékezve fogalmazódik meg: „Fölvillant előttem is egy írói útinapló. Van egy világrészem, egy tanulmányra érdemes tájam. S milyen sok előnyöm a fölfedezéshez! Kitűnően beszélek magyarul, ismerem a magyar társadalom mélyrétegét: a magyar vidéket. Írói feladat lesz, ha megnézem, európai szemmel, hogy ott milyen állapotok vannak; hogyan is él egy halálra gyötört nép, nem Afrikában, hanem Európában.”¹⁰² Nyolc esztendővel hazatérése után írja meg a szociográfiát, s mégis mintha a hidegen tárgyilagos, de éppen ezért forradalmi hangú párizsi utazó szólalna meg. Munkája nem Móricz paraszt-tárgyú írásaival rokon, hanem Aragon és Crevel szigorúan realista, éppen távolságtartásával feszültsé-

get sugárzó prózájával. Ez a szigorú tárgyiasság okozza, hogy verseit később csupán a *Puszták népe* előkészítésének nevezi. Bár a Válasz hasábjain sorozatban megjelenő szociográfia jelentősen hozzájárul a népi–urbánus vita kirobbanásához, mégis inkább tart rokonságot a francia populizmus és antikolonializmus áramlatával, mint a klasszikus magyar népiességgel; vagy ahogy Gara László fogalmaz: „A *Puszták népe* újdonsága az, hogy ott nem parasztokról, hanem emberekről van szó, s paraszti csak maga a szerző, mégpedig úgy, ahogy ezt az európai *népiesek* s ráadásul párizsi népies barátai közt például vehette.”¹⁰³ Ezt támasztja alá a számtalan fordítás, és elsősorban a könyv francia fogadtatása. Amint a francia közvélemény, a fordító is jellegzetesen antikolonialista művet lát a *Puszták népében*, olyannyira, hogy az *uradalom* szót előszeretettel a *gyarmati birtok* jelentésű *possesio*nnal fordítja, az utószóban pedig egyenesen *l'affranchissement*-ről, azaz (rabszolga)felszabadításról beszél. Első pillanatban itthon is hasonló reakciót vált ki, mutatván, hogy a pusztai cselédség viszonyai csakugyan éppannyira ismeretlenek, mint a kongói gyarmati munkásoké. Erről tanúskodnak Babits Mihály szavai is: „Lélegzetviesszafojtva, megmagyarázhatatlan szorongással és titkos büntudattal figyeljük a reflektor fénykörében az ismeretlen lények mozgását, akik mégis testvéreink, az egzotikus néptörzs életét s különös szertartásait, akik mégis a mi törzsünk.”¹⁰⁴

Illyést az ábrázolás és a megoldás vágya egyszerre vezeti; tényszerűségével szándékosan megrázó. Írásának konklúziója akár az a rövid mondat is lehetne, amelyet Lukács György fogalmaz meg ugyanebben az évben, Moszkvában: „földreform vagy forradalom!” Idézzük most föl még egyszer Illyésnek a dolgozat elején már említett naplójegyzetét! „E célból mindenkivel társulok”, mondja a földreformra és a zsellérség és cselédség helyzetének gyökeres megváltoztatására utalva. Ez eredményezi, hogy a fennmaradásáért küzdő, belső ellentétektől gyengített kommunista, és a kérdésben passzív szociáldemokrata munkásmozgalom helyett az Új Szellemi Eronthoz közeledik, s még Gömbös Gyulától is segítséget vár. Az értelmiségi közvélemény egy részétől (köztük József Attilától, Ignotus Páltól, Zsolt Bélától) ezzel a fasizmus vádját is kiváltja. Természetesen, ezt az utat sem egyedül teszi meg az európai irodalomban. A *stracittà*, az olasz „népiek” egyik legismertebb képviselője a sokak által fasisztának tartott, valójában kommunista Elio Vittorini, aki az avantgárd prózától jut el az irodalmi szociográfiáig, majd az újrealista nagyregényig. A *Viaggio in Sardegna* (*Utazás Szardíniában*) című felfedező erejű könyve és a *Conversazioni in Sicilia* (*Szicíliai beszélgetés*) című parasztnyelvi munkája nemcsak hangvételükben, tárgyukban, eszmeiségükben mutatnak rokonságot a *Puszták népével* vagy a *Csizma az asztalonnal*, hanem még keletkezésük időpontja is azonos. Vittorini mellett a népi ihletésű szociografikus próza olyan kortárs európai képviselőit is megemlíthetnénk, mint a svájci Charles-Ferdinand Ramuz, aki a Rhone-völgyi vidék világáról tudósít, az angol Winifred Holtby, aki *South Riding* című regé-

nyében a kelet-yorkshire-i szegényparasztság mindennapjait ábrázolja, vagy a francia hegyi falvak életét sötét színekkel bemutató Jean Giono, akinek négy regényét Illyés fordította le magyarra, és aki egyik legfontosabb ihletője a *Csizma az asztalonnak*.

A népi, vagy ahogy Illyés fogalmazott „narodniki” elkötelezettség – amely kifejezés jól illusztrálja, hogy eddigre csak politikai népiességről van szó, hiszen 35-től megjelenő köteteiben csak mint jelentős hatásról lehet újnépi költészetről beszélni, de „tisztá” formájában már nem utolérhető – soha nem helyezkedik szembe az európai látókör igényével. Többször éles kritikával illeti a Válasz írói közül azokat, akik a magyarság nevében elvetik az európai modernitás szellemiségét. (Ilyen alapon kel ki Féja Géza ellen és keveredik éles polémiába barátjával, Veres Péterrel is.) Az 1933 és 38 között írt *Magyarokban* több alkalommal támadást intéz a külsődleges magyarkodó népiesség ellen, lett légyen az bár politikai vagy poétikai természetű. „A magyaron változatlanul a dolgozókat értem; a magyar nékem burgonyakapálás vagy patkókalapálás közben mutatkozott be, homlokát törölte, mielőtt megszólalt”¹⁰⁵ – írja egyértelműen baloldali eszmék nevében az üres magyarkodás ellen, de ugyanígy elutasítja a puztán formai népiességet a költészetben is: „Nemcsak az a népies, aki ősi nyolcasban ír, ahogyan nem szükségesen népies, aki abban ír.”¹⁰⁶

Ezt az elvet tükrözi a *Szálló egék alatt* című kötete is, amellyel az önálló formateremtés igénye és az újklasszicizmus felé tett poétikai újabb lépések segítségével voltaképpen megvalósítja a Babits által remélt szintézisét népi, avantgárd és nyugatos költészetnek. Török Sophie fogalmazza meg a Nyugat erre vonatkozó elismerését: „Ha Illyés Gyula népies költő, mint mondják, akkor nem a naiv, nem a stilizált, hanem a bonyolult népiesek közül való. Tudatos költő ő, ki pontosan ismeri minden fegyverét. [...] Még laza sorai sem véletlenek, a spontánság és egyszerűség nem a legkönnyebb művészi feladat.”¹⁰⁷ Az újklasszicizmus tökéletes integrálását bizonyítja, hogy az 1937-es *Rend a romokban* elé ilyen előszót illeszt: „[...] művészet- és illemtudó ember lelkében azonnal kalapot emel, mihelyt szabályos szakaszokba nyomtatott sorokat lát. Ismernie kell a rejtelmes erőt, amelytől a hétköznapi szavak hasonlóan a varázslók dorombjaihoz, hipnotizáló tam-tamot kapnak; a különös kohéziót, amely a jó vers megbonthatatlan soraiba semmi romlandó, hamis anyagot nem ereszt be. [...] Mondd ugyanezt alkaiosi strófában s megmondom hazudtál-e – mondták a görögök. Minél szigorúbb a forma, annál szigorúbb szűrő és bíró.”¹⁰⁸ Ha megnézzük a kötet tartalmát, látjuk, hogy valóban integráció ez, és nem formaváltás abban az értelemben, hogy Illyés nem elhagyja, hanem megőrizve továbbfejleszti a szürrealizmus és a népi költészet stílusjegyeit, beszédmódját. S nemcsak verseiben önkéntelenül, hanem tudatosan is; még 38-ban is ezt írja egyik levele végére, újabb verseit számba véve: „van köztük egy, amit szürrealistának szántam.”¹⁰⁹

VI.

A dolgozat keretei nem teszik lehetővé, hogy tovább kísérjük Illyés poétikai útját. Nem marad más hátra, mint megkísérelni válaszolni a bevezetőben feltett kérdésekre: Milyen poétikai törvényszerűségek határozták meg az Illyés hazatérése után bekövetkező költői beszédmódváltást, és hogyan értelmezhetjük húszas–harmincas években írott nem újnépi jellegű, jobb híján urbánusnak nevezhető műveit?

A föntiekben azt kíséreltem meg bizonyítani, hogy Illyés költészetének változásait egy olyan általános poétikai tendencia eredményezi, amely a húszas évek szürrealista alkotóinak jelentős részét egy primitív vagy népi alapú kollektív-tudatos tárgyiassághoz vezet, majd a későbbiekben az újklasszicizmus áramához csatolja. A folyamat a francia szürrealizmus három jól elkülöníthető szellemi irányára vezethető vissza: a freudizmus Breton, a marxizmus Éluard és a rimbaud-i egzotizmus Péret nevével fémjelezhető olvasatára. Az első a psziché művészi felszabadítását elősegítő tudati kollektivitás, a második a társadalmi elidegenedés és elnyomás elleni költői harc ihlette politikai kollektivitás, az utolsó pedig a primitív népek szociális felemelkedését és művészetük átvételét szorgalmazó társadalmi kollektivitás nevében alakítja át Illyés költői beszédmódját. Ezek a hatások nagyban hozzájárulnak hazatéréséhez, ugyanakkor azt is jelentik, hogy költészetét még sokáig sokkal inkább befolyásolja a francia szürrealizmus fejlődése, mint a magyar, konstruktivista alapú avantgárd alakulása. Illyés az európai periféria, ezen belül Kelet-Európa imazsinista jellegű szürrealizmusát képviseli, amely a futurista-konstruktivista irányzatokkal szemben elutasítja a jövőbe vetített, konstruált városi és gépi alapú társadalomképet, és ehelyett a természetes kollektivitás ősi-paraszti modelljét kívánja megővni és példának állítani. A szürrealizmusnak mind kelet-európai, imazsinista, mind francia, aragoni–éluard-i modellje – fenntartva radikálisan kollektív szemléletét – sok közösséget mutat a kései szimbolizmussal, és természetes úton folytatódik a népies realizmusban, majd a klasszikus modernség katasztrofista áramlatában. Ez, a hazatérő Illyés által is képviselt költészeti modell, jóllehet megegyezik a magyar avantgárd irányzatokkal a késő szimbolista-impreszionista irodalom túlesztétizáltságának elutasításában és a forradalmi kollektívizmus erős igenlésében, nem tud beilleszkedni azok konstruktivista-aktivista alapú áramába. Továbbhaladva a Párizsban megkezdett poétikai úton, s abban politikailag is megerősítve, a rendelkezésére álló ősi-népi tradíció, a magyar népköltészet beszéd- és formakincsét, tárgyiás ábrázolásmódját veszi át, tevélegesen céljává pedig a magyar szegényparasztság sorsának jobbítása, elnyomott helyzetének széles körű tudatosítása válik. Az új népies költői hang egyszerre viseli magán az avantgárd újító lendületét és cseng mégis ismerősen a közönség számára. Ezért történhet meg, hogy amikor a magyar irodalomban a húszas–harmincas évek

fordulóján kérdéssé válik a késő szecessziós jellegű versnyelv továbbvihető-
sége, a Nyugat első nemzedéke a szürrealizmus személytelenítő és kollektivistá
tendenciáit – így Illyés költészetét is – felhasználva teszi meg a szükséges lé-
péseket a klasszikus modernség megújításához. Ennek következtében Illyés
népies-szürrealista költészete az újklasszicizmus formai elemeit is integrálja,
megőrizve a társadalmi-közéleti hasznosság-elv és a kollektív-tárgyas ábrázolás
esztétikai igényét, s formai konzervativizmusával hagyomány- és műfajébrez-
tést hajt végre a magyar irodalomban. Illyés személyében az avantgárd urbánus
szellemisége, a klasszikus nyugatos modernség urbanitása és a modern újné-
piesség áll szemben a „céhszerű”, budapesti urbanizmussal és a kizárólag faji
szellemű népiességgel.

Illyés Gyula a magyar irodalom reprezentáns költője. Nemcsak sokszor amb-
bivalens közéleti tevékenységénél fogva képviseli a politikában örökké cselek-
vésre kényszerített, de mindig tétova, bizonytalan, „világnézeti poligámiával”
sokszor vádolható magyar költőket és írókat, hanem poétikai fordulatokban
bővelkedő költői pályájával is. Szerepe talán Kölcsey Ferencéhez mérhető: prog-
resszív politikai eszméinek megfelelően közéleti szerepet is vállalva, korának
modern európai irányzatait fogta össze és kapcsolta egyszerre a népi költészet-
hez és az uralkodó poétikai arisztokratizmushoz.

Hetven esztendeje tért haza, Hunniába.

1 FEJTŐ Ferenc (Gerson de Mahlereux ál-
néven), *Világnézeti poligámia, avagy felsülésem
Illyepusztáival* [Szép Szó, 1938, VII. köt., szept.–
okt.] = *Szép Szóval, Századvég*, Bp., 1992, 82.

2 KASSÁK Lajos, *Nyilatkozat*, Nyugat, 1932,
II, 574. Féja 1941-es cikkét idézi: KIBÉDI VARGA
Áron, *Illyés, a költő = Illyés Gyula új látóhatára*,
szerk. SZÉKELY András Bertalan, Bethlen Gábor
K., Budapest–München, 1990, 91. IGNOTUS Pál,
Az út [= *Esti Kurír*, 1934, 124. sz.] = *A népi és
urbánus vita dokumentumai 1932–1947*, Rakéta,
1990 és *Elizaposodott irodalom*, Szép Szó, 1937.
júl.–aug., 16. sz., 51–65; JÓZSEF Attila, *Új Szel-
lemi Front*, Szocializmus, 1935, XXV. évf., 5. sz.,
198–204.

3 FEJTŐ, 1938, i. m., 82–83.

4 ILLYÉS [1935. márc. 8.] = *Naplójegyzetek
1929–1945*, Szépirodalmi, Bp., 1986, 78.

5 ILLYÉS [1935. jan. 30.], i. m., 70.

6 BÉLÁDI Miklós, *Az avantgarde áramában
= Úó, Érintkezési pontok*, Szépirodalmi, Bp., 1974,
262.

7 Vö. POMOGÁTS Béla, *Népiesség és nyugat-
osság = „Költő, felel!” Tanulmányok Illyés Gyulá-
ról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum,
Bp., 1993, 5. KABDEBŐ Lóránt, *Költészetbéli pa-
radigmaváltás = „de nem felelnek, úgy felelnek”*. *A
magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*,
szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ
Ernő, JPTE, Pécs, 1992, 63.

8 Déry Tiborhoz írott magánlevelében ennél
indulatosabb hangot is megüt a Szép Szóról be-
szélve: „[...] tes amis libéraux sont encores plus
bêtes que le jour ou tu les a quittés, [...] j’espère
qu’ à la fin ils crèveront d’avoir tant de souil-
lures.” (Liberális barátaid még nagyobb barmok,
mint mikor elhagytad őket, remélem, a végén
szétveti őket a mocsok, amit felhalmoztak.)
[1937. aug. 20.] BOTKA Ferenc, *„Kedves Tibor-
kám! Drága Gyuszim!” Déry Tibor és Illyés Gyula
levelezése = „Költő, felel!”*, i. m., 124.

9 ILLYÉS [1941. február], i. m., 1986, 171.

10 „»Népies«-eknek számítottak, akik a »né-
piesek« harci folyóiratába, a Válaszba dolgoztak,
vagy dolgozhattak volna.” (ILLYÉS, *Németh*

Lászlórol, Egyetemi Lapok, 1971. febr. 8., I.) Talán ez utóbbi feltételes mód az oka, hogy pár sorral lejjebb József Attiláról is úgy beszéljen, mint aki a népiesség szociológiai föltételeit és politikai követeléseit öntötte versbe.

11 *Illyés-breviárium*, szerk. BORBÁNDI Gyula = *Illyés Gyula új látóhatára*, i. m., 1990, 177.

12 I. m., 178.

13 *Írószobám* [1965] = *Hajszálgökökerek*, Szépirodalmi, Bp., 1971, 475.

14 Béládi Miklós idézi Ady szinte szóról szóra egyező vallomását, ahol a költő Párizst, mint bizonyos „távoli és magasabb nézőpontot” említi, „hol dolgozni, írni, hazalátni szabadabban lehet”. BÉLÁDI, i. m., 215. A párhuzam tovább semmiképpen nem lenne folytatható, hiszen Ady nem kereste a kapcsolatot a kortárs francia irodalommal.

15 Vö. a *Hunok Párizsban* című regényben leírtakkal, hol a fiatal Illyés arról ábrándozik, hogy valamikor francia nemzeti költőként, irodalmi szalonjában fogja fogadni hajdani szerelmét, Orosz Annát. (*Hunok Párizsban* [1946], Szépirodalmi, Bp., 1970, 125.)

16 *Iránytűvel*, I–II, Szépirodalmi, Bp., 1975, 910.

17 Vö. Serge BAUDIFIER–Jean-Marc DEBENEDETTI, *Le surréalisme et ses alentours*, É. Larousse, Paris, 1992, 4–30. (A francia avantgárdra vonatkozó további adatok mind innen valók.)

18 *A nemzetközi irodalom ismertetése és kritikája és Les Cinq continents. A mai költészet világtalálógója*, Ék, 1, 1923.

19 Jóllehet az önéletrajzi visszaemlékezések rendszerint csak szőrmentén érintik a mozgalmi múltat, az elszórt adatokból egy igencsak aktív kommunista harcos képe rajzolódik ki. Nemcsak arról van szó, hogy tizenhat éves kamaszfiúként fegyveresen is részt vett a Tanácsköztársaság véd harcában, de arról is, hogy utóbb Gerő Ernővel a Vörös Segélyben dolgozott, hogy aktív részese volt a halálra ítélt Mauthner István megszökötetésének a váci fegyházból, és hogy 1922 elején mint az auboué-i bányászsztrájk szervezője kényszerült Párizsba menekülni. Illyés és a szocialista eszmék kapcsolatára vonatkozóan lásd: TAMÁS Attila, *Illyés és a szocializmus = Értéktérmentők nyomában*, Csokonai, Debrecen, 1994, 167–183.

20 Idézi: GARA László, *Az ismeretlen Illyés*, Occidental Press, Washington, 1965, 48.

21 Vö. Henri GUILBEAUX, *Kraszkremel*, Ék, 1923, 2. sz. (ford. Illyés Gyula):

...Vladimir Iljics, tanítója és előkészítője a forradalomnak, makacs vitázó, akaratos, konok megvalósító minden országok proletárjai köszöntenek téged...

22 *Összegyűjtött versei*, I–III, szerk. DOMOKOS Máttyás, Szépirodalmi, Bp., 1993, 383–384. (Továbbiakban: IGYÖV)

23 Ebben a korban születik meg az etnológia és kulturális antropológia tudománya is, bár ez nem feltétlenül jelenti a primitív népek életének és kultúrájának torzításmentes megfigyelését. Az európai megfigyelők a húszas–harmincas években hajlamosak erősen idealizálni a kihalófélben lévő közösségi kultúrákat, azok kommunális szokásait az individualista nyugati civilizációhoz képest felsőbbrendűnek feltüntetni. A „nincs magántulajdon–nincs erőszak–nincs társadalmi különbség” nevében megfestett társadalmak jó részéről azóta kiderült, hogy csak az etnográfusok álmai teremteték őket. (Például a kor etnológiai alapműnek számító könyvről [Margaret MEAD, *Felnőttévalás Szamoán*, 1927] csak napjainkban derítették ki, hogy a szerző a bennszülöttek szándékos tréfáira építette a tökéletes társadalmat lefestő elméletét.)

24 *Surrealizmus*, Periszkóp (Arad), 1925, 4. sz., 32–33.

25 I. m. [1964], 1975, 461.

26 I. m. [1967], 1975, 562.

27 BÉLÁDI, i. m., 1974, 227.

28 [1930. november], i. m., 1986, 23.

29 IGYÖV III, 387–386.

30 Idézi: BÉLÁDI, i. m., 227. Itt talán közvetlen Éluard-hatásról is szó lehet, hiszen a *La Révolution Surréaliste* 1926. decemberi számában Éluard hosszú tanulmányt közöl a *D.A.F. de Sade: écrivain fantastique et révolutionnaire* címmel, ahol a márkit mint a marxizmus előfutárát ábrázolja.

31 *Paul Éluard versei = Éluard magyarul*, Bp., 1960, 313.

32 *Ingyen lakoma*, II, Szépirodalmi, Bp., 1964, 5–26. Itt említem meg, hogy Tamás Attila egy e dolgozatról írott opponensi bírálatában arra figyelmeztet, hogy az *Abbahagyott versek* csak 1971-ben látott napvilágot, s ezt Illyés-monográfiájában is így tárgyalja. (TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Akadémiai, Bp., 1989, 21.) Valójában ez a korai versekből és töredékekből összeállított

válogatás már 1949-ben megjelent az újraindított Válasz hasábjain (1949/3–4).

33 Uo.

34 Illyés 1948-as publikálatlan Éluard-dolgozatát idézi: PENKE Botondné, *Illyés Gyula és a francia irodalom*, Doktori disszertáció, Szeged, 93.

35 Ebben talán közrejátszik az az életrajzi adat is, hogy Aragon volt az, aki párizsi éve alatt *paysan de Danube*-nek nevezte Illyést (GARA, *i. m.*, 28).

36 *Louis Aragon: Le Paysan de Paris* [1927], *i. m.*, 1975, I, 27–28.

37 *Franciaországi változatok* [1946], *Szíves kalauz. Útjegyzetek. Külföld, Szépirodalmi*, Bp., 1966, 324.

38 *I. m.*, 1971, 505–506.

39 PENKE, *i. m.*, 89.

40 Az áramlatról Aragon kapcsán tesz először említést. (Idézi: PENKE, *i. m.*, 96.)

41 André GIDE, *Naplórészlet – 1936*, lásd NAGY Péter utószava = A. G., *Kongói utazás, Európa*, Bp., 1968, 273.

42 *I. m.*, 1975, II, 666.

43 *Puszták népe* [1935], Kossuth, Bp., 1952, 10. kiad., 15.

44 Idézi: GARA, *i. m.*, 48.

45 Naplója tanúsága szerint André Gide is a húszas években Európába beáramló fekete-afrikai művészet, főleg a zene és plasztika, valamint Picasso neoprimitív művei hatására vállalta a részvételt a kongói expedícióban.

46 Azt is megkockáztatom, hogy ez a modern irodalom történetének utolsó pillanata, amikor az észak-amerikai irodalom is Nyugat-Európa perifériájához tartozik. Az amerikai „elvesztett nemzedék” poétikai munkásságának párhuzamait most nincs mód tárgyalni, de a kollektív tárgyiasságra törekvéssel itt is számolni kell.

47 Idézi: GARA, *i. m.*, 64, 80. Az sem lehet véletlen, hogy Illyés nem mondjuk egy London-tól Berlinig végigvonuló áramlatról beszél, valószínűleg érezte a mozgalom alapvető periféri-kusságát.

48 IGYÖV III, 381–382.

49 BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Akadémiai, Bp., 1977, 37.

50 SZABÓ György, *Bevezetés a huszadik század olasz irodalmába* = *Az olasz irodalom a huszadik században*, Gondolat, Bp., 1967, 5–72.

51 SZABOLCSI Miklós, *A világirodalom a 20. században. Főbb áramlatok*, Gondolat, Bp., 1987, 70.

52 BOJTÁR, *i. m.*, 103.

53 Uo.

54 A mindössze két számot megélt Nowa Sztuka és folytatása az Almanach Nowej Sztuki sokban emlékeztet a magyar Dokumentumra, ahol szürrealista alkotások váltakoztak konstruktivistákkal, látszólag minden egymásra hatás nélkül. (Vö. BOJTÁR, *i. m.*, 85–86.)

