

IRODALOMTÖRTÉNET

Babus Antal, Bécsy Tamás,
Debreczeni Attila, Fried István, Gajdó Ágnes,
Korompay H. János, Onder Csaba,
Poszler György, Rohonyi Zoltán,
Tamás Attila, Tverdota György



1999/1.

IRODALOMTÖRTÉNET

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

1999. LXXX. évf., 1. sz.

Új folyam XXX. évf., 1. sz.

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

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

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

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

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

IRODALOMTÖRTÉNET

1999. LXXX. évf.

Új folyam XXX. kötet

TARTALOM- ÉS NÉVMUTATÓ

MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
BUDAPEST

Szerkesztőbizottság

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

A *Szemle*-rovat szerkesztője

S. VARGA PÁL

Főszerkesztő

TAMÁS ATTILA

Szerkesztőség

Kossuth Lajos Tudományegyetem

Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet

4010 Debrecen

ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK AZ 1999-ES ÉVFOLYAMHOZ

BABUS ANTAL: Dosztojevszkij szerepe Fülep Lajos világképének alakulásában	30–47
BÉCSY TAMÁS: Kire süt a nap? (Zilahy Lajos: <i>Süt a nap</i>)	48–60
BÉNYEI PÉTER: „El volt tévesztve egész életünk!” <i>Estétikai alapú létértelmezési kísérlet a történelmi regény műfaji konvenciói alapján</i> (Kemény Zsigmond: <i>A rajongók</i>)	441–465
BÓDI KATALIN: Narrato-poétikai vizsgálódások az érzékenység magyar napló- és levélregény-irodalmában	530–555
DEBRECZENI ATTILA: „Érzékenység” és „érzékeny irodalom”	12–29
FRIED ISTVÁN: Kassák Lajos zenéje (<i>Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében</i>)	327–346
FRIED ISTVÁN: Márai Sándor a <i>Napkeletben</i> (1921–1922)	61–78
FRIED ISTVÁN: Márai Sándor és a Kisfaludy Társaság	573–589
GYAPAY LÁSZLÓ: Kazinczy és Kölcsey kapcsolatának alakulása egy tervbe vett recenzió történetének tükrében	398–423
HÍTES SÁNDOR: Szini Gyula (visszaírás)	235–254
N. HORVÁTH BÉLA: A beszédmód megújításának kísérletei <i>Illyés Gyula költészete a hetvenes években</i>	269–279
KNAPP ÉVA–TÜSKÉS GÁBOR: Egy XVII. századi elbeszélés-gyűjtemény: az első máriavölgyi mirákulumos könyv és irodalmi utóélete	380–397
KONDOR TAMÁS: Péterfy Jenő és a fiatal Lukács György tragikumelmélete	217–234
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN: Az első erdélyi remekíró: Bethlen Miklós	497–511
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Az elidegenített nyelv „beszéde” – <i>Az avantgarde hagyomány kérdéséhez</i> –	347–364
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ: A retorika jegyében (<i>A fiatal Fülep kritikáiról</i>)	466–472
NAGY GÁBOR: „A líra szelleme”: a metafora versteremtő ereje (<i>Baka István költészetéről</i>)	600–621
OLASZ SÁNDOR: „Műfaja: önarckép”? Az autobiografikus-esszéisztikus konfesszió és Déry Tibor <i>Ítélet nincs</i> című regénye	590–599
ONDER CSABA: Kazinczy csokráról és Esterházy kelgyójaról (<i>Az anthológia az olvasás horizontváltásában</i>)	556–572
POSZLER GYÖRGY: Egyetemes Történet – Sugalmazott Költészet (<i>A „szellemtudomány” változatai</i>)	79–101

ROHONYI ZOLTÁN: A klasszicista kánon revíziója és a monológ líra	3–11
RÓNAY LÁSZLÓ: A francia példa (<i>A magyar és a francia irodalom viszonya e század harmincas éveiben</i>)	255–268
SÁNTA GÁBOR: A XIX. századi magyar próza Budapest-képe	190–216
SZAFFNER EMÍLIA: Bajza József és a Walter Scott-i regény	171–189
SZAJBÉLY MIHÁLY: A rege és rokonműfajai a XIX. század elejének magyar irodalmában	424–440
SZIGETI LAJOS SÁNDOR: <i>Lócsere</i> és költői szárnyalás (<i>Kassák „hitváltása” és egy motívum „ars poeticája”</i>)	365–379
TAMÁS ATTILA: Egy verskompozíció-típus megjelenése századunk magyar költészetében	134–149
TAXNER-TÓTH ERNŐ: <i>A karthausi keletkezéstörténetéhez</i>	512–529
TVERDOTA GYÖRGY: József Attila szerelmi ódája	102–133
ZSADÁNYI EDIT: A Másik hangja – Krasznahorkai László: <i>Sátántangó</i>	280–297

Fórum

VOIGT VILMOS A mai magyar folklór textológia kérdései	298–306
--	---------

Emlékezés

KOROMPAY H. JÁNOS: Horváth János és Margitta	160–165
NAGY SÁNDOR: Visszatekintés a 175 éve született Sükei Károlyra	622–629

Szemle

BITSKEY ISTVÁN: Kecskeméti Gábor: <i>Prédikáció, retorika, irodalomtörténet. A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században</i>	485–490
CSORBA DÁVID: Siralmas jajt érdemlő játék <i>Magyar nyelvű tudósítás a Wesselényi-mozgalomról</i>	644–645
CSÚRÓS MIKLÓS: <i>A magyar irodalomtörténet bibliográfiájának új kötetei</i>	635–638
DEBRECZENI ATTILA: Szilágyi Márton: <i>Kármán József és Pajor Gáspár Urániája</i>	150–153
FENYŐ ISTVÁN: <i>A Csokonai Könyvtár. Források című sorozatról</i>	479–485
FÖLDVÁRI SÁNDOR: Ioann Kutka: <i>Katihiszisz malüj...</i> („Kis Katekizmus...”)	646–648
GAJDÓ ÁGNES: „...rám köszönnek ők is, kik nem élnek” <i>Juhász Gyula-ikonográfia</i>	156–159
IMRE LÁSZLÓ: Korompay H. János: <i>A „jellemzetes” irodalom jegyében</i> (<i>Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása</i>)	473–478
JÁSZBERÉNYI JÓZSEF–KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT: A legújabb Berzsenyi-szövegkiadásról (<i>Berzsenyi Dániel: Versek</i>)	490–494

KILLÁN ISTVÁN: Bitskey István: <i>Püspökök, írók, könyvtárok</i> <i>Egri főpapok irodalmi mecénatúrája a barokk korban</i>	638–640
MEZEI MÁRTA: <i>Három Matúra Klasszikus</i>	317–322
ONDER CSABA: <i>Lehet-e szívük a filológusoknak?</i>	153–156
POSZLER GYÖRGY: <i>Küldetés és Költészet – a Líraértelmezés</i> <i>Dramaturgiája</i> <i>(A költőszerep lehetőségei Közép-Európában – tanulmányok Illyés Gyuláról)</i>	630–634
D. TÓTH JUDIT: <i>A XIII. századi magyarországi vallásosság két forrása</i> <i>(Árpád-házi Szent Margit legrégebbi legendája és szentté avatási pere:</i> <i>Boldog Margit élettörténete, Vizsgálat Margit szűznek életéről, magatartá-</i> <i>sáról és csodatetteiről)</i>	641–644
VATTAMÁNY GYULA: <i>Kálmán C. György: Te rongyos (elm)élet!</i>	313–317
WÉBER ANTAL: <i>(Dávidházi Péter: Per passivam resistentiam)</i>	307–313

NÉVMUTATÓ

- Abele, Matthias 381
Abraham a Santa Clara 396
Aczel, Richard 29
Acsády Ignác 210
Adam, Jakob 415
Addison, Joseph 13, 26
Adorno, Theodor Wiesengrund 337, 345, 346,
349, 355, 363
Ady Endre 58, 142, 157, 160, 163–165, 214, 236,
240, 252, 253, 255, 263, 269, 271, 275, 335, 336,
345–346, 369, 375, 377, 378, 466, 467–468, 469,
470–471, 588, 604, 607, 609, 611, 634
Ágoston, Szent (Augustinus) 391, 501, 502, 590,
596
Albert Pál 598
Alembert, Jean Le Rond d' 401, 402
Alexa Károly 296
Alföldy Jenő 272, 279
Alpár Gitta 103
Alszegehy Zsolt 637
Alvernia, Guillaume de (Guillaume
d'Auvergne) 389
Alvinczi Péter 487
Ambrus Zoltán 78, 212, 255, 585
Ámi Lajos 303
Anakreón 321
András, I., magyar király 518
Andrejev, Leonyid Nyikolajevics 61
Angelo 510
Angyalosi Gergely 297, 464
Anonymus 476
Antal Bernadett 621
Ányos Pál 155
Apáczai Csere János 497, 498, 503
Apafi Mihály 499
Apollinaire, Guillaume 61, 143, 267, 327, 343,
349, 350, 351, 357
Apponyi Albert 262
Aprily Lajos 157
Aradi Zsolt 265, 266
Aragon, Louis 267
Aranka György 433
Arany János 4, 8, 9, 145, 160, 161–162, 200, 204,
209, 309, 312, 336, 337, 427, 429, 434, 438, 463,
473, 475, 476, 480, 481–483, 505, 573, 574, 575,
586, 588, 626, 635, 636
Arany László 207, 216
Arisztotelész 173, 181, 227, 388, 456, 530, 558, 601
Arnim, Ludwig Achim von 305, 482
Arp, Hans 351, 352
Árpás Károly 621
Assmann, Aleida 10
Assmann, Jan 10
Aszklépiadész 11
Atádi Vilmos 626
Augustinus I. Szent Ágoston
Austin, John Langshaw 314
Babits Mihály 61, 103, 109, 119, 140, 142, 157, 158,
213, 255, 257, 268, 278, 336, 342, 343–344, 345,
346, 355, 574, 575, 579, 585, 586, 592, 597, 634
Babus Antal 46
Bach, Alexander 199
Bach, Hermann 397
Bacon, Francis 486, 521
Bacsinszky András 646, 647
Bacsó Béla 234, 297, 472
Badics Ferenc 189, 440
Bahtyin, Mihail Mihajlovics 492
Bajáki Rita 644
Báji Patay Sámuel 640
Bajor Gizi 59
Bajza József 171–189, 435, 439, 440, 473, 474, 475,
476, 518, 552
Baka István 600–621
Balassa Péter 280, 281, 288–289, 296, 297, 571
Balassi Bálint 503
Balázs Béla 62
Balázs Sándor 208, 216
Ball, Hugo 350, 351, 363, 629
Balla Antal 419
Balla Borisz 265, 266
Balla Károly 439
Ballér Piroska 642
Balog József 621
Balogh Ernő 526
Bán Imre 497, 502, 503, 508, 511
Bánffy Miklós 78
Bangha Béla 266
Banville, Théodore de 474–475
Bányai László 103, 131
Barakonyi Ferenc 509
Baránszky-Jób László 366, 376
Barcsai Ákos 497
Barcsay Ábrahám 153–156
Bardócz Árpád 77

- Bárdos Kornél 640
 Barkóczy Ferenc 638, 640
 Báróczi Sándor 399, 411, 413
 Baronius (Baronio), Cesare 389
 Barons, Krišjānis 305
 Baross Gábor 209, 216
 Baróti Szabó Dávid 469
 Barrès, Maurice 260, 588
 Barta János 457, 465
 Barta Sándor 358
 Bartalis János 61
 Bártfay László 172, 186
 Barthes, Roland 49, 154, 238, 493, 553, 554
 Bartók Béla 61, 300, 301, 328–329, 331, 332, 334, 336, 337, 344, 345, 576
 Basire, Isaac (Basirius Izsák) 498
 Bath, Michael 397
 Batsányi János 192, 557
 Báltaszéki Lajos 206, 216
 Batthyány Lajos 481
 Baty, Gaston 261
 Baudelaire, Charles 61, 62, 68, 75, 108, 255, 267, 475, 559–560, 571, 594
 Bazin, René 260
 Becher, Johannes R. 357
 Beckher, Georgius 488
 Bécsy Ágnes 320
 Bécsy Tamás 3, 5, 10
 Beer, Johann Christoph 381
 Béládi Miklós 271, 279
 Béli Pál 499
 Belia György 585
 Bellarmino, Roberto I. Szent Róbert
 Bély Pál 637
 Bellus Ibolya 641–644
 Benda Kálmán 511
 Bene Sándor 511, 645
 Benedek Marcell 60
 Beney Zsuzsa 131, 132
 Beniczky Bajza Lenke 213
 Benjamin, Walter 283, 355
 Benn, Gottfried 122
 Bentham, Jeremy 521
 Bényei Péter 483–485
 Beöthy László 201, 202–203, 208, 216
 Beöthy Zsolt 206, 217
 Béranger, Pierre Jean de 626
 Berczik Árpád 205
 Bérczy Károly 201, 252
 Berényi László 586
 Berettyó János (pseud.) = Horváth János
 Bergson, Henri 105, 106, 107, 109, 118, 121, 123, 132, 133, 141, 259, 261, 349, 596
 Bergyajev, Nyikolaj Alekszandrovics 464, 465
 Berlász Jenő 419
 Bernát Gáspár 201
 Bernát, Clairvaux-i Szent 388
 Bernáth Árpád 358, 359, 361, 363, 364, 365, 367, 376, 377, 378, 591
 Bernini, Giovanni Lorenzo 639
 Bertram, Ernst 80, 100
 Berzeviczy Albert 587
 Berzsenyi Dániel 4, 5–6, 8, 9, 29, 192, 317–322, 366, 377, 398, 406, 407, 408, 412, 421, 422, 423, 477, 490–494, 528, 571
 Bessenyei György 151, 155, 192, 309, 343, 489
 Bessenyei Sándor 309
 Best, Otto F. 345
 Bethlen Gábor 488
 Bethlen István 575–576
 Bethlen János 497, 499
 Bethlen Jánosné I. Váradai Borbála
 Bethlen József 509
 Bethlen Kata 511
 Bethlen Mihály 497, 509
 Bethlen Miklós 497–511
 Bethlen Miklósne Kun Ilona 499
 Bethlen Miklósne Rhédei Júlia 500, 501, 509
 Biedermann, Hans 377
 Bión 412
 Birányi-Schulz Ákos 201
 Birkhead, Edith 13, 26
 Bíró Ferenc 14, 28, 29, 306, 309, 552
 Bíró Zoltán 633
 Bisterfeld, Johann Heinrich 498
 Bisztray Gyula 628
 Bitnit[c]z Lajos 426, 439
 Bitskey István 638–640
 Blok, Alekszandr Alekszandrovics 61
 Bloom, Harold 10
 Blossius, Ludovicus 389
 Bloy, Léon 260
 Blumenberg, Hans 349, 354, 362, 363, 364
 Bocskai István 488
 Bode, Johann Joachim Christian 12, 26
 Bodnár György 253
 Bodonhelyi József 489
 Bohrer, Karl Heinz 357, 363
 Boileau, Nicolas 11, 477
 Bojtár Endre 364
 Bóka László 48, 60
 Bókay Antal 101
 Bokor László 131, 132
 Bolyai Farkas 479–480
 Bonifác, VIII., pápa 42
 Bónis Ferenc 345
 Bor Kálmán 647
 Borbély Sándor 252
 Borbély Szilárd 8, 11, 29, 310, 321, 479–480, 532, 533, 553, 554
 Bordeaux, Henry 260
 Borges, Jorge Luis 562, 563, 571

- Bori Imre 346, 347, 362, 369, 377
 Borián Elréd 511
 Boromini, Francesco 639
 Borromeói (Borromei) Károly I. Szent Károly
 Botka Ferenc 598, 599
 Boucher, François 320
 Böckh, August 311
 Böhm Aranka (Karinthy Frigyesné) 595
 Bölle Kornél 642
 Bölöni Farkas Sándor 552
 Böszörményi István 627, 628–629
 Bradshaigh, Dorothy 12, 13, 14, 18
 Breazul, George 304
 Brednich, Rolf Wilhelm 396
 Brémond, Henri 260, 261, 264
 Brentano, Clemens 305, 482
 Brocky Sándor 320
 Bródy Sándor 197, 210–211, 212, 216, 635
 Brooks, Peter 283, 297
 Brunetière, Ferdinand 261
 Buck, Günther 4, 10
 Budai Ézsaiás 422
 Bulcsu Károly 627, 629
 Bulgakov, Mihail Afanaszjevics 280, 297
 Bulwer-Lytton, Edward George 174
 Burns, Robert 622, 629
 Busa Margit 419
 Bús-Fekete László 60
 Bürger, Gottfried August 5
 Bürger, Peter 355, 363
 Byron, George Gordon 171, 186, 474, 517, 522
- Caesar, Julius 88, 90
 Calas, Frédéric 552
 Calloc'h, Jean-Pierre 267
 Calvino, Italo 296, 317, 562
 Camelis 647, 648
 Canaletto (Antonio Canal) 507
 Canisius, Petrus I. Canisius Szent Péter
 Canova, Antonio 320
 Caraffa, Antonio 503, 504
 Carpaccio, Vittore 507
 Cathlin, Léon 267
 Catullus 415
 Cendrars, Blaise 351
 Cerquiglioni, Bernard 440
 Cervantes Saavedra, Miguel de 562
 Chateaubriand, François René de 474, 514, 517, 524, 526
 Chesterton, Gilbert Keith 41, 265
 Cholnoky Viktor 78
 Cicero 388
 Claudel, Paul 258, 260, 262, 267, 268
 Claudianus 395
 Clifford, James Lowry 27
 Cocteau, Jean 256, 267
- Cohen, Jean 472
 Cohn, Dorrit 598, 599
 Colardeau, Charles Pierre 548, 554
 Colbert, Jean Baptiste 499
 Comenius, Johannes Amos 269
 Condorcet, Jean Antoine Nicolas de Caritat 521
 Cooper, James Fenimore 174, 187
 Cortona, Pietro da 639
 Cousin, Victor 513, 514
 Cramer, Karl Gottlob 174
 Croce, Benedetto 105, 266
 Cruttwell, Patrick 186
 Culler, Jonathan 247, 248, 253, 254, 296
 Curtius, Ernst Robert 256, 258
 Cziffra Géza 61
 Czirják Barna 628
 Czóbel Minka 585
 Czuczor Gergely 172, 182, 188, 200, 428, 430, 432, 439
- Csahihen Károly 215
 Csaplár Ferenc 345, 346
 Császár Elemér 210, 216, 585
 Császár Ferenc 197, 202, 473
 Császtvay Tünde 635
 Csáth Géza 328, 329, 345
 Csathó Kálmán 59, 575, 578
 Csehov, Anton Pavlovics 55
 Csengery Antal 523, 627, 629
 Cserei Mihály 497, 499, 500, 506, 510
 Cserey Farkas 422
 Csetri Lajos 6, 10, 11, 27, 29, 321, 421, 528
 Csiky Gergely 211, 216, 635
 Csóka József 531
 Csokonai Vitéz Mihály 4, 5, 8, 11, 29, 151, 162, 317–322, 366, 367–369, 398, 399, 403, 407, 408, 437–438, 473, 528, 550, 555, 561, 563
 Csoóri Sándor 272
 Csóra Karola 635, 637
 E. Csorba Csilla 157
 Csuhai István 566, 571, 572
 Csurgovics János 646, 648
 Csúri Károly 358, 359, 361, 363, 364, 365, 376, 377, 378, 591
 Csűrös Miklós 472
- Dällenbach, Lucien 553
 Dante Alighieri 33, 90, 91, 367
 Darvasi László 280
 Däubler, Theodor 77
 David, Gerard 508
 Dávidházi Péter 307–313, 321, 635
 Dayka Gábor 399, 417, 418, 423, 554, 571
 de Man, Paul 248, 249, 250, 251, 254, 363, 364, 472, 593, 594, 598
 Deák Farkas 205, 216

- Deák Ferenc 163, 308, 313
 Debreczeni Attila 27, 317–322, 368, 377, 440, 480–481, 490, 553, 554
 Decsy Sámuel 433
 Degré Alajos 199, 200, 202, 212
 Delattre, Pierre 262–263
 Delille, Jacques 401
 Dénes Zsófia 158
 Dér Zoltán 345
 Deréky Pál 363, 369, 371, 377, 378
 Derrida, Jacques 49, 243, 245, 290, 295, 297, 464
 Déry Tibor 61, 62, 590–599
 Déry Tiborné l. Pfeiffer Olga
 Descartes, René 261, 264, 486
 Deshoulières, Mme (Antoinette de Ligier de la Garde) 548
 Dessewffy József 171, 411, 420, 421, 422, 513, 518, 528
 Dickens, Charles 196, 626
 Diderot, Denis 401
 Dienes László 61
 Dille, Denijs 345
 Diltthey, Wilhelm 79, 81–86, 89, 100, 101
 Dobos István 240, 253, 254
 Dobrovsky, Josef 648
 Dobsa Lajos 201, 625
 Dobszay László 301
 Dohovits Bazil (Vazul) 647, 648
 Dolfuss, Engelbert 265
 Domokos Mátyás 271, 279, 281, 633
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 30–47
 Dózsa György 630
 Döbrentei Gábor 399, 401, 406, 408, 418, 420, 421, 422, 423, 479
 Dömötör Tekla 439
 Drews, Jörg 78
 Dreyfus, Alfred 261
 Droin, Alfred 267
 Dugonics András 192, 382, 416, 433, 469, 557
 Duhamel, Georges 257, 267
 Duhnovics, Alekszander 648
 Dutka Ákos 31, 466–467, 472

 Eberhard, Johann August 173
 Eckermann, Johann Peter 424
 Eckhardt Sándor 256, 257, 260, 264, 268
 Eckhardt Tibor 266
 Eckhart mester 43
 Eco, Umberto 282, 296
 Egressy Gábor 473
 Egri Péter 594, 598, 599
 Egyed Emese 153–156
 Ehrenstein, Albert 76, 77, 78
 Ehrhard, Jean 28
 Ekler Andrea 621
 Eliot, Thomas Stearns 143, 311

 Ellis, Markman 15, 16, 26, 27, 28, 29
 Éluard, Paul 143
 Emrich, Wilhelm 356, 363
 Engels, Friedrich 141
 Eötvös Ignác 512
 Eötvös Ignácné 520
 Eötvös József 200, 201, 480, 481, 484, 512–529, 552, 586, 627, 629, 632, 634
 Epiphaniosz (Epiphanius) 391
 Erámetsä, Erik 13, 26, 28
 Erdei Viktor 31, 33, 34, 43
 Erdélyi Ágnes 101
 Erdélyi Ilona 299
 Erdélyi János 216, 299, 310, 473, 474, 475, 477–478, 482, 623–624, 626, 636
 Érmellyéki remete (pseud.) = Horváth János
 Ernst, Paul 221
 Erős Ferenc 297
 Erzsébet, Árpád-házi Szent 641
 Esterházy Imre 394
 Esterházy Pál 382
 Esterházy Péter 280, 296, 556–572
 Esze Tamás 581
 Eszterházy Károly 638, 640

 Faludi Ferenc 509
 Faludy György 267, 590
 Farkas Gyula 99
 Farkas Zsolt 253
 Faulkner, William 280
 Fáy András 172, 174, 186, 193, 201, 203, 215, 552, 586
 Fazekas Mihály 151, 481
 Fehér Erzsébet 131, 346
 Fehér Ferenc 227, 233, 234
 Fejér György 407
 Fejtő Ferenc 132
 Felperin, Howard 49, 60
 Fenesy György 638
 Fenyő István 186, 187, 188, 440, 513, 521, 525, 528, 529, 553
 Fenyő Miksa 252
 Ferdinánd, III., német-római császár, magyar és cseh király 382
 Ferenc, Assisi Szent 33, 35, 37, 38, 41–42, 43
 Ferenczi László 345, 346, 369, 370, 372, 377, 378–379, 521
 Ferenczi Zoltán 525, 528
 Ferková, Hana 440
 Ferrari, Sigismundo 389
 Fichte, Johann Gottlieb 7, 8, 513, 514
 Ficino, Marsilio 389
 Fielding, Henry 174, 188
 Fischer-Lichte, Erika 378
 Fish, Stanley 468, 472
 Flaubert, Gustave 61, 579

- Flegler Sándor 432
 Fodor László 60
 Fogarasi János 428, 430, 432, 439
 Fogarassy János 646
 Ford, Boris 186
 Forgács László 628
 Fóti Lajos 259
 Foucault, Michel 4, 155, 253, 254, 283, 297, 322, 492, 530, 571
 Földényi F. László 232, 234
 Földvály Sándor 624
 Fraknói Vilmos 396, 642
 France, Anatole 62, 67
 Francisci, Erasmus 381
 Frangepán Ferenc Kristóf 645
 Frank, Leonhard 77
 Frank, Manfred 9, 11, 254
 Frankenburg Adolf 196, 198, 206, 474, 623
 Frege, Gottlob 365
 Freud, Sigmund 70, 77, 109, 130
 Fridvalszky János 432
 Fried István 29, 77, 321, 440, 552, 554, 555, 585, 586, 632
 Friedmann, Hermann 345
 Friedrich László 637
 Friedrich, Caspar David 320
 Friedrich, Hugo 620
 Frye, Northrop 27, 315, 456, 465
 Fuhrmann, Matthias 396
 Fulgentius, Fabius Planciades 367
 Fügei Erik 396
 Fülep Lajos 30–47, 105, 108, 109, 131, 466–472
 Fülöp Géza 419
 Fülöp László 131, 132
 Füssli, Johann Heinrich 320
 Füst Milán 61, 142, 359, 595

 Gaál [Gaal] György 193, 439, 552
 Gaál [Gaal] József 193
 Gachot, François 256, 268
 Gadamer, Hans-Georg 254, 322, 347, 465
 Gainsborough, Thomas 320
 Galgóczi György (pseud.) = Horváth János
 Galgóczi Julianna (Horváth Józsefné) 161
 Garaczi László 280
 Garay János 194, 196
 García Lorca, Federico 143
 García Márquez, Gabriel 280
 Gardeil, Ambroise 265
 Gárdonyi Géza 59, 259, 635, 641
 Cs. Gárdonyi Klára 419
 Garve, Christian 400
 Gáti Vilma 77
 Gautier, Théophile 474–475, 560
 Gellért Oszkár 336
 Genette, Gérard 296, 532, 553, 554, 571

 Gergely Sándor 329, 345
 Gergey László 29, 571
 Gerő Odön 197
 Gessner, Salomon 398, 399, 403, 414, 415, 417, 419, 422, 541, 547–548
 Gide, André 255, 257, 258, 267
 Giraudoux, Jean 257, 267
 Glattfelder Gyula 266
 Goethe, Johann Wolfgang 80, 85, 88–92, 95, 96–98, 101, 173, 174, 175, 180, 182, 187, 188, 258, 350, 404, 405, 406, 407, 424, 430, 501, 515, 516, 517, 518, 528, 552
 Gogol, Nyikolaj Vaszilijevics 30, 622, 626, 629
 Goldmann, Lucien 29, 233
 Goll, Iwan 351, 352–354, 364
 Gombocz Zoltán 256
 Goncourt fivérek (Edmond Louis Antoine Huot de és Jules Alfred Huot de) 588
 Gondol Dániel 474
 Gordigiani, Mme 30
 Gömbös Gyula 266
 Görömbei András 271, 279, 617, 620, 621, 632
 Gráber Margit 77
 Grassi, Ernesto 571
 Greguss Ákos 427
 Grezsa Ferenc 345
 Grice, H. Paul 571
 Grieskircher, Ferdinand Ignaz (Ferdinandus Ignatius) 383–393, 394, 396, 397
 Grimm testvérek (Jakob és Wilhelm) 305, 427, 428, 430, 482
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 381
 Grizogon, Lovro (Chrysogono) 389
 Grosschmid Béni 585
 Grosschmid Géza 586
 Grosz, George 363
 Guarini, Guarino 320
 Gumbrecht, Hans Ulrich 4, 10, 440
 Gundolf, Friedrich 79, 86, 88–92, 100, 101
 Guzics [Guzich] Miklós 510
 Gvadányi József 193, 433, 469

 Gyallay Domokos 575
 Gyapay László 11, 419, 420, 421
 Gyenis Vilmos 511
 Gyéressy Béla 397
 Gyergyai Albert 256–257, 267, 268
 Gyimesi Tímea 297
 Gyöngyösi Gergely 389
 Gyöngyösi István 399
 György Aladár 209, 216
 György Lajos 32, 46, 552
 Győri Gyula 621
 Győri Vilmos 205
 Gyulai Pál (1550 k.–1592) 506

- Gyulai Pál (1826–1909) 163, 201, 204, 205, 216,
280, 310, 481, 523, 586, 622, 623, 624–625,
626–627, 628, 629, 635, 636
Gyűre Lajos 77
- Habán Mihály 267
Habermas, Jürgen 572
Hajnóczy Péter 280
B. Hajtó Zsófia 635, 637–638
Halász Előd 112, 122, 132
Halász Gábor 257, 268, 574
Halász Ignác 422
Hamann, Johann Georg 79, 96, 429
Hamsun, Knut 64–65, 77
Hamvas Béla 590, 598
Hankiss Elemér 363, 364, 376
Hankiss János 29
Harding, Denys Wyatt 186
Hargittay Emil 644–645
Harmening, Dieter 397
Hárs Endre 281, 296
Harsányi István 419
Harsányi Kálmán 48, 60
Harsányi Lajos 262, 575
Harsdörffer, Georg Philipp 381, 396
Hartmann, Nicolai 55, 56, 60
Határ Győző 12, 26
Hatvani, Paul 332
Hausmann, Raoul 363
Hauszer Lőrinc 394
Havas István 585
Head, Richard 174
Hebbel, Friedrich 222, 223–224, 227, 229, 231
Heckenast Gusztáv 522
Hegedüs Géza 48, 60
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 96, 228, 363,
461–462, 465, 474, 521
Heidegger, Martin 218, 233, 556
Heine, Heinrich 626
Heinrich Gusztáv 479
Heisterbach, Caesarius von 389
Heller Ágnes 112, 132, 234, 526
Helmeczy[i] Mihály 318, 403, 416, 420, 421, 491
Heltai Jenő 197
Helvetius, Claude Adrien 18
Henderson, Andrea K. 16
Henrich, Dieter 362
Henszlmann Imre 473, 474, 475, 477
Herczeg Ferenc 213, 259, 575
Herder, Johann Gottfried 4, 173, 429, 482, 518
Hermand, Jost 101
Hermann, Ulrich 100
Herschberg-Pierrot, Anne 572
Hésziodosz 366–367
Hevenes Gábor 432
Hevesi András 255
Hevesi Sándor 32, 46
Hévízi Ottó 233, 465
Hitler, Adolf 266
Hóman Bálint 99
Homérosz 388, 408, 412, 413, 414, 415, 524
Hopp Lajos 504, 511
Horatius 173, 388, 412, 413, 415, 477, 516, 550
Horbatsch, Olexa 648
Hormayr, Joseph 435
Horvát[h] István 192, 403, 406–407, 408, 416, 433
Horváth Béla 267
N. Horváth Béla 631, 632–633
Horváth János (Berettyó János, Érmellyéki
remete, Galgóczi György) 8, 160–165, 256,
310, 336, 345–346, 425, 479, 482, 585, 637
Horváth József 160–161, 163
Horváth Józsefné l. Galgóczi Julianna
Horváth Károly 635
V. Horváth Károly 10
Horváth Margit 163
Howell 486
Hölderlin, Johann Christian Friedrich 7
Huelsenbeck, Karl Richard 351, 352, 363
Hugo, Victor 75, 475, 514–515, 517, 522, 526, 528,
622, 626
Humboldt, Wilhelm von 4, 8
Hunfalvy János 626
Hunyadi Mátyás l. I. Mátyás magyar király
Hunyadi Sándor 59
Husserl, Edmund 349
Huszthy Zoltán 157
Huysmans, Joris-Karl 260
- Ibsen, Henrik 64, 72, 73, 222–224, 225, 232
Ignotus (Veigelsberg Hugó, Korax) 215, 216, 256,
336
Ignotus Pál 120, 131, 132, 266
Ilia Mihály 158
Illés Andre 159, 511
Illyés András 399
Illyés Gyula 143, 146, 255, 267, 269–279, 372, 590,
597, 630–634
Imre László 439
Imre Mihály 487
Ingarden, Roman 316
Ipolyi Arnold 299
Irving, Washington 174, 183
Iser, Wolfgang 362, 364
István, I., Szent, magyar király 386, 488, 643
István, V., magyar király 641
Istvándi István 507
Istvánffy Miklós 389
Iványi Ödön 211, 252
Izsák József 273, 279
Izsó Miklós 320

- Jacobsen, Jens Peter 65
 Jacopone da Todi 38, 41–42, 44
 Jakab István 439
 Jakabfi László 186, 187, 586
 Jakobson, Roman 347
 Jammes, Francis 62, 76, 78, 255, 262
 Janco, Marcel 363
 Jankovics József 502, 511, 572
 János, Damaszkuszi Szent 391
 János, Kapisztrán Szent (Giovanni de Capistrano) 381
 Járdányi Pál 301
 Jaurès, Jean 261
 Jaub, Hans Robert 4, 10, 252, 297, 322, 349, 363, 492, 493, 559, 560–561, 571, 597, 599
 Jean Paul 173, 477
 Jeles András 280
 Jenisch, Daniel 401, 402, 407, 420
 Jodelle, Etienne 402
 Jókai Mór 157, 178, 183, 196, 200, 201, 202, 205, 211, 212, 213, 216, 424, 474, 480, 585, 586, 623, 629, 635, 636
 Jolles, André 429–431, 436, 439
 Jones, Chris 16, 27
 Jonynas, Ambráziejus 304
 Jósika Miklós 178, 186, 199, 200, 201, 424, 425, 481
 József Ágost főherceg 575, 585
 József Attila 77, 102–133, 134–142, 144, 145, 149, 157, 348, 357, 585, 595, 600, 605–606, 608–609, 617, 632
 József, II., német-római császár, magyar király 432, 433
 Juhász Ferenc 143, 146, 148, 600
 Juhász Gyula 61, 110, 156–159, 163, 328, 344, 345, 365, 376, 585
 Julow Viktor 377
 Jung, Franz 363
 Just Béla 257, 267, 268
 Justh Zsigmond 191, 215, 255
- Kádár Imre 61, 62, 77
 Kaffka Margit 336, 466–467
 Kafka, Franz 63, 70, 77, 280, 349
 Kállay Ferenc 403, 420, 421
 Kállay Miklós 261, 262, 268, 585
 Kálmán C. György 313–317
 Kandinszkij, Vaszilij Vasziljevics 330, 331, 337
 Kant, Immanuel 6, 7, 18, 96, 234, 461, 464, 513, 521, 524, 526
 Kántor Lajos 633
 Kanyó Zoltán 430, 439
 Kapi György 504, 509
 Kapisztrán János (Giovanni de Capistrano) I.
 Kapisztrán Szent János
 Kaprinai István 432
 Karácsony Sándor 586
- Kardos András 233, 234
 Karinthy Frigyes 119, 132, 157
 Karinthy Frigyesné I. Böhm Aranka
 Kármán József 150–153, 192, 473, 531, 555
 Károly, Borromeói (Borromei) Szent 391
 Károly, II., angol király 498
 Károlyi Gáspár 310
 Kárpáti Aurél 212, 216
 Kárpáti János 345
 Kassai József 401
 Kassák Lajos 61, 63, 105, 142, 327–346, 347, 348, 351–364, 365–379, 590, 595
 Kassák Lajosné I. Simon Jolán
 Katalin, Sienai Szent 30–31, 38, 42, 46
 Katona István 432
 Katona Jenő 265, 266
 Katona József 4, 8, 9
 Kayser, Albrecht Christoph 552
 Kayser, Wolfgang 591
 Kazár Emil 205, 211
 Kazinczy Ferenc 12, 152, 171, 187, 192, 318, 320, 321, 398–423, 437, 438, 469, 489, 515, 516, 518, 530, 531, 532, 555, 556–572, 580, 583–584, 585, 622, 640
 Kazinczy Gábor 440, 623
 Kázmér Ernő 61, 77
 Keats, John 186
 Kecskeméti Gábor 485–490
 Kéký Lajos 585
 Kelemenffy László 197
 Kemény G. Gábor 585
 Kemény János 500, 511
 Kemény Zsigmond 178, 200, 201, 216, 225, 238, 424, 441–465, 474, 481, 483–485, 626, 627, 629, 635
 Kemper, Hans-Georg 364
 Kempis Tamás 389
 Kenyeres Zoltán 272, 279
 Kerényi Ferenc 187, 479, 490, 635
 Keresztúri Pál 498
 Keresztury Dezső 161, 637
 Keresztury Mária 439
 Kermode, John Frank 56, 60
 Kertész Imre 78, 345
 Kéthly Anna 266
 Kierkegaard, Søren 35, 37, 43, 46, 234, 464, 465
 Kilényi Irma 158
 Király István 377
 Király Péter 646
 Kis János 398, 407, 408, 411, 414, 421, 422, 423, 437, 531, 571
 Kisfaludy Károly 171–172, 186, 192, 193, 194, 423, 424, 425–426, 473, 480, 481, 553, 573, 587
 Kisfaludy Sándor 29, 423, 425, 427, 428, 435–436, 437, 438, 480–481, 531, 542, 548, 550, 552, 554
 Kiss Attila Atilla 553, 554

- Kiss Ferenc 59
 Kiss József (1923–1992) 215, 312
 Kiss József (Szentesi [Szamosi] Rudolf) (1843–1921) 207–208, 216, 635
 Kis-Solymosy Simó Károly 552
 G. Kiss Valéria 604, 621
 Klaniczay Gábor 641, 643, 644
 Klaniczay Tibor 440, 641, 642
 Klee, Paul 61
 Kleinschmidt, E. 11
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 405, 407, 412, 438, 548
 Kmetty János 77
 Knapp Éva 396, 397
 Kóbor Tamás 197, 214
 Koczogh András 163
 Kocztur Gizella 27
 Kodály Zoltán 160, 300, 301, 576
 Kodolányi János 638, 641
 Kókay György 628
 Kolbe, Karl Wilhelm 401, 420
 Kollenicz András 392
 Kollonich Lipót 647
 Kolowrat-Liebsteinsky, Franz Anton 484
 Komáromi János 576, 579–583, 584, 586
 Komjáthy Jenő 635
 Komlós Aladár 61, 77, 628, 637
 Komlóssy Judit 621
 Komócsy József 216
 G. Komoróczy Emőke 346
 Kónya Judit 48, 60
 Kónyi János 411, 552
 Kopernikusz, Nikolaj 508
 Kopitar, Jernej 648
 Koptik Odó 393–395, 397
 Korax (pseud.) = Ignotus
 Korff, Hermann August 80, 96–98, 101
 Kormos István 600
 Kornmann, Michael 381
 Korompay H. János 473–478
 Kortsák Jenő 469
 Kosáry Domokos 628
 Koselleck, Reinhart 4, 9
 Koszó János 432
 Kosztolányi Dezső 63, 76, 77, 127, 142, 156, 157, 158, 236, 237, 252, 255, 259, 262, 280, 342–343, 347, 574, 575, 577, 579, 595, 597, 599, 632
 Kotzebue, August Friedrich Ferdinand von 173, 174, 548, 550–551
 Kovács Anna 29, 554
 Kovács Ferencné Önodi Irén 554
 Kovács László 78
 Kovács Pál 194
 V. Kovács Sándor 642
 Z. Kovács Zoltán 238, 252
 Kovalevszkij, Ioann 47
 Kovalovszky Endre 216
 Kozocsa Sándor 215
 Kőhalmi Béla 30
 Kölcsey Ferenc 4, 5, 6, 8, 9, 172, 186, 317–322, 398–423, 473, 475, 481, 482, 490, 512, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 525, 527, 528, 586, 634
 König Antal 266
 König, Christoph 100
 Köpeczi Béla 510, 511
 Körner, Theodor 481
 Krasznahorkai László 280–297
 Kray István 266
 Kreutzinger, Josef 415
 Krikman, Arvo 304
 Kristóf Károly 358
 Kriza János 299
 Kropotkin, Pjotr Alekszejevics 31
 Krúdy Gyula 65, 78, 197, 214, 241, 576
 Kulcsár Szabó Ernő 10, 252, 253, 270, 279, 362, 363, 376, 378, 493, 566, 568, 571, 572, 621, 632
 Kulcsár-Szabó Zoltán 570, 571, 572
 Kultsár István 405, 433, 552
 Kummer László (Ladislaus) 392–393, 397
 Kun Ilona I. Bethlen Miklósné
 Kuncz Aladár 62
 Kurz, Gerhard 601–602, 620
 Kuthy Lajos 202, 440, 522
 Kutka, Ioann 646–648
 Kuusi, Matti 305
 Kvideland, Reimund 396

 La Mettrie, Julien Offroy de 18
 Lacan, Jacques 245, 253, 285
 Lachmann, Renate 347
 Laclós, Pierre Ambroise François Choderlos de 548
 Lafontaine, August Heinrich 174
 Lagrange, Garrigou 265
 Lajos, I., magyar és lengyel király 382, 384, 395
 Lajos, XIV., francia király 401, 514
 Lamartine, Alphonse 514
 Lamennais, Félicité Robert de 525
 Lämmert, Eberhard 100
 Lampérth Géza 585
 Lamping, Dieter 620, 621
 Langford, Paul 28
 László, I., Szent, magyar király 643
 Lator László 611, 615, 621
 Lauka Gusztáv 195, 199, 200, 205, 215
 Lázár Katalin 302
 Lefranc, Abel 260
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 510
 Lékai Lajos 432, 433–434, 437, 440
 Lendvai Ernő 331, 332, 345
 Lengyel András 105, 131
 Lengyel Balázs 271, 279

- Lengyel Dénes 439
 K. Lengyel Zsolt 77
 Lenkei Henrik 214
 Leonardo da Vinci 508
 Lessing, Gotthold Ephraim 12, 172, 173, 174, 187, 407
 Lesznai Anna 61, 77, 471
 Lévay József 624, 628, 636
 Lewin, Jane E. 296
 Ligeti Ernő 61, 77, 78
 Lihacsev, Dmitrij Szergejevics 39–40, 47
 Link-Heer, Ursula 440
 Lipák Tibor I. Zalán Tibor
 Lipót, I., német-római császár, magyar király 382, 383, 387, 500
 Lippay György 383, 384, 390, 391
 Lipps, Theodor 220, 228
 Lisznyai Kálmán 199, 627, 629
 Liszt Ferenc 612–614
 Livius 412
 Locke, John 18
 Lotz János 134
 Lovass Gyula 267
 Lovik Károly 78
 Lőkös István 552, 553
 Lőrinczy Huba 78
 Ludassy Mária 28
 Luhmann, Niklas 10, 434
 Lukács György 30, 46, 179, 217–234, 460, 463, 465
 Lukács Lajos 193
 Lukácsy Sándor 215, 310, 321
 Luther, Martin 261
 Lutskay (Pop) Mihály 646, 647, 648
- Macaulay, Thomas Babington 521
 Macht Ilona 158, 159
 Mácza János 61
 Madách Imre 479, 586, 635, 636–637
 Madarász fivérek (József és László) 624
 Madarász Imre 47
 Mahler, Gustav 336
 Majakovszkij, Vlagyimir Vlagyimirovics 61, 357
 Majláni 510
 Makay Attila 186
 Makkai László 585
 Malherbe, François de 401
 Mallarmé, Stéphane 62, 70, 77
 Malraux, André 267, 589, 592
 Mándi Ildikó 240, 252, 253
 Mánfalvi Alice 297
 Mann, Otto 345
 Mann, Thomas 109, 110, 112–114, 120, 121, 122, 129, 132, 133, 311, 338, 596
 Mányoki Endre 379
 Márai Sándor 61–78, 252, 255, 313, 573–586, 632
 Marcellus 642
- Margit, Árpád-házi Szent 381, 641–644
 Margócsy István 310, 616, 621
 Mária Terézia, magyar és cseh királynő 395, 648
 Marinetti, Filippo Tommaso 333, 343, 357
 Marino, Giovanni Battista 400
 Maritain, Jacques 259, 261, 265
 Márkus György 28
 Marmontel, Jean François 399, 403, 411, 414
 Marot, Clément 401
 Martialis 388
 Martin du Gard, Roger 267
 Martinkó András 360, 364, 465
 Márton László 280
 Marton Márta (Szöllős Henrikné) 103, 131
 Matvejevitch, Predrag 432, 440
 Mátyás, I., magyar király 488
 Mauriac, François 256–257, 261
 Mauzi, Robert 28, 554
 Maximus (Maximosz), Szent 387
 McGann, Jerome 15, 27
 Mednyánszky Alajos 435, 440, 586
 Medvei Emma Margit 215, 216
 Meisner 173, 187
 Melanchthon 487
 Merényi Oszkár 320
 Meritzay Antal 439
 Mészáros Ignác 530
 Metternich, Klemens Lothar 484
 Mexia (Mejia), Pedro (Pero) 380
 Meyrink, Gustav 77
 Mezei Mária 158
 Mezei Márta 433, 571
 Mezei Pál 158
 Michelet, Jules 263, 482
 Mihályi Ödön 61, 62, 77
 Mihelics Vid 265, 266
 Mikes Kelemen 508, 552
 Mikszáth Kálmán 183, 213, 214, 259, 586, 635, 636
 Milbacher Róbert 492
 Milotay István 266
 Milton, John 438
 Miskolczy Dezső 158
 Moholy[i] Nagy László 345
 Moisescu, Titus 304
 Molière 586
 Molinos, Miguel de 30
 Molnár Ferenc 156, 197, 585
 Montaigne, Michel de 402, 504, 511
 Montrose, Louis Adrian 28
 Moore, Thomas 622
 Móricz Zsigmond 59, 60, 160, 255, 259, 469, 573, 579
 Mortier, Roland 26, 27
 Mukašovský, Jan 347
 Mullan, John 16
 Murai Károly 214, 216

- Muratori, Lodovico Antonio 639
 Mussolini, Benito 328
 Müller, Johann Gottwert 174

 Nadányi Zoltán 575, 576
 Nádas Péter 280, 320
 Nádasdy Ferenc 645
 Nagy Csaba 635
 Nagy Elek 193
 Nagy Endre 628
 Nagy Ignác 194, 196–199, 201, 202, 203, 208, 216, 522
 Nagy Ilona 439
 Nagy Imre 479
 Nagy József 80, 99, 101
 Nagy Lajos 108, 590
 Nagy László 146, 600, 609
 Nagy Levente 511
 Nagy Miklós 464, 635
 Nagy Péter 479, 504, 511
 Nagy Sámuel 320
 Nagy Sándor makedón uralkodó 90
 Napóleon, I., francia császár 88, 90, 432, 481, 517
 Négyesy László 574
 Nehemjá (Nehemiás) 502
 Nemes László 196
 Nemes Nagy Ágnes 148
 Németh G. Béla 216, 218, 219, 231, 233, 628, 632
 Németh Gábor 280
 Németh László 257–258, 268, 498, 501, 503, 511, 583, 634
 Nerval, Gérard de 477
 Newton, Isaac 646
 Ney Ferenc 196
 Nietzsche, Friedrich 32, 33, 42–43, 47, 74, 75–76, 80, 232, 330–331, 345, 484
 Noel, Marie 267
 Novalis 3, 6, 7, 8, 9
 Nunkovics József (Josephus) 392, 397

 Nyáry Pál 624
 Nyíró József 62, 575
 Nyitske Alajos 440

 Obernyik Károly 194
 Odorics Ferenc 553
 Oláh Gábor 585
 Olasz Sándor 603, 621
 Olearius, Adam 396
 Olsvai Imre 301
 Oltványi Ambrus 187
 Onder Csaba 317–322, 490–494
 Orbán Jolán 253
 Orczy Lőrinc 155, 482
 Orosz Ferenc (Franciscus) 383, 392–393, 397
 Orosz István 234