55 BOJTÁR, *i. m.*, 119.

56 SZABOLCSI, *i. m.*, 53–81.

57 CS. SZABÓ László, *Egy nép s a költészete = Illyés Gyula új látóhatára*, *i. m.*, 245.

58 Idézi: GARA, *i. m.*, 36.

59 IGYÖV I, 14.

60 Többek között ez utóbbi magyarázza, hogy Illyés népiessége soha nem lesz Adyéhoz hasonló.

61 KOMLÓS Aladár, *Az avantgarde estéje*, Erdélyi Helikon, 1928. május 16. ,18.

62 NÉMETH Andor, *Illyés Gyula. Írók furcsa élete*, *Literatura*, 5, 1929, 156.

63 TAMÁS, *i. m.*, 20–21.

64 Itt jelenik meg a Füst által nagyra értékelt *Szomorú béres* is, az 1927-es első számban.

65 SZABÓ Dezső, *Keresztelőre*, *A Tett*, 1, 1915, 1–2.

66 ILLYÉS Gyula, KASSÁK Lajos, DÉRY Tibor, NÉMETH Andor, NÁDASS József, *A Nyugot húsz éve*, *Dokumentum*, 1926. dec. 7.

67 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában* = „*de nem felelnek, úgy felelnek*”, *i. m.*, 27.

68 *I. m.*, 1970, 121.

69 KASSÁK Lajos, *Az új versről*, *Korunk*, 1927, 210.

70 Vö. DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, *Argumentum*, Bp., 1992, 24–29.

71 *A Láthatár*, 1927, 3, 18–20. A szöveget egészében idézi: DERÉKY, *i. m.*, 174–177.

72 IGYÖV III, 395–398.

73 *I. m.*, 1975, I, 48.

74 IGYÖV I, 710–711.

75 Vö. SZIGETI, *i. m.*, 159–160.

76 KULCSÁR, *i. m.*, 36.

77 *A világosság szürrealistája* [1967], *i. m.*, 1975, 666.

78 IGYÖV III, 398–400.

79 Idézi: GARA, *i. m.*, 34.

- 80 *I. m.*, 1975, 667.
- 81 NÉMETH László, *Nehéz föld*, Nyugat, 1929. márc. 1.
- 82 *Magyar ritmus* [1923], idézi: SZIGETI Csaba, *Versválság és prozódia (Vázlat az új klasszicizmus babitsi fogalmáról)* = „de nem felelnek, úgy felelnek”, *i. m.*, 105.
- 83 BABITS Mihály, *Bevezető a fiatal költők előadóján*, Nyugat, 1929, I, 67–68.
- 84 Vö. SZIGETI Csaba, *i. m.*
- 85 Babits levele Lovász Pálhoz, idézi: SZIGETI Lajos Sándor, *i. m.*, 1995.
- 86 Idézi: GARA, *i. m.*, 67.
- 87 IGYÖV I, 18–27.
- 88 POMOGÁTS Béla, *A tárgyias költészettől a mitologizmusig*, Akadémiai, Bp., 1981, 232.
- 89 IGYÖV I, 88–89.
- 90 NÉMETH László, *Magyar líra 1932-ben*, Tanú, 1933, VII.
- 91 KABDEBŐ, *i. m.*, 63.
- 92 Vö. SZIGETI L., *i. m.*, 1995.
- 93 BABITS, *i. m.*, 67.
- 94 ILLYÉS, *i. m.*, 1964, II, 713.
- 95 *Versényt az esztendőkkel!* [1933], *i. m.*, 1964, I, 142–151.
- 96 ILLYÉS, *i. m.*, [1935], 1952, 33–34.
- 97 IGYÖV I, 141–169.
- 98 Idézi: POMOGÁTS, *i. m.*, 1981, 237–238.
- 99 *Vojtina új levele egy fiatal költőhöz*, 1934, idézi: POMOGÁTS, *i. m.*, 258.
- 100 Uo.
- 101 *I. m.*, [1967], 1975, I, 692.
- 102 *Magyarság-emberiség*, *i. m.*, 1971, 489.
- 103 GARA, *i. m.*, 1965, 74. (A kiemelés a szerzőtől.)
- 104 BABITS Mihály, *Puszták népe*, Nyugat, 1936, I, 409–411.
- 105 *Magyarok* [1939] = *Itt élned kell*, I, Szépirodalmi, Bp., 1976.
- 106 *I. m.*, 129.
- 107 TÖRÖK Sophie, *Szálló egék alatt*, Nyugat, 1935, II, 200.
- 108 *I. m.*, 1986, 117–118.
- 109 A levelet Déry Tibornak írja 1938. dec. 6-án. Az említett költemény a Nyugat 1938. dec. 12-i számában keresendő, ahol a következő Illyés-versek találhatók: *Sose panaszkodom...*, *Mint szobád...*, *Nincs mit panaszoynom...*, *Ez világit...* (idézi: BOTKA, *i. m.*, 127).

Nyelvi paralelizmusok, ismétlések Szabó Lőrinc *Egy téli bodzabokorhoz* című versében

Az ismétlés, a párhuzamosság az irodalom – azon belül elsősorban a líra – meghatározó elve. Magának a mimézisnek is ez az alapja: a valóság valamely darabjával párhuzamos illúzió, művészi elem megteremtése.

Az ismétlés forrásait kutatva állítja Christopher Caudwell, hogy egy érzelmi befelé fordulás, a lelki élményre való kizárólagos beállítódás („emocionális introverzió”) révén az alkotó saját emberi életműködéseinek (légzés, vérkeringés...) periodicitását megélve, mintegy ösztönszerűen folyomodik az ismétlés, ritmus eszközához. Ez a szubjektív megélés tudatmezője fiziológiai összetevőjét erősíti a környezeti tényező rovására, így tehát saját genotípusa fejeződik ki a műben.

A paralelizmus ezen túl a mindenkori költeményben több szinten valósul meg. Mivel a mű „anyaga”, matériája a nyelv, ezen szinteződés megfelel a nyelv rétegződésének. A lehetséges síkok közül a két leginkább tényszerűt, tapinthatót kiválasztva a fonológiai és szintaktikai vonatkozást vizsgáltam.

Ismétlődés, variáció, szimmetria, kontraszt, paralelizmus, ellipszis (szintaktikai értelemben véve): olyan fogalmak, melyek e vizsgálatban elválaszthatatlanul egymásra épülnek, csak egymás vonatkozásában van valódi referenciájuk. Ezek tehát – többek között – az ismétlés fenotípusai, megnyilvánulásai valamilyen formában.

A hangzó versben ismétlődés, párhuzamosság szempontjából elsődleges a rímelés. Valamely adott rím egyszerű-egyszeri visszatérésén túl a rímképletek (aa, aba, abab, ...) is erre az elemre épülnek.

Szabó Lőrinc e versét vizsgálva egy erősen paralel rendszerű rímszerveződést állapíthatunk meg. Az egyes versszakok rímképlete egy adott általános sémára épül, ami két A B C B-nek jelölt egységből áll. Ezek a nagybetűk szótagtípusokat jelölnek, amelyek segítségével „azonos” és „eltérő(k)” megkülönböztetésére van lehetőség.

Ezek tehát kategóriák, változók, melyeket az egyes szakaszokban eltérő elemek töltenek be. (Az eltérőség/azonosság fogalma itt minden esetben az adott versszakban, rímkontextusban betöltött szerep, és nem a versszakok közötti hangzásbeli kapcsolat értelmében szerepel, tehát egy a b c egység két versszakban állhat egészen eltérő hangzású rímekből is, a követelmény csupán az, hogy mindegyikre alkalmazható legyen a séma.) A felvázolt rendszerben csak a ki-töltendő kategóriák azonosak minden szakaszban, az oda kerülő rímek saját

a	a	a	a	a	a	a	A

b	b	b	b	b	b	b	B
a	c	c	a	c	c	c	C
b	b	b	b	b	b	b	B

c	d	c	c	a	d	d	A

d	d	d	c	d	e	c	B
c	e	e	d	e	f	e	C
d	d	d	c	d	e	c	B
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	versszak

kontextusukat tekintve sokfélék lehetnek, mint például a második egységet nyitó A kategóriát a, c és d elemek egyaránt kitöltik.

A párhuzamos ismétlődés elve ebben az eleve kettős tagolásban (ABCB ABCB) is megjelenik – ez tehát az egyik sík. A másik szinten ennek a sémának a versszakról versszakra történő ismétlése is jelen van, ez adja a második dimenziót. A harmadik, a koordinátarendszert „térbelivé”, plasztikussá tevő sík a váznak versszakonként aktuális kitöltése, fonológiai jelenséggé válása.

Ha mindezt a mondanivalóra vonatkoztatva vizsgáljuk, egy érdekes jelenségre kell irányítani figyelmünket. Az első szakasz klasszikus, 2. egységben ismétlődő keresztrímjeinek sajátos „kifordítása” jelenik meg a 4. szakaszban. A c | d c d forma mintegy átfordul a másik oldalára: c | c d c, az eredeti inverzióját adja. Ez persze lehet véletlen is, ha azonban figyelembe vesszük, hogy éppen ebben a versszakban néz szembe (egymás szemének tükrébe) a költő és az általa megszólított, akkor feltételezhetjük, hogy ez a – valószínűleg spontán választott – forma alkalmasabb, jobban illeszkedik itt az aktuális üzenet tartalmához.

Ez az expresszív, kifejező funkció a hangzás esetében közvetlenül és még erősebben jelenik meg az alliterációban. E költői eszköz az előzőhöz hasonlóan az ismétlés elvére épül. Az egyes hangok visszatérése okozta esztétikai gyönyör hangulat- és gondolatformáló hatású. Jelenléte főleg a nyitó és záró versszakban feltűnő.

Levetkeztél, szegény bokor!
 Egy hosszú-hosszú éven át
 láttam, hogy szövöd, alakítod
 zöldleves selyemruhád,
 sokszor láttam, hogy piperézted,
 hogy szagosítottad magad
 és tündér titkokat sejtettem
 százzrétű rokolyád alatt

[...]

Nem magadról, rólam meséltél,
 zörgő, fekete intelem!
 Váz vagyok én is, vetkező váz,
 az életemet vetkezem,
 nyaramat, mely a múltat idézi
 és nem ismeri meg magát:
 a megvénült év erdejében
 a nap kihúnyó paraszát.

Ezen szakaszokban (főleg a második részekben) a gondolati tartalom dominál a köztes versszakok képgazdagságához képest, ennek kifejezővé, érzékletessé tevésére alkalmazta a költő a mássalhangzó-ismétlés eszközét. Elsősorban hosszán, folyamatosan ejthető réshangokat, nazálist, kisebb számban felpattanó zárhangokat (explozívákat: p, t...) alliteráltat. Az előbbieket túlsúlyával a folyamatosság, egybefüggőség érzetét kelti, jellegzetes enjambement-jainak hatását jól kiegészítve.

Az alliterációk egyfajta tipológiája állítható fel az ismétlődő hang relatív, a szó belsejében elfoglalt helye alapján. Alapeset, amikor két vagy több egymás utáni szó első hangja azonos: „váz vagyok”; „tündér titkokat”; „még megelőz”. E szabályos forma kis módosításaival különböző kifejező, színező hatású változatok keletkezhetnek. Az utolsó versszak 3. sorában az ellipszis révén egy aszimmetrikus mondatösszetétel található (az egyikben van ige, a másikban nincs), a fonológiai ismétlés most tárgyalt eszközével azonban a költő a szimmetria hatását kelti. Ez a mondatrészlet tehát: „Váz vagyok én is, vetkező váz”, egyszerre valósít meg szimmetriát és aszimmetriát, így egyfajta tükörhöz, tükörképhez hasonlít, amelyben mindkét oldalon ugyanaz a dolog látszik, ám ezek valójában egymás kifordítottjai, inverziói.

Az alapséma módosulhat egyszerű bővüléssel, amikor több egymást követő szó kezdőhangjai alliterálnak, illetve szóközbeni, szóvégi hangismétléssel párosulnak („most megmutattad magadat,”; „a nap kihúnyó paraszát...”). Előbbi a

folyamatosság, periodicitás ritmikáját hangsúlyozza; utóbbi révén pedig az adott hang és az általa meghatározott hangulat az egész sort átszövi, jellemzi. A feszültség felkeltésének, ébrentartásának eszköze a hanghívó és a válaszhangot hordozó szó közé más, az alliteráció szempontjából közönbös szó illesztése (például „sejtettem százzrétű rokolyád alatt”).

Más típusú alliterációk is előfordulnak a versben. Ezek a szó eredeti jelentésében nem valódi alliterációk, hiszen a hang visszatérése nem az alapesetben jelzett szókezdő pozícióban történik, azonban mivel különböző egyszerű transzformációkkal levezethetők abból, ezeket is a kiinduló forma egy-egy változatának tekinthetjük. Gyakori a költeményben, hogy egy szó utolsó mássalhangzója megismétlődik a következő szó elején („zöldlevelés selyemruhád”; „lever rólád”; „nem magadról”). Így a két-két szó a környezethez képest mindig erősebben kapcsolódik egymáshoz, a folyamatosan ejtett és az ejtésben alig elhatárolódó hangzóknak köszönhetően egy egységet alkot. Így, ahogy már említettem, az enjambement stílushatását erősíti, pótolja. Ezt a fajta hangismétlődést is felhasználja Szabó Lőrinc a már előbb felvázolt szimmetria–aszimmetria viszonyának ábrázolására az utolsó versszak első sorában:

Nem magadról, rólam meséltél

Ebben a sorban a második típusba tartozó, míg a 3.-ban első típusú alliteráció található meg, így e részek a 2. sorra nézve inverziói egymásnak (ezt a sort akár „tükörtengelynek” is nevezhetnénk). Aszimmetria, szembenállás fogalma e részben a gondolati tartalomnak is megfelel, hiszen a „te-én” szembenállása, az „én is” hasonlósága fogalmazódik meg a versszak első felében. A tükrözés itt abban is megnyilvánul, hogy a „magad” és „rólam” a „zörgő fekete intelem” hatásán keresztül válik „vetkező vázzá”.

Az alliteráció harmadik változatában két vagy több egymás utáni szó utolsó hangjai rímelnék, csengenek össze. Ezzel az eljárással csupán egy helyütt él Szabó Lőrinc a vers során, itt azonban az előzőektől eltérően a zörejkeltés, a határozott szegmentálás céljával. Az sem véletlen, hogy éppen a nem túl kellemes „g” torokhang játssza ezt a szerepet („ág zörg”).

A különböző hangzóismétlési eljárásokat tömegesen figyelhetjük meg az utolsó szakasz középső soraiban:

nyaramat, mely a multat nézi
és nem ismeri meg magát:

Az egyetlen m hang szinte átszövi a részt, mintegy szálát alkot, melyre a költő a szavak többi hangját felfűzte.

Az ismétlés, variáció ezen a szinten megvalósulva tehát elsősorban hangulati, ritmikai hatókörrel bír. A szavak, szó szerkezetek most tárgyalandó paralelizmusai inkább logikai-gondolati, illetve képi (látvány) vonatkozásban játszanak szerepet.

Szintaktikailag a legtisztább, legtökéletesebb paralelizmus az anafora. Önmagában ez az eszköz nem sok költői szabadságot enged meg feszes formája miatt, Szabó Lőrinc így a 6. versszakban a szerkezet egy részének elhagyásával teszi expresszívvé, kifejezővé:

Hogy valamit még megelőzz,
Hogy valamit...

Valamennyivel több variációs lehetőséget hordoz a párhuzamos szerkesztés, mely szintén többféle változatában van jelen a költeményben. A tökéletes párhuzamos szerkesztés egyik jellemző példája fordul elő a 2. szakaszban. Ez a formai paralelizmus gondolati szinten egy kontrasztot, szembeállítást hordoz, így a már többször említett „tükör” érzetét kelti. A „látalak” ige a „néztelek”-hez képest ugyanannak a cselekvésnek objektívabb aspektusát hangsúlyozza, inkább annak tárgyához, nem pedig alanyához kapcsolódik (mint az a másik igenél megfigyelhető). Ez a szempont a kettős értelmezésre lehetőséget adó „elemenőben” szó jelentését erőteljesen a bokorra vonatkoztatja (ti. hogy a bokor volt eltűnőben). A 2. sorban pedig teljesen egyértelműen – az aktivitást sugalló ige és az azt bővítő határozó révén – a cselekvő én, a költő áll előttünk.

Ugyanennek a versszaknak utolsó soraiban egy hierarchikusan felépülő szerkezeti párhuzam található. A „most **meztelen vagy** és **öreg vagy**” paralelizmus mellérendelő viszonyú tagja fölé rendelődik az „és **minden titkod elveszett**”, így egy szabályos háromszög alakú szerkezet jön létre, ami a lezártág, befejezettség képzetét (gondolatát) sugallja. Kétszer két sorban valósul meg a paralelizmus az első versszakban, egészen kis jelentőségű módosítással, bővítéssel (a plusz elem: „sokszor”). Ezen esetben leginkább a nyomatékosítás, felerősítés – mint az emlékezés velejárója – funkcióját tölti be ez a forma.

Alárendelő összetételek esetében a párhuzamos szerkezet sajátos transzformációra ad lehetőséget. A tartalmilag valamilyen módon párhuzamos mondatokban bizonyos részek elliptálhatók, így nagyfokú sűrítésre nyílik mód, ami a költemény „szövegét”, nyelvét hatékonyabbá, kifejezőbbé teszi. Az egyforma főmondat alá tartozó alárendelt tagmondatok ezen közös „feje” elliptálható, és hasonló transzformáció hajtható végre az ilyen típusú szintagmák esetében is. Az első versszakban ez az eljárás kétszer is megismétlődik, így a párhuzam is két szinten van jelen (egyszer implicit, egyszer pedig explicit módon).

láttam hogy szöved zöldleveles selyemruhád	-----	láttam hogy alakítod zöldleveles selyemruhád
--	-------	--

láttam hogy piperézed magad	-----	láttam hogy szagosítod magad
-----------------------------------	-------	------------------------------------

Ha az alárendelt részek jelentésmezeje csak kis mértékben is távol van egymástól, már jelentős feszültségnövekedés jön létre az elliptálás hatására. Ez figyelhető meg a 2. szakasz következő részében:

néha úgy éreztem, hogy ígérsz,
mesélni akarsz valamit,

Az azonos fej alá tartozó két igei csoport (ígérsz–mesélni akarsz) összekapcsolódásakor nem azonos kategóriájú, egy szemantikai jegy tekintetében eltérő részeket von össze. A konkrét cselekvés és a cselekvési szándék jelentésárnyalatának összevonásával sűrít e szerkezetben a költő, s fejez ki a szerkezetek előrehaladásában elbizonytalanodást, a cselekvő részéről megnyilvánuló tehetlenséget, cselekvésképtelenséget.

Feszültség indukálásának egy másik módja jelentkezik a következő részben, ahol az ellipszisben egy hagyományos szerkezetet, sorrendet tör meg Szabó Lőrinc, amikor a második alárendelt csoportot a fej mögé veti. („Csontváz vagy! drót-váz!...”) Ezzel a lépéssel a felkiáltójellel is jelzett modalitást erősíti tovább. Az ellipszis a továbbiakban általános kontextus szintjén is megvalósul, hiszen ezután két valódi grammatikai állítmány nélküli mondat következik (funkciójuk az előbb említettel azonos).

Ellipszist találunk a következő versszakban is, igaz, negatív formában, és bújtatva. Úgy tűnik, mintha a költő csupán a forma kedvéért (és éppen a forma kedvéért) keltené a hiány érzetét ott is, ahol valójában szó sincs ilyesmiről.

és ahogy nézlek,
felvonul,
tavasz és nyár

Ø
újra felvonul
Ø

Ok és okozat inverzióját kell felismernünk ebben az esetben, amikor is az okozat megléte hivatott utalni az ok létezésére annak távollétében. Ismét olyan jelenséggel állunk szemben, melynél a logikai, tartalmi struktúra megjelenik a szöveg felszíni szerkezetét alkotó nyelvi formákban. A fenti zárójeles megjegyzés további elgondolkodtató problémákat vet fel: előfordulhat, hogy éppen a költe-

ményen végigvonuló paralelizmusok ritmusát kívánja folyamatossá, törésmentessé tenni Szabó Lőrinc; amikor ilyen „álellipszist” hoz létre. Ez a tény ismét csak azt az elképzelést támasztaná alá, mely szerint a mű egyik szervezőelve tágabb értelemben is a párhuzamosság. A már néhányszor említett „tükör-szerkesztés” újabb példája az a részlet, amelyben a kiinduló – két szerkezetből egy összetettebbet előállító – eljárással szemben tulajdonképpen egy konstrukciót kettőz meg, miközben látszólag az eredeti jelenség áll fenn. Látszat és valóság tehát egymás tükörképei.

Egy harmadik szinten is feltűnik a tárgyalt jelenség a mű szövegében, ez pedig a szószerkezetek szintje. Az 5. versszak két sorában összesen négy jelző szerkezet van jelen, ami az elliptálás következtében két konstrukcióban jelenik meg. E két egység párhuzamossága tehát az őket létrehozó eljárás közös voltában, ismétlődésében nyilvánul meg, a módszer eltérő jellemzői azonban szembe is állítják azokat.

s fuvolás cinke és rigó
surran és fészkel ágaíd közt

Az első sorban egy főnévi csoport jelzői szerepű részét, a másodikban pedig egy igei csoport határozói részét érinti az ellipszis. Emellett a kontraszt, az inverzió egyéb vonatkozásokban is megnyilvánul. Elég a fenti „ábrára” pillantani ahhoz, hogy felismerjük a szöveg képi szerkezetét. Formalizálva:

A	B	∅	B
A	∅	A	B

Mivel a két sor szintaktikailag egyetlen mondat, így is felvázolhatjuk:

A B ∅ B | A ∅ A B

Még ugyanezen a szinten maradva, de a vers szövegében továbblépve újabb szószerkezet-szintű ellipszist találunk:

s te részegen kigyúlsz, bolondulsz

Ez azonban nagyon laza és esetleges, inkább csak látszólagos ellipszis. A határozóval bővített állítmány jelentéstartományához képest a „bolondulsz” ige (újabb állítmány!) **önmagában** is megáll, nem kell, hogy a „részegen” határozó determinálja. Itt tehát ismét csak leginkább a ritmika, az ismétlés kedvéért alakult ki ez az ellipsziszre utaló forma. Az ezt követő részben ezzel szemben a

hiány abszolút megvalósulását fedezhetjük fel, amikor a hiányzó részek helyét a költő kipontozással „fenntartja”.

hogyan valamit még megelőzz,
hogyan valamit... Szárny rebben, ág zörg...

Nagyon valószínű, hogy ez a formai eszköz itt nem a szövegben megvalósuló nyelvi hiányra, sokkal inkább valamiféle „gondolati ellipszisre” utal.

Az utolsó versszak különösen gazdag változatos ellipszisekben: az első három sor ismét többszörösen „tükrös” szerkezetet hordoz.

Nem <u>magadról</u> , <u>rólam</u> <u>meséltél</u>	x A Ø A B
zörgő, fekete intelem!	x x x
Váz <u>vagyon</u> én is, vetkező <u>váz</u> ,	A B x x x A Ø
	----- * -----
	A Ø A B

	A B A Ø

A fonológiai jelenségek tárgyalásakor megállapított forma–gondolat párhuzam újabb adalékkal bővült most, tehát az „én–te” szembenállás újabb síkja tárult fel a „zörgő, fekete intelem” tükrötengelyének két oldalán.

A egész versen végigvonuló, feszültségkeltő eszköz a mű zárlatában komplex módon jelentkezik: egy 5 soron keresztülívelő ellipszisben „alszik el”.

az <u>életemet</u> <u>vetkezem</u>	életemet – <u>vetkezem</u>
<u>nyaramat</u> , mely a multat nézi	nyaramat –
és nem ismeri meg magát:	
a megvénült év erdejében	
a nap kihúnyó <u>parazsát</u> .	a nap... –

Az ige hiánya okozta feszültség egyre csökken a szöveg előrehaladtával; az állítmány és a tárgyi bővítmény közé újabb és újabb részek kerülnek, s amint az kikerül a „vetkezem” hatóköréből, a vers szintaktikai ritmusa egyre lassabb lesz, elhal.

A	-----	B
A		x
x		A

Az itt felvázolt rendszer nagyon sok szabályosságot, törvényszerűséget mutat. Hiba lenne azonban azt gondolni, hogy a vers „teste” mértani eljárások eredménye: ezek a formák nem direkt módon jelentik a mű alapját. Jelenlétük sokkal spontánabb, önkéntelenebb; felhasználásuk csak részben tudatos.

Akkor hát mi értelme van egy ilyen vizsgálatnak? Érdemes időnként a megszokottól eltérő módon, „fonákjáról” megközelíteni a verset, hátha ebben a játékban mást, többet tud mutatni a sorok „mögött” olvasónak.

Rajzok egy költemény tájairól: motívum, szerkezet és jelentés Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjében*

1. A szerző kérdése a *Tücsökzenében*

1.1. Bevezetés

A magyar irodalmi köztudatban Szabó Lőrinc költészete és alakja mint a XX. századi líra egyik legjelentősebb képviselője él, az irodalomtörténetek és az elemzések helyét a modern magyar líra intellektuális, létbölcseleti igényű paradigmájában jelölik ki, szerepét leggyakrabban József Attiláéhoz hasonlítják.

A *Tücsökzenével* kapcsolatban ugyanakkor, meglepő(?) módon, dominálnak az olyan értelmezések, amelyek mintha figyelmen kívül hagynák Szabó Lőrinc említett és éppen ezen elemzések által hangsúlyozott modernségét.¹ Általában nagyon kevés az olyan tanulmány, amely a *Tücsökzene* szövegeivel, illetve azok működési mechanizmusaival és felépítési elveivel – az időszemlélet sajátosságain kívül – foglalkozna; a vizsgálatok a műben felmerülő témák csoportosítására, felsorolására, illetve a témák életrajzi háttérének vizsgálatára koncentrálnak. Ennek oka természetesen a műből kiindulva megérthető: a *Tücsökzene* alapvetően önéletrajzi fogantatású. Az ötvenes–hatvanas években a kritika ebben az értelemben értékelte.

Ez a szemlélet mára egyértelműen meghaladottá vált, mint Kabdebó Lóránt írja: „Az életrajz: fikció a műalkotásban. Az életrajzi elem jelenléte Szabó Lőrinc nemzedéke kifejezési formáinak jellegzetessége. [...] Ezeknek a húszas évektől keletkezett önéletrajzi ihletésű műveknek éppen a történelemtől való elválasztottság a jellemzője: meditációik arra merőlegesen fejlődtek ki. [...] Éppen ezért tévedésbe esik az, aki ezeket az életrajzi ihletésű műveket életrajzként kezeli.”²

Ez azonban csak a *Tücsökzene* aktuálpolitikai indíttatású méltatásaira válasz,³ és úgy tűnik, hogy a *Tücsökzene* önéletrajzi jellegének nem ez volt az egyetlen csapdája. Az általam olvasott elemzésekből nem válik egyértelművé, mi is lehet a biográfiai értelemben vett szerző, a műben megjelenő egyes szám első személyben beszélő lírai szubjektum és a létrejött szöveg viszonya.

Kétségtelen, hogy Szabó Lőrinc versei első látásra egyrészt maguk is problematikussá teszik az „életrajz – műben megjelenő szerző” viszonyt, másrészt a szövegek mellett megjelenő interjúrészletek, a költő nyilatkozatai a műről,⁴ és még inkább a *Vers és valóság* című kötetben olvasható információk is egy meghatározott irányba próbálják téríteni az olvasót. Ugyanakkor ez a jelenség bi-

zonyos kifosztottság-érzetet vált ki az olvasóból, hiszen megnehezítik a saját (olvasói) értelmezések kialakításának lehetőségét.⁵

A versek erősen próza jellegű volta, reflexív jellege, „epikussága” is az életrajzra irányítja a figyelmet. A versek nehezen adják meg magukat a szemantikai elemzésnek, sajátos „magyarázó” technikájuk miatt – amiről a későbbiekben még lesz szó. (Nem úgy, mint például József Attila versei – nem véletlen, hogy Szabó Lőrincet elkerülte a strukturalista versinterpretáció.) Az elemző tehát kísértésbe esik, hogy az életrajzzal, a költő verseken kívüli megnyilatkozásaival kapcsolatban értelmezze a verseket.

Mindez természetesen nem független a magyar irodalomtörténet hagyományos arculatától, amely, legalábbis a Szabó Lőrinc-recepció tekintetében, úgy tűnik, nem sokat változott azóta, amióta Szabó Lőrincről a legelső kritikák megjelentek.

Ennek a szemléletnek a „vadhajtásai” az olyan elemzések, mint például Czeizel Endre értekezése⁶ Szabó Lőrinc családfájáról, ami a család genetikailag „meghatározott” tulajdonságait a *Tücsökzene* versei alapján következteti ki, illetve a D. Berencsi Margit tollából a Magyartanításban megjelent tanulmány, amelynek bevezető mondatai így hangzanak: „A *Tücsökzene* nem mindennapi körülmények között született mű. Szabó Lőrinc »Fél évvel Buda ostroma után, ezerkilencszáznegyvenöt nyarán« a Pasaréten, ablakán kihajolva hallgatja a tücskök, a sok hű kis barát üzenetét. Buda csupa rom. A sivár, lehangoló környezet arra készíti a költőt, hogy az élet értelmét keresve számot vessen a múlttal”; s a továbbiakban, nem mentesen némi politikai töltetűl: „Édesanyját is számtalan szituációban őrizte meg gyermeki képzelete. A törékeny asszony a *Tücsökzene* 8. versében tűnik először elénk, ahogy a teknő fölé hajolva mossa férje olajos munkásruháját. [...] A finomlelkű, érzékeny asszony sokat szenvedett férje mogorvasága, gyors haragja miatt.”⁷

Ennek a jelenségnek a háttérében, véleményem szerint, a költészettel mint talányos jelenséggel szemben érzett összetett reakciók állnak. Az „ihlet” jelenségének nem-értése váltja ki azt, hogy a verseket a valóságos, megfogható körülményekhez próbáljuk kötni. De a magyar irodalomtörténet-írás eme jellegére már Kosztolányi felhívta a figyelmet: „A rendkívüliben, mely túlesik az értelem körén, van valami lázító. Föllázad ellene az értelem, és magyarázatot követel. A szépség túlsága és tökélye olyan nyugtalanító, mint az esztelenség. Ezért szedegetjük össze a költők adatait, mosószámláit, szerelmeit, ezért hajszoljuk fel anyai és atyai nagybátyjukat, ifjúkori és öregkori arcképüket, írjuk meg életrajzukat, amely a maga látszólagos összevisszaságában sokszor csak mint diákdühítő anyag mered ránk. Nem szabad elfelejteni, hogy mindezt csak a megértésre áhító kétségbeesés ásta ki és tornyozta föl, mely az ihlet kilobbant lázát kergette, s feleletet várt olyan kérdésre, melyre nem tudott válaszolni.”⁸

A jelenség kiküszöbölése érdekében helyezkedhetünk a strukturalista indítatású elemzés platformjára, amely a szöveget, és csak a szöveget veszi figyelembe, illetve ennek továbbfejlesztett variációjaként elfogadhatjuk például Barthes vagy Riffaterre véleményét, akik föláldozzák a szerzőt a szöveg és az olvasó oltárán.⁹

De mindezen megközelítések ugyanarra az eredetre vezethetők vissza: a költészet transzcendens eredetébe vetett hitre. A vers létét a költő élettényeivel magyarázni nem jelent mást, mint megpróbálni az „ihlet” felett érzett értetlenséget lelezni, a szöveg mindenhatóságába vetett hit pedig a nyelv őseréjének hite, amelyet a szöveg ízekre boncolásával lehet elfelejteni. Az olvasó mindenhatósága a művészi kommunikáció azon sajátosságának magyarázási kísérlete, amely a feladó hiányában érkező üzenet hatása felett érzett értetlenséget próbálja elfeledtetni.

Mindezen módszerek alkalmazásával végső soron az ihlet természetéről próbálunk tudomást szerezni, és elfeledkezünk néhány nagyon fontos dologról: arról, hogy az igazság valahol középütt van, s arról, hogy az „ihlet” természetét *megérteni* nem fogjuk, s ha evvel próbálkozunk, megfosztjuk magunkat az aktív olvasás örömétől, a szöveggel való dialógusba lépéstől, s a versekről való írás lehetőségétől.

1.2. A szerző a posztstrukturalista irodalomtudományban

Foucault a következőket írja a szerző és szöveg viszonyáról: „...kultúránkban a szerző olyan funkció, amellyel bizonyos szövegek el vannak látva, mások pedig nem. [...] azt a módot jellemzi, ahogy bizonyos diskurzusok a társadalmon belül léteznek, cirkulálnak és működnek.”¹⁰

A szerzőt nem lehet elfelejteni, mert a neve jelentéstöbbletet ad az általa írott műnek. Ugyanakkor a nyomtatásban megjelent név nem egyértelműen magát a személyt jelzi, hanem annak fikcióját, s ebben az értelemben a szerző – aki nem azonos a műben megjelenő szubjektummal, és avval a „személlyel” sem, akinek a nevét a mű címe előtt olvashatjuk – a műalkotás rétegei, viszonylatai közül egy: része és létrehozója a műnek. A mű megszületése után azonban az utóbbi, létrehozó funkció elveszíti jelentőségét,¹¹ és a szerzővel csak a szöveg révén, a szöveg által – a költészet esetében leginkább a versek szubjektuma és a szubjektum versbeli világhoz való viszonyának figuratív nyelven való kifejeződésén keresztül – reprezentált formában ismerkedhetünk meg.

1.3. Önéletrajz?

Ide kívánczik egy kérdés, amelyet nem érintettünk, s ez pedig a *Tücsökzene* műfaji behatárolásának kérdése. Az általam olvasott összes elemzésben a műfaj tekintetében az epikus, lírai és önéletrajzi elemek keveredéséről van szó. Ugyanakkor, az önéletrajz műfajának prózai voltánál¹² fogva, ebből a felsorolásból

matematikailag az következne, hogy a *Tücsökzene* inkább az epika felé billen. A műfaji meghatározás problematikus a *Tücsökzene* esetében, nem valószínű, hogy egyértelmű meghatározását lehetne adni egy olyan műnek, mely verses formájú, de epikus menete van, s bevallottan önéletrajzi indíttatású; s a líra intenzitását látszik tartani egy kisebb regény hosszúságú szövegen át.

Az önéletrajzi jelleg viszont nagyban hozzájárult a *Tücsökzene* recepciójának eddigi történetéhez, ezért szeretném ismertetni, hogyan határozza meg Paul de Man¹³ az önéletrajzot Wordsworth *Prelude* és *Essays upon Epitaphs* című műveit elemezve.

Paul de Man először is összefoglalja az autobiográfiát meghatározni kívánó kísérletek problematikusságát: azt, hogy az elemzők általában mint önálló irodalmi műfajt próbálják meghatározni, és ezáltal sok, autobiografikus elemeket tartalmazó mű mint nem-autobiográfia határozódik meg, mindenekelőtt a verses formájú önéletrajzok. Az autobiográfia lényegének másik meghatározási módja a prózával (fiction) való összehasonlítás, hiszen az autobiográfia, úgy tűnik, sokkal egyértelműbb kapcsolatban van a valóság eseményeivel, mint a „fiction”. Bár az autobiográfiák tartalmazhatnak fiktív elemeket, de ezek a valóságtól való eltérésekként csak annyiban értelmeződnek, amennyiben egy, konkrétan meghatározható szubjektum létéből eredeztethetők: a szubjektuméből, aki a nevét adja a műhöz.

De biztosak lehetünk-e abban, hogy az autobiográfia referencia-függő? – teszi fel a kérdést Paul de Man. Evvel azt tételezzük fel – folytatja –, hogy az élet hozza létre az önéletrajzot, oly módon, ahogyan a cselekedeteknek következménye van. De nem tételezhetjük-e fel ugyanúgy, hogy az „autobiographical project” hozhatja létre és determinálhatja az életet, és hogy minden, amit a szerző tesz, az önábrázolás technikai követelményei által meghatározott? És végül: a referencia illúziója nem az autobiográfia létmódjának (structure of the figure) függvénye-e inkább, azaz sokkal inkább a fikcióra emlékeztető valami, mint azt eddig feltételeztük?

Hiszen az autobiográfiát az különbözteti meg a „fiction”-tól, hogy jobban kifejeződik benne az a jelenség, amit minden névvel ellátott mű léte jelez: hangsúlyozottabban állítja a szerző létét. Ebből a szempontból viszont, valójában minden mű autobiografikus.¹⁴

Az autobiográfia Paul de Man meghatározásában a következő: „az ön-restauráció diskurzusa a [...] a halál árnyékában.”¹⁵ Wordsworth esszéjében ez a következőképpen működik: az emberi életút metaforájaként a nap mozgása jelenik meg, amely a szöveget látó szemmé-arcá transzformálódik, azaz megszemélyesítődik. Paul de Man ennek az okfejtésnek a végén levonja azt a következtetést, hogy az autobiográfia központi trópusa a prosopopeia, aminek eredeti jelentése 'arc vagy maszk készítése', azaz tulajdonképpen a megszemélyesítés. Ezen „arcmás” létezése által válhat valakinek a neve érthetővé és megjegyez-

hetővé, mert a prosopopeia arc (vagy hang – a halálból visszaszóló hang fikciója) létét annak nyelv általi meghatározottságában tételezi fel, evvel a gesztussal leplezi az én arc-tól való megfosztottságát, aminek végső soron ő maga az oka.

Ebből az okfejtésből jelen dolgozat számára annyi a tanulság, hogy az önéletrajzi elem a *Tücsökzenében* nem feltétlenül jelenti azt, hogy ezáltal a mű könnyebben válik értelmezhetővé, sokkal inkább azt, hogy nehezebbé teszi a megértést, tiltakozik más interpretációk létrejötte ellen. Mindenesetre az elemzés elkezdése előtt szögezzük le alapelveként, hogy – a következő fogalmak körvonalazhatatlansága és bizonytalansága ellenére is – érdemes hinni a szövegben, a szerzőben, magunkban, az olvasásban és az írásban, azaz higgyünk annyira a „szöveg”-ben, hogy ki fog derülni belőle, milyen funkciója van benne a „szerző”-nek, illetve higgyünk annyira a „szerző”-ben, hogy „szöveg(é)”-ből ki fogjuk tudni „fejteni” önmagáról és a szövegről való véleményét, s higgyünk abban, hogy mindehhez kellünk mi is, hogy elolvassuk a művet és hogy írjunk róla.

2. A tücsök-motívum és lehetséges jelentései

A *Tücsökzene* egyik legérdekesebb, és poétikai szempontból egyik legfontosabb vonása a tücsök alakjának állandó visszatérése.¹⁶ A motívum – a címtől kezdve, ahol a zene fogalmával kapcsolódik össze – sajátos szervező szerepet tölt be, felbukkanása mindannyiszor életre hív bizonyos, meghatározott jelentéskörbe tartozó asszociációkat. A tücskök korábban is előfordulnak Szabó Lőrinc költészetében, és ezekre az előfordulásokra a *Tücsökzenében* utalásokkal találkozhatunk.^{17, 18}

2.1. Dalmácia

A *Tücsökzenében* amellet, hogy a korábbi jelentéselemek mind visszatérnek, újabbak is kapcsolódnak a motívum köréhez. Mindenekelőtt vessünk egy pillantást a *Dalmácia* (273) című versre, mely a *Dalmácia tücskei*hez párverse, s amelyben az eddig említett elemek összegződnek: a tücsökszó hanghatása, az idővel és emlékezettel való kapcsolat és a görög mitológiára-költészetre való hivatkozás:

Tükörfény napok s árnymély éjszakák
csendültek rajtad és egymáson át,
kvá-kvázó sirály s berregő tücsök:
három hétig Ráb és Budva között
ringatott a dalmát nyár. Szigetek
keltek, süllyedtek, pálmás part felett
mord szirt, bástyák, fallikus agavék

tündököltek, barbár kampanilék,
 kincses Trogir, s Raguzá tornyai,
 ezeréves dómkapuk szörnyei
 s arany öröklét: a tegnapelőtt
 fordult és a holnaputánba nőtt
 s az vissza: táj s idő díszletei
 mint a hajód úgy járták isteni
 körtáncukat:... tizenöt éve bár,
 azóta is szemedben a sirály,
 s mint akkor s mint szirének éneke,
 hív partra szállni a tücsökzene.

A vers időszerkezete három idősíkot tartalmaz: a megírás jelene; az elbeszél utazás múltbeli jelene és az egész verset körbelengő régmúlt: a görög kultúra mitologikus ideje. Az idősíkok és az idősíkokon belüli nézőpontok között bonyolult összefüggésrendszer bontható ki, a versben megjelenő idők nem függetlenek egymástól. A vers a múltbeli jelen képével indul, s ez az időszak egy határozott szelete a múltnak: „három hét”, s ez az időszak a „mához” képest is elhelyeződik az időben: „tizenöt éve”. Evvel szembeállítódik a mitologikus idő parttalansága: „arany öröklét”. A múltbeli jelenhez képest ez a „tegnapelőtt”, a megírás jelene pedig a „holnapután”. A múltbeli jelen meghatározott ideje tehát régmúlt és – az akkori nézőpontból szemlélt – jövő egymásba játszásából alakul ki.

A vers térviszonyai hasonlóképpen bonyolult struktúrára épülnek. Tér és idő között teremt kapcsolatot a „ringatott a dalmát nyár” szinesztézia. Tenger és szigetek, part és szirt, tornyok és bástyák állítódnak szembe a „hajó” képével. Ez az ellentét első pillantásra a sajátos Szabó Lőrinc-i kép és „képfető” technika miatt nem tűnik egyértelműnek. Ennek a technikának a lényege az, amint ezt még a későbbiekben részletesen látni fogjuk, hogy a versben megjelenő, első pillantásra rejtettnek tűnő szemantikai, képi vagy szimbolikus-archetipikus összefüggéseket a szöveg maga tárja fel a következő lépcsőfokban, azaz a szöveg mintegy saját magára hivatkozik, magát fejti fel – ezáltal megnehezíteni igyekezve az esetleges más irányú interpretációkat.¹⁹ Ebben a versben sorra említődnek meg olyan képek és fogalmak, amelyek vagy Szabó Lőrinc költészetében, vagy archetipikusan a férfi princípiummal állnak kapcsolatban, és képi kifejezés módjuk általában mint fallikus szimbólum értelmeződik: „szigetek, szirt, bástyák”. Mire az olvasó oda jutna, hogy az ezekben a képekben rejlő közös szemantikai jegyet felfedezné, a szöveg maga mondja ki: „fallikus agavék”. S ezután a felsorolás folytatódik („kampanilék, tornyok”), elterelve az olvasó figyelmét arról, hogy a rejtett értelmet nem ő fejtette fel, s egyúttal megerősítve a gondolatok ilyen irányultságát.

S ezután hirtelen, az addigi jelentéseket kettőspontok hármassorozatával újra és újra más dimenzióban értelmezve a vers más irányt vesz: felbukkan az a jelentésréteg, amely eddig háttérbe szorult: a vers végén megjelenő „szirének” – bár csak hasonlat szintjén – konkrétan idézik fel a görög mitológiát, első-sorban az *Odüsszeiát*. Ebben az összefüggésben nyerne a már említett térbeli elemek új megvilágítást. A hajó, a szigetek, a tenger mind-mind Odüsszeusz képéhez tartoznak.²⁰

A vers utolsó két sorában összegződnek a vers idősíkjai, az elbeszélés jelene szempontjából értelmeződve. Megteremtődik a folytonosság a múltbeli jelen és a jelen, valamint a „tücsökgzene – szirének” hasonlat révén a mitologikus idő és az egyéni életidő eme két síkja között. Ugyanakkor a térbeli viszonyok szintjén az elbeszélés múltbeli jelenében – a „hajó” a környező tér elemeivel egyenrangú.

Itt tehát a „hajó” nem jelent biztos pontot a tér többi eleméhez képest; s a szirénekkal²¹ kapcsolatba került „tücsökgzene” lesz az a vonatkoztatási pont, amelyet a lírai én az elbeszélés idejéig sem „ért el”, azaz a versnek egyetlen olyan momentuma, amely az elbeszélés jelene szempontjából is jövőként funkcionál: „...hív partra szállni a tücsökgzene.”

Mit jelenthet mindezek után a „tücsökgzene”?²² Ebben a versben a „a táj és idő díszletei”-nek egyikével, a szirénekkal került a hasonlat révén kapcsolatba. A szirének az alvilág múzsái, más variáció szerint az egyik Múza, Melpomené és Akhelóosz folyamisten²³ lányai. Körtáncot a Múzsák lejtének Apollón körül.

2.2. A tücskök a mitológiában

Felmerül tehát, hogy a tücsökgzene, illetve a tücskök mitológiai vonatkozásai szerepet játszhatnak a motívum jelentésében. A fentebb említett *Dalmácia tücskeihez* című versben utalást láttunk egy *Anakreóni dalra*. Ennek a dalnak a szövegéből kiindulva eljuthatunk a tücskök görög mitológiai szerepéhez, amelynek egyik forrása Platón *Phaidrosz* című dialógusa. Itt egyrészt a tücskök dala a szirénekéhez hasonlítódik, másrészt kiderül, hogy a tücskök valaha emberek voltak, akik a Múzsákat hallgatva: „...dalolva megfedkeztek ételről-italról, és úgy haltak meg, hogy maguk sem vették észre. Belőlük lett a tücskök nemzetsége, amely azt az adományt nyerte a múzsáktól, hogy nincs szüksége táplálékra, hanem étlen-szomjan énekel, amíg meg nem hal, aztán a múzsákhoz jutva hírül viszi, hogy a földiek közül ki melyik múzsát tiszteli.”²⁴

A mitológiában tehát a tücskök a Múzsákkal állnak kapcsolatban, a cicadabóca-tücsök a Múzsák egyik szent állata.²⁵ Platón dialógusában a tücskök jelenléte folyamatosan életben tartja a hozzájuk és a Múzsákhoz fűződő történetet. A Múzsák megfékezik az emberek indulatait, hiszen ők a szimfónia, a harmónia és a ritmus istennői, valamint az emlékezettel is kapcsolatban állnak.²⁶

Ez utóbbi jelentéselem a *Tücsökzene* 81. versében (*Kigyúl a csillag*) is előkerül, s szerepelnek a versben a tücskök is. Az emlékező tudat, a megszemélyesített költői képesség szól szülőjéhez, életre hívójához, az Emlékezethez:

Még mindig, édes, várj még, várj, maradj,
Emlékezet! Anyám te s én fiad,
egyek vagyunk mi és nem emberek:
[...] Ahogy odakint
sokasodnak zenész barátaink
a növényekben, minden örömről,
mely csak sorvadt, mióta tovatűnt,
úgy ébred, nő most [...] kigyúl a csillag, ha rá gondolok,
ha te idézed, – mint bűvös Jelen
áll körül egész elmúlt életem.
S ezt te akartad így, te rendezed,
Múzsák anyja, anyám, Emlékezet!

A Múzsák karvezetője Apollón – Musagetes – aki eredetileg a Napisten volt. Apollón többek között kapcsolatban áll a költészettel és a jóslással – azaz az emlékezettel is; és ez az attribútuma Alkaiosz verse szerint kedvelt állataira, a tücskökre is átvivődik: „...és a tücsök cirpelt nekünk / szent jósigédet.”²⁷ A „múzsák” szóból származik a „muzsika” szó; a zene a Múzsák ajándéka az embereknek, és a görögök számára a zene a költészettel oszthatatlan egységet képezett.²⁸

2.3. A *Tücsökzene* címe

A cím – *Tücsökzene* – két tagból álló szóösszetétel. A szó a mindennapi jelentésen kívül – a tücskök szerelemre hívó hangja – a fentiek értelmében más, konnotatív jelentéseket is felidéz, amelyeknek származási köre egyrészt a mitológia; másrészt a kifejezés motívum-funkciójából következően az olvasói asszociációk alakításába bejátszanak addigi és későbbi előfordulásai Szabó Lőrinc költészetében.

A szóösszetétel szintaktikailag birtokos jelzős, de, mint láttuk, a „tücsök” és a „zene” kifejezések rendelkeznek egy közös szemantikai jeggyel: mindkettő a Múzsákkal áll valamilyen kapcsolatban. A zene a Múzsák adománya; a tücskök a Múzsák szent állatai, akik részesülnek a zene képességéből. Ez a jelentéselem tehát része a mű jelentésének, hiszen mű és címe közötti viszonyrendszer oda és vissza egyaránt működik, ahogy Hankiss Elemér írja cím és mű viszonyáról: „...s nem csak egy rövid vers, de akár egy egész versciklus vagy regény is belesűrűsödhet egy szóba, színbe, mondatba [...] midőn a vers egésze belesűrűsödhet valami sajátos és nem egészen nyilvánvaló módon a centrális szóba,

képbe – akkor ez a szó voltaképpen az egész verset magába foglalja, jelenti: szimbolizálja.”²⁹

Ha az adott címet – annak jelentését – értelmezzük, ez a kijelentés nem csupán azt jelenti, hogy a „tücsökgzene” kifejezésben sűrűsödik össze a mű jelentése, hanem, minthogy a cím anaforaként működik, jelentése azt sugallja, hogy az utána következők mintegy valóban a tücskök zenéje. A tücskök zenéje viszont valóban zene: szavakba – az emberi kommunikáció eszközebe – nem formálódik. A tücsökgzene – mint a szirének dala – az ember számára sajátos, szavakkal nem artikulált kód, hangzásában rejlik az értelme.³⁰ Alapvető ellentmondás van tehát a mű címe és létének ténye között, hiszen ebből az okfejtésből az következne, hogy egy szavakba formált műalkotásnak nem lehet *Tücsökgzene* a címe. Ez a cím, a felderített mitologikus jelentéssíkokkal, arról árulkodik, hogy ez a mű keveredése lehetségesnek és lehetetlennek, emberi életidőnek és mitológiai időnek: úgy tűnik, arra vállalkozik, hogy valami olyat keltsen életre, ami a mitologikus időkben még élő és egységes volt, de mára már elvált egymástól. A mitologikus idők egységét, költészet és zene egységét próbálja reprodukálni. Ugyanakkor, mivel nem a Múzsák, hanem csak a tücskök zenéjéről van szó, és mint például a *Dalmácia* című versben láttuk, a szirének dala csak a hasonlat szintjén kerülhet egy síkra a tücsökgzenével, valamint sok más, a mű során ezt a benyomást erősítő jelből kiderül, hogy ez a kísérlet eleve – s bevallottan – reménytelen. A műnek a mitológiai jelentéseket tartalmazó elemeket saját rendszerében, újjáformálva kell felhasználnia.