 Orosz László 160
 Országh Antal 196
 Ortega y Gasset, José 263, 620
 Osvát Ernő 256
 Osváth Béla 48, 60
 Ovidius 366, 388, 395

 Paál Árpád 61, 77
 Pach Éva 131
 Pados Pál 586
 Pais Dezső 162, 215
 Pajor Gáspár 150–153
 Pákh Albert 199, 625, 626
 Pál József 377
 Pál, Remete Szent 382
 Pál, Szent 8, 515, 648
 Pálffy Albert 199, 200, 201
 Palkó Gábor 281
 Pálóczy Horváth Ádám 433
 Palocsay Tivadar 519, 526
 Pancsenko, Alekszandr Mihajlovics 47
 Pándi Pál 479
 Pápay Sámuel 406, 421, 422, 423
 Papini, Giovanni 31
 Papp Ferenc 628
 Parny, Évariste 548
 Pascal, Blaise 43, 256, 524
 Paskievics, Ivan Fjodorovics 199
 Pásztor Lajos 397
 Pátzay Pál 103, 131
 Pauler Ákos 80, 99, 101, 109
 Pauler Gyula 644
 Pauli, Johannes 380
 Pázmány Péter 487, 507, 509
 Péch Zoltán 635
 Péchy Imre 512
 Péchy-Horváth Rezső 78
 Péczeli József 151
 Péguy, Charles 70, 261, 267
 Pekry Lőrinc 504
 Péntek János 376
 Perczel Mór 624, 629
 Perlrott Csaba Vilmos 77
 Petelei István 252, 636
 Péter László 60, 158, 637
 Péter, Canisius Szent (Petrus Canisius) 647, 648
 Petercsák Tivadar 640
 Péterfy Jenő 217–234, 457, 465, 523–524, 525–526, 529
 Pethő Ildikó 621
 Petőfi Sándor 4, 52, 160, 195, 200, 215, 309, 310, 311, 343, 367, 368, 473–474, 475, 476, 478, 479, 503, 526, 576, 580, 588, 622, 623, 624, 625, 626, 629, 632, 634
 Petrarca 502, 547, 548
 Petri György 280

- Petri Mór 585
 Petrichevich Horváth Lázár 182, 188, 194, 195,
 197, 216, 474
 Peuckert, Erich 431, 434, 436, 439
 Pezay, Alexandre Frederic Jacques de Masson
 548
 Pfeifer Nándor 161
 Pfeiffer Olga (Déry Tiborné) 592
 Philostratosz (Philostratos) 388
 Pikulik, Lothar 11, 29
 Pilinszky János 47, 148, 157, 272, 278, 311, 617,
 619–620
 Pinch, Adela 28
 Pindarosz 367
 Pintér Jenő 216
 Pirandello, Luigi 284
 Pitroff Pál 259
 Platón 109, 513
 Pléh Csaba 571, 572
 Plinius 388, 390
 Plutarkhosz 388, 513
 Pócs Éva 511
 Podmaniczky Frigyes 190, 191, 200, 201, 215
 Póka 510
 Polányi Károly 46
 Pomogáts Béla 49, 58, 60, 77, 591, 598, 632, 637
 Pompéry János 201
 Ponirko, Natalja Vladimirovna 47
 Pontmartin, Armand de 483
 Pope, Alexander 186, 309, 436
 Popper Leó 492
 Possonyi László 265, 266
 Poszler György 234, 511, 590, 598
 Pray György 432
 Preiss, Gerhard 363
 Prevost, Marcel 214
 Prince, Gerald 297
 Proust, Marcel 256, 257, 258, 267, 349, 363, 576–
 577, 580, 584, 588, 594, 596, 599
 Pseudo-Dionüsziosz Areopagitéusz 642
 Ptolemaiosz 508
 Puky Ferenc 419
 Pulszky Ferenc 473, 474, 476, 478

 Rába György 345, 363
 Rabutin, Johann Ludwig 499, 500, 504, 507
 D. Rácz István 621
 Radau, Michael 488
 Radetzky, Joseph 484
 Radnóti Miklós 267
 Radnóti Sándor 280, 281, 288, 296, 297, 317, 567,
 571, 572
 Rajk László 594
 Rákóczi Ferenc, II. 501–502, 584
 Rákóczi György, I. 385, 488
 Rákóczi György, II. 506

 Rákosi Jenő 211, 216, 217, 219, 225–226, 227, 233,
 635
 Rákosi Viktor 211, 636
 Ráth Mátyás 434
 Ravisius, Johannes 389
 Rédey Tivadar 575
 Rejtő István 46
 Rejtő Jenő 157
 Remellay Gusztáv 196
 Renan, Ernest 43, 260
 Renart, Roman de 571
 B. Retzer József 420
 Révai Miklós 155, 400, 407, 412, 413, 434, 557
 Révérend, Dominique 510, 511
 Reviczky Gyula 211
 Réz Pál 595
 Rezek Román 267
 Rhédei Júlia I. Bethlen Miklósné
 Ribordy 523
 Richardson, Samuel 12, 174, 188, 531
 Richelieu, Armand Jean du Plessis 401
 Rickert, Heinrich 79, 82, 85, 86, 100, 101
 Ricoeur, Paul 282, 296, 465
 Riha, Karl 362, 363
 Rilke, Rainer Maria 61, 65, 327, 347, 349
 Rimbaud, Arthur 255
 Rimszkij-Korszakov, Nyikolaj Andrejevics 336
 Ritoók Emma 213
 Róbert, Szent (Roberto Bellarmino) 647
 Rohonyi Zoltán 10, 11, 479
 Rolland, Romain 258
 Rónay György 267, 268, 346, 369, 377, 379, 465
 Ronsard, Pierre de 401, 402
 Rothe, Wolfgang 345
 Rott Nándor 262
 Rousseau, Jean-Jacques 188, 261, 401, 480, 516,
 517, 526, 548–549, 590
 Rózsashegyi Kálmán 59
 Rölleke, Heinz 305
 Rötzer, Hans Gerd 345, 363
 Rudolf, II., német-római császár, cseh, római és
 magyar király 67
 Rösen, Jörg 433

 Sabry, Randa 554
 Sade, Donatien Aldonse François marquis de 17
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin 526
 Saint-Exupéry, Antoine de 267
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy 504, 510, 511, 525
 Salamon Béla 157
 Salazar, Antonio de Oliveira 265
 Sallustius 417, 423
 Salmastius, Claudius 500
 Sand, George 517, 526
 S. Sárdi Margit 511
 Sarv, Ingrid 304

- Sauder, Gerhard 12, 15, 26–27, 28, 29
 Sauka, Leonardas 305
 Schäfer, Jörgen 363
 Schanze, Helmut 440
 Schedel Ferenc I. Toldy Ferenc
 Scheler, Max 232
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 228
 Scherer, Wilhelm 577
 Schiller, Friedrich 5, 6, 8, 18, 22, 24–25, 29, 97, 174,
 186, 367, 513, 554
 Schlegel, August Wilhelm 173, 187, 517
 Schlegel, Friedrich 173, 187, 478, 517, 626
 Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel 84
 Schmid, Herta 347
 Schmitt Jenő Henrik 31
 Schneider, Ingo 396
 Schnitzler, Arthur 63
 Schopenhauer, Arthur 228, 332, 484
 Schönberg, Arnold 328, 329, 334, 336, 337, 334
 Schöpflin Aladár 48, 60, 256, 575, 576–578, 585
 Schreiner, Klaus 397
 Schroeder 173
 Schupp, Johann Balthasar 396
 Schwering, Markus 432, 440
 Schwind, Klaus 378
 Schwitters, Kurt 351, 364
 Scott, Walter 171–189, 424, 435, 517, 518
 Searle, John R. 315, 591
 Sebestyén Károly 575, 578
 Sebő Ferenc 302
 Selberg, Torunn 396
 Sellière, Ernst 29
 Samain, Albert 255
 Seneca 388
 Serédi Jusztinián 266
 Serner, Walter 351
 Sertillanges, Antonin Gilbert 265
 Sesztov 232
 Shakespeare, William 54, 71, 79, 89, 90, 91, 92,
 101, 179, 186, 188, 225, 227, 230, 232, 308, 309,
 312, 381, 515, 517, 527, 576, 580, 586
 Shaw, George Bernard 266
 Shelley, Percy Bysshe 254, 622, 629
 Sik Sándor 585
 Síklaki István 571, 572
 Simmel, Georg 232, 465
 Simon Jolán (Kassák Lajosné) 379
 Singer, Isaac Bashevis 280
 Sinka Erzsébet 637
 Sinkó Ervin 61
 Sipos Gábor 511
 Sipos Lajos 131
 Somlyó György 131, 133
 Somogyi Sándor 628
 Sonntag, Susan 317
 Sós Endre 198, 216
 Souchon, Paul 267
 Sőrés Zsolt 637
 Sőtér István 27, 255, 267, 268, 457, 464, 465, 519,
 520, 521, 524–525, 528, 529
 Spinoza, Baruch 514, 516, 624
 Spivak, Gayatri Chakravorty 289, 290, 297
 Spondanus, Henricus 389
 Spranger, Eduard 82, 86–88, 89, 100, 101
 Stammler, Wolfgang 439
 Steinert Ágota 215, 511
 Steller Antal 629
 Stendhal 257, 350, 477
 Sterne, Laurence 12, 13, 26, 403, 415
 Stirner, Max 32
 Stolberg, Friedrich Leopold 415
 Stoll Béla 311
 Stone, Gerald 646
 Strauss, Richard 331, 336
 Strich, Fritz 80, 92–94, 98, 100, 101
 Sue, Marie Joseph, Eugène 196, 197, 198, 202, 207
 Suetonius 388
 Supervielle, Jules 267
 Surányi Miklós 213, 216
 Sutyák Tibor 571
 Sükei Károly 622–629

 Szabanajev, Szkrjabin L. 327, 328, 345
 Szabó B. István 554
 Szabó Dezső 59, 157, 255, 357, 370, 470, 471, 634
 Szabó Endre 32, 33
 Szabó G. Zoltán 317–322, 418, 419, 490
 Szabó György 637
 Szabó Ignác 202
 Szabó János 421
 Cs. Szabó László 255
 Szabó Lőrinc 61, 76, 142, 267, 348, 575, 579, 632
 Szabó Miklós 163
 Szabó Zoltán 159
 Szabó Zsuzsanna 641–644
 Szabolcsi Miklós 102, 131, 149, 362, 585
 Szabolcska Mihály 636
 Szaitz Leó 433
 Szajbély Mihály 440, 552
 Szalai Anna 216
 Szalai Imre 585
 Szalay László (1813–1864) 187, 481, 512, 513–514,
 518–523, 527, 529, 552
 Szalay László 346
 Szántó György 586
 Szántó Judit 113, 595
 Szappanos Balázs 131
 Szapphó 415
 Szász Andrásné 637
 Szász János I. Johannes Zabanius
 Szász Károly 622, 624, 636
 P. Szathmáry Károly 212, 426–429, 439

- Szauder József 11, 27, 28, 29, 320–321, 418, 419, 423
 Szauder Józsefné (Szauder Mária) 418, 419
 Szávai János 590, 598
 Szebenyi Pál 440
 Szeberényi Lajos 626
 Széchényi Ferenc 192
 Széchenyi György 265, 266
 Széchenyi István 190, 192, 193, 194, 196, 201, 215, 308, 481, 512, 518, 522, 523, 529
 Szegedy-Maszák Mihály 186, 188, 252, 364, 441, 443, 450, 463, 464, 465, 525, 529
 Székely Aladár 157
 Szekér Joachim 433
 Szekefű Gyula 162, 256, 575–576
 Széles Klára 360–361, 364
 Szemere György 469
 Szemere Pál 6, 172, 192, 399, 403, 406, 407, 408, 410, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 627, 629
 Szenczi Molnár Albert 161, 399
 Szendrei Janka 301
 Szentmiklóssy Alajos 407
 Szentesi [Szamosi] Rudolf (pseud.) = Kiss József
 Szentgyörgyi József 421
 Szentimrei Jenő 61
 Szerb Antal 80, 88, 99, 267, 511, 590
 Szerdahelyi István 233
 Szigeti József 636
 Szigeti Lajos Sándor 131, 377, 612, 621
 Szigligeti Ede 635
 Szijj Ferenc 280
 Szikra (pseud.) = Teleki Sándorné
 Szilágyi Ilona 158
 Szilágyi István 161
 Szilágyi Márton 29, 150–153, 492, 541, 553
 Szilágyi Sándor (1827–1899) 201, 624–625, 626–627, 628
 Szilágyi Sándor 163
 Szilágyi Virgil 201
 Szilasi László 296, 553
 Szili József 8, 11, 26, 439, 489
 Szini Gyula 235–254
 Szinnyei Ferenc 196, 198, 199, 200, 201, 216, 424, 425, 426, 439
 Szirák Péter 280–281, 296, 297, 568, 572
 Szokoly Viktor 202, 205
 Szókratész 469
 Szomaházy István 213
 Szomor Dezső 336
 Szontágh Gusztáv 173, 310
 Szöllős Henrikné I. Marton Márta
 Szöllősy Klára 132
 Szörényi László 311, 395, 397
 Sztravinszkij, Igor 329, 332, 334, 336, 344
 Szücsi József 189
 Szvorényi József 420, 552
 Tacitus 412
 Tagore, Rabindranath 62
 Taine, Hippolyte Adolphe 260
 Takács Ferenc 311
 Takács József 528
 Tamás Anna 628
 Tamás Attila 112, 132, 133, 273, 278, 279, 377, 596, 599, 632, 637
 Tamás, Aquinói Szent 265
 Táncsics Mihály 624
 Tandori Dezső 272, 279, 280
 Tarczali Zsigmond 500, 509
 Tarnai Andor 440, 485, 490
 Tarnay László 297
 Tasi József 158, 159, 633
 Tasso, Torquato 438
 Taxner-Tóth Ernő 215, 419
 Teilhard de Chardin, Pierre 267
 Telekesy István 638
 Teleki Domokos 624
 Teleki Ferencné 520
 Teleki József 415, 422
 Teleki Mihály 499
 Teleki Sándorné (Szikra) 214
 Telepy Károly 320
 Tengelyi László 465
 Terescsényi Tamás 571, 572
 Thackeray, William Makepeace 196, 622, 626
 Thaisz András 172, 187
 Tharaut testvérek (Jerôme és Jean) 261
 Theophil 402
 Thewrewk István 212
 Thienemann Tivadar 80, 83, 99, 101
 Thierry, Jacques Nicolas Augustin 482
 Thomka Beáta 598, 599
 Thuanus, Jacobus Augustus 502
 Thurzó György 387
 Thurzó Mária 387
 Tieck, Johann Ludwig 173, 187
 Timár György 132
 Tinkó Iván 33
 Timon Sámuel 432
 Timonen, Senni 305
 Tisza István 378
 Titzmann, Michael 10
 Todd, Janet 15, 26, 27, 28
 Tódor Ildikó 635, 638
 Toldy Ferenc (Schedel Ferenc) 150, 152, 172, 173, 186–187, 473, 482, 492, 529, 553, 556–557, 571, 573
 Toldy István 252, 255, 511
 Tolnai Gábor 422, 511
 Tolnai Károly (Charles de Tolnay) 30
 Tolnai Lajos 211, 214, 216, 635
 Tolnai Vilmos 419

- Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 30, 31, 35, 36, 37, 41, 576, 580
 Tompa Mihály 626
 Tóth Árpád 61, 255, 595
 Tóth Kálmán 202, 636
 Tóth Lőrinc 200
 Tóth Péter 424
 Tömörkény István 259, 635
 H. Törő Györgyi 626, 628, 635
 Török Gyula 63, 78, 469
 Török Sophie 157, 158
 Török Vince 163
 Trnovský, Jiří (Tranoscius) 575
 Trattner János Tamás 404, 405, 406, 407–408, 416, 421
 Trattner Mátyás 552
 Turgenyev, Ivan Szergejevics 31
 Tüskés Gábor 396, 397
 Tüskés Tibor 272, 279
 Tverdota György 131, 132, 621
 Tzara, Tristan 363
 Udvari István 646–648
 Uhland, Ludwig 622
 Uitz Béla 61, 329
 Ujfalussy József 345
 Újvári Edit 377, 621
 Unamuno, Miguel de 232
 Ungár Júlia 231, 234
 Unger, Rudolf 79, 86, 96, 100, 101
- Vachott Sándorné Csapó Mária 201
 Váci Mihály 157
 Váczy János 419, 420
 Vadnay Károly 201, 205, 209, 216
 Vágó Márta 132, 157
 Vahot Imre 201, 623, 628
 Vajda György Mihály 27, 29, 554
 Vajda János 200, 201, 207, 635–636
 Vajda Mihály 234
 Vajda Péter 193, 194, 215, 343
 Vajthó László 585, 637
 Valentinus de Hungaria 396
 Valéry, Paul 256, 257, 260
 Vályi Nagy Ferenc 412, 413
 Váradi Borbála (Bethlen Jánosné) 497
 Varga Béla 109
 S. Varga Pál 424, 481–483, 513, 528
 Vargha Gyula 585
 Vargha Kálmán 252, 253
 Vargyas Lajos 301, 439
 Várkonyi Nándor 256
 Vas Gereben 199, 200
 Vas István 267, 527, 590, 595, 598
 Vásárhelyi Miklós 266, 268
 Vasvári Pál 622, 623
 Vatai László 43, 44, 47
- Vecsernyés Imre 620
 Vekerdi László 466, 472
 Veres András 233, 526, 529
 Veres Péter 590, 641
 Vergerio, Pietro Paolo 487
 Vergilius 395, 415, 505
 Verlaine, Paul 77, 255, 260, 331
 Verseghy Ferenc 192, 433
 Vértesi Arnold 208
 Vértessy Gyula 212
 Vietorisz József 575
 Vietta, Silvio 364
 Vilcsek Béla 101
 Villon, François 267
 Vincze Gábor 397
 Virág Benedek 192, 398, 413, 423, 433, 469
 Vitkovics Mihály 187, 192, 407, 531, 550, 552, 553, 555
 Vitnyédi fiúk (János és Pál) 497
 Vitnyédi István 510
 Vizkelety Mihály 387
 Vogüé, Eugène Marie Melchior de 34, 46
 Voigt Vilmos 439
 Voinovich Géza 161, 575, 576, 584, 586
 Volkelt, Johannes Immanuel 228
 Voltaire 401, 402, 412, 438, 514, 597
 Voss, Johann Heinrich 414, 417
 Voss, Julius von 174
 Vozári Dezső 61
 Vörös Imre 29
 Vörös Károly 216
 Vörösmarty Mihály 4, 9, 172, 192, 431, 439, 474, 512, 586, 624
- Wächter, Leonhard l. Veit Weber
 Wagner, Richard 328, 329–330, 331, 332, 336, 337–340, 345
 Walden, Herwarth 332
 Walker, Marshall 189
 Wallesz Jenő 214
 Walter Gyula 62
 Walzel, Oskar 80, 93, 101
 Wéber Antal 26, 27, 187, 188, 424
 Weber, Veit (Leonhard Wächter) 427, 428, 437, 439
 Weingand, Johann Michael 552
 Weiss János 11
 Weisstein, Ulrich 345
 Wellek, René 477
 Weöres Sándor 143–145, 272
 Werfel, Franz 63, 76, 77, 332, 335
 Wermitzer Julianna 572
 Wesselényi Ferenc 510, 644–645
 Wesselényi Miklós (1750–1809) 322
 Wesselényi Miklós (1796–1850) 512
 Weyden, Rogier van der 508

Whitman, Walt 122, 343
 Wideman, Elias 383
 Wieland, Christoph Martin 174
 Windelband, Wilhelm 79, 82, 85, 86, 100, 101
 V. Windisch Éva 511, 635, 637
 Wordsworth, William 186
 Worth, Dean S. 646
 Wölfflin, Heinrich 80, 93, 101

 Yahalom, Shelly 552

 Zabanius, Johannes (Szász János) 504
 Zalabai Zsigmond 601–602, 620, 621
 Zalán Tibor (Lipák Tibor) 373–376

Zender, Matthias 397
 Zentai Mária 424
 Zichy Antal 215
 Zichy Ferenc 394
 Zichy Pál 505, 510
 Zilahy Imre 182, 188
 Zilahy Lajos 48–60
 Zinkgraf, Julius Wilhelm 381
 Zola, Émile 210
 Zolnai Béla 99
 D. Zöldhelyi Zsuzsa 46
 Zrínyi Miklós 8, 399, 406, 499, 502, 503, 505–507,
 508, 509, 510
 Zrínyi Péter 645

A névmutatót *Bodnár Krisztina* állította össze

Tartalom

1999/1. szám

ROHONYI ZOLTÁN	
A klasszicista kánon revíziója és a monológ líra	3
DEBRECZENI ATTILA	
„Érzékenység” és „érzékeny irodalom”	12
BABUS ANTAL	
Dosztojevszkij szerepe Fülep Lajos világképének alakulásában	30
BÉCSY TAMÁS	
Kire süt a nap? (Zilahy Lajos: <i>Süt a nap</i>)	48
FRIED ISTVÁN	
Márai Sándor a <i>Napkeletben</i> (1921–1922)	61
POSZLER GYÖRGY	
Egyetemes Történet – Sugalmazott Költészet (A „szellemtudomány” változatai)	79
TVERDOTA GYÖRGY	
József Attila szerelmi ódája	102
TAMÁS ATTILA	
Egy verskompozíció-típus megjelenése századunk magyar költészetében	134
<u>Szemle</u>	
DEBRECZENI ATTILA	
Szilágyi Márton: <i>Kármán József és Pajor Gáspár Urániája</i>	150
ONDER CSABA	
Lehet-e szívük a filológusoknak?	153
GAJDÓ ÁGNES	
„...rám köszönnek ők is, kik nem élnek” <i>Juhász Gyula-ikonográfia</i>	156
<u>Emlékezés</u>	
KOROMPAY H. JÁNOS	
Horváth János és Margitta	160

A klasszicista kánon revíziója és a monológlíra*

„Das ächte Dividuum ist auch
das ächte Individuum.“
(Novalis)

1. Ha megnyilatkozásaink kommunikatív eredményességének egyik alapfeltétele a beszédszituáció pragmatikájának való megfelelés, akkor *ez* az önmagát mondó szöveg eleve paradoxnak tűnhet, ugyanis az aktuális irodalomtudományi kérdésfeltevések halmazából egyszerre kettőhöz is kapcsolódik, mottójával pedig tudatosan transzcendálja a címben lehatárolt korszélet olvasatának „szoros történeti” modelljét. Így azután saját szituációját kényszerül előzetesen megteremteni, hogy legalább vázaltszerűen megfelelhessen azoknak az elvárásoknak, amelyeket az alakulástörténetet átható kánonképződés, a dialogicitás elvétől alapjaiban megingatott monologikusság, szűkebről pedig a drámai monológgal rokon lírai beszédmód hermeneutikájában érdekeltekben a cím (mint előrejelzés) révén keltett.

Miben rejlik a kérdésfeltevés lényege? Mi a viszony a vizsgálat horizontjába került – történetileg relevánssá a kánonképződési folyamat által avatott – anyag tanúsága és az irodalomtudományi diskurzusban kiemelten kezelt kérdéssírok között? Indokolt-e, legitim-e a régi századforduló körüli filozófiai és esztétikai-poétikai reflexió *énszemléleti* következményeit a drámai monológ *beszédsajátosságai*val kapcsolatba hozni? Alakelméletileg ennek milyen válfajaival kell számolnunk? Önálló- és hagyományteremtő-e a monológyszerűség líránk múlt századi klasszikusainál, s értelmezhető-e a horizontelvűségen túl, a gondolkodásrendszerben¹ bekövetkezett átrendeződés következményeként? – nos, ezek lennének a cím sugallta s most már hipotetikusán megelőlegezett problémák, amelyek közül az elsőre nyilván azonnali választ kell adnom.

Írásom azt kívánja (érvelve) valószínűsíteni, hogy (1) *a drámai monológ ön-reflexivitása, belső dialogicitása – a hjelmslevi és az ehhez visszanyúló neoretorikai jelfelfogás értelmében – tartalomforma típusú viszonyba állítható a posztkantianus*

* Írásunk a 70 éves Bécsy Tamás tiszteletére rendezett pécsi konferencián (Sztituáció – 1998. szeptember 25.) elhangzott előadás bővített változata. Felvázolás jellegét az magyarázza, hogy igazából a *Romantika-szemléletünk mai kérdéseire* cím alá vonható gondolatmenet egyik összetevője vagy elágazása, s ekként szorosan összefügg a fenti cím alatt megjelent tanulmánnyal (vö. *Literatura*, 1998/3.).

reflexióstruktúra énszemléleti következményeivel, s (2) a líra elkerülhetetlen dialogizációja e hagyományosan drámához kötött beszédmód intertextualitásában jelöli (3) a klasszicista kánonnak mint szabályrendszernek a megbomlását. Az önmagára visszareflektált szubjektum képzetének a lírai műnem értelmezésében betöltött szerepe² mindenestre erősen kitünteti magát az alapkérdést, a nyelvhasználatban kimutatható elmozdulások viszont nem kezelhetők a kanonizált értékrend teljes tagadásaként. Magának a kánonnak – szövegtörzsként és nyelvként való – leváltása természetesen sokkal tágabb kontextusban értelmezendő, a Jaußtól, Gumbrechtől vagy G. Bucktól³ feltárt „történetiesülésen” túl a nemzeti kánonok áttöréséig, s annak a figyelembevételével, hogy Herder, sőt Humboldt is a teljesen kifejlett nyelv(ek) írásbeliségében is gondolkodott. Ez persze annak a belátását eredményezi, hogy a fáziseltolódással sújtott irodalmak szinte szükségszerűen törekszenek a teljes retorikai-poétikai rendszer megvalósítására,⁴ s így funkcionális szinten keveredik a megvalósítandó rendszer kulturális szükségletéhez kapcsolódó norma a reflexió önmozgásából és a szövegköziségből fakadó impulzusokkal.

Költészettörténetünk XIX. századi, Arany János életművében egyfajta szintézishez érő szakasza jellegzetesen e kettős mozgás interferenciájaként írható le, s a művek és életművek értelmezéstörténete is többnyire e tengely mentén oszcilláló görbét mutat. A fentebb stíl eszményéhez (s az ezt adekvátan megtestesítő nyelvi magatartáshoz és műfajokhoz), majd a Vörösmarty-féle romantikához kapcsolható elvárások és normák úgyszólván alig rögzülnek, hogy mintegy azonnal megkérdőjeleztessenek a *hatásszorongás* jegyében is dialogizáló művek⁵ és a kritikák szintjén, ami maga az irodalom történéseinek értelmezésre váró jelensége. A Csokonai- és Berzsenyi-opusz Kölcsey-féle önmagán-átdolgozása lírájában és kritikai felülvizsgálata a recenziókban – s ezzel az „érzés” és „kiömlés”, „reflexió” és „tanultság” kölcsönviszonyként érvényesülő gyakorlata és normája – kínálja a legtanulságosabb és legösszetettebb kánonképző alakzatot, de nem feledhetjük Katona rejtett párbeszédét sem Csokonaival, a Vörösmartyét Berzsenyivel, a Petőfiét Vörösmartyval vagy az Aranyét úgyszólván a teljes hagyománnyal, benne hangsúlyosan Berzsenyi és Kölcsey ún. létösszegző-időszembesítő, vagy – más perspektívából – önmegszólító verseivel... A klasszicista hagyománnyal és gyakorlattal való szembesítődés immanens és explicit mozzanata mégis egészében azért kínálhat több tanulságot, mert e hagyományban bizonyos értelemben a prekantiánus racionalizmus vagy empirizmus, az univerzálgrammatikai vagy szenzualista nyelvfelfogás, a történelemnek történetekként való reflektálatlan felfogása és a normativitását csak a német neoklasszikában fellazító poétika episztemikus inkarnációja szemlélhető. Lebontása ezért is minősül *a korszakváltásnak* olyan nagy hatású szerzőknél, mint Jauß, Foucault vagy Reinhard Koselleck. E „durva” általánosítással természetesen csak annyiban azonosulhat bárki, amennyiben belátja, hogy a korszak maga

is „él” a dichotomikus-tipológiai modell heurisztikus előnyeivel, Schiller pedig – hiszen nyilván róla van szó – megkerülhetetlen lesz a további gondolatmenetben.

2. A klasszicista kánonhoz való – értékelvűnek nevezhető – igazodást és vele egy időben a kánonnak mint nyelvnek és poétikának a revízióját három interaktív alakzat felvillantásával jellemezném, hogy a kimozdítás olyan közös elemeire figyelmeztethessek, amelyek analógiája valamiképpen a drámai monológ szaggatottságában, belső, pólusok közötti beszédirány-váltásaiban, a drámai szituáció indokolta emotív funkciójú vagy tisztázó-összegző stb., leginkább performatívnak nevezhető beszédfajtaiban rejlik. A drámai monológoknak nyilván arra a típusára gondolok, amely a figura belső vívódásait tárja fel, de nem feledhetjük a dominánsan érzelmi, filozófiai, etikai állásfoglalást kifejezőt sem. A drámaelmélet Bécsy Tamás-féle fogalmiságában a gondolatmenet számára kiaknázható éppenséggel az lesz, hogy „...a monológokként elhangzó szövegrészeknek ugyanaz a drámaelméleti törvényszerűsége, mint a dialógusoknak: tartalmak közötti viszonyokat jelenítenek meg. Csak ekkor ezek a tartalmak nem két ember közötti viszonyok, hanem egyetlen ember benső tartalmának különböző részei közötti viszonyok.”⁶ A pólusok közötti ide-oda mozgás és váltás, a beszédpozíciók egymásnak feszülése ugyanakkor más, mélyebb és elvontabb értelmezési háttér előtt is szemlélhető: az énszemlélet reflexiós filozófiai összefüggéseinek és a monológoknak mint nyelvhasználatnak az összekapcsolhatóságához, s így ahhoz a döntő mozzanathoz érkezhünk, amelyre – a posztkantianus tapasztalati helyzet „korszakjelölő, globális igényének” való megfelelésként – másutt csupán hipotetikusan utalhattam.⁷

2.1. Kölcsey Csokonai- és Berzsenyi-recenziója, bizonyos értelemben kritikai paradoxonként, egyaránt a zseni-fogalom normatív alkalmazásával kísérletezik. Az előbbi fogyatékosnak minősül, hiszen nála „az érzés nyelve tanulva van”, az utóbbira viszont az jellemző, hogy „Az ő *legjobb* darabjai közt nincsen egy is, mely reflexiónak következése volna, minden csupa érzés, minden csupa fantázia, ifjui erő, ifjui lángolás...”, ám „...a regula még inkább tartozik a *geniere*, mint más akárkire: mivel jó és rossz igen gyakran ugyanazon forrásból erednek”. Az értelmezéstörténet szokott eljárásait mellőzve⁸ e két helyet Schiller naiv-szentimentális ellentétpárját kiaknázva szembesíteném: az igazi zseni túláradó érzésvilággal jellemezhető, ez tehát nem elsajátítható (Csokonai Bürger felől nézve!), viszont nem is azonosítható a schilleri értelemben vett szentimentálissal, akinél az *ézés már mindig reflektált* (Berzsenyi)! Tagadhatatlan mégis, hogy Berzsenyit a bíráló e bevezető passzusai zseniálisként állítják eléink – ahogy azt a megbírált költő azonnal ki is aknázza válaszában –, a *legjobb*ként felsorolt művek között pedig ott az *Életfilozófia*, s ez alig-értelmezhetővé teszi a reflexiónélküliségre építő karak-

terizálást. Csetri Lajos joggal idézi a kortársak között okozott zavarodást példázandó Szemere *Tudósítását* – a kiváló érzékű és tudású barát ugyanis *A közéleti tél* természeti kódú felütését szentenciaszerű konklúzióba torkolltató zárlattal *példázza* a Berzsenyi-vers reflexiós jellegét!⁹ A reflexió hiányára tett utalás ezek szerint sem a Schiller-féle, bölcseletileg alátámasztott és súlyos konklúziókkal járó reflektáltság fogalmi tartalmával, sem a közkeletű „gondolatiság” képzetel nem azonosítható. Előrevetített utalásként gondatlan szövegezészt képviselne tehát ez a kitétel, s így az episztolákra volna értendő, ahogy Csetri Lajos valószínűsíti?¹⁰ Nincs esélyünk valami mélyebb, a reflexió és a nyelv természetébe bevillantó intuíciót feltételezni itt?

2.1.1. Az 1812–14-es évnek, vagyis a Berzsenyi-opusszal való teljes értékű szembesítődés időszakának a versterméséből a *Génius* száll és az *Elfojtódás* hatástörténete jelzi a kanonizálódást, mégpedig valami *saját és történetileg új hang* érvényesülése értelmében. Ha ezt a látéleletet ‘vallomásos énlíra’ értelemben summázzuk, s a klasszicista kánon ódai, elégiai, dalszerű stb. – vagyis műfajilag kodifikált, fölstilizált, egynemű¹¹ – beszédmódjával szembesítjük, érzékelhetővé válik a kánonrevízió mozzanata (ráadásul éppen a zseni-képzet mentén), ám *valamiről megfeledekezünk*. Arról ugyanis, hogy a két vers közös mozzanata a verszárlatbeli *beszédpozíció-váltás*: a konstatív megnyilatkozásokra szinte „metanyelvi” értelemben visszacsapnak a performatívok, a leíró közlés önmegszólításba, a beszélőre való visszakerdezésbe vált át. S ha ennek a posztkantiánus reflexióstruktúrában látjuk a teljesen kifejlett analógiás előzményeit, akkor Kölcsey Kant-excerptuma és -hivatkozásai révén a közös forrásvidék filológiai argumentumával is számolhatunk. A belső beszédpozíciók jelölt szembesítése – az önmagára visszareflektált én osztotságának metaforájaként – mintha máris a „Dividuum” jegyében allegorizálná az én összetevőit, némiképpen megelőlegezve a későbbi Kölcsey-líra összetett beszédnemét (lásd például a *Vanitatum vanitas* beszélői, modalitásbeli rétegzettsége stb.).

Novalis nevezetes *Fichte-Studien* című bölcseleti műve (1795/96) értelmezi át radikálisan a reflexió jelentését, miután az már Kantnál sajátos jelentőségre tett szert. *A tiszta ész kritikája* abban az értelemben reflexív jellegű, hogy – a transzcendentalitás lényegéből fakadóan – nem a dolgokra, hanem a dolgok megismerhetőségére, a tapasztalat lehetőségfeltételére reflektál, azért hogy azt az appercepció transzcendentális egységében, a Bewußtseinban ragadja meg. A posztkantiánus tradícióban ezért reflektálni azt jelenti, hogy a megismerés tárgyán túlmenően magára a megismerési folyamatra, s ezzel annak alanyára „csatolódnak vissza”. A „szentimentális” schilleri – az érzésnek mindig már reflektált voltát rögzítő – meghatározása maga is ehhez az episztémét megalapozó gondolatmozgáshoz kapcsolódik, ezt az alapstruktúrát tematizálja¹² esztétikai-tipológiai értelemben; Kölcsey így teljes joggal nevezheti meg e korszakát schilleri terminussal a nevezetes önéletrajzi levél-

ben. Magának Kantnak persze meg is kell állnia a transzcendentális én szintjén, ez ugyanis már kívül esik a szemléleten, s így az értelem számára megragadhatatlan. Fichte viszont ezt a tiszta Ich-et teszi meg filozófiája alapjául, mégpedig önnön korlátozóját, a Nem-ént tételezőként – s ez maga a *reflexió* struktúra, a *tudat* és az *én szerkezete*. Az önmagának folytonosan ellentettjét tételezni kénytelen öntudat ezzel végtelen mozgás színterévé lesz, az objektum és a szubjektum egysége – Novalis értelmezésében – filozófiailag így megvalósíthatatlan. Mérvadó filozófiatörténeti interpretáció szerint¹³ e novalisi bölcsélet a kora romantika legizgalmasabb teljesítménye, bizonyos értelemben a Hölderlinénél is mélyebb,¹⁴ ugyanis a kopula – mint az ítélet középpontjában álló, azonosságot biztosító elem – funkciójából kiindulva ahhoz a tézishez jut, hogy az ítélet mögött ott áll a lét, a végső azonosság, amelyet elhagyunk, azért hogy ábrázolni tudjuk. A tudat maga is sajátos lét azonban, nincs tőle elzárva tehát a lét – sőt, képet alkot róla. Ez a képpalkotási tevékenység a *re-flexió* novalisi értelme, a megfordítás megfordítása – egy *másodlagos reflexió* – révén pedig a lét ábrázolhatóvá válik. Így lesz tehát a *művészet feladata a lét ábrázolása* – a szimbólumban, amelynek a kimeríthetetlen érzéki telítettsége a gondolatilag átfoghatatlan ábrázolásának egyetlen esélye –, a filozófia ugyanis bebizonyította erre való képtelenségét!

A reflexió ezek szerint – legáltalánosabb és a korváltás szempontjából egyúttal legproduktívabb, legsajátosabb értelmében – nem pusztán kategóriák és szemléletek sémák által közvetített egységének a „folyamata”, nem azonos a gondolkodással, hanem annak különleges fajtája, kettős „használatban” pedig a művészet lehetőségfeltétele is. A „megfordítás megfordítása” ugyan tükörmetaforikája révén feloldani látszik a gondolati mozgás bonyolult összetettségét, nem feledhetjük ugyanakkor, hogy amit másodlagos reflexió tárgyává tesz a tudat (hogy művészet születhessék), az a fentiekben leírt Satz–Gegensatz struktúrában rögzített. A szimbólum(ok) által lehetővé váló világmegragadás előzetese ez – a többpólusú szerkezet ezért a művészi beszéd fogalmához szükségképpen tartozik hozzá. Novalis *Monologjának* nyelve, ez az önmagával törődő, a dolgokat maga mögött hagyó nyelviség a homogeneitást nélkülöző tudat koncepciójával együtt gondolandó el; sőt, Hölderlinnel rokoníthatóan, akaratunktól független működésként értelmezhető a novalisi megfogalmazásban! Ha pedig akaratú tényezők – művészet – közreműködésével szólal meg ez „a nyelvtől ihletett” beszéd, maguk e tényezők ugyan milyen énközpontra vonatkoztathatók vissza?¹⁵

Ez az értelmezési szint bizonyos, hogy intuitíve sincs jelen a kortárs magyar értekezői horizontban, a *költői gyakorlat viszont revelálni látszik a fichtei típusú reflexió* struktúrával *analóg nyelvi mozgást*. Mindenesetre meg kell még jegyeznünk, hogy a novalisi gondolkodás rekonstrukciója meggyőzően hozta felszínre a reflexió struktúra mögékerülhetetlen ide-oda mozgásának (*Hin und her Direction*) énszemléleti következményeit: a pluralizálódás, az

Énnek önmagában sokféle ént rejtő végtelen sokarcúsága számtalan idézhető novalisi aforizmának adja tárgyát. S nem árulkodó, hogy a *Monolog*¹⁶ a Fichte-stúdiók után született, s a nyelv önmagára irányuló mozgására való ráismerését éppen e cím alá foglalta? Tételezen azt már (a reflexiók filozófiai hátteret mélyen ismerő) nyelvbölcselelő Humboldt fogja állítani, hogy a magános beszéd is dialógus...

Ha innen nézzük tehát Csokonai és Berzsenyi utáni líránk beszédpozíciókat elbizonytalanító alakzatait – s e téren gondoljunk most csak Kölcsey tízes évekbeli és 23 körülre stabilizálódó műfaji kísérleteire (románc, ballada, népdal-tónus, archaikus történet szemlélet felvétele, salamoni szerep vagy kommentár többszörös beszédpozíció-váltással, Zrínyi-szerepek) –, elmondható Borbély Szilárddal, hogy a befogadói horizont olyan váltását célozzák, mely már kénytelen feladni az egyneműsége hangoltsággal együtt ennek passzív és didaxisra kondicionált szerkezetét is.¹⁷ Egyúttal hangsúlyoznunk kell azt is, hogy szó sincs itt már a retorikai értelmű iróniáról, vagyis a más nevében való beszéd alakzatáról, hanem az eltávolítás schilleri mozzanatával együtt – ha úgy tetszik, a monológ beszédmódjának jegyében elvárható – én-metaforának, én-allegóriának az emotív/intellektuális reflektivitásáról.

2.2. A kánon revíziójának – talán éppen az „újraíró” szöveg kanonizálatlansága miatt – kevésbé emlegetett interaktív alakzata az a „polémia”, melyet Katona József *Idő* című versének Csokonai időszemléletével és ennek versszerkezeti funkciójával, közvetve világképével folytat. Az *Újlesztendek gondolatok*nak az egyetemes elmúlás „katalógusát” felvonultató s a „Nem lehet jelenvaló, / Csak múlt s jövő pont lehet tebenned” racionalista tézisében összegződő bölcséletével s szinte hűvösen konstatáló modalitásával Katona tragikus, Horváth Jánossal szólva: hamleti töprengést, „súlyos, tömör, paradox” *reflexiót* állít szembe, a szó nyelvileg is megvalósuló fichtei értelmében. Tézisek és ellentézisek követik egymást – „Idő! *Jelenvaló* / létel: de *múlt* s *jövő* / csak semmi. Hát van-é / kedves közöttök egy? *Jelenvaló*; *jövő* – / *múlt*: semmi, s létel. A / három csupán tehát / *kettő*? – Hol itt enyém? – a „jelenvaló létel” semmisnek minősül, a múlt s jövő „abroncsba” nem hajtható, így „nincs remény”, hogy azután a jövő olyan ígéretet „öntsön” a jelenre, amelyet a múlt nem váltott be... Maga a múlt is egyszer „dicső”, majd „setét”, s épp ennek a szintézise a „reményem elvakult” tragikus önkép. A vers sokkal inkább az idő formálisan is szubjektivizált elgondolása, monológyszerű közlésrögök görgetése,¹⁸ mintsem a szubjektum olyasféle poetizált mitológiája, amelyet Szili József emleget a *hit-remény-szeretet*, illetve a *remény s emlékezet* Kölcseytől Aranyig érvényes „ideologikumaként”.¹⁹ Persze oka van annak, hogy erre kellett asszociálni, ugyanis a Szent Pál-i háttér mellé e kor-szeletben biztosan oda kell állítani az időiség bölcséleti reflexióját éppenséggel Novalisnál, aki a lét felé nyitott/receptív, s a reflexív folyamatban szűkségszerűen veszendőbe menő „érzést” (Gefühl) az „emlékezettel”, az ezzel

ellentett „kiegészítésre hajtó erőt” (Ergänzungstrieb) a „reménnyel” azonosítja. Előbbi révén az Én önmagán kívül létezik (Außer-sich-Seyn-beim-Seyn), azaz mintegy „előtétélezett”, az utóbbi viszont „utótétélezi”.²⁰ „A szubjektum saját függőségét múltként, léthiányának betöltésére való törekvését jövőbeniségként ragadja meg.”²¹ Az énállapot így „lebegés” a végletek között, s maga a jelen valamiféle „differenciál” a relatív lét és a relatív nemlét között... Manfred Frank analízisének a további követése kívül esik e mostani értelemösszefüggés-keresésen, azt még ide kell azonban kapcsolnom, hogy a múlthoz a tér, a jövőhöz a tulajdonképpeni időiség dimenziója társul Novalisnál, vagyis Koselleck metatörténeti kategóriáinak (tapasztalástér és elváráshorizont) a forrásvidékénél vagyunk! Hogy ennek mi az átfogóbb modernségértésbeli hozadéka, arra a posztkantianus tapasztalati helyzet hermeneutikai megközelítése rendjén utaltam már,²² s az utóbbi évek modernség-kutatása nem habozott e kosellecki kategóriák alkalmazásakor. Így azután az az interpretációs eredmény sem mellőzhető, mely szerint a tudat mint reflexiók struktúra „Hin und her Direction”-ja éppenséggel a „lebegés”, vagyis az időiség mozzanatában nyeri el a maga teljességét.²³

Nos, Kölcsey s az időstruktúrákat tematizáló Katona beszédmódjának az értelmezésekor figyelmen kívül hagyhatjuk-e ezek után a reflexiók filozófia horizontján felvázolódó összefüggéseket?

2.3. A nyelv lebírhatalatlan kiáramlását – implikáltan: tudatelőttiségét – és költészetteremtő erejét diagnosztizáló novalisi *Monolog* dramaturgiai inverzeként fogható fel Katona József nevezetes tézise az *Ilka-bírálatból*. E monológ-legitimálás – a drámai alaknak *önnön indulata ellen meginduló nyelve* – egyszerre fogadja el a nyelvileg létező belső megkettőződését, mint ami a sajátos nyelvi működést indokolja, s szűkíti le ennek érvényességi körét egy meghatározott pszichikai állapotra. Tény mindenesetre, hogy Bánk híres I. felvonást záró monológja a század önmegszólító beszédmódú verseinek archetípusa is, de magáé a lírai monológé is abban az értelemben, hogy a befogadói horizonton szinte máig hatóan a szaggatott, *beszédszerű blanc verse formálisan lezáratlan, „lekerekítetlen” áradásához* szokás kapcsolni a monológszerűséget. Ebben az értelemben emlegetjük például a *Gondolatok a könyvtárban* emotív funkcióval áthatott, félreismerhetetlenül vörösmartys monológszerűségét, holott *A Pesti Magyar Társasághoz* Berzsenyijével való dialógusában éppenséggel az *ellenpólusok közötti feszített térben* veszi erejét a niklai poéta konstatív és didaxistól sem mentes dikciója. Ezzel szemben a monológlírának e reflexiók struktúrában gyökerező, s annak kényszeres mozgásától diadalmasan elszakadó belső – *beszédpozíciók és perspektívák váltásában* megtestesülő – „többszólamúsága” Vörösmarty költészetének éppenséggel a csúcsteljesítményeit (*Az emberek, A vén cigány*) is jellemzi, akárcsak *Az örök zsidó* Arany Jánosának számos nagy versét.

Alighanem azt kell belátnunk, hogy a reflektáltság fentiek szerinti mozzanata oly mértékben járja át a lírai beszéd közegét, amilyenben az a műfajok klasszicista rendszerére érvényes nyelvi szerepek meghaladására képes. Nem véletlen tehát, hogy a romantikus líra a *költemény* és a beszélő pontszerű nyelvi horizontjával a „világot” szimbolizáló *dal* műfajában talál önmagára, s jut a legmagasabbra.

1 A fogalmat – noha egyébként számos ponton nem értek egyet a szerzővel – Michael Titzmann értelmében használom: valamely korszak, kultúra *gondolkodásrendszerét* a *gondolkodásstruktúra* (gondolkodási kategóriák, szabályok, a valóság szerkezetére vonatkozó „bázisposztulátumok” alkotta kijelentéshalmaz) és a *tudásrendszer* (a kulturális rendszerhez tartozók által igaznak tartott pozíciók halmaza) együttese képezi. (Vö. M. TITZMANN, *Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft = Modelle des literarischen Strukturwandels*, szerk. IDEM, Tübingen, Niemeyer, 1991, 395–439. Szorosabban lásd a 7. és a 12. paragrafusba foglalt fejtegetéseket.) – Itt summázott fogalmi részapparátusából a propozíciónak az a kitágított értelme kérdőjelezhető meg, amely szerint az implikált p. összege adja valamely szöveg jelentését: e megközelítésben egyrészt a jelentésnek *szöveghez kötött* invariánsként való felfogása, másrészt a metaforikus struktúrának *dekódolhatóként* (és változatlanoként) való tételezése érhető tetten. Tetézi a nehézségeket, hogy e propozíció fogalomra roppant nagy szüksége van a Titzmann-féle rendszerelméleti megközelítésnek, rendszerük megváltozása jelöli ugyanis a korszakváltást!

2 Erre vonatkozóan közelebről lásd KULCSÁR SZABÓ Ernő nagy elméleti hátteret mozgósító újraértelmezését: *Költészet és dialógus – A lírai művek befogadásának kérdéséhez*, *Literatura*, 1997/3, 256–269.