A cím és a mű létmódja ellentmondásának még egy fontos vonatkozása van: elárulja, hogy a műnek központi témája lesz a kommunikáció, annak módzatai, illetve a szavak szerepe az ember életében és a műalkotások létrehozásában.

2.4. Az alcím

Az alcím jellege árulkodik az előbb említett ellentmondás létéről: ha a cím lírai természetű, akkor az alcím hangsúlyozottan epikus jellegű. Ha a cím a mitologikus idővel állította kapcsolatba a művet, akkor az alcím – *Rajzok egy élet tájairól* megteremtí – Hankiss Elemér kifejezésével élve – a „vershelyzetet”, amely tartalmazza a mű világának tér- és időmozzanatait.³¹

A *Tücsökgzene* tehát „rajzok”-at (olyan műalkotásokat, amelyek személyesek, esetleg vázlatosak, folyamatosan alakulnak, de ugyanakkor az ábrázolt valóságdarab pontos leképezései³²) tartalmaz „egy élet” (azaz egyvalaki sorsának egyéni ideje) „tájairól”: azaz az egyéni életidő tereiről. A tücskök zenéje tehát képes kapcsolatot teremteni ábrázolás, tér és idő között – az egyén életidejének keretein belül, sőt mi több, egyenes megfelelés van a két dolog között. A *Tücsökgzene* tehát lerajzolása a térben megvalósuló időnek, pontosabban szólva időszilánkoknak („rajzok”-ról, és nem „rajz”-ról van szó), amely egy szubjektum köré szerveződik.

2.5. *Tücskök – Múzsák – költő*

De hol lép be ebbe a körbe a szubjektum, a lírai én, akinek életéről és tájairól szó van, és aki a tücskök zenéjét számunkra közvetíti? Nyelvtanilag a címből és az alcímből egyaránt hiányzik, „egy élet”-ről van szó, és nem mondjuk „élettem”-ről, s „tücsökzené”-ről, nem az „én zeném”-ről.

Mindez a mitológiai háttér ismeretében még feltűnőbb, hiszen a mitológiában is szükségük van a Múzsáknak a költőkre, kell valaki, aki dicsőítse őket és az isteneket. (A költők ennek fejében kapják tehetségüket.) A tücskök funkciója is az, hogy figyeljék az embereket, és beszámoljanak róluk a Múzsáknak.

De jelen vannak-e valóban a Múzsák a *Tücsökzenében*? Ez idáig mint tücsköket és zenét szemantikailag – de rejtetten – összekapcsoló elemet vehettük őket számításba, illetve láttuk, hogy az Emlékezet alakja mellett szerepelnek a 81. versben. Ha a fentiekben felderített jelentésrétegeket végiggondoljuk, a Múzsák legkézenfekvőbb helye a mű elején lenne, a hagyományos invokáció – Múzsákhoz való fohászzkodás – formájában.

Lássuk tehát a *Nyitány* verseit többek között ebben az összefüggésben.

3. A tücskök a *Nyitány*ban

3.1. *A nyugodt csoda*

A *Tücsökzene* híres nyitó jelenete szinte minden kritikust foglalkoztat, legtöbben ebből a versből kiindulva értelmezik a művet. Miután ez a vers határozza meg a mű alaphangját, érdemes részletesen foglalkoznunk avval, hogy milyen vélemények születtek róla. Az alábbi idézetekben általában az ihletettség élménye hangsúlyozódik (gyakran nem függetlenül a magyar irodalomtörténet szerzőcentrikus felfogásától), valamint az, hogy ebben, és a *Nyitány* többi verseiben fogalmazódik meg az a kérdéskör, amellyel a költő majd az emlékezet segítségével foglalkozni fog.

3.1.1. *Ihlet és idegenség*

Baránszky Jób László az ihletettség élményéről szól, a művet létrehozó élményt a szerző konkrét élethelyzetéből kibontva: „...magától látszik kinőni a rendkívül szerencsés, szinte ihletnek nevezhető alapélményből: a tücsökzenéből”,³³ s hasonló Fülöp László véleménye is: „A mű közvetlenül megjeleníti a vallomást elindító élethelyzetet, magát az élményforrást, a lírai alapszituációt, az élmény születésének körülményeit, a költői »én« állapotát.”³⁴

Kabdebő Lóránt ezt a kérdéskört bővíti, az ihlet jelenlétének hangsúlyozásán túl arra is rámutat, Szabó Lőrinc egy nyilatkozatából kiindulva, hogy a *Nyitány* lírai ihlete által válik a *Tücsökzene* „életbölcseleti irányultságú”-vá: „A műalkotás minden mozzanatában állandóan és folyamatosan az emberi létezés értelmére,

az embernek a természetben elfoglalt helyzetére és a másik emberhez fűződő viszonyára figyelve magának a kérdezőnek a létmódjára kérdez rá: »A holdfényes éjszakában ugyanis újra megrendített az örök nagy ellentét az egyén és a mindenség között, a külvilág zengő, önfeledt boldogsága és a magam nyughatatlansága között.«³⁵

Az általam olvasott vélemények közül Szentkuthy Miklósé az egyetlen, amely az ember–természet viszonynak a versben kifejeződő másik vonatkozására hívja fel a figyelmet: „...az első sorban élesen megfogalmazza a saját lírai önző világa, és a természet tücskös-holdas világa közötti szakadékot –, csak a gyermekesen túlérzékeny költő érzi ennyire, hogy a lidércesen-plasztikusan táncoló külvilág ennyire *idegen* tőle. Persze, hogy idegen, – hiszen makacs önzését nem szolgálja ki úgy, ahogy azt álmaiban szeretné, és ez annyival fájdalmasabb neki, mivel oly pontosan ismeri, oly mimikri-átalakulással szereti ezt a külvilágot minden tarajos gőtéjével és egyiptomi homokjával a foga között: tehát annál keservesebb, hogy ez az agyon-szeretett és agyon-ábrázolt világ mégis közönyös vele szemben.»³⁶

Az idézett véleményekből kibontakozó kép (nem érintve most a szerző és a műben megjelenő szubjektum elválasztásának kérdését) a következő: a vers – és evvel együtt a *Tücsökzene* egyaránt sugallja az idegenség és a természettel való rokonság élményét, a tücsök dala egyszerre tölti el megnyugvással és az idegenséget lebírni kívánó vágyakozással a lírai ént. A következőkben azt szeretném megvizsgálni, hogy milyen eszközökkel éri el ezt a hatást a vers, illetve, hogy mindez milyen viszonyban lehet azzal, amit a tücsöknek a műben játszott szerepéről eddig megtudtunk.

3.1.2. A vers szintaktikai felépítése

A nyugodt csoda

Tudom, semmi, de semmi közöttök
 hozzám, butuska tücsök a fű között,
mégis jólesik azt képzelni, hogy
mikor, így este, ablakot nyitok,
 nekem üzentek, sok hű kis barát,
 lelkendezve, hogy csak szép a világ, –
 és hogy amiként szobámba a rét
vigasznak lengeti be fűszerét,
 a hömpölygő, meleg szénaszagot
s benne az ezer szikra csillagot
s a parázs holdat, ti is úgy külditek,
olyan lélekkel, köszöntésetek,
úgy építitek, hangokból, puha

zenéből, ide, az ágyam köré,
 az izgatott nap romjai fölé,
 azt, ami örömünk volt valaha,
 közös örömünk: a nyugodt csodát,
 a zengő, boldog, nyári éjszakát.

A vers kilencvenhárom szóból – egyetlen mondatból áll. A mondat mellé- és alárendeléseken át egyre lendületesebben gördül előre, hogy végül egy kört bezárva megismételje a vers címét, és kibontsa annak jelentését.

A kilencvenhárom szóból ugyanakkor húsz a kötőszó (a szövegben aláhúzással jelölve), illetve a határozó- és módosítószó (kettős aláhúzással jelölve); s ez a mondat lírai lendületével szemben annak logizáltságát, prózai- és élőbeszédszerű jellegét egyaránt erősíti. Ez a fajta mondatszerkesztés nagyon jellemző Szabó Lőrincre,³⁷ s itt máris tetten érhető az első pont, ahol látszólag egymásnak ellentmondó szerkesztésmódok megférnek egymás mellett.

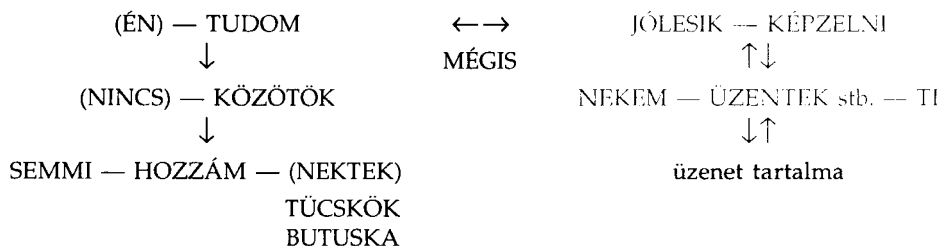
A vers egyetlen mondata főmondatként funkcionál, két, egymással ellentétes mellérendelő viszonyban álló tagmondatra épül, ezeknek rendelődnek alá a különböző (tárgyi, határozói, jelzői) alárendelt mellékmondatok. Az ellentétes mellérendelés két állítmánya a következő: „Tudom – jólesik”, s két alanya: a rejtett alanyként jelen levő „én” és a „képzelné” főnévi igenév.

Két pólus válik tehát szét: a tudatos én és a képzelet-érzékek szintje. Ez a kettősség alapvető Szabó Lőrinc költészetében. A *Te meg a Világ* kötetet elemezve Kabdebó Lóránt többek között ennek a kettősségnek a létéből kiindulva értelmezi „dialogikus”-ként Szabó Lőrinc verseit, ennek jegyében nevezi a feltételezett dialógus résztvevőit „néző”-nek és „aktor”-nak.³⁸

A vers szintaktikai szerkezetében az „(én) tudom” főmondatnak rendelődik alá a „semmi, de semmi közöttök hozzám, butuska tücskök a fű között” mellékmondat, a „jólesik képzelné”-nek pedig minden más, ami a versben ezután következik. A tudatos én és a tücskök kapcsolatáról tehát kimondatik, hogy „nincsen közük egymáshoz”, ami kapcsolat lehetséges, annak a képzelet és az érzékek szintjén kell létrejönnie. Ezt a kiinduló helyzetet viszont az evvel ellentétes tartalmú mellékmondatok halmozása igyekszik elfeledtetni az olvasóval.

Szemléljük meg a főmondat két tagjának egymáshoz való viszonyát egy vázlatos ábrán! (Lásd a túloldalon.)

A mondat vázlatos szerkezetéből egyértelműen látszik, hogy a mondat legfelső szintjén ellentétes viszonyban állnak egymással tudat és képzelet, illetve az érzékek. Ez az ellentét aztán továbbvívódik a mondat következő szintjeire. A tudatos én-nek semmi kapcsolata nincsen a tücskökkel: ez a mondat minden szintjén látható, a „nincs közöttök”, illetve a „semmi” szavakból. A „hozzám-nektek” viszony – ha matematikailag képzeljük el – megsemmisítődik a „semmi” kifejezés által.



Az ábra másik oldalán nem így áll a helyzet: a tücskök elképzelt üzenete eléri az én ösztönös-érzéki felét. Ugyanakkor ez az üzenet csak elképzelt: a tücskök valójában nem „üzennek” semmit. Nem véletlen, hogy a tücskök hangja a rét illatához, a csillagokhoz és a holdhoz hasonlítódik: mindezek a jelenségek önmagukért valók, létük üzenetként csak annyiban funkcionál, amennyiben a világ létezéséről tudósít.

3.1.3. A vers szemantikai szerkezete

A vers oppozíciók sorára épül, amelyek a következők: kint–bent; nappal–éjszaka; tücskök–lírai én; zaj, nyüzsgés–csend; sokan–egyedül; együtt–külön; elképzelt „feladó”–elképzelt „vevő”; kommunikáció–nem kommunikáció; képzelet, érzékek–tudat; a világ–a világ ablakon át való szemlélése; múlt és jövő–jelen.

Ezek az oppozíciók a vers során feloldódni látszanak, s ennek kulminálási pontja a „nyugodt csoda” kifejezés magyarázatánál következik be: akkor mondatik ki ugyanis a „közös” szó, amely összekapcsolni látszik a két pólust. Ugyanakkor, mint az már kiderült, a „közös öröm”-öt a tudat nem képes elfogadni, csak a képzelet és az érzékek.

Következő lépésként próbáljuk meg értelmezni a cím jelentését. „Nyugodt csoda”: milyen asszociációkat hív életre ez a két szó? A cím kijelentés érvényű, azaz feltételezi a benne foglaltak létét. A „csoda” szemantikai köre a „nem mindennapi, varázsos, meseszerű, váratlan, nem természetes, hihetetlen” elemeket tartalmazza, azaz a „képzelet” köréhez tartozik. A „nyugodt” kifejezés jelentései: „békés, kiegyensúlyozott, nem váratlan”, az érzelmi szférát képviseli. A két kifejezés együtt bizonytalanságot áraszt, s mivel a későbbiekben kiderül, hogy minden, ami a cím tartalmára vonatkozik, mintegy feltételes módban van, ezért jelentése a következő: „csoda lenne a nyugalom”, illetve: „a nyugalom lenne a csoda”.

Ennek az önmaga létét kijelentésen át megkérdőjelező kifejezésnek a tartalma az, ami „közös örömünk volt valaha”. A „valaha” kifejezés más dimenzióba helyezi a verset: bevezet egy másik idősíkot, a régmúlt idejét. Ebben az összefüggésben az elképzelt közös múlt küldötteként a tücskök „építik” elképzelt jelenbeli üzenetük révén az elképzelt közös jövőt, s mindezzel szemben áll a tudat jelen ideje, az én jelen idejű magánya, elkülönültsége.

3.1.4. Költészet és kommunikáció

A *Tücsökzene* címével és a tücskökkel kapcsolatban esett már szó a régmúltról, a mitologikus időről, s feltettük azt a kérdést is, hogy vajon a Múzsák jelen vannak-e valójában a műben, illetve hogy hol lép be a cím és alcím által körülírt szituációba a lírai én. Ennek a versnek az elején a lírai én hangsúlyozottan van jelen: „tudom”, s megszólítja a tücsköket, a hozzájuk intézett szavakkal kezdődik a mű. Az ókori művek elején a költő a Múzsákhoz fordul segítségért, s ez itt most ellentétébe fordul át. A költő a képzelet szintjén vágyhat arra csak, hogy a tücskök – s nem is maguk a Múzsák – segítségére legyenek a műalkotás létrehozásában, hiszen „tudja” – ami az ókori költő számára elképzelhetetlen hozzáállás –, hogy mindez lehetetlen.³⁹ Az invokáció ellentétébe való átfordításáról, „ellen-invokáció”-ról van tehát szó, arról, hogy a modern költő számára nem nyújthat biztonságot az a tudat, hogy a Múzsák segítik, s hogy figyelnek is rá: hogy az általa mondottaknak funkciója van és szólnak valakihez.

Az ellentétpárok felsorolásánál azt mondtuk, hogy a lírai én a kiinduló szituációban az elképzelt „vevő” szerepkörével is jellemezhető. Nézzük meg most ennek a kérdésnek a másik oldalát. A költészet kommunikációs értelmezésekor a valódi szerző és a műbe kódolt szubjektum közösen – egymással valamiféle sajátos viszonyban – képviselik a feladó pólusát. Ebben az értelemben a létrejött költemény maga a kommunikációs tett. Az adott vers rendszerében gondolkodva tehát a tücskök létének üzenet-voltára válaszként születik meg a költemény, a „vevő” felveszi a „feladó” státuszát, illetve, még egy lépcsőfokkal továbbvive ezt a gondolatmenetet, a tücskök csak attól kaphatják a „feladó” szerepkörét, hogy egy másik feladó – a vers szubjektuma – által belekerültek a vers szövegébe. A felvetett ellentétpárok közül az elsőnek átértelmeződését láthatjuk tehát: a mű megszületése oldja fel a műben magában megjelenő ellentéteket, azaz, a mű léte vonja kétségbe – állítja más összefüggésbe – a mű tartalmát. Visszatérve ismét az adott vershez: a lírai én, miközben a mű tartalma szerint a tücskökkel – a feladóval – ellentétes helyzetben van, igazából, egy másik összefüggésben, ugyanazt a szerepet játssza.

Próbáljuk meg ezt a gondolatkört a tücskök dalának biológiai vonatkozásaival összekapcsolni. Mint már említettem, csak a hím tücskök adnak ki hangot, s erre való reakcióként a nőstény tücskök avval válaszolnak, hogy a hímeket megközelítik, s elkezdik kóستolgatni őket.⁴⁰ Reagálnak tehát a tücsökdal felhívó szerepére, de nem ugyanabban a kommunikációs formában. Bármilyen profánnak tetszhet is az összehasonlítás, mégis tegyük meg: a tücskökhöz hasonlóan a lírai én is elindít egy üzenetet, felhívást intéz a világhoz. A világ erre való reakciójának nem kell ugyanolyan formában megvalósulnia, sőt, a költészet természetéből adódóan ez nem is lehetséges, az üzenet – jobban mondva a „feladó-lét” akkor éri el célját, akkor teljesedik ki, ha a világ – a címzett – valamilyen formában közelíteni kezd a feladóhoz, s engedi magát „megköstolni”. Ez a lépés

a versben a tücskök – a világ – jelenlétének tudomásulvételével megtörtént. S ahogy a nőstény tücsök kószolgatására a hím tücsök újabb dallal válaszol, a szubjektum feladata az, hogy a magát számára átengedő világot „megkóstolja”, és ő is átnyújtsa magát a világnak. Ez a gondolkör – természetesen sokkal kevésbé profán és konkretizált módon – vissza fog térni a *Tücsökzene* folyamán, s tulajdonképpen evvel végződik a *Nyitány* utolsó verse.

A versben tehát egyszerre tételeződik ellentét és párhuzam a lírai én és a tücskök között, azaz egy magasabb összefüggésben e két ellentétes pólus ugyanazt a szerepet játssza, ugyanúgy kommunikációs tettet hajt végre. A vers ilyen értelemben tehát a költészet kommunikációs szituációjának leképezése, a mű saját létrejöttének folyamatát ábrázolja.

A tücskök – mindezek után – tulajdonképpen egyrészt ellentétei a lírai én-nek, másrészt párhuzamba állíthatók vele, harmadrészt pedig eszközei a világ megismerésének, s összekapcsolódva az emlékezettel, a szubjektum önmegismerő tevékenységét hívják elő, ami a *Tücsökzenében* egyedül a világ megismerésén keresztül lehetséges.

Ez szerkezetileg úgy valósul meg – ahogy ebben a versben is láttuk, és a fejezetek felépítésére, valamint a mű egészére is ez jellemző –, hogy a szöveg valahonnan elindulva, majd sokféle lehetőséget felsorakoztatva, a kiinduló helyzetet átértelmezve a kiindulópontnak egy, a lerótt körök következtében módosult megismérléshez tér vissza.⁴¹ (Ehhez mellesleg a *Tücsökzene* keretes szerkezete kitűnő megvalósulási forma.) A számunkra felmerülő kérdés tehát az, hogy a cím és a *Nyitány* versei által körvonalazódott szituáció hogyan és mivé módosul a mű végére.

3.2. A *Nyitány*

A *Nyitány* további versei – ahogy már említettük – az első versben felmerült oppozíciós párok – és lehetséges szintézisük – értelmének további kibontását tartalmazzák.

A *Síppal, hegedűvel* című vers az önfeledtséggel, annak módozataival és megvalósulási formáival foglalkozik. A szöveg önmagára utal: „Ü-vel, i-vel kezdődik a nyitány”: a „nyitány” egyrészt a tücskök zenéjének, másrészt magának a műnek a kezdete. Az oppozíciókkal kezdődik a *Nyitány*; ez a jelenség most a fonémák szintjén ismétlődik. A vers lényege ismét egy ellentétben való felülemelkedés: a zenei élmény szavakba formálása, a tagolatlan hangoknak való névadás: ü és i. A két hang a vers fonémaszerkezetében is többséget képvisel. „Mint sziget körül hab ostroma” – a „sziget” kulcskifejezés Szabó Lőrinc költészetében: jelenti a különállást és a férfi princípiumot.⁴² Ez a szimbolika most a két betű – ü és i – grafikai képében jelenik meg, a tücsökzene-egyén viszonylatot ismét új síkkal gazdagítva: a szexualitás elkülönültségének és egységének síkjával. A tücskök zenéjének átfogó, körülölelő volta, és ennek a szexualitással

való kapcsolata egyértelművé válik, ha megnézzük, a vers mely szavaiban szerepel az ü, illetve az i fonéma.

Az *Óriás szív* utolsó szavaira: „isteni az, óriás az a szív!” reflektál a *Férgek, istenek* utolsó mondata. Eközben a lírai versépítkezést ismét epikus-narratív kitérő akasztja meg: „Folytatom...”, amely egyszerre köti össze és választja el egymástól a két verset: hiszen enélkül is egyértelműen „folytatása” lenne ez a vers az előzőnek, a folytatás tényének kimondása arra hívja fel a figyelmet, hogy itt ugyanaz és mégis valami más fog következni: az első versben felvetett problémának egy másik oldala fogalmazódik meg konkrétan, az „egy-sok”, illetve az „együtt-külön” oppozíciók értelmeződnek részletesebben. „Lelkek, szellemek gyúladnak a tücskökben, ős jelek” – visszatér a régmúlt ideje, a mitológia, ahol a tücskök ősi emberek újjáéledt „szellemei, lelkei”, ezt a benyomást erősíti a „férgek” és „istenek” közé tett egyenlőségjel. A felvetett oppozíciók a tánc önkívületében felolvadni látszanak, az „egy” részévé látszik válni a „Mindenség”-nek.

Egymásba játszatódik a „sose halunk meg” kifejezés két értelme: az istenek halhatatlansága és a csárdást járó táncosok kiáltása, mintha a tánc révén ez a halhatatlanság-érzet átfordulna az isteni halhatatlanságba. Ugyanakkor a képben magában jelen van ennek a megoldásnak a lehetetlensége, hiszen túl erős a csárdás-asszociáció ahhoz, hogy kétségbe ne vonja a másikat.

S a következő versben (az *Ezer határon túlban*) – Szabó Lőrinc versalkotó technikájára nagyon jellemző módon – ki is mondatik az ellenvetés, belép ismét a kételkedő tudat önreflexiója: „Sose halunk meg...”? A múltidézés módjára derül fény: az emlékezet a jelen különböző érzelmi állapotait köti össze a múlt „testvér percei”-vel; és ezáltal képes összekötödni „kint” és „bent”. Ez a vers kezdi el kitágítani a *Tücsökzene* terét: az előző versben szereplő tücskök „ezrei” kifejezés kerül kapcsolatba az „ezer holdfényes határ”-ral, a tér előbb meseivé tágul, majd az egyéni élet tereivé konkretizálódik. A zene ébreszti fel tehát a múltat és tágítja a teret.

Az emberek nélküli világnak az én-en kívüli szereplői a „ti” – azaz a tücskök, akiről már elmondtuk, hogy a világ képviselőiként is értelmezhetők. A következő vers címe: *A ti dalotok* – kettős jelentésű, és a két jelentést egységbe is foglalja. Ez cím-funkciójából következik: mint egy vers címe előre, és mint a műegész része visszafelé is utal, azaz értelmez. Visszafelé hatva értelmezi a múlt tücskeinek tér-, idő- és költészetformáló szerepét, előrefelé pedig mindez a ráismerés előbb megjelenített, majd kimondott aktusában összegződik.

A cím másik jelentésrétege a „nem az én dalom” fogalmára utal. Az eddigiekből ez az értelmezés következne, de mert ebben a versben kapcsolódik össze múlt és jelen, ezért előre utalva azonosítódik a „ti” és az „én” dala, feloldódik az első versben megjelenő ellentét a lírai én kommunikációbeli szerepét illetően.

Felsorolódnak a lírai én múltjának terei, hogy aztán a mű során majd újból részletesebben rájuk kerüljön a sor.

3.3. Táj épül, omlik

A vers világában a tücskök háttérbe szorulnak, elfoglalják azt a helyüket, melyet a mű során majd tartani fognak: jelenlétük tudott és érezhető, a külvilág képéhez természetesen hozzátartozik: „tücskös éj”. Az idő változásai ismét térbelileg jelennek meg, a tér változásaiból lehet észrevenni az idő jelenlétét: „táj épül, omlik”. A vers első négy sorában ez a gondolat jelenik meg képi formában. A „gőz-síp”-ban szinesztéziaként összekapcsolódnak hallás és látás képzetei: egyrészt a „síp” éles, más jellegű hangeffektus a tücskök ciripelésének állandóságához képest, s a „hasít” ige, amely a tapintás körét is bekapcsolja a kép körébe, felhívja a figyelmet a hirtelen, gyors változásra; másrészt a „gőz” rövid ideig tartó eltakaró hatása emelődik ki. Ugyanakkor a „gőz-síp” vonat jelenlétére utal, ami a térben való elmozdulás eszköze. A „füst” szintén eltakar valamit, de a következő pillanatban már „nyílik” a kép, előbukkan a „hold” az ugyanúgy eltakaró funkciójú „felhők” közül. A „jön, itt van, már nincs” szavakban a képileg kifejezett tartalom meg is fogalmazódik.

A térben elképzelt idő („erdők és városok”) változásai összegződnak az „örvény” képében, azaz a tér „örvényként” állítódik a szubjektum köré. Az örvény a középpontja körül körkörös, illetve spirálisan befelé mozog. Ha magunkat egy örvény közepébe képzeljük, érthetővé válik a kép: a körben való időbeli és térbeli mozgás közben a térnek mindig csak egy pontját láthatjuk, amely aztán áttűnik a tér következő pontjába. Mindez azt az illúziót kelti, mintha a külső tér mozogna, pedig az örvénybe került ember forog. Itt azonban a tér és az örvény nem hasonlítódik egymáshoz, hanem a tér örvényként, metaforikusan jelenik meg („erdők, városok örvénye forog”), maga a tér képezi az örvényt, azaz egymásba olvad a két sík: a valóságban nem mozgó térre is átvivődnek a szubjektum attribútumai: a tér is mozgásban ábrázolódik, s ugyanúgy a szubjektum is.⁴³ Az azonos attribútumok teremtik meg a kapcsolatot az én és a világ között, ahol tehát létezik átjárhatóság.

Érthetővé válik ennek kapcsán az „én magam vagyok a kép és a keret” kifejezés, amelynek feloldó jelentősége egyértelművé válik, ha a *Nyitány* első versének kapcsán említett ellentétpárokra gondolunk. Ez a kifejezés pontosan a babitsi modell, a „vak dióként dióban zárva lenni”, illetve a „magam számára börtön, mert én vagyok az alany és a tárgy”⁴⁴ modelljének meghaladására tett kísérletet jelenti, amennyiben a szubjektum oly módon képes egyensúlyt kialakítani a világgal, hogy az ő szerepével látszólag ellentétben álló szerepeket is „eljátssza”, azaz a világ ellentétes jellegét mintegy magán átszűrve teszi semmissé.

Ugyanis ebben a versben immár összefonódva jelennek meg az első vers ellentétpárjai: „vágy”, „pénz és szerelem és halálvágy” és „boldog pillanat”, a jövő távolsága „elérhetetlen messzeség” és a múlt elvesztése „kétségbeejtő veszteség”; „kép és keret” az élmény és az élményt az élmények tömegéből kiszakító forma. Mindez „ott cirpel” a tücskök hangjában, és ennek a mondatnak, valamint az „a zűrzavar, amit most rendezek” szintagmának célhatározói alárendelése a vers utolsó két sora: „hogy értsem magamat s hogy megértsetek: / örök véget és örök kezdetet.”

Ér hát a *Tücsökzene* megfogalmazott célkitűzése, s egyedül ennek a megértési folyamatnak a segítségével léphet túl az én mostani helyzetén. Hiszen az örvényként jelentkező tér – a „zűrzavar” – bár mozgásával az én azonosul, hosszú távon erősebbnek bizonyulhat az én-nél, ahogy az örvény előbb-utóbb lehúzza a belekerült embert. Ebből a körből – és itt fontos a kör-kerék, illetve az örvény lefelé irányuló spirális geometriai formáját hangsúlyozni – a kilépés egyedül az időnek az emlékezet felhasználásával való újraértelmezése révén lehetséges, idő, tér és szubjektum között kapcsolódási pontoknak kell kiépülnie. Ennek eszköze az egyéni életút tematikus végiggondolása, amelyről a következő fejezetben lesz szó.

3.4. Megjegyzés

Összefoglalva a *Nyitány* verseiről írottakat, elmondhatjuk, hogy az első versben a szövegben a szintaktikai és szemantikai elemzés segítségével kibontható ellentétpárok jelentése a többi versben körbejáródik, hogy azután az utolsóban megint felmerüljenek és immár teljesen összeolvadjanak. Mindez a tücskök szerepéhez annyiban kötődik, hogy a tücskök személyesítik meg a világnak a szubjektummal szemben álló tulajdonságait, amelyeket a szubjektum csak akkor oldhat fel, ha azonosul velük, s így teremt szintézist a világ és önmaga között.

Ha a szöveg leírásához egy olyan irodalomelméleti módszert keresünk, amely annak leírását a legtermészetesebb módon teszi lehetővé, úgy azt kell mondanunk, hogy dekonstrukciós jellegű olvasatot igényel, mivel dekonstrukciós jellegű technikával működik. Gondoljunk Paul de Mannak Yeats *Among School Children* című versének utolsó soráról írott elemzésére,⁴⁵ ahol kiderül, hogy a „How can we know the dancer from the dance?” sor, noha grammatikailag kérdő tartalmú, retorikailag ez a kérdező szándék nem biztos, hogy érvényes. Ily módon két egymással teljesen ellentétes jelentésű olvasat jön létre, az egyik értelmében meg kell tudnunk a különbséget alkotás és alkotó között, a másik értelmében viszont az tételeződik, hogy fölösleges erre rákérdeznünk, mivel úgysem tudhatjuk.

Térjünk vissza a *Nyitányra*, és különösen az első versre, amelyről azt mondtuk, hogy leképezése a költészet kommunikációs szituációjának, és ugyanakkor mint kommunikációs tett is funkcionál. Ennek az összefüggésnek az olvasatunkba

való beépítésével megsemmisítődik a kommunikáció–nem kommunikáció ellentét, amelyet pedig a szöveg szintaktikailag és szemantikailag egyaránt állít. A következő versekben sorra megsemmisítődik kint és bent, egy és sok, érzékek és tudat ellentéte. Ha belegondolunk ezekben az ellentétekbe, arra a következtetésre juthatunk, hogy fölállításuk önmagában abszurd, hiszen kint nem létezhet bent nélkül, tudat nem létezhet érzékek és képzelet nélkül, és így tovább. Az oppozícióba állított fogalmak egyike sem létezhet tehát a másik nélkül, hiszen egyik a másik nélkül nem értelmezhető, a másik által szolgáltatott vonatkoztatási pontja nélkül megsemmisül, megfosztódik attól a viszonyrendszertől, amelyben létezhet, azaz létük és nem-létük párhuzamosan lebegtetődik a szövegben.

Amit Kabdebó Lóránt dialogicitásnak⁴⁶ nevez, az tulajdonképpen szemantikai ellentétpárok egymástól való függőségben való létezése, amely szövegszervező erőként működik, s a szöveg létrejöttékor tulajdonképpen önmagát számolja fel, azaz a mű a dialogicitásban benne rejlő oppozíciók retorikáját saját létével számolja fel.

4. A *Tücsökzene* szerkezete

Mint már esett róla szó, a *Nyitány* keret-funkciót tölt be a *Tücsökzene* szerkezetében. Az utána következő fejezetek inkább epikus jellegűek, címük pontosan meghatározza a helyet, ahol játszódnak, az alcímek értelmezik szubjektíven az adott teret és az alcímek után szereplő évszámok által behatárolt időszakot.

A „történelmi” fejezetek időszemléletének alapja az elbeszélő múlt ideje, a lírai én narrátorként „meséli el” élete történetét, s eközben vissza-vissza utal a *Nyitány* kiinduló szituációjára. Ez általában a tücskök megjelenésével kapcsolódik össze, egy-egy fejezet vagy tematikus egység lezárásaként.⁴⁷

A 8. verstől a 345-ös *Töredék: A tücskökhöz* címűig tart ez a folyamatosság – elbeszélés – időnként vissza utalás-láncolat, amikor is megismétlődik szinte szó szerint a *Nyitány* legelső verse, s ettől a verstől kezdve a mű végéig tart a keret záró fele.

A visszacsatolás megtörténik szövegszinten, de lássuk, mit jelent ez a mű időszervezete szempontjából: a 345. versben az 1. vers mondatai múlt időben ismétlődnek meg. Ha a *Nyitány*ban vázolt szituáció jelentette a mű szerkezetében a jelen időt, ahonnan szemlélve ábrázolódnak a múltban a keret utáni fejezetek, akkor az 1. vers mondatainak múlt idejű megismétlése azt jelenti, hogy a mű eleji jelen idő múlttá válik. Ezzel egyrészt megszűnik a kiinduló helyzettől az addig tartó feszültség az idősíkok között. Hiszen egy alapvetően lírai hangoltságú műben feszültséget teremt az, hogy a mű túlnyomó részét „elbeszélés” képezi. Feszültségforrás volt az olvasó számára a kíváncsiság is, hogy az emlékezés *Nyitány*ban lefektetett célja mikor valósul meg, illetve megvalósul-e egyáltalán.⁴⁸

Másrészt abban a pillanatban, amikor a 345. versben az 1. vers mondatai áthelyeződnek múlt időbe, kiderül, hogy igazából nincsen a mű szerkezetén belül visszatérés a kiinduló jelen időhöz: a mű kijelöli az „új” jelen kezdőpontját, ami már potenciálisan a jövő felé nyit. Ezért mondhatjuk, hogy a keret által határolt fejezetek időszemlélete epikus jellegű. Ugyanis az „új” jelen feltűnésével az hangsúlyozódik, hogy „időbe telik” – lineáris időbe –, amíg a jelen egy pillanata szempontjából a múlt az emlékezet segítségével összegződik és átértelmeződik, és hogy mire ez az értelmezési folyamat a végéhez ér, az a jelen pillanat már múlttá vált. (Az egyes versekben megjelenő jelen időt a *Dalmácia* című vers kapcsán a megírás jelenének neveztem, ez mindig az aktuális emlékező időpillanatot jelenti.) Ennek a folyamatnak a lépcsőfokait képezik az előbb említett versek, ahol az elbeszélő én mintegy „kiszól” a tücskökhöz: minden ilyen közbeszólással az addig elmondottak múlttá válnak, immár végérvényesen, miután az emlékezet segítségével újjáéledtek az emlékező jelenben.

Harmadrészt viszont – ha a művet líraiságában akarjuk tetten érni – ez az egész leírt jelenség olyan benyomást kelt, mintha a két időpillanat között „megállt volna az idő”, mintha a *Nyitány* utolsó verse kapcsán felmerült örvény-kép, s annak lehetséges veszélyei az emlékező folyamat által fel lettek volna tartóztatva, mintha az én ezalatt képes lett volna az örvényben a víz felszínén maradni, hogy aztán, mint látni fogjuk, a *Közjátékban* a víz alá merüljön.

Keretként tehát elsősorban a tematikus ismétlődés, a megjelenített élethelyzet tekintetében funkcionál a *Nyitány* és a 345. verset követő rész, s ugyanezen az elven alapszik az egyes fejezetek felépítése is: a témák azonossága, a motívumok ismétlődése nem jelent időbeli visszatérést, mindig az adott időpillanat nézőpontjából ábrázolódik az adott téma, s ezáltal jellemeződik maga a pillanat is.

5. Témák és motívumok

A II. fejezet második versében, az *Egy Volt a Világban* összegződnek a gyermeki léttel kapcsolatos kulcsfogalmak. A világ „egysége” először mint önmagában létező jelenség ábrázolódik, s később válik részévé az én helyzete a „velem, nekem” névmások segítségével. Ábrázolódik az évszakok körforgásának biztonsága, megjelenik a nap mint barát – ahogy ez a *Föld, erdő, Isten* kötetben is történt. A gyermeki tudat mitikusként jelenik meg, a világ jelenségei antropomorfofok és megszemélyesítésekben íródnak le:

...A nap hajnalban mindig megjelent,
 mennyei munkás, hős, nagyrabecsült,
 barát, aki velem kelt és feküdt,
 és fűtött nekem és világított.
 Fák közt a kert száz tűz-szeme nyitott;...

Ebből az alapegységéből válnak ki sorban a világ jelenségei, amelyek a fejezetben a következő csomópontok köré szerveződnek: jelenségek és szavak, képzelet és valóság, érzelmek és emberek (apa és anya), anyagok és emberek, és végül a nők témája.

5.1. Jelenségek és szavak, valóság és mese

Ebben a fejezetben a szavak jelenségértelmező, varázs-megfejtő és varázsteremtő funkcióval rendelkeznek. A *Nefejejcs* című versben megjelenik a világ egy eleme: egy kék színű virág, s ennek neve. A láttatott gyermeki-mitikus tudat kapcsolatot fedez fel a jelenség és neve között, tulajdonképpen mágikus hatást tulajdonít a szónak. Az „égszín hang” szinesztéziában összekapcsolódik a virág színe és az őt jelölő szó hangzása, s a virág nevének és létének együttesétől „üzenet” érkezik: „úgy kér [...], hogy: ne felejts!” Jelölt és jelölő között eszerint olyan szerves kapcsolat áll fenn, amikor a jelölő által körbeírt, a jelölttől a valóságban független jelentés visszasugárzik a jelöltre, annak részévé vélik. A szó tehát nem önmagában jelent valamit, hanem csak akkor, ha az általa jelölt jelenség is tartalmazza ezt a jelentést. A *Báránnyfűben* a szavak és jelenségek viszonyának egy másik oldaláról van szó: arról, hogy a jelenséghez kapcsolódó érzet-élményeket a szó képes felidézni. A *Piroskával nagyanyóhoz* ugyanezt a gondolatkört folytatja: a mese (amely szintén szavakból áll) még összefolyik a valósággal, a képzeletbeli félelem a szavak által kisugárzik a valóságra, s ennek legyőzése a mese világába való belépéssel, s e világ újraformálásával, a mese saját verzióként való újramondásával legyőzhető. A szó mágikus félelemkeltő hatását tehát szómágiával lehet legyőzni.⁴⁹ A *farkasban* a mitikus-ősi-gyermeki tudat egy másik aspektusa tárul elénk: a sötétségtől való atavisztikus félelem, amely a farkas alakjában perszonalifikálva, mesévé távolítva, a vers szövegében allegorizálva jelenik meg.

A szavakhoz való viszony gyermekkori és felnőttkori sajátosságainak eltérése az *Első emberekben* fogalmazódik meg, miszerint a felnőtt létben teljes mértékben szétválik a szó és a jelenség, a szavak nem képesek a jelenségeket leírni:

...él még, első társaim, valahogy
és valahol, mint bennem, éled-e
bennetek is az akol melege,
az emléké, összebúvásoké,
dunyha alatti kuncogásoké,
a test bizalmáé, az ősi, a
paradicsomi, melyre nincs szava
a felnőtteknek (vagy szava van csupán!):
első emberek, gondoltok-e rám?

Az anya (ahogy például a *Tűzvész*ben láthatjuk) képes a gyerek szóhasználati módjában kommunikálni, illetve képes a közösen átélt félelemérzet legyőzésére a szavakat használni, a szavak tettként való funkcionálásába vetett hit révén, ami az ő szemében az istenhittel azonosul:

...„Anyuka!”...
 „Térdepelj le s imádkozz!” ... Bárhova
 nézek, tűz, tűz... Két hugom felriad...
 „Miatyánk isten...” Nagy pokrócokat
 látok zuhanni, anyám ügyesen
 fojtja a tüzet, alul kezdve, lenn,
 a fészkenél... „Ki vagy a...” Amily hamar
 jött a vész, úgy múlt... Vége! Semmi baj!...

Az apával való kommunikáció azért lehetetlen ezen a fokon, mert az apa erre nem képes. A fejezet szerkezetéből ugyanis kiderül, hogy az apával nincsen közvetlen kapcsolódási pont, csupán az iránta érzet félelem és bámulat érzésén át megközelíthető a gyerek számára; az apa világa a tettek világa, s a tettek a gyerek világából még hiányoznak. Az apa alakja ezért jelentkezik többször, visszatérően. Alakja igazából változatlan, a lehetséges kapcsolódási pontok sorolódnak fel, az idegenségtől a kapcsolat egyszerre vágyásáig-elutasításáig.

5.4. Tér és idő

A III. fejezet nyitó versében, a *Balassagyarmat*ban ismét a tér kérdése kerül előtérbe. A vasút továbbra is mint téralakító tényező funkcionál, s mellé belép a folyó, amelynek vonala az én számára adott tér határát szabja meg (55. *Az Ipolyon túl*).

A folyó kapcsán újra megjelenik az örvény:

„Csupa örvény: sikoltasz, s már sodor!” –
 mondták a nagyok... Örvény – ez a szó
 a mesékbe vitt, oda, ahol a jó
 tündér lakott, s a gonosz, s a csodás
 királylány, s a lángtorkú óriás,
 és Isten, s az ördögök-angyalok.
 Örvény volt nekem a világ és titok.

(30. *Balassagyarmat*)

A folyóba, az örvénybe való bekerülés veszélye az örvény lehúzó hatalmának pillanatnyiségában rejlik. Mivel itt még fennáll a szónak a jelenségbe jelentést

visszasugárzó ereje, ezért „szó”-val jelölődhet a jelenség, s így az örvényben rejlő titok a „más tér” lényegére vonatkozik, a mesék világában való benn-lét lehetőségére. S az idézet utolsó sorában – reflektíven – a világ a mese tereként jelenik meg.

A 71. és 73. versben (*Utcai árvíz, Tutajon*) az árvíznek mint a folyó által lezárt teret felnyitó jelenségnek a szerepéről esik szó. Az első versben az árvíz élményéhez kapcsolódó gyermeki öröm érzékeltetődik, s az árulkodó mondat is ebben a gondolatkörben jelenik meg: „...rendnél édesebb / rendetlenség!” Amíg ebben a versben a folyó „vize a mi utcánkba is betört” – azaz a meglevő térbe befelé áramolva ígéri az árvíz a változást, addig a fejezet utolsó versében már maga az áradás helyszíne is az eddigi térhatáron túlra esik: „Új áradás, most túl az Ipolyon”, amelyben a pillanatnyi térélmény tágul végtelenné a víz felett lebegő tutaj biztonságából, s ez az „átmenetiség-élmény” színesztéziák során át az álom képzetével kapcsolódik össze, amely majd a *Közjátékban* tér vissza.

A *Templom-utca 10* a *Tücsökzene* sokat elemzett verse,⁵⁰ hiszen nagyon jó példa a *Tücsökzene* időszemléletének összetettségére:

Templom-utca 10? Csak rágondolok.
Zár, kapu enged, árnyként suhogok,
s ugyanakkor döngő falak között
a kapualjat megrázva dökög
egy régi szekér. Nefelejcs, dáliák.
Saját magamban haladok tovább.
Tornác épül, derékszögben török,
vadszöllő rakja föl hullt díszzeit,
hátról, a kertben, ébred a lilium,
s negyvenéves nyár gyűl egy ablakon.
Átcsapok az üvegen, mint a fény.
A konyhában az anyám jön elém,
kísértet, mint én. Bent még két szoba:
itt fekszem (orbánc!), ott bámulom
a szikrázó karácsonyfát... – Állj, ki vagy?! –
Az Egyedüli Jelen. – A tudat? –
Az Idők Együtt. – Mehetsz!... – Mint a víz,
fut s áll tükröd, Templom-utca 10!

A versben a belső idő ismét a térben elképzelt mozgás segítségével érzékeltetődik. Az időre utaló határozószók helyett térre utalók állnak: „itt” és „ott”. A versszituáció a megírás jelenéből indul, s a képzelet a múltba való visszavetítést, az „időutazást” térben érzékeli: „Saját magamban haladok tovább.” A házba való behaladáskor egyszerre érzékeli kintet és bentet, s a házban való

benn-létkor múltbeli önmagát a különböző szobákban, ahogy az emlékezet összekapcsolja a múltat és a jelent, illetve a múlt különböző pontjait. „Tornác épül” (gondoljunk a *Táj épül, omlikra*), ahogy a múltból az emlékező tudatba a kép „visszaépül”. S amikor a múltbeli kép már túl dominánssá válna: „A konyhában az anyám jön elé” – a szöveg rögtön tudatosítja, hogy ez csak emlékkép: „...kísértet, mint én.” Ugyanakkor, ha jobban megnézzük a „kísértet” szó jelentését, azt látjuk, hogy amellet, hogy az emlékkép viszonylagosságát erősíti, annak valóságosságát is hangsúlyozza: a kísértetek valóban egy másik időben vannak jelen, s ráadásul általában pont fordítva ehhez a vershez képest: a kísértetek a múltból kerülnek a jelenbe. Tehát az önmagát kísértetnek nevező én evvel a lépéssel pontosan az idősíkok belső egyidejűségét hangsúlyozza, amely folyamatként csak térbeli kategóriákkal jeleníthető meg.⁵¹

S a vers utolsó három sorában, a jellemző technika szerint, mindez a képileg kifejezett tartalom meg is fogalmazódik, hogy aztán egy újabb képben összegződjék: „...Mint a víz, / fut s áll tükröd, Templom-utca 10!” A víztükör köznyelvi metaforája bomlik szét egy hasonlatban s válik egy újabb metafora tagjává: a múlt mint tükör jelenik meg, a víz mozgásával összehasonlítva.

Ahogy a folyó víz egyrészt rendelkezik saját mozgással, amelyet csak akkor észlelünk, ha szemünkkel követjük, ugyanígy az idő is lineáris folyamat, melyet belső időként csak térbeli mozgásként észlelhetünk, s a jelen pillanatot – a külső idő részét – nem mozgásban érzékeljük. Ezt a képet bontja ki a következő vers (32. *Csak ami volt*):

A jelen? Nincs. Csak az Van, ami Volt,
csak amit megjegyeztél. [...]
Nyáron a fűzet
s az árnyát, s élő tükrét, a vizet,
mely áll, ha fut is, és fut, noha áll,
s mint az Idő, oly tréfákat csinál.

A *Nap napra tel*tben megfogalmazott természettel, időbeli körforgással való tudattalan egység, az időmozgás nem-észlelésének („...így repült a Mindenség ütemén / a Föld, és rajta, mit sem sejtve, én”) felbomlásáról tudósít *A rét meghal* című vers: az én-nek a természeti világ körforgásából való kiválását tudatosítja, melynek eszköze az emlékezés képessége: „Emléked van, s nem sejti maga sem. / A rét meghal. – De te tudod, milyen!”

Ennek a problémának a másik oldala a természet jelenségeibe az érzékek segítségével való belefeledkezés révén a tudatról való megfélekedés utáni nosztalgikus vágy (67. *A szem örömei*, 68. *Hangok*). A természet jelenségeinek önmagukért való csodálása már feltételezi azt a szakadást, amely az első fejezet által ábrázolt tudatban még nem létezett, szakadást szó és jelenség között.

5.5. Csalódás a szóban

A szóban való csalódásról két összefüggő verssorozat szól ebben a részben, az egyik az ipolyi korcsolyázás története (45–49), a másik pedig az *Ima a gyémántért* című verssel kezdődik, és három versből áll.