3 L. Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes' = Parallele des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences, par M. Perrault de l'Académie Française*, München, 1964, 8–64. – Günther BUCK, *Literarischer Kanon und Geschicht-*

lichkeit, DVjs, 1983/3, 351–365. – Hans Ulrich GUMBRECHT, *„Phoenix aus der Asche” oder: Vom Kanon zur Klassik = Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, szerk. Aleida und Jan ASSMANN, Wilhelm Fink Verlag, München, 1987, 284–299.

4 A problémakör rendkívül alapos körbenjárását – s ennek révén a klasszika fogalmának a rétegzését – lásd: CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek. Berzsenyi-tanulmányok*, Szépirodalmi, Bp., 1986, 27–42.

5 Harold Bloom terminusának alkalmazása azt is sugallni kívánja, hogy kánon fogalmunk egyszerre tartalmazza/implikálja a művek szintjén megragadható – továbbírás, átirás, idézés stb. formáját öltő – poétikai rögzülés immanens alakzatát, s az 'intézményesített, diskurzusban stabilizált rendszer' explicit mozzanatát. Optimális esetben utóbbi képes integrálni az előbbit, s így folyamatosan „történetiesül” (hogy ismét a Verzeitlichung gumbrechtli terminusának a V. Horváth Károly javasolta magyarításával éljek) – az irodalom alakulástörténetét értelmező műveleteinknek ezúton válhat mintegy kategoriális „közepévé”.

6 BÉCSY Tamás, *A dráma esztétikája*, Bp., 1988, 43.

7 L. ROHONYI Zoltán, *A posztkantianus tapasztalati helyzet és a költői beszédnemek*, *Literatura*, 1996/4. és „*Úgy állj meg itt, pusztán*”, Balassi, Bp., 1996, 76–88. Ez „a hiányzó rendszerpozíciót betöltő funkció” típusú „tézis” persze nem egyszerűen a rendszerelméleti gondolkodásnak adózó gesztus, hiszen például a Niklas Luhmann-i ihletésű Titzmann-modelltől elhatárolta magát a hermeneutikai-metatörténeti igényű gondolatmenet. Valójában a korszaket bizonyos szövegvilágai „sugallták” az általánosítást: vö.

ROHONYI Zoltán, *Az „én” és a „magam”*, Literatura, 1995/1. és ua. kötet 190–202.

8 A szakirodalom (Szaudertől Csetri Lajosig, Borbély Szilárdig vagy Gyapay Lászlóig) érvényes hagyományát egy pillanattig sem ignorálva el kell fogadnunk, hogy az interpretációs elvek és szabályok konszenzusának a hiányában magunk kontextualizáljuk a szövegeket, amennyiben túllépünk a szigorúan vett forrásvizsgálaton. Vö. ROHONYI Zoltán, *Intertextuális szövegfogalom és irodalomtörténeti olvasat: egy új Vanitatum vanitas-értelmezéshez*, Literatura, 1998/2.

9 Vö. CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség?*, Akadémiai, Bp., 1990, 263–264.

10 Uo., 271.

11 S ennek nem mond ellent, hogy az ódával kapcsolatos Boileau-féle „beau désordre” az „entuziazmus” nyelvének nemcsak engedményt tesz, hanem meg is követeli azt, ugyanis az ódai beszédszerepnek a megszólítás-aspektushoz kapcsolódó elvárása rögzíti a megemelt egyneműség hangjának a strukturális kereteit.

12 Vö. Például Lothar PIKULIK, *Frühromantik. Epoche-Werke-Wirkung*, Verlag C. H. Beck, München, 1992, 46–48. skk.

13 Manfred FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989, 248–286. Ebben a kontextusban idézi Weiss János egyik – még kéziratban lévő – tanulmánya (*Reinhold Kant-kritikája és a romantika születése*, 1998) M. Frank friss művét is: „Unendliche Annäherung.” *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Suhrkamp, 1997. Weiss János gondolatébresztő írásának a felhasználásáért itt mondok köszönetet.

14 L. *Ítélet és lét*, Magyar Filozófiai Szemle, 1993/5–6.

15 Legyen szabad visszaalnom a * alatt említett romantika-dolgozatomra: E. Kleinschmidt Sprachkrise-tanulmányát ott éppen ebből a perspektívából kellett kiemelnem a *Klassik im Vergleich* című nagy konferenciakötet számos kiváló szövege közül.

16 Magyarul lásd *Átváltozások*, 12–13. szám, belső borító és 35.

17 BORBÉLY Szilárd, *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*, A Kölcsény Társaság füzetei 7, Fehérgyarmat, 1995, 141.

18 Ugyanez a szaggyatott dikció – s az aszklepiadészi strófavariánsan belül is szokatlannul sok áthajlás – *A Magányhoz* jellemzője is: mintha a Csokonaival való dialógus során a világgépi értelemben vett revízió szükségképpen a *saját nyelven való másként mondás* mozzanatával járna! Vö. „Még mások, kiket a tarka szerencse csak / mintegy alva vet a boldoguláshoz és / mindenhez csupa sors vagy kabalák viszik, / majmok, tökkel balgatagok – gazok. / – Kik csak könnybe borult szembe lelik fel a / nagyságok tükörét, és ha kegyök felett / a mennyekre sohajtsz: ördögöt intnek elé. / Ártatlan mulatás! meg ne ijedj szegény! – És osztán mikoron mindezeket te fel- / fordult szívvel eredsz négy falaid közé; / akkor hív hitedes tárt öleléssel és / kézcsókkal dedeid futnak elődbe: vak!”

19 Vö. SZILI József, *Arany hogy istenül. Az Arany-líra posztmodernisége*, Irodalomtörténeti füzetek 139, Argumentum Kiadó, Bp., 1996, 57–84.

20 M. FRANK, *Einführung...*, 264–265.

21 Uo., 266.

22 Vö. a 7. számú jegyzetben hivatkozott dolgozatommal, I. h., 3.3.b és c pontok.

23 M. FRANK, *i. m.*, 268.

„Érzékenység” és „érzékeny irodalom”*

1. Fogalmi elhatárolások

„Pray, Sir, give me leave to ask you (I forgot it before) what, in your opinion is the meaning of the word *sentimental*, so much in vogue amongst the polite, both in town and country? In letters and common conversation, I have asked several who make use of it, and have generally received for answer, it is – it is – *sentimental*.” (Kérem, Uram, engedje meg, hogy megkérdezzem Öntől [korábban elfelejtettem], mi az Ön véleménye szerint a *sentimental* szó jelentése, amely oly igen divatos a pallérozottak között, városban és vidéken egyaránt? Levelekben és mindennapi beszélgetésekben sokakat megkérdeztem, akik használták, és általában azt kaptam feleletül, az – az – *sentimental*.)¹ E nevezetes és sokat idézett sorokat Dorothy Bradshaigh írta Samuel Richardsonnak 1749 novemberében. A helyzet két és fél évszázad távolából sem lett igazán egyértelmű a kérdéses szó értelmezését illetően: az általános elterjedtség ellenére, s a számtalan meghatározási kísérlet után is feltehető a jelentést firtató kérdés. Ahhoz persze, hogy az idézetben találnál valamelyest pontosabb válaszokra lelhessünk, célszerű a kérdést pontosítani, vagyis több kérdésre bontva feltenni.

Az első kérdés mindjárt a szóhasználatra kell hogy vonatkozzék, ugyanis ez korántsem egyértelmű, sem az angolban, sem más nyelveken. Jól érzékelteti a problémát Sterne nevezetes művének (*A Sentimental Journey through France and Italy*), pontosabban a mű címének fordítása körüli bizonytalanság. A modern magyar fordításban és a szakirodalomban *Érzelmes utazások...* címen szerepel, míg az első teljes fordítás készítője, Kazinczy Ferenc az *Érzékeny utazások...* címet adta neki, s a Határ Győző-féle fordítás második kiadásában is ez szerepel.² Kazinczy az angol mellett német közvetítő fordításból is dolgozott, így még inkább figyelemre méltó az a tény, hogy – amint azt Gerhard Sauder kimutatja – a német fordítás készítője, Johann Joachim Christian Bode és más írók (például Lessing) között vita bontakozott ki a

*A jelen dolgozat, egy nagyobb munka részeként, az MKM FKFP 0450/97. számú pályázati program támogatásával készült.

címről, vagyis a *sentimental* kifejezés visszaadásának nyelvi lehetőségeiről.³ Érzelmes vagy érzékeny? Ebben az alternatívában benne rejlik a szakterminológia azon megosztottsága is, amely a „szentimentalizmus” és az „érzékenység” kifejezések használatában érhető tetten hosszú idő óta, az angol, francia, német és a magyar nyelveken egyaránt. A probléma megközelítéséhez részben a szótörténet tanulságai, részben a stílustörténet lehetőségeinek megítélése nyújthatnak támpontokat.

a) „Érzékenység” vagy „szentimentalizmus”?

Lady Bradshaigh számára a *sentimental* szó értelmezése jelentette a problémát. Azóta a helyzet csak tovább bonyolódott, hiszen új kifejezések jelentek meg, s maga ez a szó is jelentésmódosulásokon ment át. Az idézetben a „sentimental” melléknévi alak szerepel, ami a „sentiment” főnévből ered, s nem a „sensitivity” főnévből származó „sensible” melléknév. Mind a két fogalom a XVIII. század közepétől adatolható az angol nyelvben. A „sensitivity” kezdetben, mint Edith Birkhead írja,⁴ főleg a fizikai érzékelésre vonatkozott, noha Addison a testi mellett az érzelmi fogékonyságot is értette rajta. A későbbiekben ez az értelmezés öröklődött, alakult tovább. A „sentimental”, melynek egyik legelső megjelenése Lady Bradshaigh levelében található, ugyancsak jelentős változásokon ment keresztül. Szükségtelen itt részletesen taglalnunk ezt a folyamatot, amelyet Erik Erämetsä oly alaposan feltárt alapvetőnek tekinthető, széles körben elfogadóan idézett könyvében.⁵ Elegendő azt kiemelni, hogy a szóhasználatban éppen Sterne említett műve eredményezett jelentős fordulatot, 1768-as megjelenését követően. Az addig is több értelemben alkalmazott kifejezés („sentimental”), amely döntően a moralitással és az erkölcsi érzékkel volt kapcsolatban mindegyik jelentésében, ekkor egy egészen új jelentéssel tűnt fel. „Sterne adopted the English word ‘sentimental’ as the corresponding adjective for his ‘sensitivity’, with a distinct French implication. By so doing he made a sort of sense-loan. He gave ‘sentimental’ a new signification that was current in French *sentiment*, which for Sterne stood in close relationship to his ‘sentimental’.”⁶ A franciából átvett értelmezés, amely inkább a kifinomult érzelmekkel és az ember érzéki-érzelmi meghatározottságával mint isteni eredetű minőséggel⁷ kapcsolatos, a szó jelentésében átértelmeződést és megosztást eredményezett (egyébként maga a francia kifejezés is változásokon ment keresztül⁸). A változások következtében a „sentimental” ezen új értelmezésben a „sensitivity” főnév melléknévi alakja lett, hiszen a „sensitivity”, mint említettük, a XVIII. század közepére maga is ilyen jelentésűvé vált.⁹

A sterne-i mű nyomán kibontakozó divat aztán majd e kifejezések diszkreditálódásához és leértékelődéséhez vezetett a század végére.¹⁰ A szóhasználat Sterne nyomán kibontakozott változása következtében a *sentimental* és társfogalmai váltak a *sensitivity* mozgalmát megnevező és reprezentáló kifejezé-

sekké, így ezek szenvedték el a legnagyobb kopást is.¹¹ E változás nemcsak az angol szakirodalmi hagyományban érzékelhető, de más nemzetek irodalomkritikájában is nyomot hagyott, mint azt a „szentimentalizmus” fogalmához mindenütt szinte kiirthatatlanul tapadó pejoratív mellékértelem is bizonyítja.

Az angol szóhasználat alakulástörténetének néhány számunkra fontos mozzanatát villantottuk csak fel (többet nem is igen tehattünk más, hasonló megalapozottságú vizsgálatok hiányában¹²), de ez így is megjelénítette a közös terminológiai problémát: egy széles körben elterjedt és alkalmazott fogalom („a szentimentalizmus”) sajátosan hordozza magával azt a szűkítő és egyben pejoratív értelmet eredményező nézőpontot, amely a XVIII. század végén és a XIX. század elején alakult ki, s amely sok tekintetben inadekvát a korábbiakra vonatkoztatva. Részben ennek is a következménye, hogy a *szentimentalizmus* helyett újabban egyre általánosabb a kevésbé megterhelt *sensibility*, *sensibilité*, *Empfindsamkeit*, *érzékenység* fogalom/fogalmak használata.

Változáson esett át a szentimentalizmus terminus érvényességi köre is: fokozatosan stílus, stílusirányzat megnevezéseként alkalmaztatott. Mint stílustörténeti kategóriát, kétségtelenül megpróbálták kiszabadítani a szűkítő nézőpont jelentette béklyókból, s ez a törekvés részben sikerrel is járt, noha az értelmezési hagyományt teljesen nem lehetett zárójelbe tenni. Az átférmálódó értelmezés azonban azt is eredményezte, hogy a fogalom a korábbinál sokkal zártabb és egységesebb lett, ami viszont történeti alkalmazhatóságát nehezítette meg.¹³ Bíró Ferenc, magyar példán, de általánosabb érvénnyel, éppen eme irányzati zártságot bírálja, mikor a szentimentalizmus mint stílustörténeti kategória rendszerező és periodizációs fogalomként való használata ellen érvel: „az irányzatként való felfogás ugyanis egyrészt túl szűk kezelése a jelenségnek (hiszen ott áll lehetőségként, ráadásul gyakran meg is valósult lehetőségként szinte az egész időszak mögött), másrészt viszont túl tág kezelése is, hiszen ahol megjelenik, ott is csak mint az életmű egy részlete van jelen.”¹⁴ A szentimentalizmus mint stílus kategória, mint egy zárt és viszonylagos egységgel rendelkező irányzat megnevezése tehát erősen problematikus, számunkra mindenesetre olyannyira az, hogy további alkalmazását nem látjuk célszerűnek.

b) Az „érzékenység” amorfitása

Ha érzékenység és szentimentalizmus közül az elmondott érvek alapján az előbbit választjuk is központi fogalmunknak, Lady Bradshaigh kérdésének megválaszolásától még mindig elég távol látszunk lenni, így célszerű a kérdést tovább pontosítani. A második pontosító kérdés az „érzékenység” hatáiraira vonatkozhat. A szótörténeti áttekintésből kiderült, hogy a *sentimental* és a *sensibility*, melyek eleinte viszonylag eltérő jelentéskört rögzítettek (morális reflexió, illetve fizikai érzékenység), fokozatosan közeledvén egymáshoz (de azonossá sohasem válván), a kettőt ötvöző és új minőségbe foglaló érzelmi-

lelki kifinomultság kifejezőivé lettek mint összetartozó melléknévi és főnévi változat. A mai angol szakterminológiában erős a szándék a két fogalom elkülönítésére, talán éppen azért is, mert szélesebb körben oly gyakran egymás szinonimájaként használatosak. Konszenzus azonban távolról sem alakult ki. Janet Todd például a *sentiment* jelentését erkölcsi reflexióként határozza meg,¹⁵ míg a *sensibility* jelentését inkább az ember ösztönös érzelmi világával, testi meghatározottságaival hozza kapcsolatba.¹⁶ Jerome McGann ezzel szemben, noha gyakran együttesen vagy felcserélhetően alkalmazza őket, mikor különbségüket próbálja rögzíteni, éppen fordított logikát követ.¹⁷

Markman Ellis viszont éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy az ilyetén megkülönböztetések a mai kutatások számára már kevésbé termékenyek: „The terms ‘sensibility’ and ‘sentimental’ denote a complex field of meanings and connotations in the late eighteenth century, overlapping and coinciding to such an extent as to offer no obvious distinction. Despite the attempts of some recent critics, it is not possible to legislate between the closely allied terms ‘sensibility’ and ‘sentimental’ in the mid eighteenth century, especially as they are used in the novels.”¹⁸ Állítása egy új nézőpont megalapozását szolgálja, amint a folytatásból kiderül: „However, though sensibility and sentimental may not be separated, that is not because they share a single unitary meaning, but rather, they amalgamate and mix freely a large number of varied discourses. Sensibility operates within a variety of fields of knowledge, beyond the strict confines of history of literature.”¹⁹ A pontos fogalmi distinkció helyett tehát inkább a választott „sensibility” fogalom elmosódó határai hangsúlyozódnak, pontosabban az, hogy e kulcsfogalom különféle „diskurzusok”²⁰ határvonalain helyezkedik el, szabadon egyesítve és keverve azokat. Ugyanakkor, s ez a nézőpont további újdonsága, igyekszik elkülöníteni az irodalmi érzékenységet (vagy inkább érzékeny irodalmat) mint önálló beszédmódot: „The novel of sensibility is the amalgamation of these differing discourses; yet, paradoxically, literary sensibility is distinct and separate from these discourses.”²¹

A továbbiakban mi is az „érzékenység” mint „diskurzusok” keveréke és az „érzékeny irodalom” mint ezzel érintkező, de mégis önálló beszédmód megragadására teszünk kísérletet. Ehhez azonban további két pontosításra van szükség. A kifejezések alakulástörténetének és a szakterminológia változásának felvillantott mozzanatai már az eddigiekben is nyilvánvalóvá tették, hogy fogalomalkotásunk nem vonatkozthat el a történetiség szempontjától. Nem hisszük, hogy megkonstruálhatjuk az „érzékenység” és az „érzékeny irodalom” elvont fogalmait, az elvontság csak a történeti változatok és azok egymásba történő átalakulási folyamatának megkonstruálásában ölthet testet. Ilyen értelemben az *érzékenység és elsősorban az érzékeny irodalom változatait kívánjuk leírni a XVIII–XIX. század fordulójának magyar irodalmában*. S ez utóbbi a másik pontosítás. Magunkévá tesszük ugyanis Gerhard Sauder

álláspontját, aki kijelentette, hogy a jelen helyzetben nem lehetséges az érzékenység történetét komparatista szempontból megírni.²² Ő elsőrendűen a szakirodalmi kutatások állására hivatkozott okként, de ezt kiegészíthetjük (saját kutatói kompetenciánk korlátozottságának beismerése mellett) azzal is, hogy az egyes nemzeti irodalmak változatai oly nagy mértékben eltérőnek látszanak, hogy egységes „történetbe” foglalásuk kísérlete bizonytalan kifejeletet ígér. Mindazonáltal nem mondunk le komparatista szempontok érvényesítéséről a tárgyalás egyes pontjain. A továbbiakban tehát, mikor az előzetes fogalomkonstrukció szükségszerű lépcsőfokain haladunk előre, igyekszünk ezen belátásokat sem szem elől téveszteni.

2. Az érzékenység mint viszonyfogalom

Az érzékenység „diskurzusok” keverékeként való felfogása diffúz fogalmat eredményez. Mint láttuk, Markman Ellis például hét „diskurzust” sorol fel, amelynek részeként tekinthető az érzékenység (eszme-, esztétika-, vallás-, gazdaság-, tudománytörténet, valamint a női szerep és a populáris kultúra változásainak története), de – azon túl, hogy ezek önmagukban is továbbiakat foglalnak magukban – újabbak is felsorakoztathatók melléjük. Chris Jones a XVIII. század végi politikai küzdelmek kódnyelveként értelmezi az érzékenységet,²³ bevonva így fogalmába a politikátörténetet is, Andrea K. Henderson az orvos- és pszichológiatörténet felől közelíti meg a szubjektivitás korabeli variációit (az érzékenység fogalmát kerülve, de tárgyában kétségtelenül arról is értekezve²⁴), John Mullan társadalomtörténeti szempontból alkalmazza az érzékenység-fogalmat.²⁵ Ha a pontos fogalmi distinkció nem látszik is lehetségesnek, a fogalom eme vészesen széttartó jellege azonban hasonlóképp megkérdőjelezi használhatóságát. Amikor tehát „diskurzusok” keverékeként próbáljuk értelmezni az érzékenységet, egy további belátást kell magunkévá tennünk.

Ha az érzékenység szétosztódik különböző „diskurzusokba”, akkor csak azok felől válik értelmezhetővé: egy „diskurzusok” közötti, azokat egybefogni kívánó nézőpont számára ez az érzékenység-fogalom határainak szétolvadását és használatának gyakorlati lehetetlenségét jelenti. Nemigen marad más lehetőség, mint kiválasztani egyet a „diskurzusok” közül, s annak nézőpontjából tekinteni a többire is. Így lehetőség teremődik a diffúzió megszüntetésére, miközben a pontos fogalmi distinkció egyneműsítő és leegyszerűsítő tendenciája sem érvényesül. *Az érzékenység viszonyfogalommá válik tehát, olyanná, amely a meghatározó nézőpontból szabadon egyesíti magában a különböző, „diskurzusok” elemeit.* Esetünkben nyilvánvalóan az irodalom(történet) képezi ezt a nézőpontot, az érzékenység fogalmán így ennek viszonylatait értjük. Irodalomtörténetileg három releváns viszonylatot különítünk el:

az érzékenységet mint *erkölcs- és boldogságfilozófiát*, mint *viselkedési mintát és modort*, mint *mentalitást és lelki alkatot*.

a) Az érzékenység mint erkölcs- és boldogságfilozófia

Erkölcs és boldogság összeegyeztetése az emberi gondolkodás örök problémája. A XVIII. század sajátos pozícióból vet számot e kérdéssel: az átformálódó emberkép konzekvenciáit próbálja érvényesíteni. Az ember mint kettős lény, test és lélek egysége ugyancsak az emberiséggel egyidős gondolat. A XVIII. századi gondolkodás e dualizmuson belül a test felértékelődését hozta. Az ember egyre inkább mint érző lény, ösztönei, testi szükségletei által alapvetően meghatározott létezőként értelmeződik, s ezzel párhuzamosan egyre kevésbé tűnik megnyugtatónak boldogságát csak a túlvilág ígéretére alapozni. A túlvilág-képzet mellett és az ezzel járó evilági aszkézis helyett egyre erősebb jogot követel magának valamely, még a földön elérhető boldogság vágya, amely a leginkább kielégítheti az ember „*érzékenységeit*”.

A földi horizontok felnövekedése az erkölcsiség legitimációja tekintetében ugyanakkor súlyos problémákat okozott. Az örök értékeket megjelenítő és általános, normatív karakterű erkölcs fogalmának újraértelmezése eredendő nehézségekbe ütközött egy olyan princípium jegyében, amely maga a mulandóság alá vetett és döntően egyedi karakterű. Az evilági boldogság, amely után az „*érzékenységek*” szükségszerűen úzik a hatalmuk alá vetett embert, fogalmából adódóan sem állandó, sem mindenki számára közös nem lehet. Ez az antinomikus gondolkodói helyzet és gondolati szerkezet alapvetően jellemzi a XVIII. századi érzékenységet mint erkölcs- és boldogságfilozófiát, gyakran emlegetett ambiguitása, Janus-arcúsága nem kis mértékben éppen erre vezethető vissza.

A probléma megoldására számtalan kísérlet történt a korban, többnyire erkölcs és boldogság, testi és erkölcsi ember egyeztetése jegyében. Természetesen igen erősen jelen voltak a hagyományos providenciális világképek különböző változatai is, amelyek nem akartak tudomást venni a szenzualista jellegű emberképből adódó konzekvenciákról, másrészt viszont, főleg a századvégen, megjelentek az ebből az emberképből levonható konzekvenciákat a szélső határig, az erkölcsiség létének tagadásáig vezető megoldások is, gondoljunk csak de Sade márki közismert példájára. Mindazonáltal inkább az egyeztető kísérletek voltak a jellemzőek az erkölcs újszerű legitimációjának keresése közben.

Az angoloknál kiemelhető a cambridge-i platonikusok és a „moral sense” iskola hatásait mutató gondolkodási irány, amely az erkölcsöt az emberben eredendően benne rejlő érzékként határozta meg. Ez a mintegy csalhatatlan törvényhozóvá növekedhető belső érzék az ember társas voltának szempontja által is döntően befolyásolt volt, az egyéni és közboldogság harmóniájának

megteremtése jegyében. A francia gondolkodásban nagyobb szerepet kaptak a mérsékleten túllépő törekvések (nem kis részben egyébként angol hatásra, Locke nyomán). Az érzékenységeinek kiszolgáltatott ember képéből számos radikális irány nőtt ki (például az orvosi materialisták, Helvetius, La Mettrie és követőik ember-gép elgondolása, a spinozizmus stb.), amelyek az angoltól eltérő módon szigorúan csak a testiséget fogadták el kiindulási alapul, s erre építve próbálták az erkölcsiség fogalmát levezetni. Az 1760-as, 1770-es évek éles filozófiai vitái éppen e probléma körül bontakoztak ki, s tették nyilvánvalóvá, hogy további utak e kiindulópontból csak a teljes erkölcsnélküliséghez vezetnek. A német gondolkodók (elég talán csak Kantra és Schillerre utalni) jórészt már e nézőpontokkal is számot vetettek, mikor a maguk választait kidolgozták. Egyeztető törekvéseik kimondottan erkölcs és boldogság konfliktusának nyilvánvalóvá tételére épülnek, nem harmóniájukat (pontosabban annak illúzióját) keresik, hanem az egyik oldal, az érzékenység szükségszerű korlátozásából indulnak ki. Ez a tájékozódás azonban már alapvételeiben tér el a providenciális világképek megoldásaitól.

Nem gondoljuk, hogy egy bekezdésben akár csak jelzésszerűen is át lehet tekinteni egy század gondolkodói választípusait erkölcs és boldogság kérdéséről.²⁶ Nem is erre vállalkoztunk. Mindössze a problémát kívántuk érzékeltetni, amely fogva tartotta a kor gondolkodóit, a problémát, amelyet az érzékenység mint az irodalom(történet) egyik releváns viszonylata magában foglal.

b) Az érzékenység mint viselkedési minta és modor

Az érzékenység azonban nemcsak mint erkölcs és boldogság ellentmondásos viszonya, mint filozofikus probléma jelent meg a XVIII. század folyamán, hanem viselkedési mintaként is. Elvontság és praktikum erkölcs és boldogság kapcsolatának két oldala volt a korban. Eredendő összefüggésük nyilvánvaló, érvényességi körük mégis egészen különböző, alig összemérhető. Az érzékenység mint viselkedési minta szövegeknek és a társas érintkezések világának a határterületén értelmezhető.²⁷ Lady Bradshaigh nevezetes levele egy eddig itt még nem idézett részletének tanúsága szerint a „sentimental” jelző előbb használtatott például emberre, partira, sétára, mint valamely szövegre, például a levélre.²⁸ Szöveg és társas érintkezés dinamikusan alakítja egymást: a bizonyos társadalmi körökben formálódó viselkedési szokások mintákká állnak össze, megjelennek szövegekben, majd ezek – maguk is alakítóan – rögzítik és viszontközvetítik e mintákat, és így tovább.

A társas érintkezés világát persze csak a szövegek révén tudjuk megközeleltetni, számunkra így csak a *conduct bookok*, a morális hetilapok, az érzékeny történetek stb. közvetítik azt a viselkedési mintát is, amely olyannyira áthatotta a XVIII. század egy bizonyos társadalmi közeget.²⁹ Ez azonban nem fedheti el a kölcsönhatás nyilvánvaló tényét, amit mindig szem előtt kell tartani

a szövegelemzések során. Annál is inkább, mert nélkül nem érthető igazán az érzékenységnek mint viselkedési mintának eredendő ambivalenciája sem. Nevezetesen az, hogy ez a társiaság erősen kizáró jellegű. Az érzékenység mint viselkedési minta csak egy bizonyos társas világhoz tartozik, abból táplálkozik, azt formálja. Azokkal a társas világokkal, amelyeknek más értéket tulajdonít, élesen szembe fordul, elutasítja a velük való közösséget.

Az értéktulajdonítás elvont régiókban mozog, az általános emberiség értékeit foglalja össze valamiféle nehezen megragadható belső erkölcsiség fogalmában. A jóság, a jó szándék, az együttérzés, a tisztaság, a kifinomultság, a nagylelkűség, hogy csak az érzékenység szótárának leggyakoribb fogalmait említsük,³⁰ együttesen képvisel egy újszerű erkölcsi ethoszt, amely meghatározta az érzékenység érzelmileg kifinomult viselkedésmódját. Sokszor és sokan kiemelték már ennek feminin jellegét,³¹ mindazonáltal tévedés lenne az érzékenységet a nemiség és a nemi szerepek felől megközelíteni, s nemcsak azért, mert a férfiakra ugyanúgy jellemző lehetett a korban. Az érzékeny ember, legyen férfi vagy nő, olyan erkölcsiséget képvisel, amely alapvetően tér el egy még virulens értékrendtől, attól az alapvetően maszkulinnak érzékelt hősi értékrendtől, amely az arisztokratikus, udvari reprezentációt jellemezte.³²

Az elvi szembenállás közössége mellett persze ez az újszerű erkölcsi ethosz is (minthogy elvont) igen sok értékrendet és magatartásmintát tesz lehetővé. Az angol polgári középosztályra jellemző értékrendek és életvezetési modellek nyilván jelentősen eltérnek azoktól, melyeket a francia szalonok, a német vagy a magyar felvilágosult nemesi és értelmiségi csoportok világában találunk. Az érzékenység mint viselkedési minta mindazonáltal közös abban, hogy egy belsőként megélt, emberies erkölcsiség jegyében szembe fordul a felszínesnek, pazarlónak, kiüresedettnek, hiúknak vélt nagyvilág erkölcstelenségével, s ezáltal egy újszerű társadalmi reprezentáció (middle station of life) letéteményesévé válik. Másrésztől viszont az is nyilvánvaló, hogy mint viselkedési minta egyben divat is lesz, s mint ilyen különböződik, eltűnik belőle és mögüle az az erkölcsi ethosz, amely hitelesítette. A viselkedési minta így alig elválaszthatóan együtt él a modorral: ez ugyanolyan hivalkodóan üres reprezentáció, mint az, amellyel eredetileg maga is szembe fordult.

c) Az érzékenység mint mentalitás és lelki alkat

Az érzékenység mint viselkedési minta tehát számos gyakorlati életvezetési modellt megenged és hitelesít, amelyek azonban csak saját kis körökben érvényesek, szembe fordulván a nagyvilág attól eltérő értékrendjével. Maga a viselkedési minta azonban inkább egy virtuális térben³³ mozog, amely valahol a mintát sugalló szövegek és az azokat mintául elfogadó (és egyben viszontalakító) társas kisvilágok határterületein helyezkedik el. Az így fel-

fogott érzékenységben közös oppozíciós magatartás és az elvont erkölcsi ethosz kizárólagos képviselője ugyanakkor sajátos mentalitást és lelki alkatot feltételez, s ez szintén közös jegynek mondható. Ennek megragadása azonban ugyanúgy csak szövegek által lehetséges, mint a viselkedési formáé, noha ez sem azonos a szövegekkel.

Az elvont erkölcsi eszmékhez fűződő szoros kapcsolat egyfajta világuidegensséggel jár együtt, amely az oppozícióban találja meg igazán önmagát.³⁴ Az érzékenység mint mentalitás és lelki alkat általában is az eszmékhez fűződő kapcsolata által meghatározott, a világra is e pozícióból tekint. Az eszmékhez közvetlenül és feltétlenül kapcsolja magát, vagyis sem közvetítőt, sem kompromisszumot nem fogad el. Gyönyörködik az eszmében, amely a teljességet kínálja számára, s alárendeli magát neki, jellegzetesen a vallásos elragadtatás-élmény ősmintája szerint. Nem véletlen, hogy a XVIII. századi érzékenységnek e viszonylatban azon vallási mozgalmak az előképei, amelyek az istennel való misztikus egyesülés, a teremtés csodájában való osztozás, az erkölcsi létezésben való feloldódás entuziasztikus érzéseit állították a középpontba.

A janzenizmus, a latitudinarizmus, a pietizmus, a fiziko-teológia (hogy megint csak a legfőbbeket említsük) a vallásos világkép megújulásának az útjait jelentették a katolikusok, az anglikánok, az evangélikusok, a reformátusok számára.³⁵ Az a mentalitás és lelki alkat azonban, amelyet ez a vallási élmény formált, könnyen átkapcsolódhatott és át is kapcsolódott a kor más, immár világi, világiasodó eszméire is. A „természet” és a „haza” mint az elvilágiasodás kulcsfogalmai ugyanolyan természetességgel rendelték magukhoz a rajongó lelki alkatot, ahogy azt a személyes élménnyé váló „isten” tette, sőt, valójában átvették annak jellegzetes vonásait is.

Az érzékenység mint lelki alkat számára az elvont erkölcsiség, a természet, a haza azon eszményvilágot jelentette, amelyért rajongani és szenvedni egyaránt kell és lehet. A *szenvedély* és *szenvedés* nyelvtanilag is egy tőből származó fogalmi érzékletesen mutatják ennek az eszményállító mentalitásnak a két oldalát. Ebben az értelemben az érzékenység tehát nem pusztán elomló gyengeséget jelenthet, de hiperaktív életerőt is. Ezek érvényesülése eszme és a világ oppozíciójának viszonylatában értelmezhető. Az érzékeny lelki alkat, amely oly gyakran szenved a való világtól és oly szenvedélyesen rajong eszményeiért (e szempontból mindegy a konkrét eszme mibenléte), adandó alkalommal képes lehet kérlelhetetlenül eszményei megvalósítására törni.³⁶ Ezek az egymástól első ránézésre oly távolinak tűnő lehetőségek valójában egyazon lelki alkat és mentalitás immanens lehetőségei, hogy éppen melyikük kerül előtérbe, az a külső és belső diszpozícióktól függ.

Az érzékenység a szekularizáció folyamatának sajátos vetülete és fázisa. A duális emberképen belül egyre inkább emancipálódó „testi rész” új egyensúly kifejlődéséhez vezet, ami a két princípium egységéként képződik meg.

Az ember egyre inkább önálló létezőként tűnik fel, kiválván az őt körülvevő nagy egész rendjéből, amelynek immár nem része, hanem részese. A modern értelemben vett individuum első mozdulásainak egyike az így kialakuló emberkép: a hagyományos providenciális világkép mint az eredendő egység elvesztésének élménye uralkodóvá válik, de ez egyben elengedhetetlenül szükségessé tesz egy olyan eszményt, amely újrateremthet valamiféle egység-képzetet. A kiválás és annak el nem fogadása jelöli ki az érzékenység eme új emberképének helyét a szekularizáció és individualizáció folyamatában, amely pozíció így jellegzetesen labilis és átmeneti.

3. Irodalom és érzékenység

Az érzékenység – értelmezésünk szerint – az irodalom(történet) nézőpontjából három releváns viszonylatot foglal magában, melyek szabadon fonják össze a különböző „diskurzusok” elemeit, nemegyszer szövegek és szövegyszerűen alig megfogható jelenségek határterületein mozogván. Az *érzékenység* mint erkölcs- és boldogságfilozófia, mint viselkedési minta és modor, mint mentalitás és lelki alkat egyaránt olyan *gondolkodói és létdilemmát jelent*, amely válaszok és megoldások számos variációját engedi meg és hívja elő, s amely a szekularizáció és individualizáció folyamatában sajátos fázisként értelmezhető.

Az irodalom sajátos (noha a korban még bizonytalan körvonalú) világában e *gondolkodói és létdilemmák* mint egy embertípus dilemmái jelennek meg, a középpontban így nem maguk a dilemmák állnak, hanem az az embertípus, amelyhez tartoznak. Az érzékeny ember mint típus és annak sajátos világalkotása válik hát az „*érzékenységtől*” ily módon megkülönböztetendő „*érzékeny irodalom*” mint beszédmód³⁷ konstituáló tényezőjévé. Természetesen maga az „*érzékenység*” is megjelenhet az irodalomban, amennyiben a lényegét képező *gondolkodói és létdilemmák* (vagy azok egyike) irodalmi műben tárul fel (s ilyen értelemben tágabb körű fogalom is).³⁸ Az „*érzékeny irodalom*” fogalmát azonban csak akkor használjuk, ha az irodalmi mű az *érzékeny embert és világalkotását mint beszédmódot állítja középpontjába*. A fogalom e jellegzetessége erősen történeti karakterű is, mert az érzékeny irodalom beszédmódja nagymértékben nemzedékfüggőnek látszik.

a) Az érzékeny embertípus és világalkotása

Az érzékeny ember sajátos *oppozíciós viszonyban* van a világgal. Ennek háttere a világba vetett, modern *individuum* létélménye: az eredendő egységtől elidegenedett világ mint valós élettér áll szemben a képzeletben újraalkotott egység eszményi világával. Az érzékeny ember ebben *otthonos*, de *abban él*. Az irodalom kitüntetett szerepet kap az *oppozícióban*: megteremti az *eszményi*

világot, amely az érzékeny ember számára az *igaz* valóságot jelenti, s amelyből mély megvetéssel szemlélheti az *igazi* valóságot, amelyben *élnie kell*.

A XVIII. század utolsó harmadának e jellegzetes létélményét Schiller fogalmazta meg *A naiv és szentimentális költészetről* című tanulmányában. „Ha az ember a kultúra állapotába lépett, s ha kikezdte őt a mesterkélttség, akkor megszűnt benne amaz *érzéki* harmónia, s most már csak mint *morális* egység, azaz egységre törekedve nyilatkozhatik meg. Érzésének és gondolkodásának összhangja, amely első állapotában *valósággal* megvolt, most csak *ideálisan* létezik. Ez az összhang már nincs meg benne, már nem életének ténye, hanem rajta kívül van mint gondolat, amelyet előbb meg kell valósítani. Ha most arra a két állapotra alkalmazzuk a költészet fogalmát, amely nem más, mint az *emberségnek a lehető legteljesebb kifejezése*, akkor ahhoz az eredményhez jutunk, hogy ott a természetes egyszerűség állapotában, amikor az ember még minden erejével egyszerre harmonikus egységként hat, amikor tehát természetének egésze teljesen kifejeződik a valóságban, a *valóságosnak* lehető legteljesebb *utánzása kell hogy alkossa a költőt*, – itt ellenben, a kultúra állapotában, amikor egész természetének ama harmonikus együttműködése eszme csupán, a valóságnak eszménnyé emelése, vagy, ami egyre megy, az *eszmény ábrázolása kell hogy alkossa a költőt*.”³⁹

Az érzékeny embernek az eszményhez fűződő rajongó lelki alkata az elidegenedettség-élményből fakad. A létezés teljessége e világlátásban az aranykor-mitosszal fonódik össze, amihez a hagyományos providenciális istenképzet egység-élményének megrendülése után a természet és a haza fogalmai társulnak. A természet mint minden létező őseleme és őselve az aranykori világhoz való hazatalálás lehetőségét jelenti, a haza fogalma pedig egy új típusú közösségesszmenyt formálván mintegy nemzeti aranykor újjászületése tűnik elő. Az érzékeny ember a való világban is az elveszett eredendő egységet kívánja újraélni, ezért kapcsolatai egyetlen elfogadható módja – az eszményekhez fűződő viszonya mintájára – a feltétlen odaadás, ami a másikban való feloldódás útján az elidegenedettség-élmény felfüggesztését kínálja. E feloldódás a barátságban és a szerelemben érhető el. Csak ezek az emberi kapcsolatok nyújthatják az érzékeny ember számára azt, amit egyrésztől legsajátabb élettere, a természetben fellelhető magány, illetve másrészt a hazafiság nyújthat (a nagy egész harmóniájának átélésével, illetve a feltétlen közösségvállalással). Az elszigetelt egyéneket eszménykereső világlátásuk rokonítja tágabb körben is: így formálódik meg az érzékeny emberek közössége, amely virtuális, amennyiben határait a közös viselkedési minta feltétlen elfogadása jelöli ki.

Az érzékeny ember számára tehát a boldogságot az eszménnyel való tökéletes azonosulás, illetve az azt mintázó emberi kapcsolatok jelentik. Ez a boldogság erkölcsös is egyben, hiszen érzékenységei parancsát követve keresi az eszményt és az eszmény megélésének lehetőségét. E boldogságfogalom

másfelől boldogtalanságot eredményez a való világban, hiszen abban az eszmények nem otthonosak. Az eszményhez való kötődés azonban édessé teszi a valós boldogtalanság szomorúságát is. S ha nem a szomorúságban való elmerülés gyönyörűsége hatja át az érzékeny embert, másik lehetőségként a világgal való aktív szembeszegülésben lelheti meg élete értelmet adó örömét, elomló passzivitása potenciális radikalizmust rejt magában.

b) Az érzékeny ember mint fiktív és biografikus hős

Az érzékeny ember típusán az eddigiekben az érzékenységi emberképének jelentős változatát és fázisát értettük, amely a szekularizáció és individualizáció folyamatának egy stációját reprezentálja, s amelyhez e minőségében sajátos világlátás és világalkotás társul mint irodalmi beszédmódot konstituáló tényező. Az „érzékeny ember” tehát éppúgy az elvont fogalmiság régióiban mozog, mint maga az „érzékenységi”; megragadására a fikció és a biográfia – a korban egymással egyébként szorosan összefonódó – terein nyílik lehetőség. Az érzékeny ember ugyanis egyaránt lehet irodalmi hős és valós személy, hajdanvolt életvilág(ok) szereplője, részese.

Az érzékeny embertípus eme kettőssége sajátos, nehezen megközelíthető és szétválasztható összeszőrdöttséget jelent. „Élet” és „irodalom” egymást átható szövetének felfejtéséhez eredendően szükséges az „élet”, vagyis a hajdanvolt valós személy megragadása, a lehetőségek azonban e tekintetben korlátozottak. Legcélszerűbbnek az látszik, ha e törekvést biografikusnak fogjuk fel, s a fikció mellett biográfiairól beszélünk, az érzékeny embertípus kettősségét pedig ennek megfelelően fiktív és biografikus hős kettősségeként szemléljük.⁴⁰ A két megközelítésmód szétválasztása és érvényességi körének kijelölése létrehozta azt a reflexív teret, ahol fikció és biográfia kapcsolata mégis megteremthető. (A XVIII. század végén éppen ellentétes irányultság, az összemosás jelei figyelhetők meg: az olvasói elvárások a fikciót is biográfiként kezelték, a fikció pedig intencióival vagy megerősíteni, vagy gyengíteni szándékozott az olvasói előfeltevéseket.)

A fiktív és biografikus hős így megközelíthetővé váló kettőssége döntően analógiás karakterű viszonyt rejt magában. Az érzékeny ember, akár fiktív, akár biografikus hős, egyazon módon rendezi be világát, eszményállítás és opposzió jegyében, s kapcsolatuk is egy virtuális valóság keretei között valósul meg. Az elszigetelt (fiktív vagy biografikus) egyén eszményvilágában különbségtétel nélkül találkoznak és alkotnak közösséget a hasonló (fiktív és/vagy biografikus) egyének, s válnak mintává egymás számára, elmosván élet és irodalom, valóság és fikció határait.

Az analógiás alapviszony azonban bizonyos esetekben és bizonyos nézőpontok megjelenésével módosulhat, noha meghatározó jellege nem csorbul. Ilyen eset például, mikor a fiktív és a biografikus hős szinte egymásba tűnik. Éppoly kevésbé hagyható ugyanis figyelmen kívül az a jelenség, hogy a fik-

tív hős nemegyszer a biografikus hősön épül, mint az, hogy nem lehet őket azonosítani egymással. Nem arra gondolunk természetesen, hogy az életrajz közvetlenül magyarázza, magyarázhatja a fikciós szövegeket, hanem arra, hogy az élettények és a primer módon biografikus szövegek átszüremlenek a fikció világába, annak részeivé válván (lásd például az intertextus kiemelt szerepét ekkoriban).

Történeti nézőpontból ugyanakkor fiktív és biografikus érzékeny hős mindig jelentősen különbözik egymástól. Az előbbi teljes és kizárólagos egységben van világalkotásával, az utóbbi csak részlegesen. A világgal való szél-sőségesen oppozíciós viszony olyannyira életidegen modus vivendit kínál, hogy az valójában megvalósíthatatlan, vagy megvalósítása tragédiához vezet, így az érzékeny emberre jellemző világalkotás szükségképpen csak korlátozott érvénnyel bírhat egy biografikus hős esetében. Szerepe azonban legalább egy rövid életszakaszban központi, s éppen e jellegzetessége lehet analóg a fiktív hős világalkotásának kizárólagosságával. E sajátos aszimmetriát mutató kettősségen nyugszik az érzékeny irodalom, mint egy karakterisztikus arculatú írónemzedék öntörvényű beszédmódja.

c) Az érzékeny irodalom beszédmódja és annak történetisége

A szentimentális költő (ez Schillernél az érzékeny ember fogalmának felel meg) tárgyát „egy eszmére vonatkoztatja, és csak ezen a vonatkozáson nyugszik költői ereje. A szentimentális költőnek ezért mindig két egymással viaskodó képzetrel és érzéssel van dolga, a valósággal mint határral és eszméjével mint a végtelennel; az a vegyes érzés pedig, amelyet ébreszt, mindig e kettős forrásról fog tanúskodni. Minthogy tehát itt két elv van a költő előtt, azért azon múlik minden, a kettő közül melyik válik *túlnyomóvá* a költő érzésében és ábrázolásában, s következésképp lehetséges a feldolgozás különbözősége. Mert most az a kérdés támad, inkább a valóságnál, vagy inkább az eszménynél akar-e időzni – vajon a valóságot mint az ellenszenv tárgyát, vagy az eszmét mint a rokonszenv tárgyát akarja-e kidolgozni. Ábrázolása tehát vagy *szatirikus* lesz, vagy pedig (e szó tágabb jelentésében, amelyet később magyarázunk majd) *elégikus*; e két érzésmód egyikéhez tartja magát majd minden szentimentális költő.

Szatirikus a költő, ha tárgya a távolság a természettől és a valóság ellentmondása az eszménnyel (a lélekre való hatásban a kettő egyre megy). Ezt pedig mind komolyan és indulattal, mind tréfásan és derűsséggel viheti véghez, aszerint, hogy az akarat területén, vagy az értelem területén időzik-e. Amaz történik a *feddő* vagy patetikus, emez a *tréfás* szatíra által.”

„Ha a költő úgy helyezi szembe a természetet a mesterkéeltséggel és az eszményt a valósággal, hogy az elsőnek ábrázolása túlsúlyban van és a benne való gyönyörködés uralkodó érzéssé válik, akkor *elégikus* költőnek nevezem. Ez a műfaj is, mint a szatíra, két osztályt foglal magában. Vagy a természet és

az eszmény a szomorúság tárgya, ha amaszt mint elveszettet, emezt mint el nem értet ábrázolják, vagy mind a kettő öröm tárgya, mivel mint valóságost képzelik el. Az első az *elégiát* adja szűkebb jelentésben, a másik az *idillt* a legtágabb jelentésben.”⁴¹

Többen rámutattak már Schiller terminológiájának termékenységeire a XVIII. század végi (magyar) irodalom megközelítésében.⁴² Nem célszerű (és talán nem is lehet) a schilleri kategóriarendszert közvetlenül átvenni és tipológiai rendszerként alkalmazni a vizsgálatok során, a benne rejlő szemléletmód adaptálása azonban fölöttébb ígéretesnek tűnik. Schiller eszmény és valóság kettősségének az érzésmódokkal való viszonyát leírva olyan szemléletet rögzít, amely a (mindkét értelemben vett) érzékeny ember világalkotásának és az érzékeny irodalomnak mint beszédmódnak az összefüggéseit mintázza.