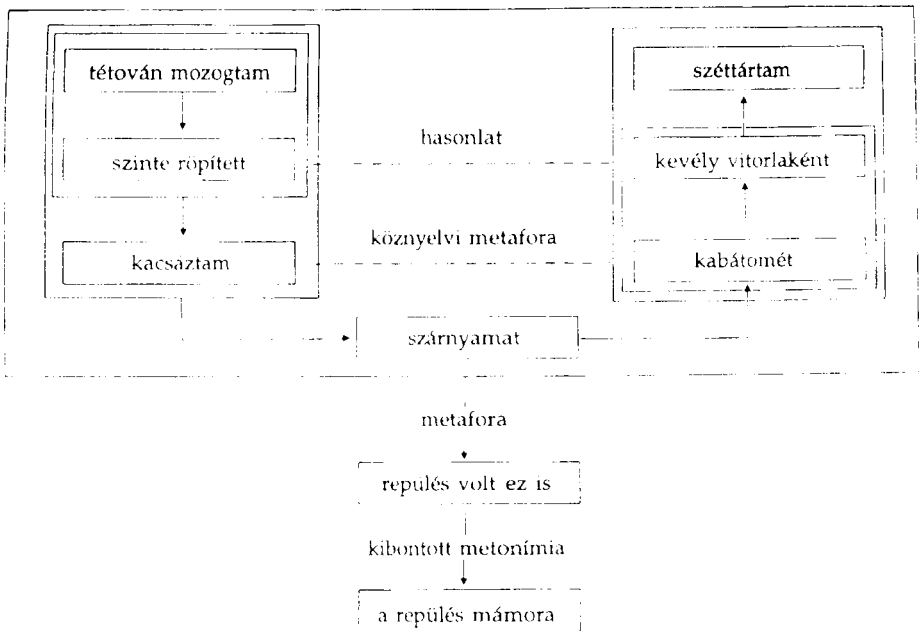
A befagyott Ipolyon című vers a *Tücsökzene* két fő motívumvonulatába tartozik bele: az egyik a térrel kapcsolatos motívumok köre, a másik pedig – az utána következő versek előkészítéseként – a szó köréhez tartozik:

Korcsolyáztam. Előbb fakorcsolyán,
 aztán igazin. Még csak tétován
 mozogtam a befagyott Ipolyon,
 s félttem a forgóktól: sok helyt bizony
 vékony volt a jég, süllyedt, recsegett
 s visszahajolva szinte röpitett,
 ha rátévedtünk. Ilyen helyeken
 lyukat kereső, tátogó halak
 villogtak az áttetsző zöld alatt,
 de többnyire fenékgig mereven
 állt a dermedt víz, s én kényelmesen
 kacsáztam ide-oda... Szárnyamat
 (a kabátomé) széttártam, kevély
 vitorlaként, dőljön bele a szél:
 repülés volt ez is, tükörsima
 semmiben a repülés mámora,
 s míg nyeltem a hó csapó pelyheit,
 a kalandvágy mindig messzebbre vitt.

Láttuk már, hogy milyen szerepe van a folyónak és az örvénynek-forgónak a mű szerkezetében. Itt a „dermedt víz” és a jég lehetővé teszi, hogy a versben megjelenített szubjektum a folyó felszínén mozogjon, ismeretlen terek felé, s hogy az átlátszó jégen át kívülről szemlélje a folyó belső világát.

A szavakkal való viszonyban a vers képszerkezete pontos képe annak a folyamatnak, ami tematikus szinten a szavakban való csalódáshoz vezet. A kiinduló „tétova korcsolyázás” hasonlítódik a repüléshez, majd a hasonlat mindkét oldala összegződik a „kacsáztam” köznyelvi metaforában: „úgy haladtam, mint a kacs”; „a kacs tud repülni”. (A „kacsázás” visszatér még a 46. és a 48. versben is.) A „kacsáztam” metaforának egyenes folytatása a két szint összeolvasztásaként a „szárnyamat” kifejezés, amely viszont a következő pillanatban lefokozódik: „(a kabátomé)”, és egyben ismét átkerül a köznyelvi figuratív nyelv szintjére: a „kabát szárnya” szintén köznyelvi metafora. A „szárnyamat” kifejezésig tehát a kép a figurativitás fokozódásával jellemezhető, attól kezdve

a mozgása ellentétes irányú, de ugyanakkor magában foglalja az addig felépített képi világot. Ezután egy újabb hasonlat következik: „kevény vitorlaként”, s majd ismét a valóság síkja: „széttártam”, végül az egész addigi képfolyamat értelmeződik metaforikusan: „repülés volt ez is...”, majd kiderül ennek a metaforának a kép egésze viszonylatában való metonímia-volta: „...a repülés mámore”. A képsorozat tehát a „valóságtól” halad az absztrakt felé, majd egyszerre kerül vissza a valóság szintjére és őrizi meg kép jellegét: a kép tudatosítja saját tartalmát és annak fiktív voltát.⁵² Másként fogalmazva, nyelvi leképezése ez a szavak + jelenségek + képzelet viszonyból a képzelet kiirtási folyamatának, hogy aztán a szó újra absztrakttá válhasson, a tudott fiktivitás módján. S ebben az utolsó fázisban: „repülés volt ez is [...] a repülés mámore” megfigyelhetjük a sajátos Szabó Lőrinc-i magyarázó-pontosító technikát, ahogy ragaszkodik ahhoz, hogy a felépített kép és az ábrázolt valóság viszonya egyértelmű legyen, azaz hogy a szó fiktivitásának valamilyen szinten mégis legyen referenciális jelentése.



Lássuk ezek után a tematikus-cselekményi szintet: milyen történésorozatot beszélnek el a következő versek: a korcsolyázó kisiú a „Katlan-Gödör”, „Kürtös patak” és „Halál Torka” (46. *Halál Torka*) szavakat meghallva (nem véletlen a csupa nagybetűs szó a szövegben) a számára a szavakkal egyet jelentő jelenségek

nyomába ered, az örvény szó által keltett asszociációk – a mese világa, a másik tér – is mind visszatérnek.

S végül kiderül, hogy valójában nincs ott semmi ezekből az elképzelt csodákból. A „Halál Torka” elveszti varázsát, mihelyt túl közlőlől látható, az örvény nem mutatja meg neki tulajdonított lényegét. A gyermeki tudat hirtelen realizálja, hogy a szavakhoz odaképzelt jelenségek nem léteznek, hogy a szavak – bár a képzelet által feltölthetők jelentésekkel – nem rendelkeznek mágikus erővel, a hozzájuk képzelt jelentések nem valóságosak.

A hangalakok tehát először feltöltődnek képi jelentésekkel, ekkor kapjuk meg a szavakat, majd ezeket vissza kell vonatkoztatni a valóságra, s az így bejárt folyamat után lehet a szavakat újra absztrakt értelemben használni, mindig tudatában lévén annak, hogy hangalak és valóság között közvetlen kapcsolat nincsen. Ez a folyamat íródik le képi és tematikus szinten ebben a verssorozatban.

S ez után a verssorozat után, az *Ipoly füzeiben* a természet jelenségei rehabilitálódnak: értékük önnön létükből származik, s nem a szavak hangzása alapján beléjük képzelt jelentésekből (és figyeljünk föl a „színháték” szó kettős értelmére!):

...sok forgó leveleteken,
mely kócos fürtökben a vízíg ér,
hogy villózik egymásba zöld-fehérszürke fényetek. Ennyi csak, ez a kis színháték, mit a part vándora tőletek kaphat.

Az *Ima a gyémántért* című verssel kezdődő sorozat a szavak tettként való funkcionálásában való csalódás története, hiszen kiderül az, hogy ami a *Tűzvészben* még működni látszott – a gyermeki tudat az imádkozás, a szómágia egyenes következményének tartotta a baj elmúltát –, az itt már működésképtelen. Ez a téma mindkét helyen az Istenben való hittel és az anya alakjával kapcsolódik össze, és az anyával való kommunikáció a közös megnyilatkozások révén megmarad: „...Ha sírt anyuka / én mindig veled...” (103. *Anyám felé*)

Az apa alakja szintén a szavak és tettek viszonyával kapcsolatban merül fel újra, a *magas Millióban* és a *Zuhanásban*, ahol az apa által ígért bicikli meg-nem-kapása váltja ki az apa szavaiban való csalódást.

Ettől kezdve, a következő fejezetekben az eddig feltűnt motívumok variálódnak és értelmeződnek át, s a szöveget ismétlések és visszatérések hálója köti össze. A szöveg folyamatosan utal a felbukkanó motívumok és témák előző előfordulásaira, azaz sajátos referenciarendszert épít ki magában. Ezek az ismétlődések lehetnek motivikusak, tematikusak, illetve egyes kifejezések, képek ismétlődnek más kontextusban, de őrizve a folyamatosság immár nem annyira a leírt események összefüggéséből származó benyomását.

5.6. A költői szó

A IV. fejezetből kiderül, hogy a szó eredeti varázsos hatalmának elvesztése után hogyan válik a *költői szó* képessé – legalábbis részben – visszahozni az elveszett varázst.

A szónak az ipolyi korcsolyázás története kapcsán kialakult jelentése az „órá-s-óriás” történetben fejlődik tovább (75–80.). A szavaknak most már az írott képe is fontos; a hangzás mellé csatlakoznak a betűk. Hangzás és képzelet között már elveszett a kapcsolat, és most a betűkben rejtőző csoda is megsemmisül.

A következő lépés ezek után szavaknak és betűknek – ugyanúgy, mint korábban a természet jelenségeinek – rehabilitálása, a szavak önértékének és használati módjának felfedezése: „Már el-eljártam hazulról. Nevek / érdekeltek, cég-táblák, és terek / utcák nevei...” (89. *Terepszemle*); és a betűk által teremtett világ élvezése, fiktív jellegének tudatában: „A betű vonzott. De mint enyhe bünt, / úgy néztem a könyveket.” (101. *Betűk és bűnök*)

S ezek után *Az első vers*, amely a vonat ritmusa alapján és a tücskök jelenlétében jön létre, majd az irodalomtörténettel való megismerkedés (126. *Irodalom-történet*), majd az olvasás öröme (148. *Olvasás*, 149. *Varázstüskör*, 150. *Könyvek otthon*, 151. *Szofoklész, stb.*), az olvasás-képzelet nyújtotta feloldódás a világban, s a világban levő kettősségek felismerése és ezek megismerésének igénye.

Akkor lettem kíváncsi. Mire? A
mindenség tündöklő titkaira,
arra, ami adat és gondolat
s ami csak villózik e név alatt,
a képre kint, a tükörcépre bent
s amit a tükör önmaga teremt.

(128. *A kíváncsiság*)

– „S amit a tükör önmaga teremt” – a szavak saját világa, amely a következő vers tanúsága szerint képes újratehermenteni az „illanó varázs”-t, s lassan elkezd helyettesíteni azt:

A tűnődés, mely fáj, vagy jólesett,
s mert segítette az emlékezet,
kezdte szavakká alakítani
a világomat. [...]
Ezért szerettem meg a verseket,
[...] s hogy én is írtam, így vesztette el
különbségét jó és rossz: gyönyörű
lehet a kín, s nem én vagyok, – a mű,

a vers a fontos! És ez, ez nevelt
 félre: lassankint jobban érdekelt
 az életnél a róla mondható,
 a fényes Napnál a fény szárnyu szó.
 (158. *Fényszárnyú szó*)

S a következő vers ezt a gondolatmenetet folytatja: a szavak világának önállóulása végül totálissá válik, megsemmisíti használójukat, a szavak előtti állapotba veti vissza: „Így tévedtem el bennetek, Szavak. [...] / így irattatok versem: [...] / így némultam el tőletek, Szavak.” (159. *Így tévedtem el*), és ez a jelenség a szubjektumot állandó bizonytalanságban, kint és bent, képzelet és valóság közti oszcillálásban tartja, hogy végül az én a világban egy-egy pillanatra felolvadhasson: „...és üres testemen / hogy zúg át oly istenek gyönyöre, / akiknek a Megszűnt Én a neve.” (206. *A Megszűnt Én*)

5.7. A szavakról szóló szavak

Az V. fejezetben a szóhoz az addigi verseskötetek felidézése kapcsolódik, hiszen ezek immár írásos lenyomatai én és szó viszonyának, itteni összefoglalásuk a szavakkal való viszony történetének legjobb közvetítője. Itt a szavak már szavakról szóló szavakról szólnak, az önidézés gesztusában egyszerre élednek fel a régi kötetek, azok szóként való funkcionálása, és szóról „szólása”, és ugyanakkor a *Tücsökzenében* bekapcsolódnak a szóról szóló folyamatba.

A régi kötetek motívumainak összefoglalása újból lejátssza azt a történetet, amelyet a *Tücsökzene* fejezeteiben végigkísértünk, csak mindez most már a versek – és a szó – fiktitivásának tudatát mint újraértelmező szempontot bevezetve. Ami a *Tücsökzenében* a gyermeki tudat világgal való összhangjaként jelent meg, az a *Föld, erdő, Isten* és a *Kalibán Tücsökzene*-beli összefoglalásában mint az ez utáni vágy, illetve ennek elérhetetlensége felett érzett dac interpretálódik, majd a *Fény, fény, fény* mint az új utak keresése, a szavak hangzásának és érzetének felélesztése (tulajdonképpen egyfajta avantgarde nyelvhasználati mód), s ennek sikertelensége: „...a mondhatatlant zsúfolta a szám, / de összevissza dadogtam csupán...” (259. *Adria*); A *Sátán Műremekeiben* a szavak hatalmának való ellenállás hiábavalósága és a kibékülés a szavakkal (*Utolért csoda*), majd a *Te meg a Világ* és a *Különbéke* interpretációja: a kettősségekbe való beletörődés, a megértésen át elért átjárási képesség a szavak világába: „Szűrő lettél, a legszebb-szabadabb / szeretkezés érzékeiden át / a mindenséggel: Te meg a Világ.” (274. *Te meg a Világ*)

A szómágia visszatérhet a szerelem extázisában, jelölt és jelölő között ebben a viszonylatban szinte visszaállhat a szerves kapcsolat (s a szinesztéziákkal kifejezett egység-képzet): „...nevedet, édes, a pár szótagot, / mely tündéri burkoddá változott, / röpitő közegeddé, nevedet, / mely körém gyujtja az emlé-

kedet, / [...] s úgy tapad a számba, tudómba, hogy / már majdnem te vagy, amit beszivok..." (317. *A neved*)

És végül a szöveg elérkezik a *Tücsökzene* első versének interpretációjához, azaz az önidézésnek újabb fokához, amikor az egész folyamat ismét újrajátszható, s a szavakról szóló szavak szavakról szóló szavakról szólnak, s ez a folyamat végtelen, soha nem befejezhető – s ez lesz a szavak lényege: „Másnap kótázni kezdtem... Ti, mire / virradt, zártátok a magatokét; / s lám, az én nótám ma is töredék.” (345. *Töredék: A tücsökhöz*)

6. Álom

6.1. Az *Utójáték* kérdése

Mielőtt a *Tücsökzene* utolsó két részének vizsgálatába belekezdenénk, el kell döntenünk, hogy az *Utójáték*ot a mű részének tekintjük-e. Ez a kérdés a szakirodalomban vitatott, a legtöbb elemző azon az állásponton van, hogy inkább utólagos betoldás, semmint a többi fejezet szerves folytatása.⁵³ Véleményem szerint az *Utójáték* része a *Tücsökzenének*. Ezt több fontos érv támasztja alá: először is, végignézve a tücsök szerepét a műben, nem tekinthetünk el attól a fontos tényezőtől, hogy az utolsó versben szerepel a „tücsökzene” kifejezés.

Ezenkívül az addig szereplő motívumok és témák sorra visszatérnek. Például az apával való kibékülésről és az apa haláláról szóló versekben előkerül a szó témája: az apa akkor ismeri el végül fiát, amikor a *Tücsökzene* versei – azaz a szavak – végül hatnak rá. (356. *Elismerés*)

A következő érv így hangzik: Tandori Dezső veti fel, hogy a *Közjáték* az *Ember és világ* fejezet utolsó versének, az *Álom*nak a folytatása.⁵⁴ Ezt az elméletet elfogadva be kell látnunk, hogy az *Utójáték* első verse (353. *Szorongás*) viszont az ébredés állapotát rögzíti, az „elképzelt halál” utáni ébredés pillanatát:

Kezek: ördögök? Kezek? Mik ezek?
Mozgó polipok ágyamon. Kezek.
Cselédek? Kezek bent és odakint,
s a szívem körül.

6.2. *Álom* és képzelet

Az *Álom* (348) című versben az álom mint tereken átvivő erő jelentkezik. Az álomba merülés előtt képek villódnak az elalvó szeme előtt, valahogy úgy, ahogy az örvénybe került ember látja egy-egy pillanatra a környező világot. Az álom-örvény párhuzam felmerül már egy korábbi versben is:

Még mindig a rossz álmok! Sokszor úgy
mentem ágyba, mintha kőpadra. Kút
mélyébe néztem, szakadékba; és
muszály volt nézni! Húnyó szédülés
csavart forgatag tölcserékbe. [...]
s üldöztek, s már láttam a vonatot,
s az mindig-mindig tovarobogott.”

(88. *Rémálmok*)

Az álom egyértelműen az örvényhez hasonlítódik, a tudat tiltakozik az álomképek ellen, és a téralakító szerepű vonat általi otthagytottság félelmet kelt. A 348. versben ez a félelem nem jelentkezik. Az utolsó sorokban az én rábízza magát az álomra, s az elvezeti az „elképzelt halál”-ba. S ez a halál hangsúlyozottan fikatív, „elképzelt”. Az álom transzformálódik halállá, az álom, ami a tudat kikapcsolása. Ha visszagondolunk a *Nyitány* kapcsán felderített összefüggérendszerre tudat és képzelet között, akkor a *Közjátékot* értelmezhetjük a tudat halálaként, amikor az én átadja magát a képzeletnek, s az álomnak – vagy, ha így akarjuk hívni, a tudatalattinak – hogy ily módon lemerülhessen az örvény mélyére, hogy onnan új életre kelhessen.⁵⁵ Az *Álom* utolsó soraiban kiderül, hogy a tudat bízik az álomban, hogy a halál valóban csak elképzelt, távoli: „...s még visszahozol, / de egyszer ott felejtess valahol.” És gondoljunk a *Szótrombózis*, *Tihany* cím versre: ott a tudat – a fájdalom érzésének regisztrálásával – az, ami a haláltól visszatart. „Végül csak e szakadó fonalon / kötött a világba a tudatom: / az, hogy fájok...”⁵⁶

Ebben az értelemben az álomnak való magamegadás azt az ígéretet rejti magában, hogy én és világ, képzelet és valóság, szó és szóhasználó között végre nyugalmi helyzet fog kialakulni, a tudat „kikapcsolja” magát, hogy aztán hasznosíthassa a képzeletben átélteket. Az örvény mélyére való lemerülés is a világgal való egyesülést jelenti, az ellentétek feloldását és az ősalápothoz való visszatérés reményét.

Ez a gondolatkör jelenik meg a *Közjátékban*. Az elalvás pillanatát, az elképzelt halálba való átlendülés pillanatát látszik leírni a szöveg. Azt a pillanatot viszont – és itt derül ki, hogyan „csap be” minket a szöveg – nem lehet szavakkal leírni. A látszólagos linearitás a négy vers között valójában ugyanannak a leírhatatlan élménynek négyféle módon való körbejárása. A szavak lényegét a szavak nem adják vissza, a költészet lényegénél fogva alkalmatlan egy pillanat leírására. Visszatértünk a „nincs rá szó – vagy szó van csupán” problematikájához.

A *Közjáték* négy verse tulajdonképpen reflexió a leírhatatlan pillanatra, a hiány megfogalmazása, a pillanat következményeinek és az általa keltett gondolatoknak és felismeréseknek a leírása. „Aztán – lárván, mely tavából kimegy – / valami történt – szűk burka reped –” (349. *Valami történt*) – így kezdődik a 349.

vers. Az „asztán” szó kettős utalás: utal egyrészt az előző versre, másrészt a leírhatatlan pillanatra, amelyet csak a „lárva” képével, metaforikusan lehet érzékeltetni. A „történt” ige múlt idejű, a pillanat jelene nem képezheti leírás tárgyát. A „burok repedése” visz közel a pillanat lényegéhez képileg – és ez jelen időben is van – de a következő versben: „Mi történt? Kedves, ne sirass! Amit / éreztem: vedlés...” (350. *Búcsú*) ez is átértelmeződik. „Az”, „amit éreztem” ismét hiányként van jelen, metaforikusan azonosítódik a „vedlés”-sel, de ez nem ugyanaz a kép, mint a burkából kikerült lárváé: a lárva nem ismerheti a belőle kikelő pillangót, és a pillangó sem a lárvát, a pillangó és a lárva ugyanannak a lényegnek két teljesen különböző létmódja. A vedlés viszont egy külső réteg levetését jelenti, a forma változatlan marad. S nem ugyanaz a jelentése az ami „történt”-nek, és az „amit éreztem”-nek sem. A történés lényege megfoghatatlan marad, azzá transzformálódik, ami érezhető belőle, a következménye.

A következménye pedig a vízbe való lemerülés által a világ értelmezésének létrejövő új formációja, a világ új szempontú érzékelésének lehetősége, a „mi történt” utáni „most” idejében:

...Sorsom szálai
széthulltak és most száz tér s száz idő
formál egyszerre, bontó-építő;
(mint régen egy)...

(350. *Búcsú*)

A lezajlott történés ezek után a szexualitás viszonylatában értelmeződik, a szexualitás gyönyörében rejlő pillanatnyi halál új értelmet nyer: a *Tücsökzene* 2. versét interpretáló önidézetben a nemek közötti ellentét megmarad, de az extázisként, az örvény mélyére való lemerülésként megjelenített szexuális aktus is az új formáció felé mutat.

Ennek az új formációnak központi eleme a „szövé”, a „szövet”, a „szálak”, s a szövedék létrehozása utáni „sóhaj-lét” lélegzésének csendje lesz. A „szövet” a „sző” finnugor eredetű igére származtatható vissza, amelynek harmadik jelentését: 'kigondol' használva, a latin „texere”–„textus” viszony mintájára a nyelvújításkor keletkezett a „szöveg” szó.⁵⁷ A szöveg és szövet közötti kapcsolat – s a szó kérdésének eddigi központi szerepe – ahhoz a felismeréshez vezet, hogy a versben képileg megjelenő világ-én viszony új értelmezése az én–szöveg viszony új értelmezését is tartalmazza: az én a szöveg szerves része, s a szöveg az én-é. A *Tücsökzene* legutolsó versében, mint látni fogjuk, ez a képi összefüggés a „pókháló” és a „csend” kapcsán még visszatér.

A *Közjáték* utolsó verse a zenébe, táncba, hangba, ütembe, tücsökzenébe való belefeledkezésként jeleníti meg a történést, visszatér a „bent” és a „kint”, a „kép” és a „keret”, én és világ egybeolvadása, lényegi azonosságá (a...a / Min-

denség is csak egy Költő Agya...”), a tudat új értelmezése, az elképzelt halál víziója végtelenné tágul. A 352. ...*a nagy, kék réten...* című vers közepén a három pont jelzi azt a változást, aminek nevében a tudat immár átadhatja magát a kozmikussá tágult „tücsökzené”-nek, s a „csillagok”, a kozmosz magukba foglalják mindazokat a jelentéseket, amelyeket a tücsök zenéje eddig tartalmazott.

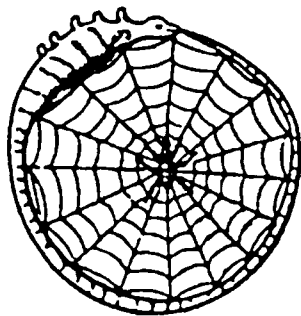
6.3. Holdfogyatkozás

Ez a vers a *Közjáték* kapcsán leírt új szemléleti formáció képi megfogalmazását tartalmazza: a pókháló képében összegződik mindaz, ami én és világ, illetve én és szöveg viszonyával kapcsolatban áll.

A vers rövid, tagolt mondatokat tartalmaz, ellentétben a *Nyitány* verseiben levő, az ellentétek létét egyszerre állító-tagadó mondatok zaklatottságával. A versben két hosszabb mondat van, s mindkettő a Földön kívüli dolgok mozgásáról tudósít. Így a földi dolgok mozdulatlansága mellett a világűr elemeinek mozgása hangsúlyozódik, s az, hogy a földi mozgás–mozdulatlanság is viszonylagos: „Bár meg se mocsan, rohan minden út.” A pillanat varázsa abban rejlik, hogy a holdfogyatkozás révén a Föld általában csak tudott mozgását érzékelhetjük: „...s úgy üzent felém, / hogy van a Földön túl is esemény.”

A másik fontos dolog, amit észrevehetünk, a vers csendje: nincsenek hangeffektusok, varázsos „némajáték” a „világ”. „Álommá zsongul a tücsökzene” – azaz visszaolvad a lényegét adó egységbe. Az egyetlen mozgó dolog a pók a hálójában: „Sugársokszögön körben ráng a pók”, s a vers végén is a pókháló képe rögzül előttünk.