Az érzékeny ember világalkotása beszédmódként elsősorban *műformák preferenciáját* jelenti. Olyan műformák kerülnek középpontba, amelyek az érzékeny ember sajátos, oppozícióra épülő, eszményekhez kapcsolt nézőpontját képesek minél teljesebben magukba fogadni. Ez a tendencia részben a hagyományos retorikai-poétikai rendszer egyes műfajainak megújításában, részben ezen kívüli, vagyis nem-kanonizált műfajok fel- és beemelésében érvényesül, *határozott ízléstörekvések jegyében*. Az érzékeny ember világalkotásának beszédmódként való megjelenése – nemzedékhez kötődő, programos újszerűségével – az irodalmi megújulás döntő szakaszát jelentette a XVIII. század végének magyar irodalmában (is). Minthogy azonban az érzékeny ember világa eredendően szűkös és instabil, az ezt magukba foglaló műformák köre is szükségképpen erősen korlátozott és nagyon is átmeneti érvényességgel bír.

Szűkössége megnyilvánul abban is, hogy az érzékeny irodalom sohasem jelenik meg kizárólagos módon sem egy korszakban, sem egy életműben, de sokszor még egy művön belül sem csak a rá jellemző világalkotás érvényesül. Az érzékeny irodalom mégis kitüntetett jelentőségű, mert adott korszakokban és egyes életművekben középponti szerepet tölt be, vagyis felőle válik értelmezhetővé minden más jelenség. Ez a központi szerep azonban maga is átmenetivé válik azáltal, hogy az érzékeny ember világlátása, amely eredendően instabil, gyorsan érvénytelenedik (egy korszakon vagy egy életművön belül). Mindazonáltal ez nem eredményezi az érzékeny irodalom mint beszédmód azonnali elhalását is egyben. Mint műformák és konvenciók rendszere sajátos önmozgással bír, s ez nemcsak életben tartja a lényegét képező világlátás elerőtlenedése után, de divatként expanzióra is képes, ami aztán felülírásának törekvéseit hívja ki, s ez már a beszédmód felbomlásához vezet.

1 A levelet idézi Markman ELLIS (*The Politics of Sensibility*, Cambridge University Press, 1996, 36.), továbbá Erik ERÄMETSÄ (*A Study of the Word 'Sentimental' and of Other Linguistic Characteristics of Eighteenth-Century Sentimentalism in England*, Helsinki, 1951, 22.) és Janet TODD (*Sensibility*, Methuen, London–New York, 1986, 9.).

2 Teljes modern fordítását Határ Győző készítette (Bp., 1957; újra: Bp., 1997); szemelvényeket közölt belőle ugyancsak ezen a címen, Szili József fordításában a *Szentalizmus*-kötet (szerk. WÉBER Antal, Bp., 1971, 95–102.); *Kazinczy Ferenc Muirkáji* IV. kötet, Pest, 1815.

3 Bode fordítása 1768–69-ben jelent meg *Empfindsame Reise* címmel. Az *empfindsame* helyett olyan kifejezések kerültek elő a vitában, mint a *sittlich*, a *gefühlvolle*, a *philosophische Reisen*, a *Reisen für Herz*. A vita áttekintését lásd Gerhard SAUDER, *Empfindsamkeit*, I. kötet, Stuttgart, 1974, 4–5.

4 „The Oxford Dictionary notices it as rare before the middle of the Eighteenth Century. Before that period it is usually applied to physical sensations, although Addison uses it in reference to both emotional and bodily susceptibility.” (Edith BIRKHEAD, *Sentiment and Sensibility in the Eighteenth-Century Novel*, Essays and Studies 11., 1925; idézi Erik ERÄMETSÄ, *i. m.*, 88.).

5 Erik Erämetsä idézett könyvében a szó XVIII. századi jelentéstörténetének három fő szakaszát különíti el (az 1746–1759, 1760–1767, 1767–1800 dátumokhoz kötve), amely szakaszok a morális reflexiótól a morális érzékén át a szimpla érzelmességhez vezetnek el: „During the eighteenth century the word 'sentimental' underwent the principal changes in the general outlook. In the early part of the century, 'thought' and 'moral reflection' had constituted the main qualities of the man of sense and virtue. The mid-century man had to display 'moral feeling', later on 'refined, elevated intellectual feeling', in order to be regarded as a moral, feeling man of fashion. Towards the end of the century, the philosophic doctrine of moral sentiments had lost its main importance. Feelings were no more cultivated for the sake of morality and

virtuous refinement but for their own sake. Therefore, when Sterne introduced the term 'sentimental' in a sense of his own, the old implication of morality was easily forgotten, not only on account of the popular author but because the old doctrines had ceased to be predominant.” (ERÄMETSÄ, *i. m.*, 58–59.)

6 ERÄMETSÄ, *i. m.*, 54.

7 Vö. ERÄMETSÄ, *i. m.*, 52.

8 Kezdetben inkább valóban a fizikai, érzékelésbeli mozzanat volt túlsúlyban („qualité par laquelle un sujet est sensible aux impressions physiques”), később azonban felerősödött az erkölcsiséggel összekapcsolódó értelem („faculté de percevoir les impressions morales”) (mindkét idézetet lásd Gerhard SAUDER, *i. m.*, 1.). Az *Enciklopédia* megfelelő címszavában pedig ezt olvashatjuk: „Disposition tendre et delicate de l'âme qui la rend facile à être émue, à être touchée.” (*Textes choisis de L'Encyclopédie*, par Albert Soboul, Paris, 1962, 239.) Ez a meghatározás majdnem szövegszerűen megegyezik a Sauder által idézett *Dictionnaire de Trévoux* szócikkével: „Sensibilité se dit encore dans un sens moral et figuré, de la disposition tendre de l'âme qui la rend facile à être émue, touchée.” (Idézi SAUDER, *i. m.*, 2.)

9 Vö. ERÄMETSÄ, *i. m.*, 88–89.

10 Vö. ERÄMETSÄ, *i. m.*, 68–73.

11 „So 'sentimental' – and the new derivation 'sentimentalism' – were adopted as labels for the trend of sensibility and very soon shared the degeneration of the movement which they now represented.” (ERÄMETSÄ, *i. m.*, 58.)

12 Roland MORTIER elsősorban a francia szakirodalomra vonatkoztatva írja: „Alapos, mindent figyelembe vevő szemantikai tanulmányra lenne szükség az »érzékenység« szó XVIII. századi jelentéséről” (*Egységes vagy széttagolt volt-e a világosság százada? = Uő, Az európai felvilágosodás fényei és árnyai*, Bp., 1983, 159.). Gerhard Sauder – bevallottan vázlatos áttekintése végén – ugyancsak az átfogó szótörténeti vizsgálat fontosságát hangsúlyozza: „Ausführliche Darstellungen der Wortgeschichte von »sensibilité« und »Empfindsamkeit« in Verbindung mit umfassenden Untersuchungen des englischen, französische-

schen und deutschen Wortschatzes der Empfindsamkeit sind Desiderate.” (SAUDER, *i. m.*, 7.)

13 Nem lehet itt feladatunk a szentimentalizmus fogalomtörténetének akár csak vázlatos áttekintése sem, elegendő annyit kiemelnünk, hogy valójában ennek felvirágzása a racionalizmus és emocionalizmus felvilágosodás kori viszonya és a preromantika kapcsán zajlott vitákhoz, valamint az emocionalizmus társadalomtörténeti megközelítésének preferálásához kötődött. E kérdésekre nézve lásd Northrop FRYE (*Towards Defining an Age of Sensibility = Eighteenth-Century English Literature*, szerk. James L. CLIFFORD, Oxford University Press, 1959, 311–318.), Roland MORTIER (az idézett tanulmány mellett fontos kiemelni a *Szentimentalizmus, „neoklasszicizmus” vagy „preromantika”* című írást, amelynek eredeti címe jellemzően a *Sensibilité* kifejezést tartalmazza a szentimentalizmus helyén, *uo.*, 161–171.), SÓTÉR István (*Phénomène poétiques à la fin du XVIII^e et à l’aube du XIX^e siècle = Le tournant du siècle des Lumières*, szerk., VAJDA György Mihály, Bp., 1982, 15–87., magyar változata: *A felvilágosodás és a romantika = Uő, Werthertől Szilveszterig*, Bp., 1976, 9–57.), CSETRI Lajos (*Folytonosság és változás a felvilágosodás kori magyar irodalomban = Folytonosság vagy fordulat?*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 15–33.) áttekintéseit. A szentimentalizmusról a hazai szakirodalomban lásd Wéber Antal (az idézett gyűjtemény bevezetőjében, *i. m.*, 7–76.), SZAUDER József (főleg *A XVIII. századi magyar irodalom és a felvilágosodás kutatásának feladatai és A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a felvilágosodás magyar irodalmában = Uő, Az estve és Az álom*, Bp., 1970, 5–56., 92–122.), VAJDA György Mihály (*Az irodalmi áramlatok struktúrája és a felvilágosodás irodalma, Neoklasszikus művészet – neoklasszikus irodalom = Uő, Összefüggések*, Bp., 1978, 9–41., 42–60.), KOCZTUR Gizella (*Regény és személyiség*, Bp., 1987, 48–83.) írásait.

14 *A felvilágosodás kori magyar irodalom értelmezéséhez*, ItK, 1979, 327.

15 „A sentiment is a moral reflection...”, Janet TODD, *i. m.*, 7.

16 „...an innate sensitiveness or susceptibility revealing itself in a variety of spontaneous activities such as crying, swooning and kneeling”, *uo.*

17 „sensitivity emphasizes the mind in the body, sentimentality the body in the mind”, Jerome McGANN, *The Poetics of Sensibility*, Clarendon Press, Oxford, 1996, 7.

18 Markman ELLIS, *i. m.*, 7–8.

19 *Uo.*

20 „(1) the history of ideas (moral sense philosophy); (2) the history of aesthetics (taste); (3) the history of religion (latitudinarians and the rise of philanthropy); (4) the history of political economy (civic humanism and *le doux commerce*); (5) the history of science (physiology and optics); (6) the history of sexuality (conduct books and the rise of the domestic women); and (7) the history of popular culture (periodicals and popular writing).” (*uo.*)

21 *Uo.* Jerome McGANN ugyancsak a speciálisan irodalmi formák és beszédmódok elkülönítésére törekszik, lásd erről összefoglalóan: *i. m.*, 4–9.

22 „Wie schon angedeutet, ist eine vergleichende Geschichte der Empfindsamkeit in den betreffenden Ländern noch nicht möglich. Eine komparatische Darstellung mit dieser Zielsetzung müßte auf Neubearbeitungen der Thematik zurückgreifen können, die in England vorliegen, in Frankreich und Deutschland bis jetzt fehlen.” (Gerhard SAUDER, *i. m.*, XV.)

23 „The debate of the 1790s were characterized by a politicizing of issues raised within the school of sensibility [...] these issues became a code in which conservative and progressive thinkers proclaimed their allegiances and worked out terms of accommodations.” (Chris JONES, *Radical Sensibility*, Routledge, London, 1993, 13.)

24 *Romantic Identities. Varieties of Subjectivity, 1774–1830*, Cambridge University Press, 1996, főleg 1–10.

25 *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1988.

26 Az eszméletörténeti háttér megrajzolásában elsősorban a következő művekre támasz-

kodtunk: Markman ELLIS, *i. m.*, 9–23.; Janet TODD, *i. m.*, 21–31.; Adela PINCH, *Strange Fits of Passion*, Stanford University Press, 1996, főleg 1–50.; Robert MAUZI, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, 1960, főleg: 9–79., 109–148., 293–313., 432–495.; Jean EHRHARD, *L'idée de nature dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1963, főleg: a *Nature et morale* és a *Nature et bonheur* című fejezetek, 331–396., 541–608.; Gerhard SAUDER, *i. m.*, 50–124.; SZAUDER József, *Az Estve és Az Álom keletkezése = i. m.*, 220–269.; BÍRÓ Ferenc, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai*, Bp., 1976, főleg: 5–60. Használom forgattuk még az angol és a francia morálfilozófia szövegeiből készült két válogatást és kísérőtanulmányaikat: *Brit moralisták a XVIII. században*, vál. MÁRKUS György, az utószót írta LUDASSY Mária, Bp., 1977; *A francia felvilágosodás morálfilozófiája*, vál. és az utószót írta LUDASSY Mária, Bp., 1975.

27 E kettősséget Louis A. MONTROSE a „textusok történetisége” és a „történelem textualitása” szójátékszerű fogalompárjával érzékelteti. „A textusok történetiségével mindenfajta írás kultúraspecifikusságát és társadalmi beágyazottságát próbálom sugallni – nemcsak azokét a szövegeket, amelyeket a kritikus tanulmányoz, hanem azokét is, amelyekben tanulmányozzuk őket. A történelem textualitásán azt értem, hogy először is nincsen lehetőségünk az egész és autentikus múltat megismerni, olyan valaha létezett materiális egzisztenciát, amely ne a kérdéses társadalom fennmaradt textuális nyomainak közvetítésével jutna el hozzánk – olyan nyomok közvetítésével, amelyeknek fennmaradását nem fogadhatjuk el pusztán esetlegesnek, hanem feltételeznünk kell, hogy legalábbis részben konzekvenciái a megőrzés és a felejtés társadalmi folyamatainak; és másodsor, hogy eme textuális nyomok maguk is későbbi textuális mediációk eredményei, amikor is »dokumentummá« váltak, amelyekre a történészek saját szövegeiket alapozzák, a »történelmeket.«” (*A reneszánsz mint hivatás. A kultúra poétikája és politikája*, Helikon, 1998, 116–117.)

28 „I am frequently astonished to hear such a one is a *sentimental* man; we were a *sen-*

timental party; I have been on a *sentimental* walk. And that I might be reckoned a little in fashion, and, as I thought, show them the proper use of the word, about six weeks ago, I declared, had just received a *sentimental* letter.” (Lásd az 1. sz. jegyzetet.)

29 Erre az összefüggésre nézve lásd Markman ELLIS, *i. m.*, 23–48.

30 E szókészlet feldolgozása az angol irodalomra nézve megtalálható Erik ERÄ-METSÄ könyvében, *i. m.*, 74–103.

31 „Sensibility was a distinctly feminine field of knowledge, which, although available to both men and women, was particularly associated with the behaviour and experience of women and often apostrophised as a feminine figure.” (Markman ELLIS, *i. m.*, 24.) Az érzékenységet oly kitüntetett figyelemben részesítő feminista irodalom szempontja erősen szűkítő jellegű, eredményei így korlátozott érvényességűnek látszanak.

32 Ahogy Markman ELLIS Paul Langfordot idézve mondja az érzékenység társadalmi értékrendet közvetítő szerepéről: „its function was to express the middle-class need for a code of manners which challenged aristocratic ideals and fashions.” (*I. m.*, 17.; lásd még uo. 28., valamint Janet TODD, *i. m.*, 10–21.)

33 „The virtual space of sentimentalism is reformative, morally instructive and virtuous: constructing a zone that although imaginative is also, in a useful and practical sense, able to negotiate the distance between public life and decorous private domesticity.” (Markman ELLIS, *i. m.*, 42.)

34 „Hier, in der Einbildungskraft, erschafft er sich zum unbefriedigenden Alltag eine Gegenwelt, die er mit Zügen des Außerordentlichen Wunderbaren, Idealischen ausstattet, so daß sich ihm das Dasein als Widerspruch zwischen Realität und Ideal, zwischen dem Wirklichen und dem Wunderbaren darstellt. Er möchte nun zwar gern die eine Welt zugunsten der anderen verleugnen, der Wirklichkeit entfliehen, um ganz in dem imaginären Wunderreich aufzugehen, das ihm seine Phantasie eröffnet. Es ist aber sein Los, daß er den Kontrast zwischen beiden erleiden muß, indem er immer wieder aus

Illusion und Exaltation auf den Boden der nüchternen Realität zurückfällt.” (Lothar PIKULIK, *Frühromantik*, München, 1992, 30.)

35 A latitudinarizmus és a pietizmus érzékenységgel való kapcsolatára nézve lásd Markman ELLIS, *i. m.*, 14–17. illetve Gerhard SAUDER, *i. m.*, 58–64. és Lothar PIKULIK, *i. m.*, 25–33. Véleményünk szerint azonban a janzenizmus és a fiziko-teológia is számba vehető e szempontból, noha ezek ilyen vonatkozásai még jórészt feltáratlanok (vö. főleg: Lucien GOLDMANN, *A rejtőzködő isten*, Bp., 1977; SZAUDER József, *Az Estve és Az Álom keletkezése = i. m.*, 220–269.; VÖRÖS Imre, *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, Bp., 1991, 54–77.).

36 Ezt a jelenséget nevezi HANKISS János Ernst Sellière nyomán az érzékenység imperializmusának (lásd *Szép érzékenyek = A magyar irodalom közelebről*, Bp., [1942], 86. és *Az érzékenység két arca*, Új Idők, 1940, I, 61–62.

37 Nem szándékunk e fogalmat „névhez” kötni, így itt talán elegendő annyit megjegyezni, hogy a „diskurzus” (discourse) előzőekben, Markman Ellist idézve használt fogalma nem azonos a továbbiakban alkalmazandó beszédmód fogalmával.

38 Ezt a megkülönböztetést korábban, némileg más összefüggésben az „érzékenység irodalma” és az „érzékeny irodalom” fogalompárra bízam (*Az érzékenység eszméletörténeti vonatkozásai a XVIII. század végének magyar irodalmában = Folytonosság... i. m.*, 56.). Az érzékenység-fogalom megközelítésére tett korábbi kísérleteim (*A cikluskompozíció – érzékenység és neoklasszicizmus = Csokonai Vitéz Mihály: Lilla*, Bp., 1996, 36–48., főleg 44–46.; *Kisfaludy Sándor „érzékeny” évtizede = Kisfaludy Sándor: Szépprózai művek*, Debrecen, 1997, 211–224., főleg 216–224.) mint részlemek beépültek az itteni gondolatmenetbe, amely a hazai szakirodalomból sokat köszönhet Bíró Ferenc, Fried István és Gergye László munkáinak (BÍRÓ Ferenc, *A fiatal Bessenyei és íróbarátai*, Bp., 1976; Uő, *A felvilágosodás korá-*

nak magyar irodalma, Bp., 1994; FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*, Sátoraljaújhely–Szeged, 1996; uő, *Élet és irodalom a „Fanni hagyományai”-ban = Hagyomány és ismeretközlés*, szerk. KOVÁCS Anna, Salgótarján, 1988, 71–79.; Uő, *A (túl)érzékeny posztmodern*, Palócföld, 1995, 499–507.; GERGYE László, *Kazinczy Ferenc Gráciái*, ItK, 1990, 470–498.).

39 Schiller *válogatott esztétikai írásai*, kiad. VAJDA György Mihály, Bp., 1960, 306.

40 „Élet” és „irodalom” fogalmait FRIED István használja (*Élet és irodalom a „Fanni hagyományai”-ban = i. m.*), s magunk is e megközelítést alkalmaztuk korábban (*Kisfaludy Sándor „érzékeny” évtizede = i. m.*). A fikció és biográfia, illetve a fiktív és biografikus hős fogalmai azonban lehetőséget adnak az élet és irodalom fogalompár pontosítására. E fogalompár, mint ahogy az alfejezet egésze, Borbély Szilárd kritikai észrevételei nyomán formálódott, amelyekért ezúton is köszönetemet fejezem ki (vö. még SZILÁGYI Márton, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, 1998, 369–376., 392–403. és BORBÉLY Szilárd, *Műfaji minták a Fanni hagyományaiban*, *Studia Litteraria*, 1998, megjelenés előtt).

41 SCHILLER, *i. m.*, 310–311., 318.

42 Szauder József és Csetri Lajos Berzsenyi (SZAUDER József: *Ihletek, múzsák Virág és Berzsenyi között = Uő, Az estve... i. m.*, 290.; CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek*, Bp., 1986, 71–77.), magunk Csokonai és Kisfaludy Sándor ürügyén (*Csokonai, az újrakezdések költője*, Debrecen, 1993, 12., 246–249.; *Kisfaludy Sándor „érzékeny” évtizede = i. m.*, 218.) említettük meg ezt a lehetőséget. A korszak egészének a schilleri kategóriákkal való megközelítésére tudomásunk szerint eddig csak Richard ACZEL tett kísérletet (*National Character and European Identity in Hungarian Literature 1772–1848*, Bp., 1996, különösen a második és harmadik fejezetben: *The Crisis of the Enlightenment, The Sentimental Dilemma*, 38–71., 72–103.).

Dosztojevszkij szerepe Fülep Lajos világképének alakulásában*

Kevés író befolyásolta Fülep életét olyan sorsdöntően, mint Dosztojevszkij. Talán csak Sziénai Szent Katalin és néhány keresztény misztikus hatása fogható az övéhez. A katolikus szenteket Mme Gordigiani, firenzei házigazdája, egy művelt idős hölgy adta a fiatal „anarchista” kezébe 1907–1908 telén, pár hónappal azután, hogy állami ösztöndíjjal a toszkán városba érkezett. Hatásuk rendkívüli és egész életre szóló volt. Kiadatlan 1909-es feljegyzéseiben így ír életének erről a fordulatról: „Akinek a legtöbbet köszönhetek Firenzében, az Mme G[ordigiani]. – Benne a végzetet, a gondviselést látom. A legkritikusabb pillanatban ő adta a kezembe a Theologia Deutsch-t, Molinost, s ami mindennél fontosabb: Santa Caterina da Sienat. Ez a legnagyobb jótétemény az életemben.”¹ Ezen olvasmányai hatására vált hívővé, tért meg szinte akarata ellenére.²

Dosztojevszkij esetében nem vagyunk ilyen szerencsés helyzetben. Nem maradt ránk Fülepnek olyan félreérthetetlen kijelentése a hatásáról, mint a sziénai szentéről. Sőt, amikor Fülep nyilatkozott legkedvesebb olvasmányairól a Kőhalmi Béla által szerkesztett, 1918-ban megjelent *Könyvek könyve* számára, Dosztojevszkijt meg sem említette. Jóllehet részben még 1918-ban is, két-három évvel korábban pedig egyértelműen Dosztojevszkij hatása alatt állt. Sőt, nemcsak ő, hanem szűkebb társasága, baráti köre is. Fülep ugyanis ekkor járt a Vasárnapi Körbe, ahol az egyik „házaszent” éppen Dosztojevszkij volt. (Csak érdekességként jegyzem meg, hogy Lukács György, a Vasárnapi Kör központi alakja az oroszok közül Dosztojevszkijen kívül még Tolsztojt és Gogolt is megnevezte Kőhalmi kérdésére.³) Egy újabb érv állításom mellett, hogy Fülep a tanítványai között is terjesztette Dosztojevszkij kultuszát. Tolnai Károly, a később Charles de Tolnay néven világhírré szert tett művészettörténész, éppen tőle kapta kölcsön *A Karamazov testvéreket*. A Dosztojevszkij hatásáról mondottakat látszik viszont cáfolni, hogy Fülep egész életében mindösszesen két-három gépelt oldalt szentelt neki. Ha akkora hatással volt rá, mint állítom, miért nem írt róla? A kérdés helyénvaló, de Fülep nemcsak Dosztojevszkijről nem írt hosszabban, hanem arról a Sziénai Szent

* Részlet egy hosszabb tanulmányból.

Katalinról sem, akinek a hatásáról expressis verbis nyilatkozott. Nem készült el a Szent Katalin leveleiből készült válogatással sem, amelyet Giovanni Papini, világhírű firenzei barátja könyvsorozata, a *Cultura dell'Anima* számára tervezett.⁴ A tanulmányok elmaradásának több oka lehetett. Mindenekelőtt Fülep alkata és ettől elválaszthatatlan munkamódszere. Fülep tisztában volt alkati hibájával, s egyik ritka – ha nem az egyetlen – önvallomásában szolt is róla: „...mindig nagyot akar, nagy dérrrel-dúrral beharangoz, de... néhány tollvonás után unottan ejti le a kezét...”⁵ A másik ok Fülep zárkózottságában keresendő. Az őt legmélyebben érintő dolgokról sohasem, vagy a legritkább esetben beszélt.

Tudjuk, hogy Sziénai Szent Katalinnak az eleven hitét köszönhette Fülep. Próbáljuk meg kideríteni, hogy vajon mit köszönhetett Dosztojevszkijnek.

A századfordulón nagy kultusza volt nálunk az orosz irodalomnak, az „oroszságnak”. A különböző értelmiségi csoportok az orosz kultúra más-más értéke mellett törtek lándzsát, mást-mást tekintettek példaképüknek. A Galilei Kör tagjaihoz például leginkább Bazarovnak, Turgenyev *Apák és fiúk* című regénye főhősének a nézetei álltak a legközelebb, de elsősorban nem Bazarov nihilizmusa, hanem szigorú elvisége és természettudományos világnézete.⁶ Schmitt Jenő Henrik és társai tolsztojánusok voltak. De nemcsak Tolsztoj keresztény anarchista nézetei hatottak Magyarországon, hanem Kropotkinéi is. Dosztojevszkijnek is volt kultusza, ha nem is akkora, mint a fentebb említetteké. Éppen ezért nincs mit csodálkozni rajta, sőt törvényszerűnek tekinthető, hogy Fülep már tizenkilenc évesen, mindjárt Pestre kerülése után ismerte és olvasta az írásait.

Egy 1904-ben kelt levelében arra biztatta Dutka Ákost, hogy haladéktalanul olvassa el a *Fehér éjszakákat*.⁷ Nem tudjuk, hogy Dutka megfogadta-e a baráti tanácsot, de tanítványa visszaemlékezése szerint Fülepnak élete végéig egyik kedves könyve maradt Dosztojevszkij e korai műve.⁸ (Megjegyzem, hogy ennek ellenére könyvtárának jegyzékében nem szerepel.)

Erdei Viktor 1907 márciusában állította ki képeit, szobrai, grafikáit Budapesten. A kiállítási katalógus előszavát, lírai esszé formájában Fülep írta. Az esszé hangja korábbi képzőművészeti, de egyéb írásaihoz képest is szokatlan és újszerű. Szigorú értelemben vett képzőművészeti kérdésekről alig esik szó benne: nem elemzi a kompozíciókat, a színhatásokat, nem szól Erdei Viktor helyéről a magyar művészetben stb. Ehelyett viszont feltűnően sok szó esik a lélekről, a hitről, az egyszerűségről, a szeretetről és főként a szenvedésről. Az egész cikkből érződik, hogy a fogékony fiatalember lelkét a közelmúltban nagyon felkavarta valami személyes élmény vagy olvasmány, s még nem tudott a hatása alól szabadulni. S most – bár az alkalom nem is a legmegfelelőbb – erről fog beszélni, mert ez számára fontosabb minden szakmai kérdésnél. Úgy látszik, hogy az élmény váratlanul és elemi erővel érte, s még nem ocsúdott fel. De mi kavarta fel ennyire a korábban magabiztos, sőt időnként

öntelt fiatallembert, mi lágyította meg az anarchistát, aki azt nyilatkozta ekkori önmagáról, hogy „túljárt... tekintetlenség dolgában Stirneren és Nietzsche-n”?⁹ Az előszó vége felé van egy idézet: „...eszébe jut az embernek egy másik nő, akihez valaki így szól: »Leborultam, nem teelőttem, hanem az emberiség összes szenvedése előtt.«¹⁰ Fülep nem árulta el, de ez az idézet Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* negyedik részének negyedik fejezetéből való, s a „valaki” Raszkolnyikov, a nő pedig Szonja. Az idézet pontatlan. Szabó Endrénél, a *Bűn és bűnhődés* első magyar fordítójánál így hangzik: „– Nem teelőttem térdeltem én, hanem az emberiség összes szenvedése előtt...” Nem deríthető ki, hogy Fülep az 1914-ig megjelent négy kiadás közül melyiket forgatta, mert bár Szabó Endre javított első, 1888-ban megjelent fordításán, ezt a sort mindegyik kiadásban változatlanul hagyta. Szó szerint így olvasható az 1888-as (2. köt. 184–185.), az 1900-as (2. köt. 41–42.), az 1904-es (312.) és az 1911-es (312.) szövegben is. A pontatlan idézet is arról tanúskodik, hogy Fülepben oly mély nyomott hagyott a regény, annyira biztos volt a friss élményt magába szívó emlékezetében, hogy az idézetet nem is ellenőrizte. Raszkolnyikov szavainak tartós, rendkívüli hatásáról árulkodik az 1914 és 1916 között keletkezett *A regény a XIX. századbannak* egy látszólag általános-ságban mozgó, valójában ehhez a jelenethez nagyon konkrétan köthető mondata is: „Hogy Raszkolnyikov megértse az emberi szenvedés jelentőségét, hogy leboruljon ez előtt a szenvedés előtt (kiemelés – B. A.), hogy eljusson ahhoz a megismeréshez ez ahhoz a gesztushoz, mely életének tudattalanul célja, ahhoz ölnie kell...”¹¹

Szinte törvényszerűnek tekinthető, s pontosan illeszkedik az orosz író hazai és külföldi fogadtatásának folyamatába, hogy 1907-ben Fülep éppen a *Bűn és bűnhődést* olvasta, s éppen ezért a regényéért lelkesedett. A századfordulón Dosztojevszkijnek elsősorban a korai művei voltak népszerűek, mindenekelőtt éppen ez a regény, amely szinte háttérbe szorította az életmű többi részét. György Lajos szerint ennek az egyoldalú fogadtatásnak az volt az oka, hogy a századelőn a magyar prózában a naturalizmus uralkodott, s ebből következően az olvasóközönség fogékonyabb volt a szociális, mint az etikai és vallási kérdések iránt. Raszkolnyikóban főként a szegénysorú diákokat látták, akit rossz szociális helyzete sodort bele a – ma talán így mondanák – „megélhetési bűnözésbe”.¹² (Pedig Dosztojevszkij nem az oroszországi szegénységről akart beszélni, hanem azt kívánta bemutatni, hogy mivé lesz a világ, ha nincs Isten. Raszkolnyikov cselekedetével már ekkor is azt üzenete, amit Ivan Karamazov mond ki a legvilágosabban: ha nincs Isten, mindent szabad.) Persze akadtak kivételek. Hevesi Sándor, Fülep barátja, és 1911-ben *A Szellemnek* egyik szerkesztőtársa – akinek a soraiból talán Fülep nézeteire is következtethetünk – a regény mélyrétegeit is kitűnően megértette. Egyik fő érdemének tartotta, hogy mentes a „naturalizmus ocsmányságaitól”. A regénynek az ő korához szóló üzenete pedig szerinte az, hogy „Hiába mondja

a legújabb filozófia, hogy a bűn és erény relatív dolog, hogy valamikor bűn volt az, ami ma erény, s hiába iparkodik mentegezni a modern bűnöket.” Végül így foglalja össze mondanivalóját: „Dosztojevszkij regénye tehát az evangéliumi szeretet tisztító erejét hirdeti.”¹³ Nem tudjuk pontosan, hogy Fülep milyen mélységig követte a *Bűn és bűnhődés* eszmei mélységét, de a kiállítási katalógus előszavának egy-egy elejtett mondatából és még inkább hangulatából egyértelműen kitetszik, hogy nem úszott az árral, s a regényt nem szociológiai, hanem vallási és filozófiai szempontból közelítette meg. A huszonéves Fülep egy vonatkozásban követte a közízlést: ekkor még ő is a „Raszkolnyikov”-ért lelkesedett, s nem a kései nagyregényekért. Ez azonban nemcsak nálunk, hanem Európa-szerte így volt. (A *Bűn és bűnhődés* először 1888-ban jelent meg magyarul Szabó Endre fordításában, s az első világháború végéig még ötször.¹⁴) Jellemző, hogy 1888-ban Timkó Iván lefordította *A Karamazov testvéreket*, s a *Pesti Hírlap* folytatásokban közölte is, de könyv alakban először csak 1922-ben látott napvilágot.

Elvileg tehát Fülep 1907-ben már magyarul is olvashatta volna Dosztojevszkij kései nagyregényeit, amelyek később oly sorsdöntő hatással voltak rá, de erről még nincs kézzelfogható adatunk.

A vallásos fordulat

A kiállítási katalógus esszéjét 1907 februárjában írta Fülep, az ősz pedig már Firenzében érte: állami ösztöndíjjal utazott az Arno-parti városba, ahol hat évig maradt. Erdei Viktorról mondott szavait önmaga lelkiállapotára is találónak érzem: „Az ő nagy Természetéből még nem menekültek el az ősi istenek. Csak pogány vígságuk veszett el valahol. Már megérintette őket a szeretet tanításának szelleme. A könyörület, szomorú, fájdalmas szeretet.”¹⁵ 1907–1908 telén, nagy lelki tusák után tért meg. Tőle magától tudjuk, s idéztük is, hogy ez a vallásos fordulat mindenekelőtt a középkori misztikusok hatására játszódott le benne. Az eddig elmondottak fényében azonban minden belemagyarázás veszélye nélkül megkockáztathatjuk azt a kijelentést, hogy a lelki fordulat *előkészítésében* komoly szerep jutott a *Bűn és bűnhődés* írójának is, mintegy előkészítette a talajt Fülep vallásos fordulatához.

Az Itáliában töltött hét év alatt Fülep rengeteget tanult és dolgozott: Dante tanulmányozta, a stílusról tervezett könyvéhez gyűjtötte az anyagot, Assisi Szent Ferencről írt egy terjedelmes, végül kéziratban maradt tanulmányt, lefordította Nietzsche-től *A tragédia eredetét*, szerkesztette és írta *A Szellemet* stb. Hébe-korba azonban bele-belelapozott Dosztojevszkij műveibe is. Ennek kézzelfogható bizonyítéka itáliai tartózkodásának végére esik. 1913-ban járt a montecassinói bencés apátságban, s ebből a látogatásból született a *Mai vallásos művészet* című cikke. Ebben többek között a vallásos érzés természetéről, a déli olasz nép szenvedélyes vallásos érzelmi megnyilvánulásairól is elmélkedik. Kifejti, hogy a vallásosság differenciálatlan, ősi érzés, szinte

öszön, amely bármely érzésnek kísérője lehet, olykor még a bosszúnak is. A dél-olasz nép körében bizony megesik, hogy azért fohászkodnak Istenhez, hogy segítsen megbosszulni a rajtuk esett sérelmet. S Fülep csodálatos párhuzamra bukkan egy egészen más temperamentumú népnél, az orosznál. Dosztojevszkij egy meg nem nevezett művének egy részletére hivatkozik: „Az emberi lélek legnagyobb eszű és szívű ismerője, Dosztojevszkij, mond el hasonló esetet, ahol két testi-lelki jóbarát, két öreg paraszt közül az egyik végzetesen megkívánja a másik zseboráját, égnék emelt szemmel, keresztet vetve s buzgón imádkozva e szavakkal szúrja le társát orozva: »Istenem, bocsáss meg nekem Krisztus nevében!« És hozzáteszi, hogy a vallásos érzés lényege minden rendű bűntényen s ateisztikus tanon kívül esik; van ebben az érzésben valami, amiről minden ateizmus lesiklik, s amikor az ember beszélni akar róla, valamiképp *sohasem róla*, hanem *valami egészen más dologról* tud csak beszélni, s így is lesz ez mindig.”¹⁶ A történet *A félkegyelműből* származik, Miskin herceg szájából hallhatjuk.¹⁷ Fülep megértette a jelenet üzenetét, magáévá tette azt, s egyik kulcsmozzanatként tartotta Dosztojevszkij világaéhoz. Egy-két évvel később, *A regény a XIX. században* című nagyesszéjében is visszatér rá: „Dosztojevszkijnél minden momentum szükségszerű és jelentőségteljes, az ún. bűn, a rossz, a gyilkosság már maga is része a vallásos momentumnak, mellyel szervesen összefügg.”¹⁸ Ez az idézet még egy fontos dologról tanúskodik. Arról, hogy Fülep 1913-ban már olvasta *A félkegyelműt*, s a felkapott, népszerű *Bűn és bűnhődéstől* eljutott ehhez a közízléstől kevésbé méltányolt regényhez is. Mint mindig, ezúttal is a maga útját járta. Egy érdekes mozzanatra hívom még fel a figyelmet. Szinte semmi jel nem mutat arra, hogy esszéje megírásához Fülep merített volna Vogüé, a nálunk is népszerű francia tudós művéből, *Az orosz regényből*. Ma még nem tudjuk, hogy csupán a véletlen szeszélye-e, hogy a két paraszt imént idézett története Vogüénál is felbukkan. Azt viszont tudjuk, hogy Füleppel ellentétben a francia értetlenül állt a különös történet előtt, s Dosztojevszkij szeszélye rohamának tulajdonította.¹⁹ Ami viszont meglepő és különös, hogy az Erdei Viktorról szóló 1907-es esszé egyik gondolata távolabbról emlékeztet a fentebb idézettekre: „Az a természet, melyet Erdei Viktor lát, még nem romlott meg az emberek kezében, nincs fölöstva, nincs paragrafusokba szedve, nincs ráhúzza esztétikai és etikai sablonokra. Érintetlen, szűzi, tiszta természet. A szépségnek a csúnya, a jónak a rossz itt nem ellentéte. Onnan van ez, hogy a művész egyforma szeretettel közeledik mindenhez.”²⁰ Nem állítom, hogy ez már Dosztojevszkij hatása, mindössze a gondolatok hasonlóságára kívántam rámutatni.

Fülep élete egy újabb fordulópontján, hazatérésekor foglalkozott újra behatóbban Dosztojevszkijel. Hétévi olaszországi tartózkodás után a „hogyan tovább?” kérdésével kellett szembenéznie. Egy-két évig úgy látszott, hogy a művelt, polgári értelmiség szokványos életútját fogja járni: tisztességes polgári

állást vállalt, s emellett végezte tudományos munkáját. Ez a nyugodt, de lanygos élet azonban nem elégítette ki a külvilág számára hűvös, fegyelmezett, de belül forró, szenvedélyes lelkiéletet élő Fülepet. Firenzében rátalált a krisztusi útra, s azután a maga módján azon járt, félmegoldások sohasem elégítették ki. Világéletében radikális volt mindenben: hitében is. Az evangélium szerint élni roppant nehéz, folytonos bukásoktól kísért folyamat, Fülep egyénisége számára pedig különösen az volt. Ő ugyanis nem megbocsátó, szelíd evangéliumi alkat volt, hanem inkább haragos, kérlelhetetlen ószövetségi próféta. Ennek ellenére az önmaga elé tűzött feladatok közül ez volt a könnyebbik. Őt ugyanis a cselekvő keresztény szentek példája vonzotta, akik nem elégedtek meg önmaguk üdvözülésével, hanem embertársaikat is magukkal kívánták vinni. A buddhizmus és a kereszténység közötti döntő különbséget éppen ebben látta. Többször is írt erről, életének ezen az új fordulópontján, 1917-ben is, az orosz népről szóló cikkében: „[az orosz nép]... kontemplatív életet élt, de nem úgy, mint az indiai fakír, aki a nirvánára készül, hanem mint a keresztény szent, aki az elhívó és elküldő szózatot várja.”²¹

Fülep ugyanazt a kérdést tette fel önmagának, mint fiatalkorának kedves gondolkodója – akit talán elsőként olvasott az országban, s akiről cikket is írt (sajnos elveszett) –, az ugyancsak radikális Kierkegaard: „...mert megérné-e a fáradságot oly elmúlt dolgokra emlékezni, amely a jelenben nem történhet meg?”²² Fülep szerint nem érné meg. Őt éppen abból a szempontból izgatta a szentek, és főként Szent Ferenc életútja, hogy a huszadik század elején megvalósítható-e, követhető-e, vissza lehet-e térni az Evangéliumhoz olyan radikálisan, mint a Poverello tette. Elméletileg hitt a visszatérés lehetőségében, de a közeget, amelyben ezt meg is valósíthatja, egyelőre még nem lelte.

A nép és az értelmiség

Az 1910-es évek közepétől került Fülep gondolkodásának középpontjába a nép. Előbb a népnek a művészetben játszott szerepét ismerte fel, pontosabban a népművészet jelentőségét, a népművészet stílussteremtő erejét. Ez idő tájt Fülep azt tartotta legfontosabb egyéni feladatának, hogy bábáskodjon egy új stílus megszületésénél. Ekkor úgy gondolta, hogy a nép küldetése *esztétikai* feladatra szól. Útkeresése közben kerültek a kezébe újra Dosztojevszkij regényei. És, tegyük hozzá, Lev Tolsztoj regényei is. Rádöbben, hogy Oroszország két nagy írója éppen oly módon próbálta megújítani a válságba jutott európai kultúrát, mint ő, az Evangélium életre keltésével: „Mert míg Európa többi nemzete is átmegegy hasonló szellemi krízisen, melynek folyamán úgy a filozófiában, mint a tudományban és a művészetben objektív igazságokért küzd, addig egyedül orosz földön történhet meg, hogy a mai ember a megoldást az evangéliumi életnek a társadalomban való olyan radikális visszaállításában keresse, mint Assisi Szt. Ferenc annak idején.”²³ Igen, de kire támaszkodhat ebben a könnyűnek egyáltalán nem ígérkező küzde-

lemben? Dosztojevszkijtől és Tolsztojtól kapott a kérdésre választ: a népre. Dosztojevszkij hitte és regényhősein keresztül hirdette, hogy „Oroszországot a nép fogja megváltani”.²⁴ Értelmiségi körökben azonban Európa-szerte is hittek benne, hogy nemcsak Oroszországot, hanem Európát is az evangéliumot magában hordozó orosz paraszt fogja a válságból kivezetni. Fülep is hitt benne. Ekkortól hitt a nép *vallási* feladatára szóló küldetésében. Azt is tisztán látta, hogy az értelmiség elvesztette vallásos hitét, rá nem támaszkodhat, hiszen „...az úgynevezett művelt osztályoknak jobbadán sejtelmük is alig van a vallás erejéről s a vallásos életről”.²⁵ Sőt, ha valamit Dosztojevszkijtől, de talán még inkább Lev Tolsztojtól megtanult, az az volt, hogy csak a nép mentheti meg a talajtalan, vallástalan, nihilista értelmiséget. (A két orosz író a talajtalanságot főként az ún. raznocsinyec rétegre értette. Fülep nem tett ilyen megkülönböztetést.) Tolsztoj regényhőseiről írja: „A szkepticizmus és a nihilizmus – ez utóbbi fogalmat saját meghatározása szerint a legteljesebb értelemben véve: minden hit hiánya – korának gyermeke, aki elindul, hogy a menekvést, az élet értelmét és a megváltást megtalálja. Mindaz, amit a társadalom és a kultúra nyújthat neki, kielégítetlenül hagyja, sőt végső romlással fenyegeti... A megváltás kívülről jön hozzá. Valahol, valamikor, a nép egyszerű gyermekével találkozik, aki igénytelenül él, nélkülözések közepett, de nyugodt lélekkel, erős hittel, boldogan, és úgy is hal meg; egész életbölcse-sége egy-két szóval kifejezhető: »ne élj önmagadért; élj Istenért« stb. ... Ez Tolsztoj szellemi történetének sémája, és ez három nagy regényének, melyek életében egy-egy korszakot jelölnek, végső értelme. Külön-külön mindegyiknek is ez a problémája: a nihilista entellektüel találkozása az eredendő romlatlanság és a szív vallásának emberével, a muzsikkal, s e találkozás következményei (már a Háború és békében gróf Bezuhov találkozása Karatajevvel, Anna Kareninában Leviné Fedorral); együttvéve pedig mindhárom ugyanazt a témát szövi centrális jelentőségének fokozásával, úgyhogy a Feltámadás már mintegy apológiája a kialakult tolsztoji világnézetnek.”²⁶ Dosztojevszkij művészetének gyökerét és erejét is abban látja, hogy beleszületett az orosz nép evangéliumi vallásába, s azt ábrázolja regényeiben. Külön kiemeli, hogy ez a vallás „nem a papságnak s az intelligenciának”²⁷ a vallása! Fülep nem az intézményesült, dogmává merevedett, szokásaiban megcsontosodott vallásban hitt, hanem a lélekből fakadó, tiszta, őszinte hitben. Ezzel magyarázható az eretnekek, mindenekelőtt a valdensek iránti vonzalma is.

De ha az újraevangelizálás folyamatában az orosz népre vár kitüntetett szerep, akkor milyen kötelezettségek hárulnak egy magyar értelmiségire? A választ az orosz népről írott cikkében leljük meg: „Ez a nép [ti. az orosz – B. A.] ma már az egyetlen Európában, legfeljebb még a magyarra illik rá ez a jelző, hogy nép... A mi vérünk benne van ennek a népnek a vérében. Az a világrésznek beillő óriási terület, melyen Oroszország népe lakik, a legkülönbözőbb népfajokat hordozza. Köztük ott vannak a mi rokonaink, és ott vol-

tak, amíg be nem olvadtak, a mi őseink is.”²⁸ Íme a feladat! Az evangéliumi értékek nemcsak az orosz népben vannak meg, hanem ott szunnyadnak a magyarban is. Az értelmiség feladata éppen ez kell legyen, hogy élesztgesse ezeket a népben szunnyadó értékeket. Tehát a nép és az intelligencia viszonyának kölcsönösnek kell lennie. A népnek is szüksége van az értelmiség legjobbaira, akik a nép közé mennek, s gondolják, pallérozzák azt. Neki is a nép közé kell hát mennie. A feladatot, pontosabban az ő személyes feladatát felismerte, most már „csak” meg kellett valósítania. Fülep rendkívül racionális ember volt, a legtöbb kérdést az eszével közelítette meg. Racionálisan felismerte az igazságot – vagy a vélt igazságot, amit akkori lelki fejlődése szempontjából megfelelőnek tartott –, ezután fokozatosan hozzászoktatta magát ehhez a felismeréshez, s lépésről lépésre teljes személyiségét ezen felismert igazságnak rendelte alá. Éppen azért, mert ő maga is átment rajta, a radikális lelki átalakulások nagyon foglalkoztatták. Lev Tolsztoj kapcsán is arra figyelt fel, hogy szüntelenül a „gyökeres emberi átalakulások izgató kérdésével” foglalkozott.²⁹ A Szent Ferenc-töredékben pedig ki is fejtette idevágó gondolatait: „Az embernek az átalakuláshoz szüksége van a Szellem mindenhatóságába vetett hitére, s az isten jóságára, könyörületére, a hitre, hogy istent mindenki megtalálhatja... Az embernek meg van adva a lehetőség arra, hogy kivonja magát a tisztán materiális törvények alól, az ember öntudata képes erre; s az ember alávetheti magát tisztán szellemi törvényeknek; az ember lemondhat akaratáról, önnön céljairól, tulajdonságairól, karakteréről s teljesen átalakulhat s új életet élhet;... Mikor az ember lemond minden akaratáról, akkor természetes, hogy az az *egy* akarata, melyet istenre függesztett, hatalmasan kifejlődik s lassanként magába olvasztja a többit: a többi akarat teljesen visszafejlődik s megmarad ez az *egy*. Amely végül egész perszonalitását betölti. Ez *egy* nevelt, fejlesztett, komplikált akarat...”³⁰ A fentebb leírt lelki átalakulás véghezviteléhez iszonyatos erőre, már-már kegyetlen következetességre volt szüksége. Benne megvolt mindkettő, éppen ezért sem magának, sem másnak nem bocsátotta meg a gyengeséget: „A gyöngeséért bűnhődni kell; mert a gyöngeség erkölcstelenség.”³¹ Fülep mélységesen hitt az akaratban. A sajátjában is, de elméletileg a kereszténység felébresztette nagy akaratban is: „...mint ahogy a kereszténységgel a metafizikának s az emberi pszichének, ugyanúgy az emberi akarat s az akarat hatalmának új korszaka kezdődik.”³² A céljai megvalósítása felé vezető úton megtette az első gyakorlati lépést: 1916. október 2-án beiratkozott a budapesti református Teológiai Akadémiára. De az elmondottakon túl milyen szerepe volt mindebben Dosztojevszkijnek, hiszen a cselekvés fontosságát nem egyedül tőle tanulhatta meg Fülep? Az evangéliumokban is, Szent Ferenc legendáiban is, Kierkegaard-nál és még számtalan helyen olvashatott erről.