A pókháló a biológiai szaknyelvben „kerekháló”-nak⁵⁸ nevezett alakzata tulajdonképpen egy kör és egy sokszög vonásait egyesíti: a középpontból kifelé vezető egyeneseket koncentrikus körök vagy sokszög alakú összekötő szálak kapcsolják össze. Ez az alakzat megfelel a hindu-buddhista művészetből ismert mandala alakzatának, amelyet a jungiánus pszichológia is használ kategóriái között, illetve a más kultúrákban fontos szerepet játszó napkerék formának.



Pókháló mint mandala és teljességszimbólum⁵⁹

A pókháló a folklórban mint eget és földet, valamint a horizontális tér pontjait összekapcsoló, útmutató, életmentő jelkép szerepel.⁶⁰ A hindu mitológiában Brahma (nevének jelentése: 'növekedés, dagadás') önmagából pókként megszövi a világ törvényszerűségeinek hálóját, s a pókháló a világmindenség ősanyagának, a kozmikus szövedéknek lesz jelképe.⁶¹

A mandala eredetileg az univerzum szimbóluma, amely a kör négyszögesítésének problémájával kapcsolódik össze, ahol a kör a kozmoszt, a négyszög pedig az egyént jelenti. A buddhista mandalának végtelen számú variációja van, lényegük, hogy kör és sokszögek kombinációjából jönnek létre. Az alakzat középpontja a világteremtés folyamatának kezdeti pontját jelképezi.⁶² A jungiánus pszichológiában a kör a psziché szimbóluma, a négyzet pedig a test és az anyag jelképe.⁶³ Jung szerint a mandala az emberi psziché ősmagja.⁶⁴

Nézzük meg ezek után, mit ír Harold Bloom szöveg és psziché viszonyáról, miután visszavezette a „psziché”, „szöveg” és „reprezentáció” szavakat indoeurópai töveikre: „bhes” – lélegezni; „teks” – szólni, készíteni, és „es” – lenni: „A felvilágosodás utáni költészet kontextusában a lélegzet egyszerre szó és álláspont (stance), amelyből a szó kiejthető; *saját* szó és *saját* állás-pont. Ebben a kontextusban az, amit költeménynek nevezünk, szöveg vagy készítmény, szerepe pedig az, hogy reprezentáljon, újra létrehozzon egy egyéni állás-pontot és szót. A költeményt mint szöveget az reprezentálja vagy szolgálja, amit a pszichoanalízis pszichének hív. De a szöveg retorika, s mint trópusok meggyőző rendszere csakis egy másik trópusrendszerrel hozható újra létre. Retorikát csak retorika szolgálhat, minthogy az, amit a retorika *szándékolhat*, nem lehet más, csak még több retorika. Az pedig, hogy egy szöveg és egy psziché egymással helyettesíthető, csakis azért lehetséges, mert mindkettő eltér a tulajdonképpeni jelentéstől. Kiderül, hogy a figuratív nyelv az, ami a lélegzés és az alkotás egyedüli láncszemét alkotja.”⁶⁵

Próbáljuk meg most mindezt összekapcsolni a *Tücsökzene* értelmezésével. A *Közjátékban* tűntek fel⁶⁶ a „szövéss” motívumai, amit egy létrejött új formáció képeiként értelmeztem, s evvel kapcsolatban a „sóhaj” is jelen volt: „...szódd magadba, / szódd bele magad a szövetébe és / sóhaj leszel és megkönnyebülés” (351. ...*kilátón*...)

A figuratív nyelv segítségével fejeződik itt ki „lélegzet” – psziché, illetve, ahogy eddig neveztük: tudat, vagy én, és szöveg-szöveg, vagy költemény viszonya. A szöveg ezek szerint ebben a rendszerben az „őszvaló”-val és a tudatalattival – az „Álom”-mal áll kapcsolatban, és mindennel, ami nem az én tudatos része.

A pókháló képe tehát egyrészt izomorf mása lesz én és világ, tudat és tudatalatti, kint és bent viszonyának, másrészt a *Tücsökzene* építkezési elvének és szerkezetének. Ahogy a pók magából húzza elő a fonalat, úgy az én önmagából teremt egy rendszert – egy szöveget –, amelynek aztán része lesz. Az én tehát

egyszerre létrehozója és összetevője a rendszernek, beleszövődik a szavak rendszerébe, amelyet ő maga hívott életre. És ahogy a pókháló tartószálakkal kapcsolódik a külvilághoz, és folyamatosan tovább szöhető, úgy ágyazódik be ez a saját rendszer a világ nagy rendszerébe, átjárást biztosítva tér és idő között.

Ha a *Tücsökzene* szerkezetét mint pókhálót képzeljük el, akkor az alakzat középpontjában helyezkedik el az emlékező tudat, az idősíkok térbelileg koncentrikus körökként jelennek meg, és az ezeket összekötő egyenesek felelnek meg a műben felvetődött témáknak, motívumoknak, érzelmeknek, amelyekhez kötődve az emlékezet összekapcsolja az idősíkokat.

A szöveg elolvasása és a róla való írás tehát elárulta, hogy alkotója miként gondolkozott szöveg és alkotó viszonyáról, amely a szövegben szöveg és én figuratív nyelven kifejeződő viszonyában reprezentálódik.

1 KABDEBŐ Lóránt könyve, amely a dialogicitás paradigmájának létrejöttét mutatja ki Szabó Lőrinc költészetében, főként a *Te meg a Világ* kötetre koncentrálna, a *Tücsökzene* elemzése gyakorlatilag a szerző korábban már megjelent tanulmányának újraközlése. KABDEBŐ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”, Bp., 1992.

2 KABDEBŐ Lóránt, *i. m.*, 237–239.

3 SZIGETI József, *Magyar líra 1947-ben*, Fórum, 1947/10, 737–762; ILLYÉS Gyula, *Szabó Lőrinc vagy: boncoljuk-e magunkat elevenen?* = *Szabó Lőrinc válogatott versei, 1922–1956*, Bp. 1956, 5–48; SÓTÉR István, *Szabó Lőrinc = Szabó Lőrinc Összegyűjtött versei*, Bp., 1960, 1255–1268.

4 Lásd pl. BARÁNSZKY JÓB László visszaemlékezéseit arról, hogy hogyan akarta Szabó Lőrinc megmagyarázni neki a *Tücsökzene* összes versét. „»– Lackóm. Itt van. Áthoztam nektek. Most egy másik fűzött példányba köttess be jó fehér írópapírt, erős kötésben, minden lap közé egyet. És én el fogok neked mondani mindent, ami a versek megértéséhez szükséges. Pontosan, mindenről, mindenkiről, mindent, ami csak szükséges.«” BARÁNSZKY JÓB László, *Szabó Lőrinc = Uő, Élmény és gondolat*, Bp., 1978, 123. (Más kérdés az, hogy vajon mi motiválhatta Szabó Lőrincet arra, hogy a később ily módon létrejött *Vers és valóság* kommentárjait lediktálja, hiszen, amint az idézett visszaemlékezésből látszik, fel sem merült benne, hogy a verseket megvitassa Baránszkyval, vagy hogy őt kérdezze, mit értett meg belőlük, és az sem, hogy ő maga írja le a megjegyzéseket – de ez leginkább

egy pszichológiai indíttatású dolgozat témája lehetne.)

5 Vö. Paul RICOEUR, *What is a text? Explanation and Understanding = Hermeneutics and the Human Sciences*, ford. J. B. THOMPSON, Cambridge, 1985, 147.

6 CZEIZEL Endre, *Szabó Lőrinc családja*, Kritika, 1995/1, 12–16.

7 D. BERENCSI Margit, *Szabó Lőrinc Tücsökzenéjéről*, Magyarantánítás, 1980/6, 261.

8 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Versek szövegmagyarázata* (1934) = Uő, *Nyelv és lélek*, Bp., 1971, 492.

9 Michael RIFFATERRE, *Költői struktúrák leírása. Baudelaire Les chats című versének kétféle megközelítése = Strukturálisizmus II.*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., 1970, 122; Roland BARTHES, *The Death of the Author = Image, Music, Text*, ford. Stephen HEATH, London, 1990, 142–148.

10 Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?*, Világosság, 1981/7, 30.

11 Vö. RICOEUR, *i. m.*, 149.

12 Vö. SZÁVAI János *Az önéletrajz* (Bp., 1978) című könyvében így határozza meg az önéletrajz műfaját: „tényszerűséghez ragaszkodó, introspektív, prózai elbeszélő műfaj.” (197), majd a *Tücsökzene* elemzése kapcsán azt is leszögezi, hogy: „...nem képzelhető el, hogy az önéletrajznak verses változata is létezzék: maga a versforma rombolja szét a műfaj egyik alapfeltételét, a valószerűséget.” (207)

13 Paul de MAN, *Autobiography as Defacement*, Modern Language Notes, 1979. Dec., Vol. 94, No. 5, 919–930.

14 A jelen dolgozat megírása óta eltelt idő alatt Paul de Man ezen műve több írásban szerepelt fontos kontextusként. Vö.: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: „Hangok, jelek” Nappali Ház, 1995/3, 85–90, ill. *A személyiségkonstrukció alakzatai a Tücsökzenében*, Új Holnap, 1996. jan., 42–57; PALKÓ Gábor: *Esti Kornél: Kosztolányi Dezső In: Az újraértett hagyomány*, szerk. KERESZTURY Tibor, MÉSZÁROS Sándor, SZIRÁK Péter, Debrecen, 1996, 24–41.

15 Ez a gondolat – bár egészen más kontextusban – Kosztolányinál is felmerül: „...minden regény megfordított önéletrajz: az író önéletrajzának eltorzított, toldott, megfejtelt, álom által átnézett, »tetemesen bővített és javított« kiadása, de mégis önéletrajza, mert az álomban akár másokról, akár magunkról álmodunk, mindig csak rólunk van szó.” *Ábécé a prózáról és a regényről*, 1928 = KOSZTOLÁNYI, i. m., 451.

16 Paul de MAN, i. m., 925. „a discourse of self-restoration [...] in the face of death.”

17 Vö.: Rónay György véleménye, mely szerint a „tücsökszó leitmotiviként szövi át” a művet. RÓNAY György, *Szabó Lőrinc: Tücsökzene*, It, 1959/2, 297.

18 A korábbi előfordulásokat végignézve a motívum jelentéskörének gazdagodását figyelhetjük meg. Az első a *Föld, erdő, Isten* című kötetben található, a *Szélcsend* című versben, ahol a földdel való egybeolvadás, a halál mitologizált, panteisztikus víziójának egyik eleme – a hang, a szó megmaradása a halál után – a tücsök jelenléte. „...s csontjaimat záporok könnye mossa / fehér kövekké, húsból kövér / hangyák zsi bongnak elő, hangom esti / *tücsök* dalában őrzi bánatom.” A tücsök a következő versekben fordulnak még elő: *Szénásszekér* (1923) párverse a 251. Az *eltűnt Idill; Mosztári tücsök* (1932), ahol a motívum jelentésének azok az oldalai kapnak hangsúlyt, amelyek a tücsök hagyományos „dalos” szerepére, földi voltára vonatkoznak. Az emlékezettel kapcsolatban azonban itt már a tücsök emlékeztető, emlékezés-segítő funkciója kerül előtérbe, valamint az, hogy a tücsök dala által kiváltott emlékező folyamat segítségével teremthető meg valamilyen szintű folyamatosság-élmény múltban, jelenben, illetve jövőben. A *Dalmácia tücskeihez* (1937) című versben a tücsök láthatatlansága és daluk hanghataása kerül a középpontba: „...mert hang voltál csak, élesebb / mint nálunk, sziszegő zene...”,

és érdekes jelentéselem kapcsolódik a már meglevőkhöz: „...*tücsök*, akiket valaha / „*majdnem istenek*”-nek hívott / a görög költő.” A „görög költő” kifejezés egy Anakreóni dalt idéz, melynek címe *A tücsök*. Ennek a jelentéselemnek a lehetséges vonatkozásaira később még visszatérek. A „tücsökzene” kifejezés az *Éjszaka* (1936) című versben fordul elő először, szerepe a felidézés, a ráismerő-újrateremtő folyamat előidézése: „...s az eltűnt réteket / fátyolkönny és zenő ingoványként / előringatta a *tücsökzene*.”

19 A dolgozatban szereplő idézetek a következő kötetből valók: *Szabó Lőrinc Összegyűjtött versei*, Bp., 1960.

20 Lásd Harold BLOOM „erős költemény” fogalmát: „...a költemények valójában annál erősebbek, minél szakadatlanabb harc folyik a szándékkal ellentétes hatásai és nyilvánvaló szándékaik között.” Harold BLOOM, *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, Helikon, 1994/1–2, 75.

21 A hajó és a környező tér viszonya az *Odüsszeiában* elentmondásos. Odüsszeusz és társai számára a vágyott szülőföld távoli vonatkoztatási pontja mellett paradox módon a mozgásban lévő hajó a biztos pont az örvényekkel, barlangokkal, szigetekkel és veszélyt jelentő csodákkal teli tengeren, amelyek – mint például Kalypso szigete – kikapcsolják Odüsszeuszt az emberi időből, saját életének idejéből. Az *Odüsszeiában* a szirének hangja a csoda és a halálos veszély ötvöződése. Odüsszeusz nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy meghallgassa a szirének dalát, de nem is adja magát át a csodának teljesen: társaival odakötözteti magát az árboc-hoz. A szirének hangja a költészet veszélyt rejtő csodája, amely a paradox módon halált rejtő föld (nem a szülőföld) felé húz.

22 Vö.: Foucault a szirénekről: „...a szirének teljes egészében énekből állnak [...] halhatatlan beszédükben semmiféle jelenlét nem csillan fel; csak egy jövődöbeli ének igézete járja át ezt a dallamot.” Michel FOUCAULT, *A kívülség gondolata*, Atheneum, 1991/1. 95.

23 KABDEBŐ Lóránt idézi Szabó Lőrinc egy feljegyzését arról, hogy számára mit jelentett a tücsök, i. m., 214.

24 Vö. *Mitológiai Enciklopédia*, I, Bp., 1988, 758.

25 PLATÓN, *Phaidrosz*, Bp., 1994, 107.

26 Vö.: TRENCSÉNYI-WALDAPFEL Imre, *Görög-római mytológia*, Bp., 1940, 4.

27 Uo.

28 ALKAIOSZ, *Apollónhoz*, ford. DEVECSE-RI Gábor = *Görög Költők Antológiája*, Bp., 1982, 120.

29 TRENCSENYI-WALDAPFEL, *i. m.*, 9.

30 HANKISS Elemér, *Az irodalmi kifejezésformák lélektana*, Bp., 1970, 133.

A tücskök dalának a tücskök „biológiai” értelemben vett világában határozott funkciója van. (Ez az a kérdés, amelyet a tücskök kapcsán eddig még nem érintettünk.) A tücskök dala nyártól kora őszig hallható éjszakánként. Hangot csak a hím tücskök hallatnak, felső szárnyukban levő megvastagodott ciripelőrukk segítségével, amelyet az alsó fedőszárnyukhoz dörzsölnek. „Daluk” célja az, hogy a nőtényeket értesítsék jelenlétükről. A nőtények ezután megközelítik a hímeiket, ekkor azok egy pillanatra abbahagyják a hangkiadást, hogy csápjajaikkal meggyőződjenek arról, hogy a nőtény az ő fajukhoz tartozik-e. Ezután újból dalba kezdenek, s megkezdődhet a párzás aktuusa. Vö. David H. FUNK, *A pirregő tücsök násza. A tücsökzene csak előjátéka a szaporodás bonyolult szertartásának*, Tudomány, 1989/10, 42–49.

31 HANKISS Elemér, *Az irodalmi mű mint komplex modell*, Bp., 1985, 603–614.

32 Vö.: 56. Képekben és mintákban: „...úgy éreztem, amit lerajzolok, / az már az enyém, részben legalább.”

33 BARÁNSZKY JÓB László, *Tücsökzene = Uő, Élmény és gondolat*, Bp., 1978, 149.

34 FÜLÖP László, *Egy fejezet Szabó Lőrinc költészetéből = Uő, Élő költészet. Pályaképek és vázlatok mai magyar költőkről*, Bp., 1976, 79.

35 KABDEBŐ Lóránt, *i. m.*, 217.

36 SZENTKUTHY Miklós, *Szabó Lőrinc: Tücsökzene*, Válasz, 1947/6, 555.

37 Vö. Rába György a *Te meg a Világ* hasonló sajátosságairól való véleményét. RÁBA György, *A „megszűnt én” költészetének húrjain. Az érett Szabó Lőrinc = Uő, Csönd-herceg és a nikkelszamosár*, Bp., 1986, 150.

38 KABDEBŐ Lóránt, *i. m.*, 37, 39.

39 A tücskök a megszólításban mint „sok hú kis barát” jellemződnék. Érdekes ezt összevetni a *Föld, erdő, Isten* kötet nyitóversének, *A vándor elindulnak a szövegével*: „Dalolva mentem és torkom nem únta még / az országút fáradtságos énekét. – Tudod, hogy / a Nap barátja voltam?”, ahol még a *Tücsökzene*-beli kételkedésnek nyoma

sincs. S ehhez még hozzávéve a görög mitológiát, ahol a Nap Apollón, s a tücskök pedig Apollón állatai, tovább árnyalhatjuk a már kialakult képet.

40 A tücskök biológiai vonatkozásainak „idecitolása” némiképp erőltetettnek tűnik, a téma „helytállóságának” bizonyítékaként – bár alapvetően koncepciómmal ellenkező módon – idézem Szabó Lőrinc arra utaló szavait, hogy foglalkozott a tücsköket érintő etológiai kérdésekkel: „Ahhoz, hogy két tücsök megértse egymást, azonos hőmérséklet szükséges: a hímnek és a nőténynek egyforma hőfokon kell tartózkodnia. A nő csak így képes felfogni a hím hangját. De melyik az a hőmérséklet, amelyben két ember megértheti egymást? A kutatók kiszámították a tücsökhangok rezgésszámain, s megkülönböztettek hívó, udvarló és küzdelemre kihívó csatadalt. Mintha a tücskök legjellegzetesebb örömeznéje, a felismerés dala egyes emberekből teljesen hiányozna.” Idézi: FODOR Ilona, *Tücsökzene Szabó Lőrinc emlékezetére*, Alföld, 1975/11, 78.

41 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő (*A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., 1993, 27) és TANDORI Dezső (*„Elronlott minden, kezdjétek újra!” Szabó Lőrinc = Uő, Az erősebb lét közelében*, Bp., 1981, 237) hasonló véleményét.

42 Lásd például az *Egy Volt a Világ* című versben: „...a tengertől még nem váltam külön / nem voltam sziget...”

43 Vö. ugyanezeket a motívumokat: vonat, síp, örvény – az apa alakjával kapcsolatban a 25. *Apa a gépen* című versben.

44 BABITS Mihály, *A lírikus epilógja*.

45 Paul de MAN, *Allegories of reading*, New Haven and London, 1979, 11–12.

46 Vö. FÜLEKI Beáta recenzióját KABDEBŐ könyvéről, amelyben hasonló véleményének ad hangot. *Az irodalom-tanulmányozás csapdái. Kritikai észrevételek Kabdebő Lóránt „A magyar költészet az én nyelvemen beszél” című könyvéről*, It, 1994, 624–630.

47 A tücsköknek ezt a funkcióját a következő versekben figyelhetjük meg: 8. *Ezerkilencszáz*; 29. *Közjáték: a tücskökhöz*; 115. *Szatmár, Tiszabecs*; 179. *Közben a tücskök*; 293. *A cigány benned*; 345. *Töredék: A tücskökhöz*; 346. *Köszönöm!*

48 KABDEBŐ Lóránt (*i. m.*, 218–222) Lukács György *A regény elmélete* című tanulmányának kategóriáit alapul véve három „fokozatot” kü-

lönböltet meg a *Tücsökzene* szerkezetében, az idillt, az epopeiát és „jelen ihletére keletkező életmagyarázatot adó versek”-et (221). Véleménye szerint az utolsó fokozat az életrajz megszűnésével jár együtt, s ekkor teljesezhet ki a versalkotás jelenében az életbölcseleti igény. Ugyanakkor ennek a harmadik fokozatnak a kezdetét a 225. *Gyász-zene* című vershez köti, amelyben a költő tudatosítja, hogy „Az életrajz és a létbölcseleti irányultság párhuzama az ifjúkor lezárultával elválik.” (220) Mivel ezt a felosztását alapvetően líra és epika ellentétére, illetve a mű időszervezeti sajátosságára alapozza, nem egészen nyilvánvaló, hogy az egész V. fejezet (*Ember és világ*) miért nélkülözi a Kabdebó által kritériumként meghatározott „életrajzság” jelleget, illetve az, hogy itt már a múlt nem annyira folyamat jellegű, mint inkább epizódokból épül, miért jelentené, hogy „Az életrajzi folyamatosság már csak fikcióként marad, maga az életrajz jegyzetek, jelenetek formájában jelenik meg...”, amikor ez az állítás a mű korábbi részeire is igaz, ott sem ábrázolódott a múlt „folyamatosság”-ként, talán csak jobban összefüggtek egymással a részek. A *Tücsökzene* emlékező technikájából kiindulva maga a „folyamatosság” fogalma is megkérdőjelezhető. („...s az emlékezet / olyan percekre veti sugarát / amelyek kiugranak. [...] Csak a / mozgása hű s az összkép színpada: / mert hogy mondják el mindent, napra nap / hány szál szövődött és mennyi szakadt, [...] A szín forog, és amit elhagyok, / egészítse ki a ti álmotok.” 157. *Gyerekvilág*).

49 Ezt a gondolatkört Kosztolányi így fogalmazza meg: „Minden költő elsősorban a szavarázsban hisz, a szavak csodatékony, rontó és áldó hatásában. Ebben a tekintetben hasonlítanak az ősnépekhez és a gyermekekhez, akik a szavakat még feltétlen valóságnak tekintik, s nem tudnak különbséget tenni tárgyak és azok nevei között. Amit a költők leírnak, az él, pusztán azért, hogy leírják. E mágiájuk segítségével kertetek bűvölnek elő a papíron, pedig mindössze néhány virág nevét említik. Ezek a virágok nőnek és illatoznak.” KOSZTOLÁNYI, *Gyermek és költő* = i. m., 460. Mint látni fogjuk, ez a nyelvszemlélet a *Tücsökzenében* csak a gyerekkori tudat leírásakor jellemző, a szavakról való vélekedés fokozatos átalakuláson megy át.

50 Vö. KABDEBÓ, i. m., 227.

51 Vö.: „...Nem is lehet sorjában mondani: / villan a kép, ugrik, furakodik, / kapcsolja, hívja jövő társait, / a másik messze mögötte marad / s onnan szól közbe: minden pillanat / – amelyben él, az idő szálaként – / együtt érzi az egész szövevényt...” (179. *Közben a tücskök*)

52 Vö. a liège-i µ csoport meghatározásában „helyesbített metafora” fogalmát: „szétrobbantani a valóságot, mellbevágni azzal, hogy ellentmondást bontunk ki egy azonosságból.” J. DUBOIS – F. EDELIN – J. M. KLINKENBERG – P. MINGUET – F. TIRE – H. TRINON, *A meta-szémák*, Helikon, 1977/1, 54.

53 Lásd: KABDEBÓ Lóránt, *Az összegzés ideje*, Bp., 1980, 522–530, LÉVAY, i. m., 485, RÁBA, i. m., 181, FÜLÖP, i. m., 93. KABDEBÓ Lóránt „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”-ben nem érinti ezt a kérdést (1992), s a többiekével ellentétben KULCSÁR SZABÓ Ernő véleménye (i. m., 28).

54 TANDORI Dezső, i. m., 243.

55 A görög mitológiában a felejtés alvilági folyója, a Léthe az, amelynek vizéből inniuk kell a lelkeknek az ezeréves alvilági szenvedés után, hogy új életre keljenek.

56 Az „álom” fogalmának még egy vonatkozása van: a költészet, a szó titkos lényegét jelenti: „Bár csupa töredék, / ami tölti a költők kötetét, / és véletlen: azt őrzi csak, amit / sikerül eldadogni, valamit / az Álomból...” (249. *Nyolc verseskönyv*)

57 Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Bp., 1976.

58 Vö. *Állathatározó*, Bp., 1984, 515.

59 Forrás: C. G. JUNG, *Az ember és szimbólumai*, Bp., 1993, 62.

60 *Mitológiai Enciklopédia*, Bp., 1988, 214.