Szent örület

De van-e egyáltalán értelme Krisztus születése után kétezer évvel, egy mindinkább profanizálódó, hitetlen világban az evangéliumi értékekről beszélni, azok szerint élni? Nem örültség ez? – fogalmazódik meg Fülepben is a kérdés. De igen – válaszol –, örültség, csakhogy „szent örültség”. Olyan örültség, amelyet az elhivatottakra ró ki a sors: „S valahányszor Krisztus után egy valóban mély új vallásos mozgalom támad életre, az nem filozófiai, tudományos, elméleti etc. alapon fog történni, hanem szeretetből kiindulva, mivel a cselekvés forrása és minden elméletnek megerősítője s megszentelője, valódi értékekre átváltója; olyképp, hogy egy szeretettel megtelt ember újra azonosítja magát az emberek sorsával, értük él és szenved, mint Krisztus vagy mint San Francesco, s kész életét adni értük, ha kell. Teljes nagyságában revelálta azt Krisztus s utána megisméltődött az San Franciscóban, Jacoponében, Sta Catherinában etc. – állandóan cselekvő, aktív erő; az ember értékének legmagasabbra egzaltálója, magával és istennel azonosítója, de egyben a legnagyobb kötelességeknek az ember vállára rovoja; maga is szenvedés, minél több szenvedésnek az ember fölé tornyosítója, de erőt adó; egy csodálatosan komplex érzés, melyben az ember egész lénye fölolvad és megnövekszik; tartós, állandó égés és féktelen szenvedély, nagyobb minden egyébnél, nem ismer korlátokat, *örület* [kiemelés – B. A.], mértéktelen, áttöri a lehetőség korlátait... parancsoló érzés, mely a legtöbb áldozatot hozatta eddig az emberekkel. E választottakban gyűltek meg az emberiség legjobb érzései és ösztönei, s egyetlen érzéssé tömörültek: hozzájuk hasonlóan soha semmilyen emberfaj nem szerette istent, a fölöttünk lévő hatalmat és testvéreiket, az embereket;... Megmenteni az embereket a pusztulástól, széjjelhullástól, elszéledéstől egy közösség teremtésével; s e közösségben megtartani és fölemelni az egyes embert.”³³ Ezt még Firenzében írta Fülep, de az 1917-es februári orosz forradalom után ez a meggyőződése még szilárdabb lett. Tisztában volt vállalkozása nehézségeivel, s éppen ekkortájt írta le, hogy „a történelmet nemcsak a kézzelfogható érdekek és a közönséges józanész gondolatai irányítják. Nagy fordulatokat a »szent örület« hoz meg – mint kétezer évvel ezelőtt.”³⁴ Igen, Fülep a történelemnek a kétezer évvel azelőtti krisztusi fordulatához hasonló fordulatra számított, s ennek a folyamatnak kívánt a katalizátora lenni. Kialakult benne „az örök Evangélium” gondolata. Eszerint az evangélium nem a történelem egyszeri, megismételhetetlen eseménye volt, hanem tértől és időtől függetlenül bárhol és bármikor életre kelhető. Dosztojevszkij nagyságát egyenesen annak tulajdonítja, hogy „annak az örök processzusnak megformáló művésze, mellyel az örök emberi meggyőződések, világnézeti formák és lelki attitűdök szükségképpen újra meg újra megszületnek, nevezetesen abban a népben, mely az új Evangélium létrehozására, helyesebben az örök Evangélium szakadatlan létrehozására, hívott...”³⁵ Hítte, hogy igenis ezért kell elmenni a kis közösségekbe, a nép közé,

s a példa ragadós lesz, láncreakciót fog beindítani, az evangéliumi közösségek egyre bővülni fognak, csak merni kell elindulni a keskeny úton. Szó szerint úgy, ahogyan Fülep Miskin hercegről írta: „Az Idióta szintén az örök törvény érvényéről szól: bárhogyan alakul is a világ, ha valaki ennek a törvénynek tökéletes szolgája, akkor minden átalakul körülötte, és megindul a kísérlet processzusa széles rétegekben.”³⁶ Ezek a mondatok nem kizárólag, sőt elsősorban nem Dosztojevszkij félkegyelmű hercegről szólnak: önvallo-más ez, személytelen megfogalmazásban a legszemélyesebb vallomás.

Fülep hitt a szent örület és a szent örültek történelemformáló erejében. Ezt a hitet is főként Dosztojevszkijnek és az orosz kultúrának köszönhetjük.

Az orosz kultúra különös, egyedi, más kultúrákban csak elvétve megtalálható jelensége a „szent örület” (*jurodsztvo*).³⁷ Az örültek, bolondok, félkegyelműek tisztelete az Evangéliumra vezethető vissza, az Újszövetség néhány helyének szó szerinti értelmezéséből táplálkozik: „Mi bolondok a Krisztusért, ti pedig bölcssek a Krisztusban; mi erőtlenek, ti pedig erősek; ti dicsőségesek, mi pedig gyalázatosak. Mindezideig éhezünk is, szomjúhozunk is, mezítelenkedünk is, bántalmaztatunk is, bujdosunk is. Fáradozunk is, tulajdon kezünkkel munkálkodván; ha szidalommal illetetünk, jót kívánunk; ha háborúságot szenvedünk, békességgel tűrjük. Ha gyaláztatunk, könyörgünk: szinte a világ szemetjévé lettünk, mindeneknek söpredékévé egész mostanig.”³⁸ Valamint: „Senki se csalja meg magát. Ha valaki azt hiszi, hogy bölcs ti köztetek e világon, bolond legyen, hogy bölcscsé lehessen.”³⁹ Ebből az is következik, hogy a szellemi fogyatékosoknak, örülteknek, bolondoknak csak a Biblia minden egyes szavát szó szerint komolyan vevő korokban volt különös megbecsülésben részüik. Úgy gondolták, hogy az Úr közvetlenül szól általuk, mert a bolondokból hiányzik az a szűrő, amely az egészségesekben működik. A bolondok nem ellenőrzik mondanivalójukat, s mivel gondolataikat önmaguk zavart elméjéből nem meríthetik, csak Isten sugallhatja szavaikat.

Lihacsov, a régi orosz kultúra kiváló kutatója a szent örültek két fajtáját különíti el: a természettől valót és a Krisztusért vállalt önkéntes örültséget. Az első esetben a szent örült beteg, gyengeelméjű, a második esetben viszont szó sincs gyengeelméjűségről, hanem tudatos választásról, Krisztus követéséről. Ők tiszta fejjel, ép elmével választották ezt az életformát és vonultak ki a „normális” társadalomból, hogy szó szerint megvalósítsák az Újszövetség idézett helyein leírtakat: önmagukat megalázták, meztelenül, vagy csaknem meztelenül, rongyokban jártak, aszkéta életmódot folytattak, örültek tettették magukat, testüket sanyargatták, a testiséget megvetették.

A szent örületnek van egy passzív és van egy aktív része. Passzív részében a szent örült cselekedetei önmagára irányulnak, öntestének sanyargatására, az aszketikus gyakorlatokra.

Életmódjuk aktív része abból állt, hogy ezek az őrütek nappal a városok terein, utcáin, az emberek között jártak-keltek, s ostorozták a világ bűneit, lerántották a leplet gazdagok és szegények bűneiről egyaránt, nem tisztelték a társadalmi normákat és előjogokat, téren és időn kívül, az örök evangéliumi szegénységben éltek. Gyakran tanyáztak templomok közelében, fedél sohasem volt a fejük fölött, akkor ettek, amikor a hívektől kaptak valamit. Úgy éltek, mint az ég madarai, elég volt nekik a mai nap gondja, nem gondoltak a holnappal.

Lihacsov helyesen jegyzi meg: „Aki szent őrütnak állt, az kivonult a kultúrából, megszakított vele minden kapcsolatot.”⁴⁰ Láttuk azonban, hogy Füleptől idegen ez a kivonulás, ez az életszemlélet, hiszen az indiai fakír kapcsán éppen ezt bírálta. Van-e egyáltalán köze Dosztojevszkij szent őrütljeihez? Van, mert a szent őrütltségnek itt leírt formája a XVII. században virágzott Oroszországban, s Dosztojevszkij hőseitől ugyanúgy idegen ez az életforma.

Középkori elődeikhez képest Dosztojevszkijnél a szent őrütek jelentős változáson mennek át. Külsőre megváltoznak, polgári ruhába bújnak, s nem szakadt rongyokban járnak. Ebből következik, hogy Dosztojevszkij szent őrütljeiből elvész a komikus elem. A középkori szent őrütl mindig a nevetségesség és a komolyság határán járt. Ezzel ellentétben Dosztojevszkij szent őrütljei nem mutatnak rokonságot sem a bohócokkal, sem a vásári komédiásokkal (*szkomoroh*). De nemcsak a komikus elem hiányzik Dosztojevszkij hőseiből, hanem a kritikai elem is. Dosztojevszkij „őrütljei” nem ostorozzák környezetüket, hanem szelídségükkel példát mutatnak. A szent őrütl kitüntetett névre elsősorban Miskin herceg és Aljosa Karamazov tarthat igényt. Miskin hercegről a regényben Rogozsin mondja ki, hogy szent őrütl: „...akkor te jámbor bolond vagy, hercegem, no, de hát épp az ilyeneket szereti az Isten, mint amilyen te vagy!”⁴¹ Ugyanez Aljosáról pedig többször is elhangzik.⁴² A régmúlt századok szent őrütljei lemondtak minden szépről, lenézték, megvetették a szépet, s teljesen alárendelték az erkölcsnek. Végeredményben a korai kereszténység ideáljához tértek vissza, mely szerint a testi szépség az ördögtől való. Náluk az esztétikai elemet teljes egészében elnyelte az etikai elem. Dosztojevszkij hitte, hogy a szépség fogja megváltani a világot, s éppen ezért, bár az ő szent őrütljeiben is az etikai tartalom az elsődleges, hagy helyet a szép számára is. Dosztojevszkij lelki tartalommal, erkölcsi kiválósággá alakítja a szent őrütlöt, s lemond a külső ismertetőjegyekről. Ezáltal emberibbé, hétköznapiabbá és észrevétlenebbé válik a szent őrütl. Külső jegyek alapján nem is ismerhető fel. Miután elhagyta a kolostort, Aljosa esetében hangsúlyozza is, hogy jól szabott ruhát viselt. Miskin „nem valami jól öltözött”, de nem is kirívóan rosszul. Ez lényeges változás a középkori szent őrütlök ideális meztelenségéhez képest. Dosztojevszkij szentjeinek már semmi közük a szellemi fogyatékosokhoz. Iskolázott, kulturált megjele-

nésű polgárok. Miskin és Aljosa Karamazov véleménye természetesen nem azonos Dosztojevszkijével. Jelen esetben ennek a kérdésnek azonban nincs jelentősége, mert Fülep szempontjából mindegy, hogy egy regényhős, vagy egy élő ember hatására érlelődött benne cselekvéssé a szent örület. Abban a szerencsés helyzetben vagyunk azonban, hogy *Az író naplójában*, L. Tolsztoj *Anna Kareninájának* Levinjéről elmélkedve maga Dosztojevszkij is félreérthetetlenül vall: „...mindenki megérti a világon, vagy legalábbis képes rá, hogy megértse: *szeresd felebarátodat, mint tenmagadat*. Ebben a tudásban benne foglaltatik minden emberi törvény lényege, ahogy Krisztus kinyilatkoztatta. Mellesleg, ez a bizonyosság velünk született, tehát mintegy ajándéku kaptuk, mivel az ész semmiképpen sem vezethetett volna ilyen bizonyosságra. Hogy miért? Egyszerűen azért, mert ha az eszünkre hallgatunk, a felebaráti szeretet – esztelenség.”⁴³ Ebben a megközelítésben érthető meg nagyon világosan Chesterton paradoxona: „őrült az, aki mindenét elvesztette, kivéve az eszét.”⁴⁴

Dosztojevszkijnél és nyomában Fülepnél a szent örület választás az elmélet és a gyakorlat között, választás – Dosztojevszkij kategóriáinál maradván – a cselekvő és az ábrándozó szeretet között.⁴⁵ Fülepnek is választania kellett, hogy elméletileg, elvontan, általánosságban szereti-e a népet, az íróasztal mellől, könyvekből, vagy cselekvően. Fülep azonban tudta, csakúgy, mint Dosztojevszkij, hogy „Az emberiség iránti elvont szeretetben csaknem mindig saját magát szereti az ember”,⁴⁶ s eszerint is cselekedett: a könyveket elhagyta, s az emberek közé ment.

(Tehát Fülepnél is és Dosztojevszkijnél is a szent örület az újraevangelizáció bátorsága, annak bizonyossága, hogy Krisztus után kétezer évvel is lehet az Evangélium szellemében élni.)

Orosz kutatók egyöntetű véleménye szerint a római katolikus világban talán csak egyetlen szent mutat némi rokonságot a pravoszláv szent örültekkel – Assisi Szent Ferenc. Meg Jacopone da Todi – teszem hozzá. Főlöleges bizonygatnom, hogy éppen Szent Ferenc szinte senkihez sem hasonlítható fontos helyet foglalt el Fülep gondolkodásában. Vonzotta őt ez a szent örült. S valóban, életrajzaiban, legendáiban Szent Ferencnek újra és újra visszatérő jelzője az örült: „...sokan eszelősnek tartották, rokonok és idegenek futóbolondnak csúfolták, kővel, sárral hajigálták.”⁴⁷ Máshol: „Ezek az emberek vagy egészen közel állnak az Úrhoz tökéletesség dolgában, vagy bolondok, mert íme, életük minden remény nélkülinek látszik. Hiszen alig esznek valamit, saru nélkül járnak és a lehető leghitványabb ruhába öltöznek.”⁴⁸ Az orosz szent örültek gyakorta úgy kezdték új életüket, hogy levetették ruhájukat, lemeztelenítették magukat. Szent Ferenc az assisi dóm előtt szintén ledobálta magáról ruháit, mondván, hogy Jézus majd felöltözteti őt.

A középkor tanulmányozása során, a ferences mozgalmat kutatva, Assisi Szent Ferencről írva ismerkedett meg Jacopone da Todi költészetével. Mind

versei, mind életútja mély nyomott hagytak Fülepben. Jacopone (1230?–1306) jogot végzett, boldog házasságban élt, de utóbb annyira megrázta imádott feleségének értelmetlen halála, hogy teljesen hátat fordított a világi életnek, s belépett a ferences rendbe. A renden belül ez idő tájt háborúskodtak egymással az alapító Assisi Szent Ferenc szelleméhez, az evangéliumi szegénységhez szó szerint ragaszkodó spirituálisok és a némi vagyont megengedő, elnézőbb konventuálisok. VIII. Bonifác pápa a konventuálisokat támogatta, a spirituálisokat üldözte, sőt legradikálisabb szószólóikat börtönbe is vetette: Todit is. A katolikus Európában egyedül a Krisztusért lángoló Todi énekelt a „szent örületről”, a „santa pazzia”-ról. Az *Ó, szív öröme (O inbello del core)* című versében írja: „Ez a szent rajongás »kívülről nem érezhető«, aki meg nem tapasztalta, örültnek hisz érte.”⁴⁹ Fülep többször is hivatkozott Todira, s a legnagyobbakkal említi egy sorban: „...egy szeretettel megtelt ember újra azonosítja magát az emberek sorsával, értük él és szenved... teljes nagyságában revelálta azt Krisztus s utána megisméltődött az San Francescóban, Jacoponéban, Sta Catherinában etc.”⁵⁰ Költőként is a legnagyobbak közé sorolta: „Nincs az egész kereszténységnek még egy költője, aki az Istenhez, a szenvedő Krisztushoz való szerelmet oly féktelen szenvedéllyel, oly erős, olykor brutális fordulatokkal énekelte volna meg, mint Jacopone.”⁵¹ Szinte biztos, hogy a „szent örült” iránti tiszteletből ejtette útba umbriai kirándulása során, 1908 júliusában, Jacopone szülővárosát, Todit is.

Fülep tehát előbb ismerte Todit, az olasz „szent örültet”, mint Dosztojevszkij hőseit. Mégis Dosztojevszkij hatása a számottevőbb. Ennek az az oka, hogy Fülep elvetette a Todi-féle túlzó askézist. Dosztojevszkij is elvetette, ezért az ő „modernizált” szent örülete volt a járhatóbb út Fülep számára. Nemcsak arra gondolok, hogy Fülep nem sanyargatta magát, megadta a testnek, ami járt neki, hanem arra, hogy elméletileg is elvetette a túlzó askézist. Tanúbizonyosság rá Szent Ferencről írt töredékének néhány mondata.⁵² Nem vállalta a teljes szegénységet, nem lett remete, hanem a közösségért, a népért való munkálkodást választotta.

Fülep „örök evangélium”-koncepciójának kialakulásában komoly szerepe lehetett Nietzscheknek is. A *tragédia eredete* elé írt nagy tanulmányában olvashatjuk: „Nietzsche, mielőtt végleg elintézné, vázolja a kereszténység történetét – amint ő látja. Már a szó maga: »kereszténység« – félreértés. Valójában csak egy keresztény volt a földön, s az *meghalt* a kereszten. ...Hamis és esztelen dolog, ha egy »hitben«, mondjuk a Krisztus által való megváltás hitében, látjuk az ember keresztény voltának alapját: csak a keresztény életgyakorlat, az olyan élet, melyet a kereszten Krisztus élt, csak az keresztény... S ez – még ma is lehetséges, az ilyen élet bizonyos embereknek szükséges is: az igazi, az eredeti kereszténység minden időben lehetséges lesz. Nem a hit, hanem a cselekvés, mindenekelőtt sok *nem-cselekvés*, másfajta élés és levés a fő... A Megváltó egész élete nem volt egyéb az evangélium gyakorlásánál –

a halála sem volt egyéb... Az életgyakorlatot hagyta örökül az emberiségnek..."⁵³ Ebből a szövegrészből úgy tűnhet, hogy Fülep általánosságban beszél Nietzschéről, holott majdnem szó szerint idézi az *Antikrisztust*.⁵⁴ Első pillantásra is szemet szúr, hogy ezek a gondolatok teljesen Fülep szájíze szerint valók, s néhány, itt nem idézett teológiai kitévelt leszámítva, teljesen egybeesnek az ő gondolataival. Tanulmányában Fülep nem hivatkozik rá, de ugyanebben a művében Renant kritizálva Nietzsche még egyéb meglepő, a témánkba vágó kijelentéseket is tesz: „Abban a világban, melyben Jézus él, az égvilágon semmi értelme sincs egész fogalmiságunknak, a »szellem« kultúrfogalmának. A fiziológus szabatosságával szólva itt egy egészen másfajta szó lenne inkább helyénvaló: mégpedig az a szó, hogy idióta.”⁵⁵ Az *idióta* szó itt nem véletlen. A Krisztus „beteges érzékenységéről” értekező Nietzsche párhuzamot von az Evangélium és az orosz regények világa között, majd név szerint megemlíti Dosztojevszkijt.⁵⁶ Sőt, Nietzsche kétszer is idézte az Újszövetségnek azokat a helyeit,⁵⁷ amelyekből a szent örület táplálkozik – a legmélyebb megvetés hangján.⁵⁸

A szenvedés

A nagy keresztény gondolkodók – például Pascal, Kierkegaard – egybehangozóan hirdetik, hogy a szenvedés elválaszthatatlan a kereszténységtől. Vatai László, Dosztojevszkijről szóló könyvében még meghökkenőbb megfogalmazásban idézi ezt a gondolatot: „...a szenvedést, azaz kereszténységünket nem az emberek előtt kell igazolni, hanem mindig magunkat kell igazolni a szenvedésben a kereszténység előtt.”⁵⁹ Ez a megállapítás Fülep esetében is találó. Attól a pillanattól kezdve, hogy megérintette a kereszténység, a szenvedés is kitüntetett helyre került világképében. S ezt a pillanatot Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* óta tudjuk nyomon követni, az Erdei Viktor kiállítási katalógusa óta, 1907 februárjától. Valószínű, hogy a szenvedés erejéről már korábban is volt tudomása, de ezek többnyire megmaradtak olvasmányélménynek. Nietzsche hatására gondolok, akinek a műveit korábban olvasta, mint az orosz íróét. Nietzsche a *Korszerűtlen elmékedések* egyik darabjában, a *Schopenhauer mint nevelőben* írja: „...tudja, amit Eckhart mester szintén tudott: »a leggyorsabb állat, amely a tökéletességhez visz el titeket, a szenvedés.«”⁶⁰ Azért idéztem éppen ezt Nietzschétől, mert talán ez a sor a nyitja annak is, hogy Fülep honnan ismerte szinte még gyermekfővel Eckhartot és a többi misztikust. Ez azonban egyelőre még csak bizonyításra váró feltételezés. Ami biztos, hogy az Erdei Viktorról szóló esszé gondolatai már egyértelműen a szenvedés körül forognak, s emögött bizonyíthatóan Dosztojevszkij hatása rejlik.

A Firenzében Assisi Szent Ferencről írt töredéke bevezetőjében a harmadik részt a szenvedésnek szentelte: *A szenvedés legyőzése – a szenvedés értéke*. S utána, a negyedik fejezetben, még egyszer visszatér a kérdésre, immár a vígsággal kapcsolva össze. Krisztus és a kereszténység egyik legnagyobb fegyverté-

nyének azt tekinti, hogy a „két legnagyobb energiát: a szenvedést és a szeretetet”,⁶¹ melyek eddig szunnyadtak, fel tudta használni. Ugyanolyan radikálisan fogalmaz, mint Vatai szerzői: „Mert szenvedni *kell* – ez Krisztus után és keresztények számára törvény. Csak az igazi keresztény, aki szenved.”⁶²

A szenvedés megváltó erejét hirdette kedves költője, Jacopone da Todi is, a szent őrült. Élete egyik legmegrendítőbb élményekor, amikor Szováta környékén találkozott a magyar Platon Karatajevvel, Fülepnek az ő sorai jutottak eszébe: „O Signor, per cortesia, mandame la malsania!” (Ó Uram, kérlek, küldj rám esztelenséget!).⁶³

A szenvedésről azonban a legtöbbit kétségtelenül Dosztojevszkijtől tanulta, s a szenvedés szeretetében látta alakjai legjellemzőbb vonását: „»Szenvedni akarok« – ez Dosztojevszkij alakjai között igen soknak az alapmotívuma. Kiért? miért szenvedni? – mindegy. A fő a szenvedés, melynek megváltó erejét atavisztikusan érzi és egyénileg kipróbálni akarja az ember – és beleveti magát fanatikusan, mindenének, az életének feláldozásával. Akit a szenvedés istene kiválaszt és elhí, az többet se kér, se lát, hanem megy a célja felé.”⁶⁴

De a szenvedés vállalását nemcsak a regényhősök sajátjának tartja. Azoknak a hús-vér orosz forradalmároknak, akikkel Párizsban és Londonban találkozott, Fülep szerint a valóságban is a szenvedés volt a programjuk: „A forradalmárok mintha mind a Dosztojevszkij Mikolkájának a testvérei lettek volna, aki magára veszi a más gyilkosságát, mert »szenvedni akar« ...Szenvedni, sokat, szakadatlanul szenvedni – ez volt az orosz forradalmároknak a be nem vallott, de tulajdonképpvaló programjuk. Irreális és fantasztikus program, mint amilyen irreálisnak és fantasztikusnak látszott az orosz nép egész befelé való lelki élete. De a történelmet nemcsak a kézzelfogható érdekek és a közönséges józan ész gondolatai irányítják. Nagy fordulatokat a »szent őrület« hoz meg – mint kétezer évvel ezelőtt is.”⁶⁵ És itt kapcsolódik össze a szenvedés és a szent őrület!

(Az igazság megkívánja, hogy szembenézzünk a tényekkel. A történelem megcáfolta Fülepnek az orosz forradalmárokról alkotott eszményi képét. Voltak olyan forradalmárok is, amilyeneknek Fülep festi le őket, a *szenvedést vállalók*, de a történelem kerekét a *szenvedést osztók* ragadták kezükbe Oroszországban.)

A fülepi korrelációk és Dosztojevszkij

A regény a XIX. században 1914 júliusa⁶⁶ és 1916. július 24.⁶⁷ között készült. 1916 tavaszán Fülep egy másik nagy művén is dolgozott, a *Magyar művészetben*. Az előbbit a szélesebb olvasóközönségnek szánta, ezért népszerűbb a formája, míg az utóbbi – bár Fülep erről is azt nyilatkozta, hogy egészen kis igényrel látott hozzá – sokkal nagyobb elméleti igényről tanúskodik. Amit a regényről szóló esszéjében csak felvázolt, amire ott csak célzott, azt a *Magyar művészetben* részletesen kifejtette. Éppen ezért a regénytörténeti tanulmány egyes részei, kijelentései meg sem érthetők igazán a *Magyar művészet* nélkül.

Jó példa erre, hogy például a *korreláció* szót egyetlenegyszer sem írta le, pedig mindvégig jelen van a cikkben – méghozzá Dosztojevszkijről értekezve hangsúlyosan.

Fülel elméleti gondolkodásának középpontjában ekkor a korrelációk álltak, korrelatív párokban gondolkodott: levés – lét, időbeli – örök, egyedi – egyetemes stb. A XIX. századi regényt is egy korrelatív párral – az időbeli és örök párjával – különíti el a megelőző korok irodalmi alkotásaitól. A XIX. századi regényekben az örök, az időtlen kategóriáit háttérbe szorította az időbeli, a korhoz kötött: a XIX. századi regény jellegzetesen *társadalmi regény*.

1910-es évek közepétől Fülel gondolkodásában igen fontos szerepet játszott a küldetés problémája. Nemcsak személyes elhivatottság-érzésére, küldetéstudatára gondolok, hanem a küldetés szerepére művészetfilozófiájában. Fülelnél nemcsak az egyéneknek, de a népeknek is küldetésük lehet, s ugyanúgy, mint az egyén esetében, a népek küldetése is egy-egy, csak általuk megvalósítható, csak nekik rendelt művészi formára szól. A népeknek az a feladatuk, hogy ezt a nekik rendelt művészi formát megtalálják, beteljesítsék: „...ez a küldetés azért nemzeti, mert az illető probléma megoldása csak neki adatott meg; de szólhat annak a szorosabb problémának megoldására is, hogy mi módon veszi fel az etnikai-nemzetit a művészi-univerzálisba, vagyis miként oldja meg az egyetemes és nemzeti korrelációjának kérdését a maga sajátos etnikai anyagán.”⁶⁸ Tehát bármily paradox, egy nép művészete akkor a legegységesebb, amikor a legegységesebb. Fülel szerint ilyen – egyszerre a legegységesebb és legegységesebb – művészet a görögöké: „Alkotásai az időből kiemelkedve az idea általános érvényű megvalósulásaiként állanak előttünk. Összességük pedig magának a műfaj ideájának megtestesülése.”⁶⁹

Minden nép küldetése más-más művészi formára, sőt más-más műfajra szól. Az orosz népnek „a regény terén jutott sajátos és rendkívüli jelentőségű misszió”.⁷⁰ Fülel szerint az orosz regény Dosztojevszkijben érte el csúcspontját. S az előbb vázlatosan elmondottakból logikusan következnie kell, s következik is, hogy ő a „legoroszabb mindnyájuk között”.⁷¹ De azért, hogy a „legoroszabb”, egyben a legegységesebbnek is kell lennie. S valóban: „Epikai formájához oly módon jut el, mint emberei a maguk igazságához. És mint ahogy azok felfedezték az evangéliumot, ha az még nem léteznék, úgy nála megszületnék az epikai forma, ha még meg nem született volna. Mert *a maga egyéni formája* – az örök lelki momentumok kialakulásának szükségességét és a kialakulás processzusának minden mozzanatában egyöntetűen működő isteni akaratot és népi fátumot kifejező forma – *maga az epika örök formája*”⁷² (kiemelések – B. A.). Ez a legnagyobb elismerés, amit saját művészetfilozófiai rendszeréből kiindulva, Fülel művésztől mondhatott! Ezzel a megállapítással Dosztojevszkijt egy sorba helyezte a görög klasszikusokkal.

*

Összegzőképpen elmondhatjuk tehát, hogy Fülep számára Dosztojevszkij nemcsak esztétikai élményt, sőt elsősorban nem azt nyújtott, hanem az élet-programjában őt megerősítő *vallásos* élményt: megerősítette hitében, hogy az Evangélium bármikor megélhető. Fülepnek önmaga kiteljesítéséhez volt szüksége Dosztojevszkijre, életprogramja megvalósításához merített erőt belőle. Nem esztétikai élmény volt számára, hanem erkölcsi imperatívusz. Sem Dosztojevszkijről, sem a többi orosz íróról nem mond soha esztétikai ítéletet, poétikai problémákat sem boncolgat, csak a világnézetükről nyilatkozik. Azt is ki kell mondani, hogy Fülep Dosztojevszkijről alkotott képe rendkívül eredeti, de egyoldalú: nem látta meg benne az európai felvilágosodás kritikussát, nem vette észre, hogy Dosztojevszkij regényeiben, szinte egyedülálló módon az európai irodalomban, a szocializmust bírálja rendkívüli jövőbe látó képességgel. Fülep irodalmon kívüli szerepet szánt Dosztojevszkijnek, sőt azt mondhatjuk, hogy szinte az egész orosz irodalomnak. Népmvelő apostolt látott benne.

Befejezésül válaszolunk a tanulmány elején feltett kérdésre. Mit köszönhet Fülep Dosztojevszkijnek? Ha Sziénai Szent Katalinnak az eleven hitet köszönhette, hogy hívővé lett és megtért, Dosztojevszkijnek a végső lökést, hogy „örült” lépését meg merje tenni, hogy igazi cselekvő kereszténnyé legyen, s a nép közé menjen falura, s ott töltsön húsz évet.

1 *Naplójegyzetek*. Firenze, 1909. MTAK Kézirattára, Ms 4592/7. 10.

2 Erről részletesebben lásd BABUS Antal, *Miért választotta Fülep Lajos a magyar falut a világvárosok helyett?* Kortárs, 1990/2.

3 LUKÁCS György, „*Könyvek könyve*” = *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 767.

4 *Naplójegyzetek*. Firenze, 1909, Ms 4592/7. 10.

5 FÜLEP Lajos, *Tihanyi Lajos = FÜLEP, A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, I–II, Bp., 1974. I, 253–254. (A továbbiakban: FÜLEP I, illetve II.)

6 POLÁNYI Károly, *A Galilei Kör hagyatéka = Szabadkőműves gondolatok*, Bp., 1993, 60.

7 *Fülep Lajos levelezése I*, Bp., 1990, 21.

8 *Uo.*, 22.

9 FÜLEP Lajos, *Egybegyűjtött írások II*, Bp., 1995, 388. (A továbbiakban: *Egybegyűjtött írások II*.)

10 FÜLEP I, 187.

11 *A regény a XIX. században = Egybegyűjtött írások II*, 368.

12 GYÖRGY Lajos, *A magyar és az orosz irodalom kapcsolatai*, Kolozsvár, 1946, 39.

13 HEVESI Sándor, *Raszkolnyikov = D. ZÖLDHELYI Zsuzsa, Orosz írók magyar szemmel*, I, Bp., 1983, 271–274.

14 REJTŐ István, *Dosztojevszkij Magyarországon (1850–1945) = Tanulmányok a magyar–orosz kapcsolatok köréből*, II, Bp., 1961, 302.

15 FÜLEP I, 186.

16 FÜLEP I, 527–528.

17 F. M. DOSZTOJEVSZKIJ, *A félkegyelmű*, Bp., 1972, 223–224.

18 *A regény a XIX. században = Egybegyűjtött írások II*, 368–369.

19 E. M. De VOGÜÉ, *Az orosz regény I–II*, Bp., 1908, II, 29.

20 *Erdei Viktor = FÜLEP I*, 185.

21 *Az orosz nép = FÜLEP I*, 609.

22 Sören KIERKEGAARD, *Félelem és rettegés = S. Kierkegaard írásaiból*, Bp., 1982, 273.

23 *A regény a XIX. században = Egybegyűjtött írások II*, 369.

24 F. M. DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, I–II, Bp., 1982, I, 464.

25 *Az élet értékei = FÜLEP I*, 604.

- 26 *A regény a XIX. században* = *Egybegyűjtött írások II*, 369.
- 27 Uo., 367.
- 28 *Az orosz nép* = FÜLEP I, 612.
- 29 *A regény a XIX. században* = *Egybegyűjtött írások II*, 368.
- 30 [San Francesco] = *Egybegyűjtött írások II*, 392–393.
- 31 FÜLEP I, 608.
- 32 *Egybegyűjtött írások II*, 395.
- 33 [San Francesco] = *Egybegyűjtött írások II*, 400.
- 34 *Az orosz nép* = FÜLEP I, 610.
- 35 *A regény a XIX. században* = *Egybegyűjtött írások II*, 368.
- 36 Uo.
- 37 *Az orosz „szent örületről” bővebben* lásd Ioann KOVALEVSKIJ, *Jurodsztvo o Hriszte*, Moszkva, 1895; D. C. LIHACSOV, N. B. PANCSENKO, N. V. PONIRKO, *Szmeh v drevnej Ruszi*, Nauka, 1984.
- 38 1Kor 4.10–13.
- 39 1Kor 3.18.
- 40 D. C. LIHACSOV, N. B. PANCSENKO, N. V. PONIRKO, *Szmeh v drevnej Ruszi*, Nauka, 1984, 78.
- 41 DOSZTOJEVSZKIJ, *A félkegyelmű*, Bp., Európa, 1972, 15. A „jámbor bolond” az orosz eredetiben *jurogyivij*.
- 42 DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, I–II, Bp., 1982, I, 120., 286.
- 43 DOSZTOJEVSZKIJ, *Tanulmányok, vallo-mások*, Bp., 1985, 143.
- 44 Ez volt Pilinszky egyik kedves paradoxona, többször is hivatkozott rá. Lásd PILINSZKY János, *A mélypont ünnepélye*, Bp., 1984, I, 521.
- 45 DOSZTOJEVSZKIJ, *A Karamazov testvérek*, Bp., 1982, I, 86., 89.
- 46 DOSZTOJEVSZKIJ, *A félkegyelmű*, Bp., 1972, 463.
- 47 *Fioretti*, Bp., Szent István Társulat, 1980, 218.
- 48 *A három társ legendája*, Agapé, 1995, 40.
- 49 MADARÁSZ Imre, *Az olasz irodalom története*, Bp., 1994, 14.
- 50 *San Francesco* = *Egybegyűjtött írások II*, 400.
- 51 *Dante* = *Egybegyűjtött írások II*, 514.
- 52 [San Francesco] = *Egybegyűjtött írások II*, 458.
- 53 *Nietzsche* = FÜLEP II, 575.
- 54 Vö. F. W. NIETZSCHE, *Az Antikrisztus*, Ictus Kiadó Bt., 1993, 55–56. skk.
- 55 Uo., 42.
- 56 Uo., 44–45.
- 57 1Kor 1.20, 27.
- 58 NIETZSCHE, *Az Antikrisztus*, Ictus Kiadó Bt., 1993, 68., 78.
- 59 VATAI László, *Dosztójevszkij. A szubjektív életérzés filozófiája*, Bp., 1944, 132–133.
- 60 NIETZSCHE, *A vándor és árnyéka*, Bp., Göncöl Kiadó, 1990, 40.
- 61 [San Francesco] = *Egybegyűjtött írások II*, 407.
- 62 Uo., 468.
- 63 *Ami hiányzik a magyar irodalomból* = FÜLEP II, 167.
- 64 *A regény a XIX. században* = *Egybegyűjtött írások II*, 368.
- 65 *Az orosz nép* = FÜLEP I, 610.
- 66 Vö. Alexander Bernát levele F. L.-nak = *Fülep Lajos levelezése*, I, 328.
- 67 A kefelevonat 36. oldalának verzóján ugyanis a következő pecsét látható: Athenaeum Nyomda 1916 jul. 24. Művezetőség. MTAK 4555/18.
- 68 FÜLEP, *Európai művészet és magyar művészet*, Bukarest, Kriterion, 1979, 111.
- 69 Uo., 106.
- 70 *Egybegyűjtött írások II*, 363.
- 71 *A regény a XIX. században* = *Egybegyűjtött írások II*, 367.
- 72 *A regény a XIX. században* = *Egybegyűjtött írások II*, 368.

Kire süt a nap?
(Zilahy Lajos: *Süt a nap*)

Közismert, hogy a magyar irodalomtudományban a lírai és epikai művekhez viszonyítva meglehetősen keveset írtak a drámáról. Ennek valószínűleg az egyik oka, hogy a magyar drámák – a sokat és alaposan elemzett három mű kivételével –, elsősorban az 1945 előtt megírtak, zömmel szórakoztató, kommersz művek. Ez a mellőzés arra a gesztusra is visszavezethető, hogy az irodalomtörténet a nagy, a jelentős műalkotásokkal foglalkozik.

Zilahy Lajos drámái némiképp kiemelkednek a kor vígjátékainak általános színvonalából, mégsem ismerték el, mégis alig foglalkoztak drámáival. „Zilahy Lajos – írta 1937-ben Bóka László – bizonyosan nem kap a magyar irodalomtörténetben külön fejezetet. [...] Pár év múlva ő a *rosszak voltak még* kategóriába sorolódik.”¹ 1937-ben már több mint tíz drámája megjelent – volt, amelyik több kiadásban –, Schöpflin Aladár hét sort szentelt drámáinak *A magyar irodalom története a XX. században* című könyvében.² 1964-ben Hege-düs Géza–Kónya Judit *A magyar dráma útja* című munkájában az olvasható, hogy a két világháború közötti „népszerű írók sorában ő áll az első helyen a közelmúlt kispolgári írói közül”,³ és „csak torzóban maradt láttelepet tudott kiállítani saját koráról”.⁴ 1965-ben egy „türelmetlen” – vagyis ideológiai furortól áthatott – dramaturg szerint „A kor mindmegannyi szellemi és művészi törekvése megtalálható műveiben kommercionált változatban...”⁵

A kommersznek minősített egyes drámákat alig elemezték; röviden, negatív szavakkal ítélték el. Harsányi Kálmán *A fehér szarvast* így: „az egész darab tulajdonképpen négy nagy hatású tablóvá hull szét, [...] megoldása is csak hangulat.”⁶ Osváth Béla a *Süt a napot* ekként: „nem művészi értékeinek köszönheti sikerét. Szerkezete laza életképek sorozata; a II. felvonás betétszerű.”⁷

A megállapítások jószerével igazak; csak az elemzést nélkülözik. Az is valószínű, hogy azokkal az értelmezési módszerekkel, amelyekkel a világ- vagy a magyar irodalom jelentős műveit szokták vizsgálni, az elemzés nélküli tagadáson, vagy a negatívumok felsorolásán túlmenően nagyon nehéz szólni a harmadrangú irodalomról.

Újabb irodalomértelmezések kiiktatták a magas és a kommersz művek közötti hierarchiát; az utóbbiakat is textnek, szövegnek, a drámákat dramati-

kus szövegnek tartják. Az így értett szövegnek semmiféle reflexiója nincs a valóságra, az értelmezés-elemzés nem irányul arra, hogy a valósággal való összevetés alapján történjék. Különösképpen a dekonstrukció elmélete(i) hirdeti(k) ezt. A dekonstrukciós eljárás hiányossága, hogy igen gyakran mellőzi az esztétikai aspektust. Ezért fontos, hogy a dekonstrukció nézőpontja bővüljön, ami akkor lehetséges, ha megtaláljuk azokat a megközelítéseket, amelyek összeegyeztethetők a dekonstrukciós művelettel és mégis megjelenik bennük az esztétikai aspektus.

Roland Barthes és Jacques Derrida nyomán Howard Felperin rögzítette ezt a módszert.⁸ A mű témáját ne értelmezzük úgy, hogy annak valamiképpen, de mégis az életvalóságba nyúlnak a gyökerei. Értelmezhetjük akként is, hogy a témát a text, a szöveg teremt; vagyis ebből a nézőpontból a szöveg dekonstruálja azt, hogy a témát a szövegen kívül keressük, hiszen a szövegen kívül nincs semmi. A szöveg az önmaga teremtett tér-időben létező. A szöveg különböző nagy egységeket-elemeket beszél, amelyeknek egymáshoz való viszonya teremti meg a témát. Ezek az egységek-elemek nem azonosak az alakokkal; önmagukba foglalják a velük kapcsolatba került, avagy hozzájuk kapcsolt tényezőket, az instrukciókat, például a „fizikai” környezetet is. Ha írott drámát vizsgálunk így, akkor a drámai tér nem környezet, hanem az alak része; az alakokkal *együtt létező* mint témaalkotó egység a szövegben.

A dráma műnem alapismérve, az alakok közötti viszonyok és ezek változása így lényegében megmarad, noha kiszélesedik. A szöveg által konstruált téma egységei között konstituálódik viszony, és ezeknek a viszonyoknak a változása az, ami a szöveget drámaszöveggé teszi.

*

A *Süt a nap* című vígjátékról még a következők olvashatók. A *Magyar Irodalmi Lexikon* II. kötetében például: „Javarészt korszerű tárgyakat választ: *Süt a nap* című darabjában a háború utáni falu életére tereli a figyelmet, s a *társadalmi osztályok közeledését* propagálja...”⁹ Az ún. ÚMIL szerint: „A két vh. között írt műveinek alapélménye” között megtalálható „a középosztály sorsáért érzett felelősség (*Süt a nap* d. 1924)” is.¹⁰ Pomogáts Béla úgy gondolja, hogy „a *Süt a nap* című falusi életkép [...] a mellett a gondolat mellett tett hitet, hogy a »középosztálynak« a paraszti társadalomból kell megújulnia...”¹¹

A vígjátékot 1924. március 21-én mutatta be a *Nemzeti Színház*, és még abban az évben nyomtatásban is megjelent.

„Történik egy kis bihari faluban, a háború után.”¹² A református pap lányába, Sáríkába Kopácsi, a vasúti forgalmista szerelmes. A Postamesterné azon mesterkedik, hogy Kopácsi az ő lányát vegye feleségül, ám Kopácsi az első felvonás végén épp meg akarná kérni Sáríka kezét. Azonban most avatják vitézzé Sámson Mihályt, aki „a háború egyik legvitézesebb katonája volt”.

Amikor Sámson és édesanyja bevonul az avatási ünnepségre a templomba, Sáríka meglátja őket, otthagyja a forgalmistát és utánuk megy. A II. felvonásban a Tanító rendezésében Sáríka, Kopácsi, a Postamesterné lánya és a zenész cigányok a *Falu rosszát* próbálják. Sáríka parasztruhába öltözött, s a próba végeztével, a II. felvonás végén így látja meg őt Sámson Mihály, és azonnal belészeret. Parasztlánynak nézi, s hívja, „Estére... legyél a falu alatt ... az öreg nyárfánál... Beszélni akarok veled.” Azt is mondja, „Nem bánom, akárki vagy... Nem bánom, ha nincs semmi... csak ez a rajtad való”; és „(karjaiba kapja és csókolgatja. Nem engedi el)”. A III. felvonásban Sámson bevallja édesanyjának, hogy nőszülni akar; a lányról csak annyit tud, Sáríka a neve. Anyja világosítja fel, hogy ő a papkisasszony. Sámson kirobban, „Eladom ezt a házat... azonnal!... Egy percig se maradok tovább itt a faluba.” A szöveg nem tematizálja egyértelműen – vagyis nincs rá dialógus –, miszerint noha megszerette a lányt, mégsem veheti el, mert ő paraszt, Sáríka meg úri kisasszony. Késleltető témarész után Sáríka visszahozza a Sámsontól tegnap kapott kaláríst; majd újabb késleltető témaegység után Sámson a házba hívja Sáríka apját, majd a pap a lányát. Az udvaron a Tanító és Sáríka nagyanyja, Fehérné marad. Az idős asszony megkérdi a Tanítótól: „Ha a maga jánya vóna... hozzáadná?” A válasz: „...Az idők ekéje fölszántott bennünket ... Akik fölül vótunk, alul kerülünk. [...] Most keveredünk... Nagyokat hasít belénk az eke... nem baj! Így jó, ha keveredünk.” Sáríka kijön a házból, s így tematizálódik, mi történt bent: „Na, mit akarsz mondani, kisjányom? SÁRIKA: (a Mihály vállára támasztja a fejét. Lehunyja a szemét, arcát és keze fejét valami szép mozdulattal egy láthatatlan fényforrás felé emeli és fürdeti benne. Forró kábulatban mondja.) Süt a nap...”

*

Az új irodalomértelmezések (például a dekonstrukció) úgy tartják, hogy egy-egy szöveg különböző elemei között nincsen hierarchia. Egyik alak sem, egyik témarész sem fontosabb, értékesebb, meghatározóbb a többinél. Azért van ez így, mert maga a befogadó hozza létre a mű jelentéseit abban a dialogikus viszonyban, amelyet a művel folytat. A különböző befogadóknak más és más kérdései vannak, amelyekre más és más témarészek emelkednek ki mint válaszok.

Az előzőekben a szövegnek csak azokat a részeit emeltem ki, amelyek Sáríka és Sámson Mihály kapcsolatát tematizálták. A három felvonásnyi szövegnek ez a témaegység csak kis része. A szöveg által megteremtett tér-időben azonban csak ezekben az egységekben van viszonyváltás: Sáríka és Mihály egymásra találása, ami happy enddel végződik. Látható, hogy ez egy elinduló pontból (Sáríka meglátja a templomba bemenő Sámson Mihályt) a II. felvonás végén egy közöttük lévő dialógusváltásban, majd a III. felvonás

elején egy eltérítő mozzanatban és azonnal ezután a „jövégben”, happy endben rögzítődik. Ezen egységek közé több témarész iktatódik. Mivel a *Süt a nap* Nevekben és Dialógusokban rögzített szöveg, a több témaegység közül az emelkedik ki, amelyikben viszonyváltozás van; ez pedig csak Sárrika és Sámson között valósul meg.

*

Milyen témaegységek iktatódnak a viszonyváltozást magában foglalók közé?

A házasságot anticipáló, a „jövét” elérő kapcsolat mindkét oldalát egy-egy másvalakihez irányuló lehetőség fenyegeti.

Sárikát a Kopácsi nevű forgalmista is elvonná feleségül. A lány azonnal magára hagyja, amint meglátja Sámson Mihályt a templomba bemenni. Ez a fenyegetettség ezért álfenyegetettség. A Tanítót felkéri a gazdag paraszt, Pongé Juhász, hogy az ő lányát ajánlja Sámsonnak feleségül. A Tanító akkor hozza Mihály elé Pongé Juhász lányát, amikor az már találkozott Sárikával. Ezért „(a boldogságtól teljesen magánkívül)” ügyet sem vet a nagy hozománnyal rendelkező lányra. Ez a fenyegetettség sem valódi.

A Sárrika és Sámson első felvonásvégi és a II.-ban való találkozása előtt több témaegységet tematizál a szöveg. Ezek a témaegységek nem folytatólagosan követik egymást, hanem váltakozva.

Az egyik egység a szegénységet tematizálja. A szöveg elején két kéregető van a textben. Az egyik a Koldus, „(a rongyoktól alig felismerhető katonaruhában. Csak féllába van, mankóra támaszkodik)”. A másik egy cigányasszony. A Pap anyja, Fehérné a Koldusnak ad alamizsnát, a cigányasszonynak nem. Rózika, a Tanító „(mezítlábas tizenkétéves leánykája)” vasalót akar kölcsönkérni Fehérnéától, aki nem adja, mert a Tanítóék mindennap kölcsönkérnek valamit, lisztet is, zsírt is. A Tanító szegénységének tematizálása a II. felvonásban folytatódik.