61 Uo.

62 Vö. *A Dictionary of Hinduism*, London, 1977, 178.

63 Aniela JAFFÉ, *A vizuális művészetek szimbolizmusa* = JUNG, i. m., 250.

64 Vö. Marie-Luise von FRANZ, *Az individuáció folyamata* = JUNG, i. m., 210.

65 BLOOM, i. m., 59.

66 Bár korábban is voltak utalások erre a fogalomkörre, például: az idő mint szövevény (179. *Közben a tücskök*).

Szemle

Szerdahelyi István: *Verstan mindenkinek*

Szepes Erika és Szerdahelyi István 1981-ben megjelent *Verstan*ának fülszövege így jellemezte a könyvet: „Ez a könyv az első magyar nyelvű munka, amelyik teljes áttekintést nyújt a világirodalom valamennyi fő versrendszeréről. Időben az ókortól napjainkig, térben Nyugat-Európától Japánig minden nevezetesebb versforma ismertetésére kitér, s e formák összehasonlító elemzésére építi az általános verselméleti fogalmak tárgyalását.”

Hozzátehetjük: nemcsak magyar nyelven, hanem a külföldi szakirodalomban sincs egyetlen olyan munka sem, amely ilyen átfogóan és ilyen tudományos alapossággal ismerteti a világirodalomnak szinte valamennyi versrendszerét. Ez az alaposság azonban szükségszerűen azzal járt, hogy a könyvnek számos részlete csupán a verstannal foglalkozó szakembert érdekelhette; így elsősorban a különböző elméleti fejtegetések és vitás kérdések részletes ismertetése túlhaladt az átlagos versolvasó ember érdeklődési körén. Szerdahelyi István újabb könyvének címe egy szóval különbözik az 1981-ben megjelent munkáétól: „*Verstan mindenkinek*”. Ez az egy szó mutat rá a két kiadvány közötti különbség lényegére. Felépítésében, főbb tartalmi vonatkozásaiban és elvi állásfoglalásaiban a szerzőpár művét követi Szerdahelyi új könyve, de mellőzi mindazokat a részletkérdéseket, vitákat stb., amelyek az előző kiadványban csak a szakemberhez szóltak. Így a könyv teljes szövegét valóban mindenki olvashatja, aki tisztában kíván lenni a magyar költészetben előforduló versformákkal, beleértve a magyar műfordítás-irodalmat, amely formagazdagság és formahűség szempontjából első helyen áll a világirodalomban. A magyar nyelvű költészetben ismeretlen, idegen versformákkal nem foglalkozik a könyv.

Gyakorlatias célkitűzésének megfelelően, a ritmuselméleti kérdések közül a legfontosabb tudnivalók közlésére szorítkozik, amelyek közül különös figyelmet érdemelnek: a vers és a költészet kategóriájának különbsége, a versritmus mint hangtani – nem gondolati-értelmi – tényező, a versképlet legalább 70 százaléknyi szabályos kezelésének követelménye, a sorozatosság – azaz szabályos, nem rendszertelen ismétlődés – mint a ritmus alapja, az úgynevezett szabadvers kizárása a vers kategóriájából, énekszövegeknél dallamritmus és szövegritmus közötti eltérés lehetősége, valamint az a tétel, hogy minden versritmus alapegysége a szótag (9–76). Természetesen néhány részletkérdésben eltérő vélemény is lehetséges (22): Radnóti „Rebbenő szemmel / ülök a fényben” kezdetű versének első

két sora szerintem nem 3 | 2 osztású hangsúlyos vers, hanem laza kettős adóniszi. 42: az „egyezményes hosszú szótag” elnevezés helyett talán célszerűbb a megszokott „helyzeti hosszúság” kifejezést használni. 47: a hímrím–nőririm francia megkülönböztetésnek a magyarban nincs értelme. 70: a japán verset nem sorolnám a moraszámlálók közé, mert mora csak időmértékes versben van, a japán nem ismer időmértéket. 71: a magyar 3+2 osztású ütemhangsúlyos sort („Kis kacsa | fürdik”) nem indokolt a német-angol hangsúlyváltó verselésbe csoportosítani, ha a 3+3 osztású sort („Fortuna | szekerén”) meghagytuk az ütemhangsúlyosak között. 76: a tibeti, bengáli és óhindí verset nem nevezném szótagszámlálónak: az első hangsúlyváltó: $\acute{x} \times | \acute{x} \times | \acute{x} \times \times$, a két utóbbi inkább ütemező.

A könyv legfigyelemreméltóbb fejezete a magyar ütemhangsúlyos versről szóló (77–109). Logikusan és támadhatatlanul felépített rendszerezés, amely minden lényeges tudnivalót tartalmaz. Érdekessége, hogy egyforma részletességgel ismerteti a gyakori és a ritkán előforduló formákat. Horváth János *Rendszerez magyar verstanától* eltérően, amely egy-egy sorképletre igen sok példát hoz fel, Szerdahelyi megelégszik egy-két példával, ami olvasmányosabbá teszi a könyvet. Sajátossága ennek a fejezetnek az is, hogy nemcsak a gyakori és ritka sor-típusokat részesíti egyenlő elbánásban (amivel eléri azt, hogy a magyar költészet formakincsében rejlő gazdag lehetőségeket szem elé tárja), hanem a legáltalánosabb négy szótagos ütemnek sem juttat kiemelt helyet a különböző hosszúságú (2, 3, 5, 6, 7, 8 szótagos) ütemek között. Ez elvi álláspont Szerdahelyinél: nem teszi magáévá az ütemek „4+maradék” szabályát, amely szerint magyar versekben – ritka kivételtől eltekintve – minden sor 4 szótagos ütemekkel indul, és csak a sorvég (vagy sormetszet) lehet rövidebb vagy hosszabb. Ezzel kapcsolatban utalni szeretnék arra, hogy a magyar nóta – amely a mai magyar ritmusérzék legpontosabb kifejezője – messzemenőleg érvényesíti a „4+maradék” tételt (ezt különösen jól mutatják a hosszú sorok: „Piros rózsák | beszélgetnek, | bölongatnak, | úgy felelnek | egymásnak” 4+4+4+4+3). Nem véletlen, hogy 3+4, 5+4 stb. sorok mai költészetünkben nincsenek, csak 4+3, 4+5 stb. ütemezésűek.

Igen ötletes az ütempár-elmélet (szerencsés elnevezés az első könyv *ütemmozaik* terminusa helyett): olyan kétütemű sorokban, amelyekben az ütemek szótagszáma különbözik (4, 5, 6), olykor felcserélődhetik az ütemek sorrendje: egyik sor lehet 4+6, a következő 6+4 stb. Például:

<i>Azok a magyarok, kik e hazát</i>	6+4
<i>Véren vették, vérrel ótalmzták</i>	4+6

Megkockáztatnám azt a feltevést, hogy ehhez hasonló jelenséggel állunk szemben a hatszótagos sor (tehát például a felező tizenkettes félsora) esetében is,

amely többnyire 4+2 osztású, de igen gyakran 3+3 (ritkán 2+4) is lehet, és amelyet Szerdahelyi éppen emiatt a következtelen osztás miatt nem ismer el kétütemű sornak, hanem osztatlan hatszótagos ütemnek tart:

Rövidebb, | rövidebb || lesz a napnak | útja 3+3 || 4+2

Azonban ez az ütempár-megoszlás ritka, és némi fenntartással kezelendő. Például a fentebb idézett Arany-versben 16 sorból összesen három 6+4 osztású van, a többi szabályos 4+6 osztású, tehát esetleg pusztá lazaságról van szó. A könyvben idézett másik példa, a *Tamburás öregúr*, időmértékes színezetű (ditirambikus), ami befolyásolja a ritmust (83–85).

Az időmértékes formákkal foglalkozó fejezet (110–178) együtt tárgyalja az antik és az úgynevezett nyugat-európai versrendszert, abból a tényből kiindulva, hogy a ritmikai elv mindkettőben azonos: rövid és hosszú szótagok váltakozása. Viszont a két rendszer gyökeresen eltérő formákat használ, ezért szerencsés megoldás a könyvben az, hogy – a *Verstantól* eltérően – elkülönítve és jól áttekinthetően ismerteti az antik strófaszervezeteket (szapphói stb.) és az „európai közkinccs versszerkezetei”-t (szonett stb.). A magyar költészet formateremtő önállóságának és ötletességének bizonyítására ismételten idéz olyan formákat is, amelyeknek nincsenek előképei az antik vagy nyugat-európai költészetben.

Az antik lírai metrumokra vonatkozólag Szerdahelyi magáévá teszi az úgynevezett kólon-elméletet, amely szerint a lírai sorok nem bonthatók lábakra, hanem a sor egésze képez ritmikai alapegységet (tehát 11 szótagos alapegység!). Például a hagyományos értelmezés szerint a szapphói sor trochaikus-daktilikus lábakból áll: *Partra szállottam. Levonom vitorlám* — ◡ | — — | — ◡ ◡ | — ◡ | — —. A kólon-elmélet szerint ez egyetlen egység, mondhatni egyetlen „láb”. Ezzel szemben érdemes figyelembe vennünk a klasszikus szanszkrit líra valóban oszthatatlan (lábakra bonthatatlan) verssorait, amelyek több joggal nevezhetők kólonoknak, mint a görög képletek:

— — — — ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ — — ◡ — — ◡ — —

Árkon-bokron kutyalakodalom, kis virágos faházak

(Weöres Sándor, *mandákrántá* sor; lásd 147).

A szimultán – azaz egyidejűleg hangsúlyosan s időmértékesen is olvasható – versek kérdését nagy körültekintéssel elemzi Szerdahelyi (179–202). Az élesen ellentétes nézeteket tárgyilagosan ismerteti, de nem titkolja fenntartásait: az antik (időmértékes) formákat semmiképpen sem tudjuk egyidejűleg hangsúlyosoknak is érzékelnünk a sorközépi metszet miatt, amely egyesek szerint két hangsúlyos ütemre bontja a sort: *Partra szállottam. || Levonom vitorlám*. Ezt a sort vagy időmértékesnek érzékeli az iskolázott fül (— ◡ | — — | — ◡ ◡ |

— ∪ | — —), vagy hangsúlyosnak (tévesen) az iskolázatlan (× × × × × || × × × × × × ×, 5+6). Szerdahelyi csak lábhatár és ütemhatár egybeesése esetén ismer el szimultaneitást: *Ki áll amott || a szirttetőn ∪ — | ∪ — || ∪ — | ∪ — 4+4.*

Véleményem szerint még így is túl messzire megy a könyv az engedékenységgel, amikor az úgynevezett Tóth Árpád-sort (jambus) a sorközépi metszet miatt egyszersmind ütemezőnek könyveli el:

Bolond, ki földre rogyván || fölkél és újra lépked
 ∪ — | ∪ — | ∪ — | — || — — | — — | ∪ — | —
 és × × × × × × × || × × × × × × × 7+7.

Ez azért nem fogadható el, mert hétszótagos hangsúlyos ütem nem létezik a mai magyar költészetben.

Ha szimultán versekről kívánunk beszélni, ritka metrikai bravúroktól eltekintve, csupán két esetben találkozunk azzal, hogy egy versben mind az időmérték, mind a hangsúlyos ütemekből épülés elve egyidejűleg érzékelhető legyen: egyik az antik trocheusok keveredése a magyar négyszótagos hangsúlyos ütemekkel a XVIII. század vége óta („Síma száddal mit kecsegtetsz” — ∪ | — — || — ∪ | — — és × × × × || × × × × 4+4, az ókortól fogva ismert *kata poda* ’lábvers’ technika, Szerdahelyinél „ritmuskövető vers” elnevezéssel), másik az ütemhangsúlyos ritmusképletekkel dolgozó magyar nóták időmértékének összhangba hozása a dallam időmértékével: *Tubarózsa szálát kalapomra szedtem, | mulatós asszonynak a bolondja lettem* × × × × | × × | | × × × × | × × 4+2 || 4+2 és ∪ ∪ — | ∪ — | — || ∪ ∪ — | ∪ — | — jambiko-anapesztikus metrum.

Ezenkívül kizárólag Weöres Sándor „Magyar etűdök” ciklusa bővelkedik valódi szimultán versekben, de éppen azért, mert Weöres magyar nóták dallamritmusára írta e ciklusa verseinek java részét: *Kicsi őz || fuss ide ∪ ∪ — | — ∪ ∪ = Szeretnék szántani stb.*

Mindez megerősíti múlt századi eleinknek azt az ösztönös magyar ritmusérzékre alapozott véleményét, hogy a magyar verset az antik verslábak közül csak a trokhéussal lehet rokonítani, mert mindkettő ereszkedő lejtésű és páros (négyszótagos) ütemezésű.

A *Verstan*hoz képest újítás, hogy *Versforma és költői tartalom* című, záró fejezetében (203–213) a versformák hangulatfestő szerepéről beszél röviden, mint *A múzsák táncában* és *Fortuna szekeirén* című kötetében. A fejezet rövidre fogott volta jelzi, hogy ennél a parttalan szubjektivitásra teret nyújtó témánál is megmaradt a konkrétan megfogalmazható megállapításoknál, nem bocsátkozva a napjainkban elburjánzó, esztetizáló elmefuttatásokba. Így például tárgyilagosan közli, hogy az úgynevezett szabadvers egyesek szerint a társadalmi haladás (azaz marxista-leninista osztályharcos eszmék) kifejezője, ellenzői szerint az anarchista szabadoskodás gesztusa.

Ez a tárgyilagosság és világosság, tényekhez ragaszkodás mindenkor jellemző volt Szerdahelyi István tudományos munkásságára. Szóban forgó munkája iskolapéldája annak, hogyan lehet egy témát (adott esetben a magyar verstant) röviden, szigorúan tudományos szinten és közérthetően kidolgozni. (Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994)

VEKERDI JÓZSEF

Szerdahelyi István: *Irodalomelméleti enciklopédia*

Valaha volt Magyarországon egy szilárd, megbízható, kiérlelt, az irodalmi közgondolkodás Arisztotelészre és Quintilianusra visszanyúló hagyományait a poétika és rétorika barokk kori újjáéledése óta szervesen továbbépítő irodalomelmélet. Greguss, Négyesy, Tolnai Vilmos, Horváth János, Hankiss János munkái ezt a hagyományos vonalat folytatták tovább. Ezt még az iskolában is lehetett tanítani, és a művelt nagyközönség érdeklődésére is számot tarthatott. A kor színvonalán álló treforti tanmenetben a gimnáziumok és reáliskolák negyedik osztályában önálló tankönyv volt a „Stilisztika és verstan” (természetesen a magyar irodalomra támaszkodva). Bár a két háború között már erősen csökkent a rétorika-stilisztika súlya a középiskolai tananyagban, egyetemi és tudományos szinten nem volt visszaesés.

Ezt a szerves fejlődési folyamatot a második világháború után derékba törte a vulgármarxista ideológiai diktatúra. Bár 1970-ben a Nyíró Lajos szerkesztésében megjelent gyűjteményes kötet (*Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*) szerzőgárdája megkísérelte a korszerű új elnevezések alatt új életre keltetni és továbbfejleszteni ezeket a hagyományokat, most már a Nyugatról betörő újabb divathullám söpörte félre ezeket a törekvéseket. A befogadáselmélet torzhajtásai végső fokon az irodalom objektív létezését sem ismerik el, azt állítva, hogy az irodalmi mű annyiféle, ahány befogadója-olvasója van, mivel az olvasó is „társszerzője” a szövegnek. Az irodalomtudománynak így természetesen nem lehetnek egzakt, bizonyítható ismeretei, közmegegyezésre építő igazságai, csupán „dialógus” lehet szubjektív elfogultságok között.

Ezekkel a romboló irányzatokkal szemben akarja rendszerbe foglalni Szerdahelyi könyve azokat az évezredes, józan hagyományokra visszatekintő ismereteket, amelyek oktathatóak és az érdeklődő nagyközönség számára népszerűsíthetőek is. Másfél évtizedes egyetemi oktatói munkája során kialakított módszerével minél egyszerűbben, közérthetőbben igyekszik tárgyalni az anyagot. Nem arra törekszik, hogy mindenáron eredeti ötletekkel kápráztassa el az olvasókat, hanem arra, hogy a legmegbízhatóbb, kellően megalapozott ismereteket

kiszűrje az elburjánzó szubjektív, áltudományosnak bizonyuló elmefuttatások közül. A tárgyszerűség, áttekinthetőség a legjobb hazai hagyományok méltó folytatójává teszi a könyvet.

Fentieknek megfelelően a 11 fejezetre tagozódó könyv nagyobb részében, 6 fejezetben, az irodalomelmélet klasszikus területeit, a rétorika, poétika, stilisztika, műfajelmélet és prozódia-verstan ismereteit foglalja össze. Az áttekinthetőség kedvéért a könyv záró fejezetében (11.3. *Az irodalomelmélet*) pontokba foglalja össze ezt a tematikát. Az esetek egy részében a fejezetcímek is világosan utalnak az említett tárgykörökre: 4. *Az irodalmi műfajok*; 8. *A versformák szerkezeti elemei*; 9. *A magyar költészetben használt versformák*. Más esetekben a pontosság kedvéért elvontabbak a fejezetcímek, de az elvont cím alatt is tényszerű, közérthető ismeretek sorakoznak. Így a 6. fejezet (*A tartalmi sík formaszervezetei*) tárgyszerűen felsorolja a klasszikus rétorika és stilisztikai formákat (hasonlat, metafora stb.), a 7. fejezet (*A kifejezési sík formaszervezetei*) a próza és a vers meghatározását, az 5. fejezet (*Az irodalmi mű felépítése*) a téma, tartalom, forma szerepét, egymáshoz illeszkedését. A 3. és 10. fejezet címe átfedést sejtet (*Az irodalom társadalmi funkciói; Irodalom és társadalom*), ám nem ez a helyzet. Az előbbi a szépirodalom, szakirodalom, didaktikus irodalom, szórakoztató irodalom, giccs kategóriáit ismerteti, utóbbi az irodalmat fenntartó társadalmi közeg igényeit, a kulturális intézményrendszereket, valamint szerző és olvasó viszonyát, a mostanában unos-untalanul emlegetett befogadáselméletet, cáfolva az alkotás és befogadás szubjektivista elgondolásait.

Mint említettük, mindezekben az irodalomtudomány általánosan elfogadott tételeit ismerteti, állandóan kitérve a különböző egyéni modern nézetekre, azonban minden esetben kifejti saját álláspontját, s kellő bírálattal él, hogy az olvasó ne álljon tanácstalanul az egymásnak sokszor ellentmondó elméletek tömkelegében. Saját – bár az esztétika évszázados hagyományait feldolgozó és továbbépítő – koncepcióját tükrözi az általános esztétikai fejezet (2. *Irodalom és esztétikum*), valamint az említett művészetelméleti 3. fejezet (ezen belül főként *A művészség ismérvei* és *Az autonóm művészeti irodalom* című rész). Ez utóbbiban cáfolja Lukács György elképzeléseit, miszerint a művészetten kívüli esztétikai minőségek az „álesztétikum” megnyilvánulásai csupán, s a művészetnek csak a visszatükrözés a feladata. Megjegyzendő, hogy Lukács változékony elméleteiről és jelleméről, szakmai és politikai pálfordulásairól Szerdahelyi Lukács-monográfiája (1988) rajzolta a tényeket legtárgyilagosabban feltáró képet. – Más kérdés, hogy Szerdahelyi álláspontját, a visszatükröző művészeti irodalom és a szépművészeti irodalom kettéválasztását bizonyára nem mindenki fogja elfogadni (138–161).

A könyv mellett, hogy a hagyományos ismeretanyag összefoglalását adja az olvasó kezébe, az irodalomelméleti szakirodalom mindennemű új és legújabb problémafelvetésével is összefoglalóan megismertet a bevezető fejezetben (1. *Iro-*

dalom és szöveg): kommunikációelmélet, információelmélet, jelelmélet, kifejezéselmélet, „meta”-elméletek. A záró fejezet (11. *Az irodalomtudomány*) a meglehetősen ingadozó fogalmi-elnevezési meghatározást is igyekszik tisztázni: az irodalomtudományt az irodalomtörténet és irodalomelmélet két fő területére osztja.

A könyvnek a kimerítő ismeretanyag világos tárgyalásán kívül fő érdeme – amivel előnyösen különbözik az idevágó munkák többségétől –, hogy mindig magából az anyagból, irodalmi szövegekből indul ki, nem elvi elgondolásokból. Egyszerű, kézenfekvő példákkal – nem ritkán ad absurdum vitt banalitásokkal – mutatja be, milyen szempontok merülhetnek fel egy-egy műalkotás vizsgálatkor. Ennek az eljárásnak a logikus következménye a közérthetőség és élvezhetőség. Kézikönyvként való használhatóságát nagymértékben elősegíti a gondosan kiválogatott címszavakból készült betűrendes tárgymutató (500–534), amelyben éppúgy megtalálhatók az egyes versformák (például *alkaioszi strófa*), stilisztikai alakzatok (például *anasztrophé*), mint elvont irodalomelméleti fogalmak (például *alkotói szándék*). A tárgymutató mintegy két és félezer címszót tartalmaz, így egy betűrendes irodalomelméleti lexikon szerepét is betölti.

A betűrendes tárgymutató összehasonlításul kínálkozik a *Világirodalmi Lexikon* megfelelő címszóanyagával, amelynek szintén Szerdahelyi volt (Király Istvánt követve) a főszerkesztője. A könyv címszavainak többsége a lexikonban is szerepel önálló címszóként. Például a V betű címszavainak száma a könyvben 104, ezekből 84 található a lexikonban. A lexikon címszavainak száma viszont jóval magasabb, például a V betű alatt mintegy 270. Ez utóbbiban azonban nagyszámú ritka, csak egy-egy nemzet irodalmában előforduló versforma (például szanszkrit *vaitálíja*, tamil *venbá*, portugál *verso agudo*), műfaj (például vietnami *ve*) és nyelvtani szakkifejezés (például *visszaható ige*) is bennefoglaltatik, így a tényleges irodalomelméleti fogalmak többlete kevésbé magas, és kevésbé jelentős (például *vadászirodalom*, *választás*). Emellett a lexikon fogalmi (elvont) címszavait szokatlanul nagy terjedelem és nemritkán messzemenő szubjektívizmus jellemzi, eltérőleg a könyv tárgyalásmódjától. Például a *költői nyelv* címszó a lexikonban teljes 58 hasábot vesz igénybe a szerző (Fónagy Iván) egyéni elgondolásai kifejtése céljából, míg a könyvben két rövid bekezdésen kívül csak az egyes irodalmakban (perzsa stb.) való konkrét megjelenése kapcsán kerül említésre. Így a pusztán tárgyilagos ismereteket szerezni kívánó – és nem egyes teoretikusok ötleteire kíváncsi – olvasó jobban jár, ha az *Irodalomelméleti enciklopédiában* keresi meg a tárgymutató segítségével a megfelelő fogalmat.

A szerző eddigi tudományos működésének súlypontja két területre esett: esztétika és verstan. Esztétikai tanulmányai során Lukács György hallgatójaként indulva, de a későbbiekben az úgynevezett „Lukács-iskola” hegelo-marxizmusán túllépve, számos összefoglaló kézikönyvben ismertette az alapvető tudnivalókat és a szerteágazó újabb elgondolásokat (*Esztétikai alapfogalmak*, 1975; *Esztétikai ABC*, 1977; *Irodalomelméleti alapfogalmak*, 1977; *Az esztétikai érték*, 1984).

A verstan területén orientalista szakembereinken kívül valószínűleg nagyon kevesen tudják, hogy Szepes Erikával közösen írt *Verstan* című könyve (1981) világviszonylatban az egyetlen mű, amely valamennyi európai és Európán kívüli irodalom versrendszerét behatóan tárgyalja, a szakirodalmat nemcsak idézve, hanem ismertetve is, finntól szanszkritig és portugáltól japánig. Ennek értelmében Szerdahelyi legújabb könyve e két szakterületen kifejtett tudományos működése kivonatát is tartalmazza.

(Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1995)

VEKERDI JÓZSEF

Számunk szerzői

FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
GLÓZER RITA egyetemi munkatárs, Pécs
GYÖRKE ILDIKÓ középiskolai tanár, kandidátus, Budapest
HANSÁGI ÁGNES doktorandusz, Budapest
KELEMEN ZOLTÁN egyetemi tanársegéd, Szeged
KELEVÉZ ÁGNES muzeológus, Budapest
KIBÉDI VARGA ÁRON egyetemi tanár, az MTA külső tagja, Amszterdam
MENYHÉRT ANNA doktorandusz, Budapest
MÜLLNER ANDRÁS tudományos munkatárs, Szeged
NYÁRY KRISZTIÁN egyetemi tanársegéd, Pécs
RICHARD PRAŽÁK a tudományok doktora, a Cseh Köztársaság nagykövete
ROBERTO RUSPANTI egyetemi tanár, Udine
SCHWEITZER PÁL az irodalomtudományok kandidátusa, Budapest
SZITÁR KATALIN tanár, Budapest
TÓTH SZILVIA könyvtáros, Budapest
TRENCSÉNYI KATALIN középiskolai tanár, Budapest
VEKERDI JÓZSEF c. egyetemi tanár, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható
a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149).