A következő, ehhez az előzőhöz mellérendelt témakör a Pap jószívűsége. Ő is szegény; két fia – őket a szöveg nem teszi a téma részévé – gimnáziumba jár, és irkát sem tud nekik venni. Lányának, Sárikának „egy szalagot se tudok venni a hajába”. Ugyanakkor a Szűcs Mari néven tematizált alak férje keresztlevelének kiállítását kéri. A Pap megcsinálja, de nem fogad el érte pénzt. Ezután a Postamesterné Sárrika elleni intrikáit tematizálja a szöveg, illetve a Forgalmista azon kérését, hogy Fehérné beszéljen Sárikával az ő érdekében. Ez meg is történik. A Pap jószívűsége ezután tematizálódik tovább. A gazdag Pongé Juhász meg akarja tőle venni „a nagy aranyrámás tükröt”, de ő nem adja. A Tanító először Fehérnének beszéli el, hogy Pesten a Zeneakadémián tanuló fiának hangversenye lesz. A Tanító és a Forgalmista dialógusa a közbeékelte rész, s csak ezután tematizálódik tovább az elindított

motívum, a Pap jószívűsége is, a Tanító szegénysége is. Kéri a Papot, adjon kölcsön ötvenezer koronát, ennyit kell fia pesti hangversenyéhez előre lefizetni. A Pap ezután küldi el a Harangozóval Pongé Juhásznak az aranyrámás tükröt. Ismét mellérendelt témarészlet következik. Egy Őrnagy jön, s ő közli, hogy Sámson Mihályt ma vitézzé avatják. A Postamesterné az Őrnagyra is ráakasztaná lányát, de az Őrnagy már családos ember. Ezután indul a menet a templomba, s hagyja ott Sárrika a Forgalmistát.

Az I. felvonásban a szöveg még Sárrika férjhezmenetelére is utal. Ez a rész nemcsak a Forgalmista szándéka körül tematizálódik. A férje keresztleveléért jött fiatalasszony „(Pólyás gyereket tart a karján)”, Sárrika „(Ölébe veszi a pólyát) játszani kezd a csecsemővel, beszél hozzá. SZÜCS MARI: A kisasszony nagyon szeretne már egy gyereket? SÁRIKA (ölébe ejti a kezét, lehunytt szemmel) Nagyon szeretnék! Nagyon szeretnék Mari! SZÜCS MARI: Hát férhe fog menni a kisasszony. SÁRIKA: Én nem megyek férjhez sohase, Mari!” A szöveg elindít egy újabb motívumot. Sárrika megkéri Szücs Marit, adja kölcsön a színdarabhoz szép vasárnapi parasztruháját.

A Sárrika–Mihály viszonyától független témarészek egymás mellé való helyeztettsége a II. felvonásban is folytatódik. Tere a Tanító szobája, a szegénység tárgyaival: „vedlett, rongyos kanapéval, egyszerű ebédlőszekekrénnyel”. A Tanító szegénységét, nyomorúságos helyzetét akként tematizálja a szöveg, hogy két gyermeke van, a felesége beteg, nincs mit enniök, a szövetkezet jegyzőkönyvét írja és készít abból több példányt. A Pap ekkor hozza neki a fia hangversenyéhez szükséges pénzt, amit a tükör eladásáért kapott. Szücs Mari most hozza a parasztruhát, s a szegény Tanítóéknak három tojást is ad. Itt tematizálódik Pongé Juhász kérelme, ajánlja a Tanító Sámson Mihálynak az ő lányát feleségül. Itt teszi a szöveg a téma részévé a *Falu rossza* próbáját, a Postamesterné további intrikáit, s a próba során a Forgalmista rossz éneklését.

A szöveg Sámson Mihályt eddig csak instrukciókban említette. A templomba vonulók között „(jön elöl a menet, élén Sámson Mihály)”. Most teszi a szöveg témává. A Tanítóhoz jön, s a szegény családnak „(egy szép kerek gomolyát hoz)”. A szövegből eltűnnek a gyerekek és a Tanítóné; a Tanító pedig azzal hagyja el a szöveg terét, hogy elmegy Pongé Juhász lányáért, vele találkozzon Sámson. Itt kerül sor Sárrika és Mihály első találkozására. A lányhoz mint témához hozzátartozik az a parasztruha, amelyet a próba idején viselt. Sámson a ruha miatt nézi parasztlánynak, vagyis: hozzávaló lánynak. Mihályhoz egy hiányt rendel a szöveg. Itt van a háza, itt él az édesanyja, de sem Sárrika őt, sem ő Sárrikát nem ismeri. A Pap ezzel összefüggésben megjegyzést tesz: „nagyon régen elkerült a faluból”. És ez az a hiány, amelyre szüksége van a szövegnek: Mihály nem tudhatja, ki is Sárrika; csak így lehetséges, hogy Mihály tüstént letegezi a lányt, a kanapén közel ül hozzá és „(meg akarja fogni a mellét)”. Egy „(sor kalárist)” ad Sárrikának; tarisznájából még egy Petőfi-kötetet is előhúz. Ezek mind hozzá mint témarészhez tar-

toznak, miként az is, hogy öleli, csókolja. Kettejük első találkozásakor mindenképpen Sámson az aktív, a viszony kialakulására törő dinamizmusokat indít el.

A III. felvonás tere a Sámson Mihály háza előtti udvar. Ő „Azt a bakanótát dalolja: »Vékony héjja, vékony héjja van a piros almának...«” A szöveg itt teszi a téma részévé Sámson anyja révén a „boldog vég” elé állított akadályt. Mihály: „Baj van. [...] Szörnyű nagy baj van!” – de „(ezt nem komolyan mondja)”. Sámsonné azt hiszi, fia bolondot akar belőle csinálni. A „nagy baj” elmondását Mihály azzal vezeti be, hogy „Eltört a klarinét”; kocsmában volt, és „úgy danoltam, hogy a csillagok benéztek a kocsmablakon, oszt úgy danoltam, hogy az egyik cigánnak betört a feje...” Sámsonné ekkor „(Kezdi érteni a dolgot). Te Mihály!... (Alig tudja kimondani az örömtől) Hhá... házasodol?” És ekkor világosítja fel fiát, ki is az a Sáríka, és Mihály ekkor közli, elmegy a faluból.

Ezután ugyancsak egymás mellé rendelt témarészeket tematizál a szöveg. A Pap és anyja, Fehérné azt kéri Sámsontól, adakozzon a Tanítóné gyógykezelésére, mert az összeesett: szanatóriumba kellene vinni. Mihály nem ad, mert „Ez (Megnyomja a szót) az urak dóga, nem az én dógom.” A szöveg itt ad lehetőséget annak a jelentésnek a meghozatalára, mi az, ami a „jövét” megakadályozhatná: Sámson hiába szerette meg Sáríkat, nem veheti el, mert úri kisasszony. A szöveg Pongé Juhással készít elő egy újabb motívumot. Mihállyal akar beszélni, de a Pappal vált dialógusokat. A Tanítóról mondja, „Kiszaladt gyalog a kastélyba a bárónéhoz. Valami angol levelet kapott.” Pongé Juhász hallotta, hogy Mihály el akarja adni a házát, s ő megvenné. A szöveg nem tematizálja, kitől, hogyan hallhatta ezt meg, amikor Mihály csak az imént és csak az anyjának mondta. A „boldog vég” késleltetése ezek után kívülről jövő esettel, a cigányokkal történik. A tegnap este megrepedt klarinét árát kérnék Mihálytól. A humoros szöveg hordozza azt is, hogy ezt a repedést Pongé Juhász már egyszer megfizette. Sámsonné kivételével mindenkit elhagy a szöveg és Sáríkat hozza be ismét. Ekkor történik Mihállyal második dialógusváltása: a tegnap kapott kalárist hozza vissza. Mihály nem akar vele szóba állni. Ebben a témaegységben Sáríka lesz aktív; a dráma akcióit – ami a köztük lévő viszony kialakítására irányul – ő indítja el. Először úgy, hogy a távozni akaró férfi után kiált: „Miskaa!”; majd egy székre felállva a tornác falán lévő kalitkát nézi a madarakkal. Az egyiknek az ajtaját kinyitja, s Mihállynak „Vigyázzik, mer kiröpül” szavára Sáríka „(céloz valamire). Az a madár amelyik az én kezembe van, az nem röpül ki...” Mihály, noha elérte, ismét elmenne, ám a lány jajongani kezd, s úgy tesz, mintha nem tudna a székről lejönni. A házról is kezd érdeklődni, hány szoba van, Sámsonné melyikben lakik, hol van a konyha. És máris kimondja: „Ebből a középső szobából lehetne csinálni egy nagyon szép ebédlőt!” Mihály még most is el akarja küldeni, mire Sáríka „(Összecsuklik és leesik a lépcsőre.

Arcát eltemetve, keservesen sírni kezd)”. Ismét a Papot és Fehérnét tematizálja a szöveg. Mihályban „(végsőkéig feszült benne a visszafojtott indulat. Most odalép Sáríka elé és kirobban belőle). Most aztán vagy menjen a kisaszszony ... vagy pedig ... (Fogát összeszorítva harapja el a szót)”. A Pap nem érti, mi történik. Azt, hogy Mihályban a „vagy pedig” milyen döntést jelöl, így dialogizálja a szöveg: „(A Paphoz [szünet múlva csendesen]) Aggya ide azt a gyűjtőívet.” Tudniillik a Tanítóné megsegítésére valót, amit az előbb az „urak dógának” nevezett.

Még mindig nem a „jóvég” következik. A Tanító jön a bárónétól, aki lefordította az angol levelet. Fiának játékát meghallgatta egy londoni impresszárió és szerződten akarja egy hangversenykörútra. A szöveg a Forgalmistát is idehozza, s kiderül, a Postamesterné lányát fogja elvenni. Mihály csak ezután hívja a Papot: „Jöjjik be vélem e’ kicsit a szobába. Mondani szeretnék valamit.” Az udvaron Fehérné, a Tanító és Sáríka marad. A várakozás instrukcióban lesz a téma részévé. „Tanító (hátrafordítja a fejét és figyeli Sáríkat. Aztán összenéz Fehérnével. Aztán csak a levegőbe néznek. Hallgatnak, de valami szívdobogás van ebben a hallgatásban. Kis idő múlva a Pap megnyitja az ajtót)”, és behívja Sáríkat. Ekkor történik meg a Tanító és Fehérné között a már idézett dialógusváltás.

*

Minden kézikönyv utal arra, hogy a drámaszöveg sűríti az időt. Ez a közismert tény az ún. óraidőre vonatkozik.

A *Süt a nap* első felvonása egy vasárnapon kezdődik; ekkor avatják vitézzé Sámson Mihályt. A második felvonásban Pongé Juhász mondja a Tanítónak, hogy férjhez akarja adni a lányát „Ehhe a Sámson Mihályhoz, akit tennap avattak”. Az óraidő szerint tehát hétfő van. A harmadik felvonásban ugyan csak a gazdag paraszt egyik mondata jelöli az időt. Sámsonnénak mondja, amikor fiát keresi: „Nem történt semmi, csak tennap délután a jányommal a tanító úrnál vótam.” A harmadik felvonásban tehát kedd van.

A texten kívüli idő sűrítését a Tanító fia hangversenyének menetrendje jelöli. Az első felvonásban kér pénzt a növendékhangversenyre; ezt a másodikban kapja meg. És másnap, a harmadik felvonásban értesülünk arról, hogy a hangversenyt már meg is hallgatta a londoni impresszárió, s a fiú szerződtetése ügyében levelet írt, amely meg is érkezett.

A drámaszövegben a tér sohasem reális fizikai tér – a színpadon sem: ott is csak jelöl egy máshol lévő teret –, és az idő sem óraidő. Közismert, hogy például Shakespeare *Antonius és Kleopatra* című drámájában az I. felvonás 3. jelenetének végén megy el Antonius Alexandriából. A rövid, mindössze 85 soros, Rómában játszódó jelent időtartama alatt a következőknek kellett megtörténnie, az 5. jelenet tanúsága szerint: Antonius megérkezett Rómába, Kleopatra

után küldte Alexist, aki oda is érkezett, találkozott Antoniusszal, ő átadott neki egy „keleti gyöngyöt” Kleopatra számára, és Alexis visszaérkezett Alexandriába. Csehov *Három nővér* című drámájának minden felvonása között megszületik egy gyermek.

Ezeknek az időtartamoknak a sűrítése csak az óraidőre érvényes. Van azonban valami oka, hogy ezek nem zavarják a befogadót, sőt: észre sem veszi. Az ok: az absztrakt térben absztrakt idő lép érvénybe. Nicolai Hartmann *Lételméleti vizsgálódások* című munkájában olvasható, amikor a folyamatokról ír: „A folyamat azonban nem az időbeliség maga, hanem az, »ami kiterjed« és szétterül az időben, kezdete, tartama és vége van.”¹³

A drámaszövegben elsősorban a Dialógusok és az általuk vezérelt és a befogadó által létrehozott jelentések terülnek szét. Ezek a jelentések a Nevek közötti viszonyokkal és ezek szétterülésével azonosak. Dialógust a reális életben nem lehet váltani a dialógust váltók közötti viszony megléte nélkül, amelyek persze tartalmukban, jellegükben nagyon is különböznek egymástól. A viszonyoknak két fajtája van: *statikus* és *most, a jelenben változó* viszonyok. Egy drámatextben azonban a Nevek közötti statikusság: kapcsolat, és csak az *a* viszony, amely változó kapcsolat. Ha a Nevek között csak kapcsolatok vannak, az absztrakt idő: álló idő. Ennek meglétét a befogadó rendszerint akként érzékeli, hogy nem történik semmi. A Nevek közötti kapcsolatok az álló időben is szétterülnek. Az absztrakt időben azonban csak akkor létező a folyamat, amikor a Nevek között *most változó* viszonyok vannak, illetve ezeknek az előkészítése valósul meg. A folyamatnak ez a változata független az óraidőtől, ennek múlásától. Mivel nem az idő múlik, hanem a viszonyok változnak, ezért a viszonyváltozás egyes etapjai mindig *azonnal következnek* egymás után. Az óraidő kívül reked ezen a folyamaton. A befogadót ezért nem zavarja, ezért nem érez törést például az *Antonius és Kleopatra* vagy a *Három nővér* említett eseteiben.

Amit a text nem tematizál, az nincs is benne az absztrakt időben. A texten kívüli megtörténéseket a Nevek legfeljebb dialogizálják a textben, ám ezek ekkor már a Nevek között tematizált viszonyváltozásokat jelölik. Ilyen például Hamlet angliai útja. Ezt a text nem tematizálja – nincs ilyen jelenet –, s csak Hamletnek Horatióhoz írott levele, illetve a visszatérte után Horatióval való dialógusa jelöli. Ám ekkor már Claudiusnak Hamlet elleni akcióját, a kettejük közötti viszonyt tematizálja.

A *Sút a nap* szövege a Tanító fiának hangversenyét, ennek sikerét nem tematizálja. Ezt csak a Tanító dialógusai, illetve az impresszárió levelének felolvasása hozza be a témába. Ám ekkor a Pap jószívűségét és ennek eredményét jelenti: a fiú tehetséges, a Pap nem hiába áldozott rá. Ez utóbbi azonban csak „ráadás”-jelentés.

A text nem tematizálja a Tanítóné összeesését és Sámson kocsmai mulatozását sem. A Tanítóné hirtelen rosszulletének csak a következménye tema-

tizálódik. A Papot ugyanis csak azért teheti a harmadik felvonásban a Sámson házához kötött dialógusokat mondó alakok közé, mert itt is pénzt gyűjt. A Pap jelenlétére végül azonban azért van szükség, hogy a felvonás végén Sámson megkérhesse tőle Sárika kezét. Ugyanakkor a Pap jószívűsége és a Tanító szerencsétlensége is tematizálódik. Noha mindkét témarész a szöveg álló idejében létező.

Mivel a Nevekből és Dialógusokból összetett szöveg a Nevek közötti viszonyokat tematizálja, csak azokban a témaegységekben lesz az absztrakt álló idő absztrakt időfolyamattá, melyekben a viszonyok változnak. Azokban a témarészekben, amelyekben nincs viszonyváltozás, a drámatextben álló idő van. Az írásbeli és a szóbeli közlés természetesen csak az időben tagolt módon lehetséges; először „ezt” azután „azt” lehet rögzíteni vagy kimondani. A közlés így mindenképpen igényli az idő folyamatát. Nicolai Hartmann szavával: a közlés terül szét – az ún. „reális” időben. A textben ezért az időfolyam valamiképp érvényesül. Mivel azonban minden drámatext absztrakt, csak önmagában létező teret létesít, ez a tér nem lehet összekapcsolt a reális terekkel együtt létező „reális” idővel. Így teremődik meg a szövegben a saját absztrakt-idő, amely *hoc tempus*.

Mind ezt a görög *kronos* és *kairos* fogalmakkal is lehet értelmezni, ahogyan Frank Kermodé *The Sense of An Ending* című művében tette.¹⁴ A *kronos* idő az ún. múltó idő, a *kairos* pedig ebben az az időszak, amely jelentőséggel telített. Minden fikció benső ideje a *kairos* fogalmával jelölhető. Ám ha ezt a benső időt ebből a kettősségből értelmezzük, egy drámatextben azok az időszakok telítettek jelentőséggel, amelyekben a viszonyváltozások értelmeződhetnek; a többi a *kronos* idő; és ehhez a *kairos*hoz képest a *kronos* idő: álló idő.

A *Süt a nap* absztrakt terében csak Sárika és Mihály viszonyának kialakulása, illetve azt a „jövégbe” juttató lépései érvényesítik a *kairos* időt, az absztrakt idő folyamatát. Mivel a szöveg más pontjain nem értelmezhető viszonyváltozás, a drámatextben csak ez terül szét *úgy, hogy folyamatot teremt*. Ez a viszonyváltozás interpretálható a tematizált egységek közül a legfontosabbnak; éppen azért, mert a happy enddel végződő viszonyváltozás egységei a drámatext *kairos* idejét teremtik meg; vagyis, amikor a viszonyváltozás egységei terülnek szét, létező lesz a text *kronos* idejének jelentőségteljes szakasza, a *kairos* idő.

A *Süt a nap* témaegységeinek bizonyos részei, amelyek a Sárika és Mihály között lévő dialógusokat körül fogják, csak hangulatilag kapcsolhatók a „jövéghez”, illetve ennek előkészítéséhez. Ilyen például Sárika boldog játszadozása Szűcs Mari gyerekével. Talán ez értelmezhető mint az ő „érzelmi talaja”, a szerelemre való „előkészítettsége”. Hiszen ekkor említi azt is, hogy semmiképp nem menne hozzá Kopácsihoz, mert „Az az élet sovány, ami körülötte van. Az élet, ami rám várna.” A paraszti életet pozitív, boldog életként dicséri. A parasztoké a virág, a kert, a mező, „mennék én veletek arra,

ahol dolog van és nóta [...] az élet kertjében éltek ti, ahol búza van [...] erő van és élet, ahol ... süt a nap". Ha ezeket a szövegeket a dráma absztrakt terével, a faluval való viszonyban értelmezzük, még hangulati értelemben sem tekinthetjük másnak, mint a paraszt Sámson Mihállyal való házassága hangulati-érzelmi előkészítőjének. Hiszen Sárika is falun él, ahol virág van és mező stb. van.

Számottevő jelentésképző ereje van a jövégbe futó viszony utolsó fázisának. Először is: a szöveg nem teszi a téma részévé Sámson lánykérését. Helyette Fehérné és a Tanító dialógusváltása tematizálódik, amely a *Süt a nap* téma-egészének lehetséges jelentésére irányítja a befogadó kérdéseit. Ez pedig az urak és a parasztok közeledése, egymásra találása; méghozzá egy házasság révén, ahogyan erre több értelmező utalt már.

Ebben a vonatkozásban azonban több zavaró mozzanat is ott bujkál a szövegben. A téma különböző egységeiben több olyan személyt neveznek meg, akik a faluban vagy a környékén laknak; a jegyzőt, az ispánt, az intézőt, a takarékpénztári igazgatót és a bárónét. Őket a szöveg a Nevek fölé helyezi. A báróné nem fog idekocsikázni a kastélyból megnézni a színdarabot, „mikor Pesten meg Bécsben járhat színházba”; a postán a neki járó divatlapokat olvassák, mielőtt kézbesítenék. A jegyző csak üzen a Papnak, hogy várjon az Őrnagyra, aki Sámson vitézzé avatására érkezett a faluba; a szövetkezeti igazgató írásbeli munkára alkalmazza a Tanítót. Ugyanakkor az egymást megszólító formulák sem jelzik pontosan az urak és parasztok viszonyát. Igaz, a paraszttasszony Szűcs Marit nemcsak Fehérné, Sárika is tegezi, ő azonban nem viszonozza ezt. A Pap és a Tanító viszont magázzák, Tanító úrnak, Tiszteletes úrnak szólítják egymást; ami jelezheti, hogy a hierarchikus viszonyban nincsenek azonos szinten. Ugyanakkor a Tanító és a forgalmista, Kopácsi tegező viszonyban vannak egymással. A megszólítás azért tekinthető a viszonyok meghatározójának, mert a Pap a II. felvonásban, a Tanító házában, amikor már megtudhatta, hogy a Forgalmista el akarja venni Sárikát, így szól hozzá: „Szervusz, kedves öcsém” – és az instrukció ezt a gesztust azonnal kiemeli: „(A szervuszt most mondja először a forgalmistának)”; vagyis akkor tegezi le, amikor már hozzájuk tartozónak tekinti. Továbbá ez azért jellemző a viszonyokra, mert Sámson azonnal letegezi Sárikát, amikor a ruha miatt parasztlánynak nézi, de magázza és kisasszonynak titulálja, amikor már tudja, hogy a Pap lánya. Ehhez hozzávehetjük még, hogy a Tanító ugyanúgy tájszólásban, a nép nyelvén beszél, mint Sámson, az édesanyja, Szűcs Mari, Pongé Juhász és lánya, sőt időnként Sárika, a Pap és Fehérné is. Viszont a Postamesterné és Kopácsi irodalmi nyelven szólalnak meg.

Az urak és parasztok egymásra találásának, egyesülésének még egy zavaró momentuma van. A Tanító önmagukat fölül lévőeknek tekinti Sámsonhoz viszonyítva; vagyis az eddig alul, illetve fölül lévőek keveredésére utal Sámson és Sárika házasságának kapcsán. Amint látható volt, az alul és fölül

lévőség alig-alig vonatkoztatható az urakra és parasztokra. Más elválasztó tényező azonban jelentésképző erő. A tegezéstől vagy magázástól, illetve foglalkozástól függetlenül a nem tematizált alakokat (jegyző, szövetkezeti igazgató, báróné) éppúgy gazdagnak jelöli a szöveg, mint Pongé Juhászt és Sámson. Sámsonnak háza van, sok birkát, disznót tart stb. Ezzel szemben a Pap és a Tanító a szöveg által nyomatékositva: szegények. Így a két szegény, a Tanító és Fehérné dialógusa – hangsúlyosan: a lánykérés tematizálása helyett – a témaegységek egymásra való vonatkoztatása révén nem az urak és parasztok hierarchiájának cseréjére vonatkoztatható, hanem a szegények és gazdagok cseréjére. Pontosabban arra, hogy immáron nem a Tanító és a Pap a gazdag, és a paraszt a szegény, hanem éppen fordított a helyzet. Az a jelentés is létrehozható, hogy a szegény úrikisasszony a gazdag paraszthoz megy feleségül. Ám az „úr” és a „paraszt” egymásra találásának lehetőségét erősen csökkenti, hogy sem a Pap, sem a Tanító, sem Sárka nem „urizálnak”; egyiküknek sincs sem a dialógusokban, sem az instrukcióban tematizált „úri gesztusa”. Ez azért is feltűnő, mert Zilahy 1930-ban megjelent *Ténsasszony* című drámája alakjainak dialógusai bőven irányítják annak a jelentésnek a meghozatalára a befogadót, miszerint mindenki urizál. Az sem található a *Süt a nap* drámatextjében, ami az 1939-ben bemutatott *Gyümölcs a fán* szövegében, ahol is a Nagy Ferdinánd nevű egyetemi tanár meddő felesége azt javasolja férjének, hogy falusi cseléd lányuktól legyen gyermeke, aki adoptálva sajátjuk lehet; így egyesüljön úr és paraszt.

Mindebből következhet, hogy a *Süt a nap* textjének dialógusai és témaegységeinek egymáshoz való viszonyai nem arra irányítják a jelentésképződést, miszerint itt egyértelműen az „urak és parasztok” egymásra találása, a középosztály ekként való megújulása a tematizáltság. A text nem tematizál sem urakat, sem parasztokat; csak szegényeket és gazdagokat; noha a Pap és a Tanító szegény, Pongé Juhász és Sámson Mihály gazdag.

*

Említettem, hogy a *Magyar Irodalmi Lexikon* és Pomogáts Béla is azt állapította meg, hogy a szöveg jelentése „a középosztály sorsáért érzett felelőség”, illetve hogy „a középosztálynak a paraszti társadalomból kell megújulnia”. Ezek a jelentéslehetőségek azonban nem a szöveg témaegységeinek egymáshoz való viszonya által vezéreltetve válhattak megalkotandó jelentéssé. Egyfelől az 1920-as években elterjedt ideológiai-szociológiai, tehát lényegében a szövegen kívüli tényezők alapján megalkotott jelentések. A magyarországi félf feudális társadalmi szerkezet és az emberek feudális jellegű egymáshoz való viszonya elleni, Ady Endre óta ismerős támadások; továbbá annak a gondolatnak a felbukkanása, mely szerint a középosztály az őserőt magukban hordozó parasztokkal való összefonódottsága révén válhat

a társadalmi problémákat megoldó erővé. (Lásd például Szabó Dezső több művét.)

Az említett texten kívülről megalkotott jelentések létrehozására ezeken kívül még Zilahy Lajos későbbi közéleti szereplése (kapcsolata a népi írókkal), és bizonyos későbbi drámái (*Urilány*, 1935; *Gyümölcs a fán*, 1939), és a „kitűnőek iskolája” (1942) is lehetőséget adtak.

*

Mi magyarázhatta a dráma nagy sikerét? – hiszen 1927. március 29-én már a századik, 1931. március 20-án a százötvenedik előadást tartották, és a vidéki színházak is sok alkalommal játszották. (A sikerhez nyilván hozzájárult, hogy Sáríkat Bajor Gizi, Sámson Mihályt Kiss Ferenc, a Tanítót Rózsahegyi Kálmán játszotta, de erre most nem térünk ki, lévén, hogy a szöveget vizsgáljuk.)

Először is: az említett témaegységeket igen kitűnően keveri-vegyíti; ezekben több motívum (például a Pap jószívűsége és szerénysége, a Tanító humora, szegénysége és fiának hangversenye, a gazdag, de műveletlen Pongé Juhász megjelenése) igen jól elosztva tematizálódnak, és ezáltal a motívumok vissza-visszatérve összekapcsolódnak. Ugyanakkor a Tanító dialógusai humorosak, viccel és beugrat. Ugyancsak a szórakoztató humor tematizálódik a cigányzenészek révén.

Sikerének legfőbb oka valószínűleg mégis a falusi idill tematizáltságában található. Az álló időben tematizált kapcsolatokban nincs semmiféle valódi baj, krízis vagy ellentét; a Tanító szegénysége könnyeden-humorosan dialógizált; az összes alakot – kivéve az intrikáló Postamesternét – kedvesnek, megértőnek, tisztességesnek láthatjuk. Sáríka és Sámson viszonyának alakulása sima és egyszerű; könnyen, hirtelen alakul ki és apró zavar után hirtelen, mindenki által megértve érkezik a happy endbe. Ez a viszony az „urak és parasztok” kérdéskörét csak igen enyhén, „felhangjaiban” érinti. Valószínűleg azért is, mert a színházlátogató budapesti középosztály tagjai akkoriban nemigen tekintették úrnak a szegény falusi tanítót és a szegény falusi református papot; a pesti középosztály világhoz való viszonyában aligha talált volna követendő megértésre egy valódi úrilány és egy valódi paraszt házassága.

Annál inkább átélhették viszont a falusi idill iránti nosztalgiát. A színházi konvencióban élt még a népszínmű, illetve Gárdonyi Géza *A bor* című műve. Az 1920-as évek sikerei pedig a régebben volt dzsentri-élet iránti nosztalgiát tematizálták Csathó Kálmán darabjaiban, vagy akár Móricz Zsigmond későbbi, happy endesített *Úri murijában* (1928) és *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* (1929) című darabjában. De volt itt nosztalgikus pusztai betyárromantika (Hunyadi Sándor: *Pusztai szél*, 1931); a szegény lány földbirtokossal való há-

zassága (Bús Fekete László: *Búzavirág*, 1921), a gépirólány gazdag bankárral való házassága iránti nosztalgikus vágy (Fodor László: *A templom egere*, 1927).¹⁵

A sikert leginkább ezért a happy end biztosította. Az 1920-as években bemutatott magyar darabok majdnem mindegyikében – még Móricz Zsigmond ártírt regényeiben is – a happy end egyértelműen kötelező konvenció. Még hozzá úgy, hogy ez gyorsan, hirtelen, lényegbeli akadályok nélkül következik be.

A *Süít a nap* drámatextjének egésze voltaképp ezekhez csatlakozott; a nap az idillre és a happy endre vágyódó nagyközönségre süített.

1 BÓKA László, *Válogatott tanulmányok*, Bp., 1966, 1461–1462. Kiemelés a szerzőtől.

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

3 HEGEDŰS Géza–KÓNYA Judit, *A magyar dráma útja*, Bp., Gondolat, 1964, 175.

4 HEGEDŰS–KÓNYA, *i. m.*, 176.

5 OSVÁTH Béla, *Türelmetlen dramaturgia*, Bp., Szépirodalmi, 1965, 73.

6 HARSÁNYI Kálmán, *Színházi Esték*, Bp., 1928. Győző Andor kiadása, 313. és 315.

7 OSVÁTH *i. m.*, 76.

8 Howard FELPERIN, *Beyond Deconstruction. The Uses and Abuses of Literary Theory*, Oxford University Press, 1987.

9 *Magyar Irodalmi Lexikon*, főszerk. BENEDEK Marcell, Bp., Akadémiai, 1965, II. köt., kiemelés tőlem, B. T.

10 *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, főszerk. PÉTER László, Bp., Akadémiai, 1994, III. köt., kiemelés tőlem, B. T.

11 POMOGÁTS Béla, „Hogy is vagyunk hát egymással, mi magyarok”, *Jegyzetek Zilahy Lajos írói sorsához = A lélek nem aludt ki. Tisztelgés Zilahy Lajos születésének századik évfordulóján*, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szentendre, 1991, 64. Kiemelés tőlem, B. T.

12 A vígjáték szövegét ZILAHY Lajos *Munkái* IX. kötetéből idézem. Athenaeum, 1929.

13 Nicolai HARTMANN, *Lételeméleti vizsgálódások*, Bp., Gondolat, 1972, 205–206.

14 Frank KERMODE, *The Sense of An Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press. This Reprint 1979, Vö. különösen 35–67.

15 Erre vonatkozóan lásd *Sikerdarabok* című tanulmányomat, It, 1998/1–2. szám.

FRIED ISTVÁN

Márai Sándor a *Napkeletben* (1921–1922)

„Végy tenyérbe minden szót, jelt, tárgyat, képzetet s bontsd lassan szét őket, mert ha eléd kerültek, úgy mind sorsoddal vannak tele – az egész világ a te sorsoddal van tele, vigyázz!”¹

Az ocsúdó erdélyi magyar irodalmi élet többnyire olyan rövid életű folyóiratokban igyekezett hírt adni létezéséről, amelyek egyikében-másikában a „Nyugat”-os modernség és a nemzetközi avantgarde egyként helyet kapott. Ennek beszédes példája a Paál Árpád főszerkesztésében, Ligeti Ernő és Kádár Imre szerkesztésében, valamint Szentimrei Jenő segédszerkesztői közreműködésével megjelenő kolozsvári *Napkelet*, amelynek hasábjain békésen sorakoznak egymás után magyar és külföldi szerzők különféle irányzatokhoz tartozó szépirodalmi és teoretikus jellegű írásai. A szerkesztők Babits Mihálytól éppen úgy kérnek és kapnak kéziratot (a *Tímár Virgil fia* egy részletét, valamint *Költészet és valóság* címmel „élettöredékeket”), mint Déry Tibortól, aki a dadaizmusról értekezik, Bartalis Jánostól, aki Apollinaire kubizmustanulmányát közvetíti, vagy Cziffra Gézától, aki Rilket tolmácsolja. A lap a kortárs képzőművészeti és zenei törekvésekre is kitekint, Uitz Béláról és tőle egyaránt publikálnak, Mácza János *Kassa és az expresszionizmus* címen cikkezik cseh, német, svájci és magyar festők kiállításáról (így például Paul Klee-ről), a kritikai rovatban többek között Flaubert-ről, Kassák újabb verseiről, L. Andrejev posztumusz kötetéről, Blokról és Majakovszkijról olvashatunk. A leggyakrabban talán a német expresszionizmust emlegetik, de a futurizmusról is szól a krónika, nem kevésbé a zenitizmusról. Dienes László, a *Korunk* későbbi szerkesztője, a párizsi folyóiratok szemléljét adja, 1921-ben pedig Déry, Juhász Gyula, Lesznai Anna, Mihályi Ödön, Sinkó Ervin versei, Tóth Árpád Baudelaire-tolmácsolásai mellett Bartók Béla önéletrajza olvasható.

A szerkesztők közele is, messzibbre is tekintenek, hazai irodalmi kísérleteket éppen úgy megszólaltatnak, mint ahogy helyet adnak a (cseh)szlovákiai, sőt, a bécsi emigráns szerzőknek is, nem is szólva a magyarországi irodalommal való kapcsolattartásuk elszántságáról (így találkozunk a lapban az említetteken kívül többek között Szabó Lőrincsel és Füst Milánnal). A neves alkotók mellett induló fiataloké is a lap, Ligeti Ernő az 1922-es esztendő első számában „bízató ígéretek”-ként említi Vozári Dezsőt, Márai Sándort, Komlós Aladárt, Kázmér Ernőt és Sinkó Ervint.

A *Napkelet* szerkesztőiről² elmondható, hogy nem kötelezték el magukat egyetlen irányzat mellett sem, a századfordulós modernség időszerűségében éppen úgy hinni látszanak, mint az avantgarde új grammatikára törekvő, újító lelkesületében. Ugyanakkor a magyar és „világirodalmi”, európai kulturális mozgások figyelemmel kísérésében a bezárkózás, a provincializmus kísértésének elhárítási gesztusa rejtőzhet. A hazai szerzők (Walter Gyulától Nyíró Józsefíg és Kuncz Aladárig) megnyilatkozási lehetőségeinek biztosítása nem zárja ki számukra az európai irodalmi/kulturális jelenre való reagálást. Az új – politikai/állami – helyzet sem gátolhatja meg a szerkesztőket abban, hogy szüntelen ne jelezzék részvételi igényüket az európai irodalomközi folyamatban, és ne ott érzékeltessék európai jelenlétüket, ahol (paradox módon) aligha kaphatnak nemzetközi visszhangot: az irodalmi/kritikai „lereagálás” folyamatosságában. Azt a típusú folyóiratot testesíti meg a *Napkelet*, amely az „eredeti” anyag közlésével szinte egyenrangúként kezeli a közvetítést, legyen szó fordításról, híradásról, kritikáról, képzőművészeti beszámolóról vagy lapszemlééről. Főleg ez utóbbi szolgálja a tájékoztatást: a kulturális események rövid összefoglalása betekintést enged a kulturális mozgásokba; nem irányzatokról, „iskolákról”, hanem a „nemzeti” kultúra szerveződéséről és szerkezetéről informál. S bár a *Napkelet* mindenekelőtt szépirodalmi folyóirat, elsősorban verseket, elbeszéléseket és (folytatásokban) regényeket közöl, például Balázs Bélától és Déry Tibortól, valójában az egymást kölcsönösen átvilágító művészetek komplementer voltára derül fény, Mihályi Ödön például költőként és képzőművészeti kritikusként³ egyaránt jelen van, Kádár Imre költő és színikritikus – és így tovább. Emellett azt sugallja a *Napkelet*: az impériumváltozásnak az (is) lett a következménye, hogy az egyoldalúan Budapest-centrikus magyar művelődésnek immár több fontos, egyenrangú központja kezd kialakulni, a magyar irodalom (és képzőművészet) ismert és kevésbé ismert jelesei egész Európában otthon vannak, illetőleg otthontalanságukat Európa különböző (kulturális) központjaiban formálják alkotássá, olyanná, amely több kontextusnak része(se). Mindenekelőtt az anyanyelvi kultúráé/irodalomé, de azé az országé is, amelynek a szerzők (természetesen nem minden esetben önként) polgáraivá lettek. Ezzel párhuzamosan nyilvánítódik ki az a természetesség, amely a magyar irodalmat jellemzi, vagy kellene, hogy jellemezze: az európai irodalmakkal való terminológiai egyidejűség, amelynek nyelvi bizonyítékaul a műfordítások, az avantgarde mozgalmakat elemző értekezések, illetőleg a leginkább az expresszionizmus szókincsét meghonosítani igyekvő szépirodalmi szemelvények szolgálnak. Az a tény, hogy Baudelaire-től Francis Jammes-ig, Anatole France-től (ekkor még élő szerző!) Rabindranath Tagore-ig, a *Menschheitsdämmerung* poétáitól Mallarméig az egymásra torlódó modernség-változatok szólalhatnak meg a *Napkelet*ben,⁴ korántsem tájékozódási bizonytalanságot vagy eklektikát takar, inkább a magyar irodalmi helyzetet

látszik leképezni, amelyben egymással vitatkozó, egymás mellett el-beszélő irodalomfelfogások hirdetik a maguk „igazságát”, de amely vitában a *Napkelet* (volt róla szó) nem kötelezi el magát teljesen egyikük mellett sem.

S valószínűleg itt a magyarázata annak, hogy Márai Sándor és a lap egymásra találtak. Hiszen Márainak itt közölt írásai szintén ezt a kétféle, a századfordulós modernség és az avantgarde felé tájékozódó magatartást képviselik; az író határhelyzetbe került azáltal, hogy szlovákiai magyar szerzőként ekkor németországi lakos, magyar-német író, aki nem kényszerből emigrált – illetőleg nem közvetlenül politikai okai voltak annak, hogy elhagyta szülővárosát –; az 1918–19-es magyar forradalmakban játszott szerepét Kassán a hatóságok nem rótták föl, sőt, a romániai és a szlovákiai rendszer szívesen látta (de legalábbis eltűrte) azokat, akik valamilyen módon szemben álltak a Horthy-Magyarországgal. Márai Németországba távozta után szorgalmasan küldte írásait a szlovákiai magyar lapoknak,⁵ de egyre inkább a német és a francia, részben az angol irodalmi mozgásokat figyelte, őrizvén azért azt az emléket, hogy egyik nagyon korai publikációját a *Nyugat* közölte. Aligha kétséges, hogy a középiskolásként Kosztolányihoz forduló, majd Kassák Lajosról író, Török Gyula társaságában újságíróskodó és Schnitzlert tanulmányozó Márai az 1920-as esztendő elején még kialakulatlan írói egyéniség, akit lenyűgözni látszik a német nyelvű expresszionizmus nyelvi forradalma, ám nem kevésbé Kafka kisprózája, amelyben nem elsősorban a hangulati elemeknek az eseményesség ellen ható érvényesítését, hanem az események ún. valóságtartalmát relativizáló, ennek következtében a lélekrajz és az állapotrajz (a belső és külső folyamatok megjelenítése) új lehetőségeit fedezi föl. Rejtett, belső konfliktusok tárul(hat)nak föl Márai korai kisprózájában, novellisztikájában, az expresszionista nyelvi fordulatokat érvényesítve, más alkalommal a századfordulós magyar novella eltorzított (vagy csak ügyetlenül előadott?) variánsaiban. Márai irányzatok és műfajok között hanyódik, jobb indulatúan fogalmazva: velük kísérletezik, jól-lehet szerkezetileg lekerekített darabok kerülnek ki keze alól – mintha nyoma sem lenne annak a keresésnek, amely talán legbeszédesebben fordításaiban fejeződik ki, amint az osztrák-német expresszionizmus poétáinak adekvát magyar nyelvi megfelelőit próbálgatja. Éppen ez az irányzatok közöttiség felelhetett meg a *Napkelet*nek:⁶ egy mérsékeltebb, talán leginkább Franz Werfelhez közel álló avantgarde lirizáltság és egy századfordulós, sejtelmes-be hajló kispróza, amely a bizonytalanná vált szubjektumnak téveteg világában-létét érzékelteti.

A dolgozat gondolatmenetét ezen a helyen megszakítom egy filológiai kitérő kedvéért. Ugyanis a *Napkelet*ben közölt Márai-írások egy része nemcsak előbb a *Kassai Napló*ban,⁷ illetve a kolozsvári publikálást követőleg a bécsi *Panorámában* látott napvilágot, hanem az 1922-es kötetben, a *Panasz-könyvben* is. Márpedig a kötetben ott áll egy értelmezendő bejegyzés: „Ezt a

könyvet 1919 telén írtam. Hilda emlékének ajánlom. Berlin, 1921. október.” (És csak mellékesen: a *Panoráma* 1923-as évfolyamában is lelhetünk olyan darabot, amely még az 1922-es kötetben jelent meg.) A Márai-kutatás még nem készítette el a Márai-művek kronológiáját. Így az idézett kötetbejegyzés „igazságát” egyelőre sem megerősíteni, sem megcáfolni nem lehet; annyi bizonyos, hogy a kötet egyes kisprózái önállóan főleg (vagy kizárólag azért?) 1921-ben jelentek meg az említett sajtóorgánumban. Számomra kétséges marad, hogy valóban mindegyik darabot 1919-ben írta-e Márai. 1919–1920 telén már nem volt Kassán, Lipcsében kezdett újságírói tanulmányokat. Önéletrajzában⁸ igen nagyvonalúan siklik el pályakezdésének, majd az 1920-as évek eleje publikációinak alakulása mellett. Nem egészen világos, hogy 1920-ban mennyit közölt a kötet anyagából. Annyi tetszik csak bizonyosnak, hogy az 1921. októberi jelölés a sajtó alá rendezés, a végső megszerkesztés dátuma, a talán ekkor véglegesített kéziratot ezután juttatta el Kassára, ahol (ez is kétséges) feltehetőleg a városban számottevő tekintélynek örvendő apja intézte a kiadást.

Márainak *Napkelet*-beli vendégjátéka azonban nem kisprózájával, hanem egy Knut Hamsunról szóló írással kezdődik.⁹ A norvég szerző Nobel-díja szolgáltatja az ürügyet, hogy a századfordulós modernség egyik alapolvasmányát, Hamsun regényeit méltassa. Márai számára (mint ahogy a magyar és nem pusztán a magyar századelő számára) nem kizárólag az író, hanem a személyiség is paradigmatiság jelentőségű, egyáltalában az „északiság” jelensége foglalkoztatta „az európai olvasó-intellektuellek”-et. Részben az „idegek” bevezetése a regénybe, részben a „démoniság”, amelyet Márai a szép norvég asszonyok kettős természetével illusztrál – beleértve ebbe némely Ibsen-dráma századfordulós-„ideg”-esre hangolt alakját is.

„Hogy megértsük, ismernünk kell a norvégeket, az elegáns és kulturált germánokat, kik higiénikus házaikban sok ízléssel is valami tompult energiával élnek, szép asszonyaik vannak, akik *igazán* odaülnek a kandallóhoz este s nézik a piros tüzet, míg ablakuk előtt leszáll a nedves és északi köd, s az életük eltelik súllyal, az emlékeik ölmosak, s föllobban bennük a második énjük, amit minden norvég él, a démoni, egy pusztító akarat, erőszak és düh, szomorúság és naivitás.”

Márai későbbi íróportréi jórészt hasonló módszerrel készültek, a jelenetezés, illetőleg a képpé alakítás már itt, mint majd ott, az érvelés részévé válik, s ennek a retorikának költőisége az idegen világokba olyasféle beleélés nyomán formálódik, amely lehetővé teszi ennek az idegen világnak sajátjaként való fölmutatását. Az északiság, a titok és a kaland(or lét) egymásra utalása majd egy Márai-karcolatnak is témája lesz,¹⁰ akkor is ennek az észak-képzetnek a századfordulós modernség összetevői közé tartozó vonásait írja tovább. A hamsuni művészet („Súritett, szép rejtély bennük egy nagy vitalitás, s egy foghatatlan, eloszló misztérium”) szembeállítás a dán irodalommal a

nem-polgári és a polgári magatartás ellentétét emeli ki, és érthetővé teszi, miért áll – szerinte – a „hamsuni ember” „Európa határán”. A kivonulás regényeit írta Hamsun, az ösztönök törnek föl bennük, olvasói „menekülőkedvű” emberek. Némi – logikai – törést jelent az írásban a dán Jacobsen *Niels Lhynéjének* emlegetése, nem azért, mintha éppen úgy nem lett volna századfordulós alapolvasmány (például Rilkének is élmény, vagy egy 1924-es nyilatkozata szerint Krúdyé), inkább azért, mert a Hamsunba belátott jellemzőktől eltérően más világtérképről, más világtérképről ad hírt. Ám a 21 esztendő Márai szemléletében egybetartozik az „északiság”-nak ez a két változata, maga mindkét irányba ki-kitekint, kisprózája lélektani érdekeltségű, ám helyenként a „foghatatlan” fordulatok adják érdekességét.

Az individuum megingott biztonságérzete foglalkoztatja Márait, kinek a *Napkeletben* közölt írásai részint a póztól, a maszktól szabadulni nem vagy csak kivételes pillanatban képes egyént hozzák helyzetbe, részint a kitörésben önmagához eljutni akaró, önmagát kereső szubjektumot írják körül. Igen beszédes példa lehetne mindkét szempontból a tudomásom szerint négy különböző helyen közölt *A zsoké* című írás.¹¹ Az egyes szám első személyű elbeszélő nem a szerzőt rejti, aki a különleges szituációk közé került narrátorra bízta az ön- és világmagyarázatot, melyekért szerzőként nem látszik felelősséget vállalni. *A zsoké* másfél oldalon keresztül előadott „önéletrajz”, önelemzés; a mesterségébe, az istállók világába zárt, onnan kilépni nem engedett – immár nem is tudó – figura ér el a végső pontig („Sokáig már nem bírom. A felelősséget sem. Százezer ember érzését hordani percekig a vállamon: öregszem hozzá.”); léte abszurditása, az ismétlődések mechanikus sorozata válik nyilvánvalóvá. Ez a fajta monotonitás nem engedi sem az önismeret, sem a világra csodálkozás formába alakulását, csak az értelmetlenség, a célnélküliség artikulálódik benne egyre egyértelműbben. Nem lévén beszélgetőtárs, megszólított, akár belső monológnak is felfoghatjuk a zsoké megnyilatkozását, annál is inkább, mert legbenső titkairól szól, és elzártsága, művív lett léte lényegében megfosztja őt a kommunikáció lehetőségétől. A kitörés azonban még az ő esetében sem teljesen reménytelen, ha torz, ha ösztönszerű is. A körülötte tevékenykedő istállófiúban mintha egykori énjét látná; ő az egyetlen lény, akit szeret, vele szemben apai érzései támadnak: „jövő ősszel kezdi.” S a befejező passzus: „Néha, ha kalimpálva lábaival, az asztalon ül, cigarettafüstöt fúj s élénk barna szeme csillogva figyel a taps felé: előnt a szeretet s az asztalt markolom, hogy föl ne ugorjak, torkára ne vesse magam és meg ne fojtsam.”

A zsoké életének eseményeit nem kommentálja, a történések elbeszélője, nem rezonőrje. A csattanóként ható befejező bekezdés nem zárja le az eseménysort, nem old meg semmit, a határozott kijelentés hirtelen sokértelművé válik: sorsának megismétlődése a fiúban egymással ellentétes érzéseket gerjeszthet, vajon a sikereire törő vetélytársat látja-e („barna szeme csillogva

figyel a taps felé”), aki egzisztenciáját fenyegetheti, vagy önsorsának tanulságait levonva, megkímélné az istállófiút a majdani csalódástól. A szeretet és a gyilkolás ösztöne közel kerül egymáshoz; a még önkontrollal rendelkező zsoké arra döbben rá, hogy ez az önmagának sem megmagyarázható (vagy többféleképpen megmagyarázható) gyilkossági szándék számára a kitörés egyetlen útja, ekkor ezáltal szakadhat meg a monotonitás, ekkor történhet végre valami. Természetesen megfogalmazva nem olvashatunk arról, hogy a zsoké harmincötödik évében pályája végére ér, elbeszélése alapján arra következtethetünk: ott van még a csúcson. Ám mögötte vagy inkább mellette készülődik az utód, aki előtt hasonló pálya ígérkezik, aki körülötte forgólódva egyelőre mintha csak a tapsra figyelne, s nem venné észre a zsoké csömörét, kiélttségét, bezártságát: azt, hogy mennyire magára maradt. Az istállófiú múltja részben már megismételte az övét (ő is istállófiú volt a cirkuszban, ő is éhezett). Olyan lehetőség előtt áll a fiú, mint amilyen előtt egykor ő állt. Kitört a szegénységből, a reménytelenségből, ám az út furcsa gazdagságig vezet, amelynek valódi élvezetétől életformája eltiltja, s így ismét reménytelenség az osztályrésze.

Hogy legalább négy ízben közölte ezt az írást Márai, arra utalhat: fontosnak tartotta. Valóban erőteljesen megszerkesztett, szűkszavú, az ismétlések által jól tagolt, feszített előadásmódú kispróza.

Hogy valóban ez lenne a három éven belüli négy közlés oka, mégsem állítható teljes bizonyossággal. Igaz, az sem, hogy a zsoké „helyettesítene” valakit, hogy létformájában valami más, általánosabb (is) allegorizálna. Ám kizárni sem lehet ezt az értelmezést. Kiváltképpen a többi írás együttesében szemlélve. A bebörtönözöttség, a szerepbe kényszerültség, az individuumvesztettség meglehetősen nyilvánvalóan kap formát *A zsokéban*, a mások által az egyénre kényszerített életből csak egy ösztön szabadon engedésével lehet kitörni.

Érthetjük ezt a gesztust úgy is, mint a jelmezből kilépést, vagy a maszktól megszabadulást. A zsoké gondolataiban felötlő cselekvése, rejtett, nem ismert, szunnyadó énjének megnyilvánulása semmiképpen nem felel meg az egyre kényszeredettebben vállalt szerepnek. Annál is kevésbé, mert már készülődik a következő szereplő, aki örökli a jelmezt, a maszkot, amelynek átadása nem hoz felszabadulást. Hogy valójában mi ez, az nem sejthető, miképpen az ötletként fölmerülő cselekvés végrehajtása is csupán eshetőség, nem bizonyosság.

*A jósnő*¹² című, szintén másfél lapos kisprózában megtörténik a maszk levetése, aminek egzisztenciális következményei lesznek. A felütés hangvétele mást ígér, mint ami bekövetkezik, jóllehet az ironikus-eltávolító modor még itt-ott fölbukkan. A végkifejlet – noha nem drámai, nem alkot egységet az expozícióval –, valamivel érzelmesebbre színezett, az emberirodalomtól inkább csak megérintett, s a groteszk háttér-rajz ellenére is mélabúra hajlik. Ha ez a

szerkezetben talán törést okoz is, motiválja a maszk levetését, a kilépést a jelmezből, s a két szereplő között megosztott nézőpontokat is egymáshoz közelíti, szinte egymásba játszatja. „Iparkodni fogok – kezdi az elbeszélő –, hogy a keveset, amit a jósnőről tudok, minden irodalomtól mentesen adjam elő.” A következőkben ellene beszél önmagának, bár ismerőseinek tulajdonítja a figyelmeztetést, „ezidőszerint ő az egyetlen ember Anatole France-on kívül Európában, aki misztikus dolgokról bizonyos elbájoló naivitással tud beszélni”. A jósnő jellemzése tehát irodalmi példával történik, mint ahogy II. Rudolf aranycsináló Prágájának emlegetése nem kevésbé a kulturális szférára mint háttérre enged következtetni. A történet az elbeszélő látogatása a jósnőnél, a megjelenítés módszere akár a „realisták”-ét is eszünkbe juttathatná, a környezet rajza előlegezi a jósnő megjelenítését. A beszélgetés, illetőleg a jóslás a közhelyek között kezd csörgedezni, míg a jósnő első valódi mondata ráismerés: „Ön hihetetlenül hasonlít a fiamra.” A jósnő kiesik a szerepből, életének tragikumát mondja a „jövendölés” helyett, s hiába szeretne visszatalálni szerepébe, a váratlan rádöbbenés igazi önmagához kényszeríti; a fölvetett póz erőtlenné bizonyul az addig gondosan rejtett realitással szemben, a groteszk környezethez alkalmazkodó magatartás mögül kitetszik a banálisán-tragikusan megélt világháborús sors. Ilyen módon a realistákra, például Balzacra emlékeztető leírás megtörik, a bevezető misztikus hangoltsága (II. Rudolf Prágájának idézése,¹³ a jósnő neve: Madame de Thébe stb.), amely egy kisszerűen torz deskripcióval folytatódik (akár a narrátor cinizmusáról is lehetne szólni), nem előkészíti a kifejtet, hanem kontrasztba kerül vele. A történetmondás egységességéről hamar kitetszik, hogy a megszokott látszat–valóság dichotómiájára épít; a jósnő közhelyes mondatai kiegészíteni látszanak ironikusan megrajzolt külsejét; a környezet, a jósnő külseje pedig torz leképződése a teljes, a nagyobb kontextusnak. A barokk Prágának a kifejezés, nem pedig a tartalom szintjén felel meg a jósnő, aki „fekete ruhában, szétterpesztett lábakkal, súlyosan és kövéren ült, mint egy barokk titok”. Ehhez képest az írás befejező harmada más hangvételű lesz, jóllehet az elbeszélő nem enged az érzelgősség csábításának. A világháborúban gyermekét veszített özvegy kilép betanult frázisaiból, nem képes végigmondani sablonszövegeit, önmagával azonossá válik, egy gyógyszerész özvegyévé, aki a fiára emlékeztető fiatalember láttán „Nem volt már senki: egy öreg nő, aki sír.” Csakhogy *senkivé* léte egyben *önmagává* léte, csupán jósnőként volt valaki, póz, szerep, maszk, aki torz díszletek között hazudta magát másnak. Amikor *senkivé* lesz, maradnak a díszletek („a két bagoly és a kígyó között”), csakhogy környezet és immár valós személyiség között megszűnik az egymásrataltság, nem értelmezik egymást, mint ahogy a barokk Prágának is megszűnik jelentősége a nagyon evilági, egyáltalában nem ritka anyasors előbukásakor. A díszletek említése visszatartja az elbeszélőt, szó volt róla: ő nem érzékenyülhet el, pusztán felismerését rögzítheti, a korábbi

leírással szemben igen szűkszavúan. Így nem érvénytelenedik a korábbi hangvétel, az előadás módosulása legfeljebb az esetlegesen felfokozott várakozást töri meg.

Az érdeklődés fölkeltése, majd a megindított eseménytől való elkanyarodás révén ugyanennek az érdeklődésnek figyelmen kívül hagyása, a történet megtörése jellemzi Márai későbbi novelláit, részben regényeit is. Miközben egy-egy részletben szívesen és sűrűn él a magasfokú retorizáltsággal, a műegész olyan értelemben válik/válhat antiretorikussá, hogy nem teljesíti be a várakozásokat, elejti a gonddal megkomponált eseményt, esetleg meghagyja az expozíció „állapotá”-ban, és fontosabb szerephez juttatja a külső történés ellenében kibontakozó, annak lényegi voltában kételkedő belső történést. A *kalandor* című,¹⁴ az eddigiekhez képest terjedelmesebb, inkább novellának nevezhető írás szintén egyes szám első személyű elbeszélőre bízta a nehezen kibogozható cselekmény fővázolását. A jelen idejű, állapotrajzra vállalkozó narrátori beszámoló egy rosszérzés részletezése, egy baudelaire-i értelemben vett *spleen* elemzése; a külső világra kivetített, részben a külső világ okozta fáradtság, sőt, *ennui* áll harcban a kalandor hiperaktivitásával, aki a megtervezett eseménysor világot átfogó történéseit idézi föl magának. Miközben hol a természet közönyösségébe ütközik, hol a világ atmoszferikus nyomásának irtózatosságát érzékeli. A világot behálózó „coup” szimultanista leírása és a cél keresése vitázik a belső monológyszerű előadásban, a szobabelső idegensége valójában a világban-lét idegensége helyett áll, amelyet leplezni látszik a világméretű „coup”. Mindehhez a fenyegetettség-tudat járul, az otthon-érzés lehetetlensége, amely a világba száműzte a kalandort, aki nemzetközi összeesküvés/üzleti tevékenységében sem lelhet kielégülést. Ez a századfordulás, már nem kizárólag Európa-, hanem világfáradtság ösztönözte a világhódításra, egy élhető lét keresésére, csak hogy a számára föltárulkozó világban mindenütt önsorsára lelt. S bár arról azt állítja, hogy „telve van ismeretlen, útvesztő ösvényekkel, ha elindulsz az egyiken, sohasem tudhatod, hová érkezel meg”, aligha állítható, hogy kizárólag a „nagy” világban kényszerülne bolyongani, az előadás víziószerűsége, majd a világ személyessé élése esetleg feltételezteti, hogy belső világában tévedt el: „A világ meglepődések sorozata, minden reád vár.” A lehetőségek valójában állehetőségek: „Egyre mentened kell magadat. Mert egyre támadnak.” A konkrét, pontosan megnevezhető „merényletek” csak részben indokolják a rosszérzést. „Ha egyszer elcsodálkoztam valami teljesen általános tárgyon, egy fán, amihez mindenkinek köze lehet – ezt az én csodálkozásomat bizonytalansággal sajnálja tőlem valaki.” A személyes jelenlét fenyegetettsége az tehát, ami megriasztotta, ezért véli úgy, hogy minden szóban, jelben, tárgyban, képzetben sorsa rejtőzik, sorsa a világ, amely otthontalanságáé, száműzetéséé. Ez fogalmazódik meg az elbeszélés egy másik helyén: „Meg kellene keresnem – meg kell keresnem magamat, magamat, aki

vagyok, aki az anyám öléből kiszakadtam a földre, valami rendeléssel, minek az értelmét nem tudom már.” A válaszáért azonban vissza kell térnie a kezdetekhez, az anyához, „haza” kell mennie. Ami a két megállapítás között található; a terv, az élet-tézis megvalósítása, a tettetárs ajánlata a külső megjelenés megváltoztatására, az alak- és arcváltoztatásra, a kilépésnek egy külsőleges módjára. Amikor még ő és (a külsőt tekintve) már nem-ő, mégsem kettőződik meg, maradhat az, aki volt – csak éppen megváltozott arccal. Azonban az énhasadástól való félelme vagy annak élménye sem engedi, hogy a léteremtésnek /rontásnak ezt az útját járja. Annak ellenére sem, hogy fölmerül benne a kétség: azonos-e még önmagával.

„Én néha úgy érzem, hogy nem vagyok egyedül, ha bekulcsolom az ajtómat, akkor sem vagyok egyedül, valaki van velem, aki fontosabb, mint én, X. úr, célokkal és bizonytalan rendeltetéssel – valami, akiért felelős vagyok. Ezt a valakit meg kell keresnem egyszer. Ezért el fog kelleni utaznom egyszer, hogy meglegjem. Valahol elvesztettem, elhagytam... nem tudom.”

A továbbiakban kitetszik, önmagából vált ki ez a valaki, vagy jobbik önmaga lehetett, „száz ilyen jelmez közül az egyikben elmaradt tőlem az igazi”. Sokféle értelmezés kívánkozhat ide, akár mélylélektani is, bár a belső monológnak ez a része epizodikus jellegű, hiszen ezt szorosan követi a bizonyosság-tudat; „Most, hogy minden készen van, hogy készen vagyok az életemben s tető alá hozhatom a munkámat”; ám még itt is, e magabiztos kijelentés után is felötlik a kétség: az anyára, a forrásra gondol, otthoni jelentekekre emlékezik. A régi mellett ott az újabb, a reggeli emlék, majd ismét a bizonyosság-tudat: „Milyen jó az élet. Állok a dolgok sodrában, s a világ úszik rajtam át, s langyos és hideg hullámokkal megérint. Az életem készen van. A koup(!) készen van. A tézisen nem eshetett hiba.”

Ami ezután jön, a refrénszerű ismétlés, „én ember vagyok és jogom van élni”. (Csakhogy visszariad önmaga megnevezésétől, X. úrnak hívja magát.) Majd az újólag többféleképpen értelmezhető/értékelhető beismerés, (vég)következtetés: „Én boldog leszek, mert erőszakot tettem az életemre.” A személyiség egyszerre nyomul előtérbe és húzódik vissza, hiszi megtalálni és vesztíti el önmagát, lesz részese a világnak, és távolodik el tőle. S az idézet befejező szerkezete immár nélkülözi a személyességet, beavatkozása, „coup”-ja, tézise akképpen hozza meg a boldogságot, hogy lezár (a személyiség elkészül?), ám ezzel a beavatkozással az élet is lezárul, nem pedig ki/megnyílik. Az önmagát vesztő, kereső, nem lelő, majd mégis megtalálni gondoló „kalandor”, aki nemcsak a külső lét hazardőre, hanem a belső történéseké is, valójában inkább csak vizionálja a rálelést. Elhitei önmagával a bizonyosságot, létének körívéről vélné a céltudatosságot. Hogy aztán a visszatérésben semmi ne úgy történjék, ahogy eltervezte, gyötrő kérdéseire ne érkezzen válasz, a nagyvonalú, „világszerű” kalandorság kisszerűségbe fúljon, a forráshoz térés az ismétlődésnek nem remélt változatába torkolljék („Holnap ki fogja

keresni az apám ruháit s nekem adja.”), s itt ismét elképzelhetőnek tarthatjuk akár a freudista magyarázatot is, az egykori menekülést az apa-szereptől, majd a külső azonosulást.

Az eseményesség (szerelmi jelenet, gyilkosság, tervezgetés) csak elbeszél-
tetik, deklaráltatik, az egyes szám első személyű elbeszélő sokkal inkább
kommentál, értelmez, elemez, a helyét keresi, elveszített énjének nyomába
ered. Márai az *Egy polgár vallomásaiban* rekonstruálja majd ez időre tehető
„nemzedéki” élményét: „Ahogy a pilóta száján, fülén, orrán elered a vér, ha
rendkívüli magasságokba emelkedik, olyan pánikban észleltem valamilyen
különös vérzékenységet a jelenségeken. Tudom, félttem.” „Az életnek azt a
szakát éltem, mikor valamilyen rendszeres elfoglaltságban robotol a fiatal
ember, s úgy érzi, személyes küldetése van, melyet senki más nem végezhet
el helyette. Szorongó állapot ez, rendszeres gyanakvás, hátha nem is olyan a
világ, amilyennek érzed?” „Olyan szorongásban éltem, mint aki szándé-
kosan elmulaszt valamilyen életbevágóan fontos megbízatást.” „Félttem
valakitől? Nem, saját magamtól félttem. Egészen mélyen, modor és kitapint-
ható emlékek mögött, valamilyen elviselhetetlen megaláztatás emléke kín-
zott...”

Márai önéletrajzának lapjain kíméletlen önelemzéssel számol be neurózi-
sáról, majd foglalkozik későbbre datált Freud-élményével.¹⁵ A följebbi idéze-
tek a németországi néhány esztendő leírásából valók, nagyjában-egészében
abból az időszakból, amelyekben a *Napkeletben* közölt elbeszélései születtek.
Nem azért szembesítem az *Egy polgár vallomásait* e pályakezdő kisprózák-
kal, hogy bennük önéletrajzi vonatkozásokat mutassak ki. Márai gondosan ügyel
rá, hogy az események külső körén inkább a kimódoltság, a műviség legyen
kitapintható, mintsem bármely mértékben is az önmagára vonatkoztatható-
ság. Ami azonban mégis egymást értelmezheti a kétféle szövegtípusban, az
az írói nevelődési regényben betöltött szerep. Tudniillik az *Egy polgár vallo-
másai* második kötetéből kiolvasható magánéleti intimitások a szubjektumá-
hoz, a személyiségéhez elérkezni kívánó, az író-lét különböző (tév)útjain
hányódó Márai önkritikus nemzedéki rajzát adják: a klasszikus modernség
művész(et)-tudatában és polgárvilág-képzetében felnövekvő ifjúság gondo-
lati kalandja világnézetek, szubjektum-felfogások, történelmi csapdák kö-
zött. Ebben a hanyattatásban kell kiútra lelnie, továbbgondolva a klasszikus
modernség művész(et)-felfogását, a világ, a lét nyelvi uralhatóságának egyre
problematikusabbá váló kérdéskörét.

Talán ez az oka annak, hogy a huszadik életévét alig meghaladó Márai
Sándor annyifelé tájékozódik. S bár Kafka mellett Péguy és Mallarmé¹⁶ hatá-
sát emeli ki az életmű első, később jórészt felejtésre ítélt szakaszára, fordító-
ként, költőként inkább az „emberirodalom” érdekelte,¹⁷ talán egyszerűen arra is
sört lehetne keríteni, hogy Márai és a német expresszionista film lehetséges
kapcsolataira kérdezzünk. *A kalandor* szimultanizmusában mindenesetre film-

szerűség fedezhető föl, a gyors vágások technikája, erőteljes képiség – akár plaszticitásnak is lehetne nevezni. Az egyes szám első személyű írások egyetlen figurát állítanak az előtérbe, az ő gondolatain, reflexióin szűrődnek át még a kurta párbeszéd is, amelyeknek nincsenek következményeik. Párbeszédnek is alig lehetne tartani ezeket; az egyes megnyilatkozásokat az elbeszélő általában kommentálja. Így szinte kizárólag ő kap erős megvilágítást, annál is inkább, mert extrém léthelyzetet példáz (mint amilyen a zsokéé, a kalandoré, a később bemutatandó hősnőé, koldusé); a különleges szituációban válhat archetípussá az elbeszélő, vagy akiről szólnak (jósno, hősnő), sorsa sosem egy típusé, többnyire határhelyzetbe érkezett személyiségé, aki valamilyen módon két világ közé került. E világok megértése előtt akadályok merednek föl, egyértelműen nem leírhatók, még a látszat–valóság egymásba érének tudatosításával sem ragadhatók meg teljesen. Az elbeszélő sosem egészen ura helyzetének, nem tud és nem ért mindent, számítása csak részben teljesül. A kisprózák címében megjelölt figuráról kitetszik, hogy csak szeretne önmagává lenni, *A jósno*ben a nyelvi érvényesíthető szerep is csődöt mond, *A kalandor* sorsát hiába rejtik a szavak, „az utolsó láncszem” hiányzik.

*A hősnőnek*¹⁸ már a címe is több jelentést őriz, a szó szerintit és a színházi szerepkörét. A novella (ezúttal egyes szám harmadik személyű elbeszélővel) a két jelentés között játszódik, és mintha kisszerű mása lenne a szintén századfordulós polgárlét–művészlét problémának. A címet követő első szavak a címszereplő polgári („beszélő”) nevével szolgálnak: Reiner Márta, s a folytatás a följebb említett dichotómiát írja körül. A nem túl sietősen előadott történet a színpad félsikerei és a polgári élet látszat-nyugalma között vívódó színészno feladatára ébredését mondja el. S bár a történetet az elbeszélő az első világháborút közvetlenül követő időszakra teszi, az élmény és a szerep egymást tagadó felfogása a századfordulós színházi gondolatot idézi, akár az a fajta (szerelmi?) háromszög, amely mintha egy társalgási színműből került volna át a novellába. Márta színházi életútjának állomásai (vidéki színház, Shakespeare-szerepek–nagyváros kültelki színháza, néhány új német és osztrák író) „szerep”-tudatát erősítik, az újabb színházi törekvések számára „idegen nyelven, idegen célok felé törtek”. Valójában egy gyermekkori élménytől nem tud szabadulni, ennek az élménynek újrajelentkezését várja. Ehelyett csupán szerepek érkeznek, nem az „élmény”. A színházi új világot az ő szemén keresztül látjuk:

„A színpad néha nagy szavaktól kongott: szabadság, egyenlőség, majd egyre szaporodtak a szerepek, melyeknek minden kosztümje egy vörös oroszing volt s mondanivalójuk minden történésen át csak egy: emberiség. Márta szoktatta nyelvét az új szóhoz. [...] A színház rendezője, egészen bizonytalan eredetű ember, kinek színpadi szándékai Márta előtt néha szentégtörésnek tetszettek, bizalmatlanul kezelte.”

Mégsem művészetértelmezések vagy színházfelfogások ütköznek itt egymással. Beszédés megjegyzése az elbeszélőnek Mártáról: „Nem volt »otthon« a színpadon.” S az értelmezés: „A mesterséget tisztelte, azzal az áhítattal és végső fanatizmussal, mire csak a más-kasztból elszármazott képes, nem a mesterség igazi hivatottja, ki egész lényével, minden eredő gyökerével áll munkája talajában, az egyetlen lehetséges talajban, hol természetszerűen lennie kell, hol egyedül élhet.” A színpadra tévedt polgár egy változatát kapjuk, a megtanult/elsajátított műviség Mártáé, nem a szakma magától értetődősége, „a ripacs fölénye”, így lesz része az unt polgári otthonból való távozása után a színpad otthontalansága. Maga vendégnek tudja magát („és néha mintha elcsodálkozna, hogy nem nyomtatják a színlapokra neve mellé m. v., mint vendég”); kiváltképpen tanácstalan az „új stílus”-ban írt darabok játszásakor. A rendező Márta „élmény”-ére kérdez, amelyet ekképpen ír körül: „Az életnek egy nagy élménye van – s ez az egyetlen heroizmus, hősnőm – az emberi földadat megismerésének fájdalma. Ha ez nem része – csak szerepei lehetnek.”

Az elbeszélő csak utalásszerűen emlegeti mind az új stílust, mind a rendezői elképzelést; mindebből nagy valószínűséggel a hagyományos-polgári, társalgási drámát adó színház ellen forduló avantgarde, expresszionista színjáratot¹⁹ bemutató felfogás jelentkezését lehet kiolvasni. Reiner Márta, „a postai számtanácsos leány”, aki Nórát játszotta, teljes értetlenséggel vesz részt egy meg nem nevezett, új stílusú darab előadásában. S ha otthon próbálja régi szerepeit: „A szoba faláról lélektelenül hullottak vissza döglött mondatok.” Az elbeszélésből nem tetszik ki egyértelműen: önszemléletből kibukó ön-elégedetlenségről vagy narrátori kommentárról van-e szó, mint ahogyan nincs elbeszélői állásfoglalás régebbi és újabb színházzemlélet vitájában sem, a rendező emelt hangú mondatai az expresszionizmus szókincsét beszélnek, és az sem zárható ki, hogy Reiner Márta inkább műkedvelő, mint vérbeli színésznő (heroina). Az elbeszélő már idézett mondata: „A színpad néha nagy szavaktól kongott”, nemigen győz meg ennek az újfajta színház/színműfelfogásnak a magasabbrendűségéről. Így létezik konfliktus (Márta régebbi stílusú színjátszása – az osztrák-német színművek „élmény”-igényű felfogása), ugyanakkor a konfliktusok résztvevői közül egyik sem rendelkezik feltétlenül többletértékkel; és bár a meg nem felelések nyilvánvalók, sem a polgár/művész-lét, sem az Ibsen-Ibsent követő színmű vitájában nem tisztázódik az elbeszélő véleménye.

Az elbeszélésben a színházi vonatkozású eseményszálba beleszövődik a polgárlét hívását jelző néhány epizód, előbb a szülők tartózkodó jelenléte révén, majd a már említett (szerelmi?) háromszög bemutatásakor. A *Nóra* emlegetésének egyébként a novellában „dramaturgiai” funkciója van, részint Márta szerepe, amelytől megfosztják, részint a családi házból kitörő „heroina” neveződik meg. A színpadról egy házasságba térne „a hősnő”; „A

színpad elintézetlen kérdés volt kettejük között”: a „harmadik” hozza szóba, aki a magánéleti „színmű”-nek (nem csak külseje miatt) Rank doktora is lehetne. Ezt előbb sejteti az elbeszélő, majd a harmadikkal, a világháborús sebesült Istvánnal szinte kimondatja („István hívta szavakkal életre először. »Látom még Nórát magától?« kérdezte egy délután.”) Innentől az események mind nyíltabban értelmezik az elbeszélés címét. Előbb csak István látja a polgári otthonát elhagyó Nórát, majd Márta idézi föl esküvője előtt egy nappal a színházba hívó gyermekkori „élményt”, végül Márta kitör az elfogadni szándékozott polgárlétből, fölmegy Istvánhoz, majd reggel az érte érkező Alberttel közli, hogy megmarad a színpadnál, megtartja szerepkörét. Az értetlenkedő Albertnek („»Te – hősnő?« – kérdezte csodálkozva Albert.”) emígy válaszol: „S a nő vad, feltörő boldogsággal vetette nyakába magát: »Nekem jogom van ehhez!«”

Ez az elbeszélés befejező mondata, ugyancsak „fortissimo”-ra hangolva, egyben a *Nóra* vitaszövegét kiteljesítve. Hiszen István (Rank) nemcsak föl ismeri a *Nóra*-ban kibontakozni nem tudott hősnőt, hanem hozzásegíti „heroikus” vállalkozása létrehozásához, megteremti a kilépés, az „élmény”-szerzés lehetőségét, mintegy rávezeti Nórát „feladatára”. Ugyanakkor Márta ellenállna, mintha belenyugodott volna abba, hogy a színpadnak búcsút mond. „Vívódásá”-ról csak igen áttételesen kapunk információt. A befejező mondat patetikus gesztusai és szavai a rendező pátoszára válaszolnak. Amit másképpen talán úgy is értelmezhetnénk, hogy a polgári létben magát rosszul, a színpadon magát vendégnek érző, tehát az egyik életrendben sem „otthon”-os Márta mintegy rendezői „utasításnak” tesz eleget akkor, amikor nem kerüli ki a találkozást az „élmény”-nyel; meghátrálása csak időleges, nem pusztán utánozza Nórát, hanem megteszi, amit Ibsen Nórája nem tud, nem akar megtenni: elfogadja „Rank” szerelmét. Tehát: nem lép ki a színjátás köréből, de túllép azon, amit (Nóra) szerepe előír. Azaz: teátrális marad, a szónak mindkét értelmében. Még egy megjegyzés kívánkozik ide: az elbeszélő nem patetikus, a szereplők szájába adja a patetikus megnyilvánulásokat. Talán összefügg ez Márai megfontolásaival, az *Egy polgár vallomásaiban* szinte valamennyi (egyébként ritka) esetben idézőjelbe teszi az élményt, a művészlétnek ilyen értelmezésben használatos „kiválasztottság”-át legalább is megkérdőjelezni látszik. Hogy Mártának melyik a maszkja, melyik az arca, a polgári-e, a hősnői-e, az aligha dönthető el teljes egyértelműséggel. S bár a történet a végére ér, Márta nem a házasság biztonságát, hanem a színpad bizonytalanságát választja, elhatározásának következményeit már nem tudhatjuk meg, az egy másik történet.²⁰ Talán az eddig bemutatott elbeszélések *együtt* jelzik a létrontódások stációit, az otthontalanság változatait, a szubjektum-vesztés fokozatait, a személyiség-keresés útvesztőit. Márai korélményt vél kitapintani többes szám első személyű „vallomása”-ban: „merőben másfelé élünk, mint ahol szeretnénk élni, más a foglalkozásunk is,

mint amihez igazán értünk, [...] és süket messzeségben élünk azoktól, akikre igazán vágyunk, akikhez minden következménnyel közünk van...” Szinte novellái hőseinek/hősnőinek vétségét értelmezi: „Aki e figyelmeztetésre süket marad, örökké sután, balogul, melléje-él az életnek.”

Míg bemutatott írásai jórészt belső történéseket tárnak föl, a környezet, a külső világ megfelelője, mása a belsőnek, *Forradalom* című²¹ elbeszélése egy „szubjektum, az akaró és egoisztikus céljait követelő individuum” (Nietzsche)²² gátoltságát, világba ütközését, a sorsszerűség kiszámíthatatlanságát adja elő – egyes szám első személyben. Az önreflexióra képtelennek bizonyuló személy („X földbirtokos”, „magánember”) léte privatizálásba fullad, önnön személyes céljaitól vezetve csak annyit lát a forradalomból, hogy nem engedik át a kordonon, mikor sürgős dolga volna, nem érdekli, kik, miért lövöldöznek, minnek az a barikád, „mi közöm az emberek dolgához”...

A szituáció határozott körvonalakkal rajzolódik ki: az örökségért a haladóklo apóshoz siető X a létért, családjá létéért, a jóléért folytat harcot a bizonyára nem kevésbé kíméletes rokonsággal, hogy ki ne maradjon a balesetet szenvedett „papa” végrendeletéből. Mindent X-től tudunk meg; utazását, a szobalány beszámolóját a balesetről, emlékeiről, elszánásáról, jelenéről. Az egykor ismerős városon hajt keresztül, nem tulajdonít annak jelentőséget, hogy a *Nemzeti utcába* ér, mint ahogy elengedi a füle mellett egy ember ordítását: „nemzeti szerencsétlenség”. A saját érdekeibe zárkozó, saját (önös) vágyaival elfoglalt X a világ némaságába ütközik, segítségkiáltására nem jön felelet. A mindössze két és fél lapos elbeszélés feszültségét csak részben kölcsonzi a történettől, az örökséget leső család régi, hol vigjátéki, hol „drámai” témája az irodalomnak. Márai többlete: hozzáadja a személyes érdek „önvallomásos” megjelenítését; X nem visel maszkot, nem álcázza terveit, szinte fölépíti, megkonstruálja viselkedését, nemcsak a konvencionális illemre, részvétre nincsen tekintettel, s önmagát úgy vonja ki a világból, hogy fölébe helyezi annak. Így a földi jelzésekre nem ér rá figyelni, pedig a „Nemzeti utcá”-ban meg kell állnia, útját állja a „nemzeti szerencsétlenség”. Ám még ekkor is csak önérdékeit látja; nem érti: mi történik körülötte, nem képes fölfogni, hogy nem vonhatja ki magát a történésekből. A korábban bemutatott elbeszélésektől eltérően: önmagától kellene X-nek eltávolodnia a világhoz, amelytől semmiképpen nem lehet megszabadulni. A ráismerés nem adatik meg számára, aki feltehetőleg nem jobb, nem rosszabb a többinél, ám a ráért próbán elbukik, a világ hatalmasabbnak, erősebbnek bizonyul nála.

Más oldalról mutatja a kísérletező Márait a *Koldusok*²³ című lírai kisprózája, versprózája. (Verses-rövidített változatát *Emberi hang* című 1921-es verseskötetében olvashatjuk.) „Én egy öreg koldus vagyok” – kezdődik az első és az utolsó bekezdés. A koldus-lét az ember-lét hasonmása (a költő-lété is), a beavatottságot itt az öregség helyettesíti, amelynek „az új könyörgő szó”-t

tekintve kiváltságai vannak. Az agg kolduskirály próbálja ki „az eredmény-hozó [...] és célszerű” szót, ő iktathatja be „a Koldusok Államszótárába”. Az első évben csak ő meg kedveltjei használhatják, esztendő múltán lesz „közhasznosozóvá”. Önironikus költőiségként jellemezhetnők a verspróza tónusát, a költészet önszemléletű, önmagától eltávolító felfogása nyilatkozik itt meg. Hasonlóképpen a következő bekezdésben a látszólagos ellentétek oldódnak föl: a koldusokból a legdúsabbak lesznek, a holdfény (költők régóta kedvelt tárgya) beüzüsti őket, a holdfénybe állva, maguk is ragyognak, fényt kapnak, fényt sugároznak.

A koldus-lét szavaiban különbözik mások lététől, de különbözik a cél, a haszon, a munka tagadásában is. Ezen a ponton kapcsolódhat a világból való kivonulás, a világtól való elkülönülés gondolatához. A kis írás azonban visszatalál az (ön)ironiához, a koldus-lét önmagával történő azonosításához. S ha az előbb az elkülönülés, itt az elfogadás gesztusa dominál: „A világ köteles eltartani minket, mert iparendedélyünk s egyéb írásaink rendben vannak s pecsétet adott rá a főadóvezérség.” Az „egyéb írás” és az iparendedély egy szintre helyezése, a már korábban is eredményesen használt játszi szóalkotás (az összetett szavak egyszerűsége) ellensúlyozza a koldusság/költészet egybeláthatásából származó érzelmesebb előadást, ám az utolsó bekezdés visszahozza a verspróza-sajátosságokat, a tagmondatok proporcionáltságával erőteljes „poétikai” hatásra törekszik, az ambivalens zárás korlátokat szab a líraiság érvényesülésének:

„Én nagyon öreg koldus vagyok: ha meghalok, árok partjára fognak eltemetni, közel az erdő aljához, ahol a fenyőfák toboza rothad, mint egy illatos és végső magyarázat.”

Az értelmezés körében maradunk, amely természetszerűleg nem egyféle, és jelentés-sugalmazása egymással össze nem vagy alig férő jeleket egyesít, ennek következtében „retorikája” egyként rendelkezik a fenséges-természeti és az alantas-természeti vonásaival, nem ad viszont egyértelmű utasítást az értelmezés természetére vonatkozólag. Míg a versváltozat a romantikus koldusképzetet gondolja tovább (például a Victor Hugóét), és óvatosan nyit Baudelaire felé, addig a verspróza továbbírni látszik az extrém-léthelyzetekben föltetsző archetipikusság változatait versciklussá alakító Baudelaire-nek a módszerét (vö. *A rongyszédők bora* vagy *A szegények halála* című verseivel), ahol is az archetipikus helyzet a költészet (vallás) attribútumainak áthasonításával emelkedhet a szimbolikusba. Ehhez a fölismeréshez párosítja az ifjúkorától kezdve Nietzsche-olvasó Márai *A tragédia születése* művész(et)re vonatkozó passzusát, mind *A hősnő*, minden pedig a *Koldusok* létbe helyezkedését paradigmaticusként fölfogva, illetőleg a művész(et) példázatává formálva. Ha *A kalandorban* mintegy a „művészet ellenfelé”-nek egoizmusa körvonalazódik, itt a művész-szubjektum gondolódik el, *A hősnőben* is, a *Koldusokban* is (e ponton Baudelaire-től eltérően) ironikus felhangoktól kísérve.

Mínta az elbeszélő nemigen bízna abban, amit Nietzsche oly határozottan jelent ki: „Amennyiben azonban a szubjektum művész, úgy máris megváltást nyert individuális akaratóból, és mintegy médiummá lett, akin keresztül az egyedül ténylegesen és valóságosan létező szubjektum ünnepli a látszat általi megváltását.”²⁴

Az idézett Márai-írások elbeszélői, figurái számára már nem adatik meg a megváltás, az „illatos és végső magyarázat” tagadja ugyan a látszatokba merülő életek önmagukkal való azonosságát, ám ezek az elbeszélések legföljebb a kivonulás ambiguitását szegezhetik a létrontódással szembe. Általában elmondható, hogy Márai a századfordulós modernség személyiség- és művész(et)-értelmezésével küszködik, részint a frissen a magáévá élt expresszionizmus, részint viszont a századfordulós modernségtől távolodó, összetettebb nyelvfelfogás hatására. Az apák világát, a korszakokat átívelő romantikát, annak (kis)polgárvá-triviálissá lett világképét tagadva kísérli meg, hogy kisprózájában, novelláiban föltárja a nyelvében és életrendjében hiteles személyiség hiányát, illetőleg azt a helyzetet, amelyben a személyiség hitelessége, nyelvi kompetenciája megmértetik. Az *Egy polgár vallomásai* háttérinformációi szerint egyre erősödött Máraiban az érzés, hogy a kultúráváltás tanújának érkezett Németországba, a megszűnőben lévő régebbinek immár alig volt számára üzenete, a kezdő író pedig hangját próbálgatta, hogy formába öntse sejtéseit.

E kísérletek egészültek ki versfordításaival, amelyek közül négyet a *Napkeletben* is megjelentetett.²⁵ Aligha zárható ki, hogy talán a róla kialakítandó kép kerekdedségének kedvéért. Azért nevezetesen, hogy körültekintésének sokféleségét dokumentálja. Ez a négy műfordítás korántsem tartozik a sikert próbálkozások közé, ám az figyelemre méltó, hogy oly szerzőktől oly műveket tolmácsol, kik-melyek a *Nyugat* költőit is foglalkoztatták: Franz Werfel, Albert Ehrenstein,²⁶ Francis Jammes. Ez utóbbtól ama verset ültette át Márai, amelynek sikerültebb változatát Szabó Lőrinc készítette el; Ehrenstein első korszakából kevésbé jellegzetes két verset adott közre. (Ehrensteint Kosztolányi is fordította.) Franz Werfel programverse, *Az olvasóhoz* Márai átköltésében jóval erőtlenebb az eredetnél. Ugyanakkor kései versválogatásában mind a négy tolmácsolásnak helyet biztosított.²⁷

A *Napkelet*-beli közlések voltak az elsők, amelyek jelezték Márai kapcsolatfelvételi szándékát az erdélyi magyar irodalommal, írókkal, s ha viszonylag kevés dokumentum maradt is fönn a kapcsolatok alakulásának történetéről, a publikációk tanúsítják a kölcsönös érdeklődést: az a fajta irodalom, amellyel Márai kísérletezett, az erdélyinek is problémája volt, és megfordítva: Márainak az 1920-as években alkotott írásai beleillettek az erdélyi folyóiratokba.²⁸

1 MÁRAI Sándor, *A kalandor*, Napkelet, 1922, 344.

2 POMOGÁTS Béla a „polgári radikálisok” közé sorolja a Napkelet szerkesztőit. Vö. Uő, *A transzilvanizmus. Az Erdélyi Helikon ideológiája*, Bp., 1983, 40–41. utóbb Paál Árpádot a „népi radikálisok egyik vezetője”-ként említi. Uo., 48., 64. A Napkelet – interpretációjában – a „nyugatos» eszmények továbbvitelét és erdélyi talajba átültetését vállalta”. (63.) Kádár Imre és Ligeti Ernő „polgári demokrata” (64.).

3 Márai Sándor kassai és németországi vonatkozásai miatt tetszhet érdekesnek MIHÁLYI Ödön beszámolója: *Berlini művészek kiállítására Kassán*. Uo., 1921, 1273–1274. Többek között Perlrott Csaba Vilmos, Gráber Margit, Kmetty János és Lesznai Anna műveit mutatja be.

4 A Napkelet román szerzőket is megszólaltatott, s a román–magyar kulturális közeledést sürgette. Vö. K. LENGYEL Zsolt, *Unternehmen Cultura. Eine Zeitschrift für deutsch-rumänisch-ungarische Verbindung zwischen Kultur und Politik in Klausenburg* 1924, Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades an der Ludwig-Maximilians-Universität München [...] im April 1986; Uő, *Auf der Suche nach dem Kompromiss: Ursprünge und Gestalten der frühen Transsilvanismus 1918–1925*, München, 1993, Vö. még: POMOGÁTS, *i. m.*, 101.

5 GYÜRE Lajos, *Kassai Napló 1918–1929*. Bratislava, 1986. Márai kassai közléseinek adatait ebből a könyvből vettem.

6 Bardócz Árpád például a szintén expresszionista Theodor Däubler fordítja a Napkelet részére.

7 Vö. 5. sz. jegyzetben *i. m.*

8 Az *Egy polgár vallomásai* harmadik kiadására támaszkodom. Bp., [1941.] A továbbiakban innen idézek.

9 *Hamsun*, Napkelet, 1921, 510–512. Vö. még: Kassai Napló, 1922. jún. 4. Az újságban 1924 áprilisában Kázmér Ernő írt Hamsunról, 1925 áprilisában Gáti Vilma fordított tőle. Márai *A négy évszakban* (Bp., 1938) külön karcolatot szentelt a „politikailag megbízhatatlan” Hamsunnak, akinek új könyvét olvassa (22–23.), majd József Attila versei emlékeztetik a „fiatal” Hamsun „hangjá”-ra (42.).

10 *Északiak = A négy évszak*, 272–273. ennek elemzése: FRIED István, „Egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba” (*Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról*), Bp., 1998, 29–30.

11 Napkelet, 1921, 732–733. Megjelent még a Kassai Naplóban 1921. júl. 28-án, a Panorámában 1923-ban és a *Panaszkönyv* című kötetben, itt *Zsoké* címen.

12 Napkelet, 1921, 921–922. A *Panaszkönyv*-ben is.

13 A prágai környezet rajza összefügghet Gustav Meyrink és Kafka műveinek megismerésével.

14 Napkelet, 1922, 345–352. A Kassai Naplóban már 1921. dec. 25-én megjelent.

15 Az *Egy polgár vallomásai* szerint ekkor írt versei és levelei gyermekkorából eredeztethető neurózisának adják diagnózisát – anélkül, hogy ekkor Freud műveivel alaposabban megismerkedett volna.

16 Tudomásom szerint sosem fordította Mallarmét, Verlaine-t viszont igen. *A négy évszakban* A költőről szólva együtt emlegeti őket. (331–332.) Az *Ég és föld* című kötet (Bp., 1942) Köszönetében a számára fontos költők között említi Verlaine-t, de Mallarmét nem.

17 Márai maga utal arra, hogy verseit *Emberi hang* címen adta ki 1921-ben, önéletrajzában hivatkozik Leonhard Frankra (akit fordított), Albert Ehrensteinre, kinek 1916-ban *Der Mensch schreit* című kötete jelent meg, Franz Werfelre: „Egyetlen vágyam, ó ember, valahogy rokonod lehessenek” – hangzik Márai átültetésében. Werfel *Ó, jó emberét* egyébként Kosztolányi Dezső tolmácsolta, Komlós Aladár fordítását éppen a Kassai Napló közölte: 1924. márc. 4.

18 Napkelet, 1922, 12. sz., 6–9. Korábban a Kassai Naplóban, 1922. ápr. 16-án.

19 Márai maga is kísérletezett vele. Vö. FRIED István, *Márai Sándor titkai nyomában*, Salgótarján, 1993, 30–36.

20 Ez a fajta „nyitottság” utalhat a *Nóra* zárására, hiszen ott is egyszerre ér véget a történet, és kezdődik egy új, amely a művön kívülre kerül anélkül, hogy az egyértelműen tökéletes megoldás illúzióját keltene.

21 Napkelet, 1921, 787–789. Megjelent a Kassai Naplóban, 1921. aug. 7-én, valamint a *Panaszkönyv*-ben.

22 A tragédia születése a zene szelleméből, ford. KERTÉSZ Imre, Bp., 1986, 53.

23 Napkelet, 1921, 1174. Megjelent a *Panaszkönyvben*, majd a Panorámában 1923-ban.

24 A 22. sz. jegyzetben *i. h.*

25 Márai Sándor műfordításaiból. Napkelet, 1921, 995–997. A Jammes-fordítást a Kassai Napló 1921. dec. 25-én közölte.

26 Ehrensteinről bővebben: Jörg DREWS; *Die Lyrik Albert Ehrensteins. Wandlungen in Thematik und Sprachstil von 1910 bis 1931. Ein Beitrag zur Expressionismus-Forschung*, Inaug. Diss., München, 1969.

27 MÁRAI Sándor, *A delfin visszanézett. Válogatott versek (1919–1977)*, München, 1978.

28 E dolgozat adós maradt annak kifejtésével: miként örököse (és valóban örököse-e) Márai a századfordulós novellistáknak, például Loviknak vagy Cholnoky Viktornak. Vajon Krúdy felől tekintett-e rájuk, esetleg Török Gyula felől? Netán olvasmányaiként voltak jelen kísérleteiben? Az Ambrus Zoltán–Márai-kapcsolatot tételezi LŐRINCZY Huba, „...sze-

mélyiségnek lenni a legtöbb...” *Márai-tanulmányok*, Szombathely, 1993. A kérdés azonban még további kutatásokat igényel. Itt jegyzem meg, hogy módosításra szorul Ligeti Ernő megállítása: „E folyóirat hasábjain jelentkezett, mint szépíró, elsősorban Márai Sándor is novellákkal és modern francia és német versfordításaival.” *Súly alatt a pálma*, Bp., [1941], 42. Persze, Márait támadás is érte, például Aradról. Péchy-Horváth Rezső egy áttekintésében (*A slovenskoi magyar irodalom*, Vasárnap, 1924, 16. sz., 255.) így ír: „Szegény Márai egyébként félrenevelődött tehetség, dadaista, aktivista mellézköngékkel, ami sokat elvesz komolyságából. Kár érte...” Márai és az Erdélyi Helikon kapcsolataihoz vö. levelét Kovács Lászlóhoz 1937. szept. 21-éről. OSZK Kt. Levelestár. Tudunk arról, hogy Márai figyelemmel kísérte az erdélyi irodalom termését, Bánffy Miklós trilógiáját ismertette, egyébként a Révai Kiadónál jelentek meg mind Márainak, mind az erdélyi szerzők jelentős részének a munkái.

Egyetemes Történet – Sugalmazott Költészet (A „szellemtudomány” változatai)¹

„A szellemtudományok... hatásköre addig terjed, ameddig a megértésé, a megértés egységes tárgya pedig az élet objektivációja. Így a szellemtudomány fogalmát azon jelenségek hatásköre határozza meg, amelyek a külső világ objektivációját jelentik. A szellem csak azt érti meg, amit maga alkotott... Minden, amire a tevékenykedő ember rányomta bélyegét, a szellemtudományok tárgyát képezi... A történelmi világ mint egész, ez egész mint hatásösszefüggés, e hatásösszefüggés mint értékadó és céltételező, röviden: alkotó tényező, majd ennek az egésznek az önmagából való megértése, végül az értékek és célok korokra és korszakokra való tagolása, az univerzális történelem... ezek azok a szempontok, amelyek szerint a szellemtudományok elképzelt egysége elgondolható.”² (Wilhelm Dilthey)

E szövegben minden lényeges benne foglaltatik. A szellemtudomány sokoldalú meghatározása. Az élet eszmei objektivációja. Az emberi megértés tárgya. A szellem teremtette világ. A humánus tevékenység bélyege. A történelmi világ egésze. Alkotó, céladó, értékmeghatározó hatásösszefüggés. Korszakokra tagolt univerzális történelem. Vagyis az új tan szinte teljes, bölcséleti-módszertani vázlat. Ennek jegyében indul több évtizedes tudománytörténeti diadalútjára. Az alapvető lépcsőfokok és művek megjelölhetők.

A bölcséleti-módszertani alapvetés a múlt század utolsó évtizedeiben. 1883-ból való Dilthey híres bevezetése a szellemtudományokba. Az irányzat első gondolati körvonalazása. 1894-ből Windelband nevezetes rektori székfoglalója. A természet- és eseménytudományok szembeállítás. 1899-ből Rickert fontos-alapos tudományelméleti értekezése. A természet- és kultúrtudományok elkülönítése. Persze születik néhány más elméleti megfontolás is. És Dilthey teoretikus alapozása évtizedeken át, egész életében bővül és gazdagodik.³

Az irodalomtörténeti kibontakozás e század első két évtizedében. Pontosabban az irodalomtörténeti kibontakozás első hulláma. 1911-ből való Unger alapműnek számító Hamann-monográfiája. Korszakok és egyének fejlődéstörténeti rajzával. 1911-ből Gundolf könyve a német Shakespeare-kultuszról. Egy befogadási folyamat művelődéstörténeti elemzésével. 1916-ból Gundolf

példázatként felfogható monumentális Goethe-monográfiája. Egy géniusz lélekrajzának irodalomtörténeti víziójával. De ide kapcsolható még Strich 1910-es mítosz-könyve és Bertram 1918-as Nietzsche-elemzése is.⁴

Az irodalomtörténeti továbbfejlődés e század harmadik évtizedében. Pontosabban az irodalomtörténeti kibontakozás második hulláma. Ebbe torkollik be vagy ezt hívja életre a valamivel korábbi művészettörténetírás termékeny inspirációja. 1915-ből való Wölfflin meghatározó fontosságú, stíluselméleti szempontú művészettörténeti alapfogalomrendszere. Pontosan körvonalazott, párosan ellentétes formaelveivel. 1917-ből Walzel kísérlete a művészetek egymást megvilágító értelmezésére. Aprólékosan végiggondolt párhuzamaival és ellentéteivel. Ezekre épül az irodalomtörténeti stíluskutatás. Az átfogó barokk- és romantikaértelmezésekkel. Meg 1922-ből Strich híressé vált stílustörténeti-pszichológiai tipológiája. A klasszika és romantika analízisével. És 1923-ban indul Korff korszakokat átfogó eszmetörténeti szintézise. A Goethe-kor szellemének sokoldalú összegzésével. Ez irodalomtörténeti továbbfejlődéssel párhuzamos az irányzat magyarországi kibontakozása. Ekkor jelenik meg a *Minerva*. A hazai szellemtudomány rendkívül magas szintű folyóirata. Ekkor születnek Pauler Ákos és Nagy József elméleti tanulmányai. Thienemann Tivadar az irodalomtörténeti gyakorlatot is inspiráló módszertani mintaértekezései. És ebben az évtizedben indul a fiatal szellemtörténész nemzedék. Szerb Antal és kortársai generációja.⁵

Ezzel – nagyjából – véget is ér a körülbelül négy évtizedes tudománytörténeti diadalút. Erdemes – röviden – összegezni.

Az elméleti és történeti kiindulópont a pozitívizmussal kibontakozó ellentét és vita. A pozitívizmus a természettudományok szemléletéhez és módszeréhez közeledik. Hordozza a társadalomtudományok kisebbértékűségi tudatát. Vagyis megkísértetik a természettudományok által. A szellemtudomány a természettudományok szemléletétől és módszertől távolodik. Elveti a társadalomtudományok kisebbértékűségi tudatát. Vagyis fellázad a természettudományok ellen. Ezért a szellemtudomány a társadalomtudományok öntudatra ébredése. Elméleti és módszertani önreflexió a természettudományok és a természettudományok ihlette pozitívizmus ellenében. Kísérlet a társadalomtudományok önálló elméleti és módszertani alapvetésének megteremtésére.

Mit jelenthet mindez? Néhány ponton élesen fogalmazható ellentétet. Csak a legfontosabbakról. A pozitívizmusban a kiindulópont a megfigyelés és kísérlet. A szellemtudományban a kiindulópont az intuíció és beleélés. A megfigyelésből és kísérletből induktív logika következik. A részből vezet az egészhez. Az intuícióból és beleélésből deduktív logika következik. Az egészből vezet a részhez. A részekből kapott egész törvényt hordoz. És egyes törvényekből összeálló általános törvényt. Az egészből kapott részek tipológiákká szerveződnek. És egyes tipológiákból összeálló átfogó korszellemmé.

A törvény és általános törvény ok és okozat alapján közelítetik. Legfeljebb analógiás következtetéssel is. A tipológia és átfogó korszellem hatás és ellenhatás alapján közelítetik. Legfeljebb pszichológiai következtetéssel is. Az ok és okozathoz és analógiás következtetéshez magyarázat tartozik. Logikus-rationális jelleggel. A hatás és ellenhatáshoz és pszichológiai következtetéshez megértés tartozik. Alogikus-irracionális jelleggel is. A magyarázat az irodalomkutatásban életrajzhoz és motívumvándorláshoz köt. A megértés az irodalomkutatásban világnézethez és irányzathoz köt. Az elsőből művet életből magyarázó szerzői életrajz és irodalomtörténet lehet. A másodikból sorsot világnézetből megértő szerzői biográfia és korszakmonográfia lehet. Az irodalomtörténet virágkorok és hanyatló korok feltételezése köre szerveződik. A korszakmonográfia stílustípusok és eszmetörténeti mozgások feltételezése köre szerveződik. A pozitívizmus életrajzaiban és irodalomtörténeteiben fejlődéstörvények által meghatározott nem szabad individuumok. A szellemtudomány biográfiáiban és korszakmonográfiáiban világnézetet kifejezőteremtő, titáni-heroikus individuumok.

A történet és társadalomtudományok új elméleti alapvetései a pozitívista tradícióval látványosan szembekerülnek. A pozitívista tradíció általános törvényt keresvén, törvényre építő, azaz nomotetikus szemléletű. Apodiktikus, kétségbevonhatatlan, megcáfолhatatlan ítéletre tör. Az új alapvetések egyedi eseményt keresvén, egyszerű leíró, azaz idiografikus szemléletűek. Asszertórikus, erősen állító ítéletre törnek. A szellemtudomány középutat vagy egységet keres. Általános törvény és egyedi esemény-, nomotetikus és idiografikus szemlélet-, apodiktikus és asszertórikus ítélet között. Nem tehet mást. Csak e középút vagy egység teszi lehetővé az előrelépést. Az egyestől az általános, a leírástól az értelmezés, az értelmezéstől az értékelés felé. Enélkül pedig szerzői biográfia és korszakmonográfia nem létezik. E középút és egység valamit azonban – pozitívizmus és szellemtudomány viszonyában – egyértelművé tesz. A pozitívizmus törvényeket kereső, megfigyelésre, kísérletre, zárt logikára építő, szigorú, „tudományos” tudomány. A szellemtudomány tipológiákat kereső, intuícióra, beleélésre, nyitott logikára építő, kevésbé szigorú, „művészi” tudomány.

A módszer

„A szellemtudományi felfogás reális elvét fokozatosan a tapasztalatból vezetjük le. Megértésről akkor beszélünk, ha az *én* a *teben* önmagára talál; a szellem az összefüggés mind magasabb szintjén talál magára; a szellemnek ez az önmagával való azonossága – az énben, a teben, a közösségek minden szubjektumában, a kultúra valamennyi rendszerében s végül a szellem és az egyetemes történelem totalitásában – teszi lehetővé a szellemtudományokban a különböző teljesítmények együttműködését.”⁶ (Wilhelm Dilthey)

Én és te, a kultúra alanya és tárgya önmagára és egymásra talál a szellemen. Amiben az én az egyed, a kultúrát teremtő egyszeri individuum. A te a közösség, a kultúrát hordozó történelmi kollektívum. És ez egymásra találásban a kultúra valamennyi rendszere meg az egyetemes történelem totalitása. Ez lenne az átfogó, univerzális történelem és tudománya, az univerzális történettudomány. A születő szellemtudomány teoretikus tárgya és lírai álma. A nagy alapozó mindenképpen Dilthey. A teoretikus tárgy és lírai álmé is. Két irányban is körülhatárol. Elszakítja az univerzális történettudományt a metafizikától, vagyis a történelmen túli, nem evilági meghatározóktól. És elszakítja az univerzális történettudományt a természettudománytól, vagyis a történelemnek idegen, nem szellemi meghatározóktól.

Az elméleti alapozás – persze – több lépcsőben is továbbfejlődik. Dilthey indítása filozófiai és pszichológiai jellegű. Windelband és Rickert finomítása tudományelméleti természetű. Spranger összefoglalása ismét filozófiai és pszichológiai fogatatasú.

Tehát Dilthey indítása filozófiai és pszichológiai jellegű. Érdemes leszögezni: az univerzális történelem és történettudomány, a szellemtudomány eszménye a kultúra teljes története. Nem több és nem kevesebb. Az egyes szellemi formációk története az univerzális történettudományba, a kultúra teljes történetébe ágyazottan. Az univerzális történettudomány a kultúra teljes története az egyes szellemi formációk történetéből felépítetten. Miként állt elő egy szellemi formáció az univerzális történelemben, a kultúra teljes történetében – a hatás és kölcsönhatás egységében? Az egyes szellemi formációk-ként eseménytörténetről, politikáról, jogról, gazdaságtanról, teológiáról, művészetről, tudományról van szó. És még sok minden egyébről is. Ezek között lehet vagy kell is megtalálni egy-egy irodalmi, tudományos vagy más szellemi jelenség helyét és jelentését. Ez egység elméleti és módszertani megalapozása a cél. Hogyan jöhetett létre ez egység, és miként vizsgálható? Ebben van a szellemtudomány jogosultságának vagy jogosulatlanságának tudománytörténeti tétje. Az alapfogalom a történetiség. Az önmagára, nem metafizikára, történelmen túli jellegre, és nem természettudományra, történelemtől idegen jellegre – alapozott történetiség. Mert történelemben született és történelme van mindennek, amit az ember, a szellem alkotott. Történelmi a világ, amire az ember rányomta bélyegét. Vagyis – láttuk már – ez a szellemtudomány tárgya. A szellemi szubjektumokban és objektumokban testet öltött energia, hatás, ellenhatás, aktivitás, cselekvés. Ezeket értelmezi a szellemtudomány. Az univerzális történelem és történettudomány szemszögéből és annak részeként.

A kiindulópont a kultúrát teremtő individuum elemzése. Ebből nő ki a meghatározott tudatformák, az azokat fejlesztő generációk, azokban szerveződő szellemi mozgalmak, azokban születő kulturális intézmények értelmezése. Dilthey jegyzeteiben ezek szellemtudományi feldolgozásának teljes

vázlata megtalálható. A kultúrát teremtő szubjektumoktól a kultúrát hordozó népekig. És ezeken belül a művészetekig, tudományokig, erkölcsökig, államformációkig és sok minden egyébig terjedő skálán. Lezárva és betetőzve a feldolgozás folyamatát az univerzális történelem végső kérdéseit felvető történetbölcselettel. Életműve ennek; az univerzális történelem szellemtudományi szisztémájának néhány részletét ki is dolgozza. Legalábbis felvillantja. Csak példaként. Az európai irodalom fejlődésének lépcsőfokait a keresztény középkortól a német klasszikáig. A világnézet és az emberkép változásait a reneszánsztól a XVIII. századig. A nevelés elméletét és történetét a görög pedagógiától a XVII. századig. És a sor még – természetesen – tovább is folytatható.⁷

Ám miként történik mindez? Már mint az univerzális történelem nagy folyamatainak és teremtő individuumainak elemzése és értelmezése? Vagyis hogyan körvonalazható a szellemtudományi elemzés és értelmezés tudományos módszertana? A bölcseleti, ismeretelméleti alap egyértelmű. Belső és külső világ, megismerő szubjektum és megismerendő objektum egy. Legalábbis azonos természetű. Egyazon szellem munkál megismerőben és megismerendőben, szubjektumban és objektumban. Azonos szellem ismeri meg az azonos szellemet. De miként?

Az univerzális történelem nagy folyamatainak elemzésében, a hosszmeteszetekben meghatározó módszer az átfogó tipológiateremtés. Kikristályosított példázatait a későbbi irodalomtörténet-írás alkotja. De előzetes formái már az alapokat megteremtő Dilthey szintéziseiben megjelennek. Például az uralkodó világnézetek történelmi típushármásában. A bölcseleti naturalizmus, a szabadság idealizmusa és az objektív idealizmus egymásutánjában. Vagy például az uralkodó költészetváltozatok történelmi típushármásában. A közösségi érzelmvilág, a szabad fantázia és az uralkodó ész egymásutánjában. Ebben az irányba mutat a hazai szellemtudomány elméleti alapozása is. E tekintetben Thienemann Tivadar összefoglaló igényű műve, az *Irodalomtörténeti alapfogalmak* a legfontosabb.

Az egyes korszakok belső szerkezetének elemzésében, a keresztmetszetben meghatározó fogalom a megéltség, élmény, jelentés, megértés. Az egyes korszakok szerves szellemtörténeti egységek. Azonos vagy hasonló kapcsolatok, energiák, értékek, célok rendszerei. Bennük az egésztől kap értelmet a rész; a résztől teljesedik ki az egész. E szerves szellemtörténeti egységek a szubjektív és objektív szellem kettősében közelíthetők és értelmezhetők. A szubjektív szellem az azonos vagy hasonló kapcsolatokat, energiákat, értékeket, célokat teremtő és hordozó egyed. Az objektív szellem az ilyen teremtő és hordozó egyedek produktuma, a szerves egységgé összeálló korszaklélek. E teremtés, hordozás, a belőlük létrejövő produktum és korszaklélek leíró története a szellemtörténet, értelmező tudománya a szellemtudomány.

A szellemtörténet és szellemtudomány inkább alap-, mint segédtudománya Dilthey érdekes kísérlete, a leíró és taglaló pszichológia. Tárgya főként az egyed, a szubjektív szellem. A psziché intellektuális, érzelmi és akarati elemeinek értelmezésével. De fogalmai szerepet kapnak a korszellem, az objektív szellem értelmezésében is.

Egyed és korszellem, szubjektív és objektív szellem elemzése között megéltség, élmény, jelentés, megértés közvetít. A kiindulópont a megéltség. A külső világ belső világgá tétele. Külső és belső világ szellemi azonossága, a bennük munkáló és megtestesülő szellemi tartalmak azonossága alapján. A megéltség folyamata és eredménye is az élmény. Teremtő pszichés aktus. A lelkierők mozgása. Ami a külső és belső tapasztalatot – termékenyen – egybeolvasztja. Azaz külsőből belsővé teszi. A jelentés az élmény elemeinek feldolgozása és rangsorolása is. Kiemeli, ami a visszapillantó szem számára a visszapillantás idejében fontos. Az egyéni élmény elemeit az egész szellemi összefüggés, az egyed, a korszellem, az emberiség, a történelem, múlt és jövő szempontjából értelmezi. A megértés az összefoglaló fogalom, az egész szellemtudomány egyik alapfogalma. Benne megéltség, élmény jelentés eredményei összegeződnek. Egyed és korszellem, szubjektív és objektív szellem tekintetében egyaránt. Fokozatai megéltségre, élményre, jelentésre alapozottan körvonalazódnak. Bennük válik világossá, hogy a szellemtudomány módszertana megtette az utat az egyed pszichológiai és a világ történelmi értelmezése között. Az első lépcsőben történetfilozófiából lett személyiségpszichológiává. A második lépcsőben személyiségpszichológiából lett történetfilozófiává. Természetesen úgy, hogy a történetfilozófiába a személyiségpszichológia elemei is beépültek. A megértésben saját énünk megértésétől közelítünk mások énjének (a te-nek) a megértéséhez. Ebben pedig feltárul a belsőben a külső, az ismertben az ismeretlen világ. Elemei a behelyezkedés vagy áthelyezkedés. A megértő átlépése a megértendő összefüggésbe. És az utánaalkotás vagy utólagos megélés. Amelyben a fantázia segítségével megalkotjuk vagy újraalkotjuk önmagunkban a tapasztalásban adott idegen lelki életet és idegen szellemi világot. Itt torkollik a megértés szellemtudományi elmélete a hermeneutika hagyományába. A megértés általános tudományába vagy művészetébe. Amely a *te* megértésén keresztül általában a külvilág, a tradíció, sőt, a történelem megértését is jelentheti. Magasiskolájához zsenialitás szükségeltetik. A filológiai tudás és filozófiai képesség egysége. Ahogy az Schleiermacher életművében megvalósult. Zsenialitás szükségeltetik, de ez technikává is tehető. A rögzített életmegnyilvánulások, a szövegek módszeres megértésében, azaz interpretációjában. E kifinomult módszeresség tudománya a hermeneutika. A filozófiával párosult filológia művészete. Feltehető: a szellemtudomány logikájából szorosan következett a hermeneutika logikája. De a kettő közötti kapcsolat pontosabb értelmezése még további megfontolásokat kíván.⁸

A megélés, élmény, jelentés, megértés folyamatának és eredményének legtisztább megvalósulása a költészet. Dilthey e területen, főként az *Élmény és költészet* méltán híressé vált esszéivel és bevezetésével nyit utat a szellemtudomány irodalomtörténet-írásának. E felfogásban a költészet tárgya nem a valóság. Hanem én és külvilág minőségi azonossága. Ahogy az élet értékei és élményei személyeket, tárgyakat, helyzeteket eddig fel nem tárt jelentéssel felruháznak. E jelentéseket emeli a költészet általánossá. Típusá vagy szimbólummá. A típusban vagy szimbólumban nem a valóság új képe születik, hanem lényünknek az élet értelmével való új kapcsolata. A költészet az élet megértésének legvalódibb orgánuma. A költő látnok, aki az élet értelmét szemléli. Szenzibilitásával fogja fel és fantáziájával alakítja kép- és alakvilágá. Típus- és szimbólumalakításában, kép- és alakvilágában születik a poétikai és esztétikai minőség és érték. Ezekben teljesülnek a teljesíthetetlen vágyak. Ezáltal táguul individuuma, szélesedik horizontja. Nyílik szeme egy megváltozott értelmet kapott, jelentéssel telített világra. A megértés és a költészet lényegét éppen a fantázia kapcsolja össze. A fantázia teremtménye a magasabb megértésben az utánaalkotás és utólagos megélés. És a fantázia teremtménye a magasabb költészetben a szimbolikus kép- és alakvilág.

E teremtő fantázia legeggyértelműbb világirodalmi megvalósulása Goethe költészete. Erről szól az *Élmény és költészet* legfontosabb írása, a tudománytörténetileg is példaadó Goethe-esszé. Ő szabadítja fel az ész uralma alól a teremtő költői fantáziát. Emlékezetből és reprodukcióból képet alkot. Tapasztalatból és intuícióból alakot formál. Képben és alakban gondolkodik. Úgy alkot, mint a természet és a gyermek. Mint az affektusok és álmok embere. Ez adja művészi-költői énje lényegét. A fantázia szárnyalását műgond fékezi. A műgond pedantériáját fantázia lazítja. Ebben, fantázia és műgond egymást fékező-lazító egységében valósul meg látnoki képessége. Ami a lelkiélet legmélyebb folyamatait mutatja meg. Költészetében a megélttség, élmény, jelentés, megértés legmagasabb megnyilvánulása.⁹

Eddig Dilthey filozófiai és pszichológiai indítása. Univerzális történelemben és történettudományban; ismeretelméletben és módszerben; szubjektív és objektív szellemben; hermeneutikában és költészetben. Az egész szellemtudomány számára alapozás. De legfontosabbá a költészetelméletben és az irodalomtörténet-írásban lesz.

Tehát Windelband és Rickert finomítása tudományelméleti természetű. A badeni iskola finomítása Dilthey indításával majdnem párhuzamos. A legfontosabb tudományelméleti megfontolások nem sokkal Dilthey *Bevezetése* után születnek.¹⁰ Dilthey alapozásával háromszorosán is párhuzamosak.

Az első párhuzamosság a módszertan megalapozásában van. Azaz természettudomány és szellemtudomány elkülönítésében. Windelband természet-tudományról és eseménytudományról beszél. Az első nomotetikus. Az általánosat, a törvényt kívánja megragadni. Ezért általánosít és apodiktikus

ítéletet hoz. A második idiografikus. Az egyedit, az eseményt kívánja megragadni. Ezért egyedít és asszertórikus ítéletet hoz. Rickert természettudományról és kultúrtudományról beszél. Windelband csak a módszerben választ el, Rickert a tárgyban is. Legalábbis egyértelművé teszi a tárgyban való elválasztást. A természettudomány azt vizsgálja – általánosítás által –, amit a természet létrehozott. A kultúrtudomány azt vizsgálja – egyedítés által –, amit az ember alkotott. Vagyis az egész kultúrát. Minden külső és belső meghatározójával együtt.

A második párhuzamosság az értékek szerepében van. Diltheynél a kor-szellemben működő energiákban az értékekre való törekvés a legerőteljesebb. Windelband is hangsúlyozza az eseménytudományokban az értékekre való törekvések elemzését. Rickert pedig a kultúrtudományoknál nemcsak az értékekre való törekvések elemzéséről beszél. Hanem az értékek értékeléséről is. Mert már maga a jelenségek tömegéből való kiválasztás is az értékelés mozzanata.

A harmadik párhuzamosság a művészet értelmezésében van. Diltheynél a művészet lényeges vonása a szenzibilitás és fantázia. Ebben közelíti a szellemtudományi teljesítményt és a művészi alkotást. E nyomon halad Windelband is. Az egyedi esemény tudományos megformálása és fantázia-telt művészi újraalkotása – éppen a képzelet szerepe által – lényegében rokon lehet. Rickert is hangsúlyozza e rokonvonást. De egyértelművé teszi: a kultúrtudományban a képzelet és szemléletesség művészi jellege csupán a logika és következtetés tudományos jellegének alárendelten juthat valamelyes szerephez.

Eddig Windelband és Rickert tudományelméleti finomítása. Természettudomány és eseménytudomány elválasztásában; természettudomány és kultúrtudomány megkülönböztetésében; a módszertan továbbfejlesztésében; az értékek felfogásában; a művészi jelleg értelmezésében. Ez az egész szellemtudomány számára alapozás. De fontossá lesz a költészetelméletben és irodalomtörténet-írásban is.

Tehát Spranger összefoglalása ismét filozófiai és pszichológiai fogantatású. Nevezetes könyve az elméleti és módszertani alapozás „utolsó-befejező”, egyben legrepresentatívabb, de legdidaktikusabb aktusa is.¹¹ „Menetközben” készül. Az irányzat nagy irodalomtörténeti munkáival párhuzamosan. Például Unger és Gundolf monográfiáival. Valamelyest alapozza, valamelyest össze is foglalja azok praktikus tudományos tapasztalatait. Munkája célját meghaladja munkája eredménye. Célja a szellemtudomány pszichológiájának megteremtése. Dilthey kezdeményezését kikerekítve és továbbfejlesztve is. Eredménye a szellemtudomány metodikájának körvonalazása. Dilthey kezdeményezését kikerekítve és továbbfejlesztve is. E pszichológiában és metodikában az alapfogalmak körülírása. A szellem változatainak elkülönítése és az ezekre épülő tudományágak meghatározása.

A kiindulópont a szellemfogalom struktúrájának minden eddiginél akkurátusabb (didaktikusabb?) kidolgozása. Persze itt is személyes mesterére támaszkodva. A szubjektív és objektív szellem kettősségét a szubjektív, objektív és normatív szellem hármasságává fejlesztve.

A szubjektív szellem az egyén. Megéléseivel, élményeivel, jelentésadásai-val, megértéseivel – sőt, energiáival, értékteremtéseivel, aktivitásaival együtt. Az objektív szellem a szubjektív szellemek kölcsönhatásainak produktuma. Az interakciókból előálló korszellem. Ideális és materiális, szellemi és intézménybeli objektívációival együtt. A normatív szellem a szubjektív és objektív szellem létformájának és tevékenységének meghatározott vetülete. Mindkét szellemi forma aktivitásának értékteremtő és törvényadó oldala. Azaz a korszellem értékeinek és normáinak dinamikus összessége. Maga a szellem a három szellemi forma termékeny szimbiózisa. Amelyben mindegyik összefoglalja, szintetizálja a másik kettőt. A szubjektív szellem aktivitásában az objektív és normatív szellem együttese – a bennünk lévő jóval és rosszal együtt. Az objektív szellem produktumaiban a szubjektív és normatív szellem összessége – a bennünk lévő értékessel és értéktelennel együtt. A normatív szellem posztulátumaiban a szubjektív és objektív szellem kölcsönhatása – a bennünk lévő maradandóval és elmúlóval együtt. A szubjektív, objektív és normatív szellem hármasságához és a közöttük kirajzolódó erővonalakhoz igazodik a szellemtudomány részdiszciplínáinak szerkezete.

Az objektív és a normatív szellemre vonatkozó vizsgálódás a történeti szellemtudomány. Ezen belül az individuum, a szubjektív szellem fölötti összefüggéseket, vagyis az objektív szellemet az általános, leíró szellemtudomány elemzi. A szellemi értékek törvényadó rendjét pedig, vagyis a normatív szellemet az általános kultúretika. Az individuumra, vagyis a szubjektív szellemre vonatkozó vizsgálódás a szellemtudományi pszichológia. A megélések, élmények, jelentésadások, megértések, értékteremtések, szellemi energiák és aktusok lélektana. A lelki struktúra szellemtudományi pszichológiája. Szemben a lelki elemek nem szellemtudományi pszichológiájával. Az, a lelki elemek pszichológiája, a részekből, az elemekből építi fel – induktív úton – a lelki struktúrát. Ez, a lelki struktúra pszichológiája, az egészből, a struktúrából bontja le – deduktív úton – a lelki elemeket. Azaz a szellemtudományi pszichológia deduktív módszertani logikája az egész szellemtudomány deduktív módszertani logikájának speciális megfelelője. A lelki struktúra szellemtudományi pszichológiájában, általában, az objektív és normatív szellem szempontjainak érvényesülése generális szellemtudományi pszichológia. A lelki struktúra szellemtudományi pszichológiájában, különösen, a szubjektív szellem szempontjainak érvényesülése differenciális szellemtudományi pszichológia. Ezen belül, a differenciális szellemtudományi pszichológiában valósul meg Spranger könyvének *átfogó* tárgyán – a szellemtudomány pszichológiájának megteremtésén és a szellemtudomány metodikájának körvonalázá-

sán – túl ennek *részleges* tárgya is. Az individuális emberi magatartások lelki-szellemi tipológiája. A teoretikus, ökonomikus, esztétikai, szociális, hatalmi és vallásos emberi beállítottság intuícóra épített, finom fenomenológiája.

Eddig Spranger filozófiai és pszichológiai összefoglalása. A szellem létformáinak pontosabb meghatározásában; a szellemtudományi módszertan formába öntésében; a szellemtudományi pszichológia körvonalainak kialakításában; a szellemtudományi részdiszciplínák finom elkülönítésében. Alapozás ez az egész szellemtudomány számára. De fontossá lesz a költészetelméletben és az irodalomtörténetírásban is.

A többszörös filozófiai-pszichológiai-tudományelméleti alapozásra támaszkodva gazdag szellemtudományi irodalomtörténet-írás bontakozik ki. Láttuk már: több hullámban is. Ez irodalomtörténet-írásban meglehetősen széles műfaji skálát jelent. Például szerzői biográfiát és korszakmonográfiát. Korszakmonográfiát stílustörténeti és eszmetörténeti alapon is. Hogy is mondta pályadíjnyertes *Magyar irodalomtörténete* bevezetőjében Szerb Antal? A szellemtörténet (szellemtudomány!) teremtő intuíció, stílustörténet és eszmetörténet egysége. Ezek határozzák meg a tudománytörténeti irányzat fő műfaji változatait.

Az egyén

„Azt az érzést, hogy ő maga csak egy személy feletti hatalom, az Isten, a sors vagy a természet centruma, hogy lényének nem sorsa van, hanem ő maga a sors, mindezt Goethe a démoninak a sokat sejtető szavával fejezi ki (ahogy Caesar a szerencséről, Napóleon a csillagáról beszél) ...A lényegi alak szemlélője számára élet és mű csak egyazon szubsztancia, egyszerre mozgásként és formaként megjelenő testi és szellemi egység különböző attribútuma.”¹² (Friedrich Gundolf)

Gundolf nagy Goethe-monográfiája szerzői biográfia, a teremtő intuíció alkotása. Az egyén, a szubjektív szellem elemzésének műfaji változata. E változat paradigmaticus reprezentánsa. A szellemtudományi irodalomtörténet-írás egyik iskolateremtő alpműve. A beteljesedésről és meghaladásról egyszerre tanúskodik. A beteljesedésről, hogy megvalósítja a szubjektív szellem elemzésének műfaját. A meghaladásról, hogy szubjektív és objektív szellem elemzése csak egymás felől közelíthető.

A Goethe-monográfia mögött jól tapintható szerzője történelmi alapélménye. Egyben az adott német históriai állapotok elvetése. Heroizmus és deheroizáltság, poétikusság és prózaiság, forma és formátlanság, kozmikus rend és kaotikus rendetlenség ellentéte. Ebből következik minden. Hogy a monumentális kompozíció két pillérre épül. A hős és a forma fogalmára. A hősré, aki formát teremt a formátlan világban. Visszajáról színére fordít minden

ellentétet. A deheroizáltságot heroizmussá, a prózaiságot poétikussággá, a kaotikus rendetlenséget kozmikus renddé alakítja vissza. Erről szólnak életműve legfontosabb alkotásai.

Ennek, a világot a visszajáról a színére fordító hősnak a nagy példája Goethe. Alkotásaiban a megvalósult hős. Aki önmaga. De éppen ezáltal valami nála nagyobbak is a megtestesítője. A kozmikus formának, a sorsnak, a történelem értelmének. Személy feletti hatalom centruma. Nincs sorsa, mert maga a sors. Karaktere éppen a sorsszerűség. Személyiségének pontosan ez a lényege. Általános, mert személy feletti jelentést hordoz. Egyedi, mert a személy feletti jelleget személyessé alakítja. Ez az általános-egyedi, személy feletti-személyes jelleg adja démoniságát. Ami a történelmi hős, a nagy ember meghatározó minősége. E démoniság megvalósulási közege a történelem és a költészet. A démoni költő élménye, élete, műve egyetlen szerves egység. Művei nem élete ábrázolásai, hanem élete kifejezései. Benne mutatkozik meg a rejtett törvény. Hogy a költészet nem a lét következménye, hanem a lét eredeti állapota. A démoni költő megértéséhez pszichológia kívántatik. De nem minden jelenség magyarázatát beárnyékoló pszichológiai relativizmus. Hanem lélekkutatás. Ami arcban, mozdulatban, megjelenésben, szóban a benne megnyilatkozó lelket ragadja meg. A titkos energiát, a láthatatlan hatóerőt. Így közelíthető meg a formaadó hős, a nagy ember – például Goethe – lénye. Az egészből következtetve a részre, a szerkezetből az elemekre. Valahogy úgy, ahogy Dilthey taglaló és Spranger strukturális pszichológiája tanította. Csak azok konkrét leírásainál valamelyest absztraktabban. És ezért sejtelmesebben és megfoghatatlanabbul. Ugyanígy megkérdőjeleztetik az elemző módszer is. A módszer legfeljebb a részletek magyarázatára szolgáló eszköz. Az egész megértéséhez nem elegendő. Ide ugyanis a szellemi hős iránt érzett alázat és lelkesedés szükségeltetik. Nem a hivatásból fakadó módszer, szorgalom és ismeret lényeges. Hanem az alázatból, lelkesedésből fakadó élmény és beleélő szeretet. Csak ez ver hidat a szubjektív szellemben az átlagos egyed és a monumentális géniusz között. Megközelíthetjük a géniuszt. De csak azt ragadhatjuk meg benne, amire élmény- és beleélő készségünk képesít.

Ezt vizsgálja legfontosabb műveiben. A géniusz megközelítésének és megértésének lehetőségeit. Pszichológiával is, de inkább beleélő lélekkutatással. Metodikával is, de inkább beleérző alázattal. Tevékenységét elméletileg – utólag – a *Költők és hősök* igazolja. Első, különös megvalósítását a német Shakespeare-recepcióról írott könyv jelenti. Második, általános megvalósítását a nevezetes Goethe-monográfia.¹³

A *Költők és hősök* valóban magyarázat. A Shakespeare- és a Goethe-könyvhöz is. A géniusz, a szellemi és gyakorlati hős kultuszának filozófiai, de inkább ideológiai alapozása. Mert minden kor keresi a hőseit. Mint az egyetlen érvényes történelmi és etikai mértéket. Amelyben relatívként átélheti az

abszolútát, emberiként az istenit. Éppen ez – a relatívval szemben az abszolút, az emberivel szemben az isteni – adja a géniuszt, a hős kultuszának vallásos-mitologikus jellegét. Csak e kultusz ébresztheti fel a korokat átható-átlelkésítő sugárzást. Amely a géniuszt, a hős lényéből árad. És a deheroizált korokba a heroikus korok atmoszféráját visszahozza. Mert megromlott a világ állapota. Az antikvitásban még adott volt test és lélek, természet és kultúra harmonikus egysége. Ez teremtette az antikvitás közvetlen formáját. A kereszténységben test és lélek, természet és kultúra harmonikus egysége szétesett. Ez teremtette a kereszténység közvetett formátlanságát. A keresztény kor géniuszainak, hőseinek történelmi küldetése tehát adott. A régi harmónia visszateremtése – új alapokon. A régi forma megidézése – új alapokon. A keresztény kor géniuszai, hősei tehát harmóniateremtők és formaadók.

Költőként, a szellem géniuszai és hőseiként: Dante, Shakespeare, Goethe. Dante egyesíti először a kereszténységben a múltó testet és az örök szellemet. Összembersége a középkor összemberségének megvalósítója és hordozója. A gomolygó káoszból rendezett kozmoszt, a széteső formátlanságból összeálló formát – először – így teremt. Shakespeare egyesíti először a kereszténységben a dologi világot és az emberi személyiséget. Összembersége az újkor összemberségének megvalósítója és hordozója. A gomolygó káoszból rendezett kozmoszt, a széteső formátlanságból összeálló formát – másodsor – így teremt. Goethe egyesíti először a kereszténységben az új tudományt és a régi szellemet. Összembersége a klasszika összemberségének megvalósítója és hordozója. A gomolygó káoszból rendezett kozmoszt, a széteső formátlanságból összeálló formát – harmadszor – így teremt. Költőként, a szellem géniuszai és hőseiként, harmóniateremtő és formaadóként Dante az Istent, Shakespeare a világot, Goethe a tudományt teszi emberivé. Vagyis megformálja az emberben az isteni törvényt, a közvetlen valóságot és a közvetett világot.

Hódítóként, a tett géniuszai és hőseiként: Sándor, Caesar és Napóleon. Sándor és Caesar az antikvitásban teremtik meg a gomolygó káoszból és széteső formából az ifjúság és férfikor rendezett kozmoszát és összeálló formáját. Napóleon pedig a kereszténységben bizonyítja, hogy a harmóniateremtő és formaadó hatalmak elevenek maradtak, legalábbis feltámaszthatók. A Napóleon reprezentálta eszmény heroikus eszmény egy deheroizált korban. Ezért avattatik Goethe és Napóleon találkozása a heroikus szellem és heroikus tett világtörténelmi tendenciákat és normákat hordozó, jelképes találkozásává. Olyan találkozássá, amelynek értelme a kaotikus és formátlan kor embereinek, plebejusoknak, szkeptikusoknak, utilitaristáknak és relativistáknak – természetesen – megközelíthetetlen.

A történelem mozgását a heroikus alkotó és nem heroikus befogadó ember kölcsönhatása adja. A géniuszt inspirációja a nem-géniusztok, a hős ihletése a nem-hősök között. A káoszbba behatoló kozmosz, a formátlanba behatoló for-

ma. Ennek a története a német Shakespeare-kultuszról írott monográfia. Amely minden ideologikus megkötöttségen túl is az összehasonlító irodalomtudomány egyik korai alapműve. Mert nem egyoldalú hatásról van szó, hanem kétoldalú kölcsönhatásról. Shakespeare heroikus, kozmikus, harmóniateremtő, formaadó szelleme behatol a deheroizált, kaotikus, diszharmonikus, formátlan német világba. És kezdetét veszi a két elem kölcsönhatása. Előbb a negatív mozgás: a deheroizált, kaotikus, diszharmonikus, formátlan bomlasztja fel Shakespeare szellemét. Utóbb a pozitív mozgás: a heroikus, kozmikus, harmóniateremtő, formaadó szervezi meg a német világot. E két lépcsőből áll össze a német Shakespeare-kultusz története.

Ez, a hősokról és Shakespeare-ről írott könyv a Goethe-monográfia szellemi környezete. Hogy is fogalmaz a *Költők és hősök*? Goethe a szellem géniusza és hősei között – Dante és Shakespeare után – a harmadik. Először egyesíti a kereszténységben az új tudományt és a régi szellemet. Összembersége a klasszika összemberségének megvalósítója és hordozója. Ez egyesítés, megvalósítás és hordozás története a monumentális Goethe-monográfia. Harmóniateremtése és formaadása az új tudomány, a tudományos világkép köré szerveződik. A kaotikus világhoz racionális fátyolon keresztül közelít. Racionalizmusának a káosz élménye ad mélységet. A káosz élményének racionalizmusa ad szilárdságot. A monográfia teljes gazdagsága – itt – követhetetlen. De a pillérek, amelyekre Goethe harmóniateremtése és formaadása, egyesítése, megvalósítása és hordozása épül, pontosan körvonalazhatók.

Szervesen, természeti erőként építkező életmű. Ezt érzékelteti a híressé vált, sokat idézett teoretikus metafora. Művei nem állomások egy fejlődés-vonalon. De évgyűrűk egy fejlődésgömbön. Természetesen alakulnak és formálódnak. Ahogy a belső energiák mérik önmaguk működésének időtlen idejét. Ez egyszeri-elemi erőből következik, hogy műveinek minőségei hagyományos fogalmakkal nem közelíthetők.

Nem lehet líráról, epikáról és drámáról beszélni. A újkorban a nagy személyiség az egyetlen meghatározó erő. A hagyományos műfajok szakrális jellegüket – sorban – elveszítik. Az ókor közvetlen forma. E forma a műfajokat – teremtő szellemként – felépíti. Az újkor közvetett formátlanság. E formátlanság a műfajokat – romboló szellemként – felbomlasztja. Ezért lehet – Goethe esetében – líra, epika és dráma helyett líráról, szimbolikáról és allegóriáról szó. Mindhárom változat a szerző történeti és irodalomtörténeti víziójának alapellentéteire épül. Vagyis a heroikus-dinamikus, alkotó egyéniség tevékenységének lényegét hordozza. Bennük anyag és szellem ellentéte feszül. De ezáltal káosz és kozmosz, formátlanság és forma ellentéte is. A lírában anyag és szellem egy. Az anyag közvetlenül formává, a káosz kozmosszá lesz. A szimbolikában anyag és szellem különböző. De a szellem magához idomítja az anyagot. A formaöszön kihat a világra. A formátlant formává, a káoszt kozmosszá alakítja. Az allegóriában anyag és szellem szétesik. De a

szellem összeköti a szétesettet és magára vonatkoztatja. Ezáltal a formátlant és a káoszt a forma és a kozmosz átlényegíti.

Eredetét alkotott egy nem eredeti világban. Énje határtalan tartalmait ezért a világ határolt keretei közé kellett szorítania. Ebben is harmóniateremtő és formaadó energiája ölt testet. Ezt magyarázza Goethe élményeinek Gundolf meghatározta, híres fogalompárosa. Az őselmény énje határtalan tartalmait, a műveltségelmény a világ határolt kereteit hordozza. Az őselmény vallási, titanikus, démoni, erotikus. A műveltségelmény németiség, Shakespeare, klasszika, Itália. Életműve szimbolikus vonulatában és a *Faust*ban, az első, az őselmény, allegorikus vonulatában és a *Wilhelm Meister*ben a második, a műveltségelmény dominál. Lírája őselmény – énjének anyagában kifejezetten. Szimbolikája őselmény – a műveltségvilág anyagában feloldottan. Allegóriája műveltségelmény – műveltségvilág anyagában megfogalmazottan. A három költői formában énje határtalan tartalmait és a világ határolt keretei közötti viszony három költői változata. Ahogy a határtalan tartalom feszíti a határolt keretet; a határolt keret szorítja a határtalan tartalmat.

Líra, szimbolika és allegória hármasa, őselmény és műveltségelmény ketőse ihleti a szervesen, természeti erőként építkező életművet. Alakítja és formálja fejlődésgömbjén ama bizonyos évgyűrűket. Amelyekben a belső energiák mérik önmaguk működésének időtlen idejét. Ez évgyűrűk alakulásának és formálódásának, a harmóniateremtés és formaadás folyamatának története a monumentális Goethe-monográfia.

A stílus

„A stílus tehát az időtlen emberség időbeli megjelenése. A szellem állandósága és változása egyaránt kifejezésre jut benne. A szellemtörténet ezért szükségképpen stílustörténet. A stílustörténet az egyetlen szellemet élete alakulásában ábrázolja... Az örökkévalóság alapeszméje tehát beteljesülésre és végtelenségre oszlik. Ezek pedig minden művészet alapeszméi is egyben. Egy stílus jellemzőit az határozza meg, hogy az örökkévalóság mely változatára irányul a szellem végső lendülete, melyikben akarná megváltani önmagát.”¹⁴ (Fritz Strich)

Strich nagy klasszika- és romantika-könyve korszakmonográfia. Annak stílustörténeti formája. Az egyén feletti, az objektív szellem elemzésének első műfaji változata. É változat egyik paradigmátikus reprezentánsa, a szellemtudományi irodalomtörténet-írás egyik iskolateremtő alapműve. Valóban az objektív szellem elemzésére irányul. Vagyis a szubjektív szellemek, az egyének együttműködésének, kölcsönhatásának összegére és végeredményére. Teszi ezt a német klasszika és romantika kimerevített polaritásának szellemtudományi értelmezésében. Megéltéssel, élménnyel, jelentéssel, megértéssel – ahogy a szellemtudomány klasszikus elméleti alapvetéseiben egyértel-

műen körvonalazódik. Ráadásul finom érzékenységgel és hajlékony elemző-készséggel is.

A stílustörténet műfaji változatát a művészettörténetírás ihleti. Főként Wölfflin tudománytörténeti jelentőségű monográfiája. A művészettörténeti alapfogalmak. Wölfflin – még valamelyes pozitivista indíttatással – a temperamentumból fakadó művészeti stílusról beszél. Egyéni, nép- és korstílusról egyaránt. Amelyek a korszellem megnyilatkozásai a képzőművészetek történetében. Ám ezek mögött az optika, a látásmód változása tapintható. Ehhez pedig a népszellemnek már nincs köze. A reneszánsz és a barokk váltását elemzi. Ahogy Strich a klasszikáét és romantikáét. E váltást értelmezi öt híressé lett ellentétes formálási elvének pontos megfogalmazásában. Mint ismeretes: linearitás és festőiség; sík és mélység; zárt forma és nyitott forma; sokszerűség és egység; világosság és homály. Egy művészettörténeti stílusváltás művek sorából kiemelt minőségi jegyei. Ezek inspirálják az irodalomelmélet- és irodalomtörténet-írás szellemtudományi stílus kutatásait is.

Az inspiráció első megjelenési formája Walzel irodalomelméleti-, második megjelenési formája Strich irodalomtörténeti kísérlete.

Walzel megpróbálja Wölfflin stíloselemző szempontjait a költészet vizsgálatára is alkalmazni. E próba szüli nevezetes tanulmányát. A művészeti ágak elméleti „komparatiztikájáról”. A művészetek sajátosságainak kölcsönös megvilágításáról. A művészi formálás közös minőségeit kutatja. Sok termékeny szemponttal, kevés kézzelfogható eredménnyel. Rá kell jönnie: Wölfflin öt ellentétes fogalompárja költői művek értelmezésében nehezen alkalmazható. A képzőművészet három ágazata – festészet, szobrászat, építészet – a költészet műfajaival legfeljebb távoli analógiákban szembesíthető. De az építészeti alkotás és a drámai műforma szerkezetének elemzésében talál érintkezési pontokat. A tektonikus és atektonikus kategóriapárjával mindkét szerkezet leírható.¹⁵

Ezekre épít Strich is. Az ellentétes stíloselemekre és a kölcsönös megvilágításra. Belőlük növeszti ki klasszika és romantika stíluspolaritását. Nem előzmények nélkül teszi. Néhány éve a XVII. század lírai stílusát elemezte. Wölfflinre támaszkodva. A linearitás és festőiség szempontjait használva. A nagy kísérlet azonban – természetesen – a klasszika- és romantika-monográfia. Wölfflinre támaszkodik ezúttal is, de nagy hangsúlyeltolódásokkal. Mert átkölti a művészettörténeti stílusfogalmakat. Azok ott – Wölfflinnél – a vizuális látásmód és az alkotó forma összefoglalását jelentik. Ezek itt – Strichnél – a lét értelmezése és a személyiség sorsa összefoglalását jelentik. A művészettörténetben immanens, művészeti minőségekről van szó. Az irodalomtörténetben transzcendens, bölcséleti minőségekről. Az immanens, művészeti minőségek a művészettörténet tényeit értelmezik. A transzcendens, bölcséleti minőségek a metafizikai távlatokat sejtetik. Ott reneszánsz és barokk egyszeri, konkrét stílusváltása a tárgy. Itt klasszika és romantika örök,

absztrakt polaritása a tárgy. Az egyszeri stílusváltás a művészet formálási elveiben, az örök polaritás az emberi természet alaptörvényeiben gyökerezik.

A gondolatmenet a történelem értelmezéséből indul. A folyamatok mélyén ott az örökegy forma. A történelem állandóinak és változóinak végső szubsztanciája. Az örökegy formában ott az örökegy ember. Körülötte és benne, ami a történelemben állandó és a történelemben változó. Ezt elemzi a történelem tudománya, a szellemtörténet. Vagyis a történeti szellemtudomány. Megragadja az állandóságot a változásban, a változást az állandóságban. És a kettőben együtt az örökegy formát. Ami az idő alakváltozásaiban kikristályosodik. Azonos lényegű, de sohasem ugyanaz. Mert a történelem nem visszatérő mozgás, hanem teremtő fejlődés. Azonos lényegű benne a lét végső kérdéseire adandó válasz kényszere. Teremtő fejlődés benne a lét végső kérdéseire adandó válasz milyensége. E milyenség, a kérdés és válasz milyensége a stílus meghatározója. A stílus az örökegy forma jellemző megjelenése a történelmi időben. Ebből adódik, hogy a történelem azonos lényegének és teremtő fejlődésének tudománya, a szellemtörténet, a történeti szellemtudomány lényegében stílustörténet. De melyek a lét végső kérdései, amelyekre a kérdések és válaszok milyensége vonatkozik? E kérdések az emberi meghatározottság, az élet és halál kérdései. Amelyekben az elkerülhetetlen elmúlás tudata és a megszerzhetetlen örökkévalóság akarata tragikusan összeütközik. Kérdések és válaszok mögött tehát a mulandóság tudata, az örökkévalóság vágya. Ez a kérdéseket óhatatlanul tragikussá, a válaszokat óhatatlanul nosztalgikussá teszi. Az örökkévalóság nosztalgiájának, a lét megörökítésének egyik változata a beteljesülés. A kiteljesített önmegvalósítás a befejezett alkotásban. Az örökkévalóság nosztalgiájának, a lét megörökítésének másik változata a végtelenség. Az állandó változás az önmaga keresésében. Az örökkévalóság nosztalgikus alapeszméje egyben minden művészet alapeszméje is. Két változata két stílus meghatározója. A beteljesülés, a kiteljesített önmegvalósítás a befejezett alkotásban a klasszika-, a végtelenség, az állandó változás az önmaga keresésében a romantika lényegjegye. Bennük az idő változásaiban kikristályosodó örökegy forma. Ha a szellemtörténet, a történeti szellemtudomány lényegében stílustörténet, legevıdesebb tárgya az örökkévalóság nosztalgiájának két stiláris változata, a klasszika és romantika polaritásának stílustörténeti értelmezése.

Strich műve a XVIII. és XIX. század fordulóján mutatja a két stiláris változat polaritását. Itt a két stílus legtisztább megjelenési formája. De ne feledjük: nem a két stílus konkrét irodalomtörténeti, hanem absztrakt bölcséleti elemzéséről van szó. Nem a klasszikus és romantikus irodalom fenomenológiájáról, de a klasszikus és romantikus magatartás metafizikájáról. És a kettő egymást váltásáról, polaritásáról mint minden szellemi fejlődés végső hajtóerejéről. Beteljesülés a mozdíthatatlan nyugalomban. Végtelenség az örök mozgásban. És persze mindkettőben az örökkévalóság nosztalgiája. Örökké-

valóság a megtalált tökéletességben. Örökkévalóság a szüntelen keresésben. Pont és vonal, cél és út kettőse. A klasszikus és romantikus magatartás metafizikájának alapvető meghatározói. Nagy művészeti stílustipológiák és művészeti karaktertipológiák jellegzetes körvonalai. Ezt viszi végig az örökkévalóság nosztalgiájának két stiláris változatában. A klasszikus és romantikus magatartás jellemzésétől a klasszikus és romantikus költészet jellemzéséig. Az ember, a tárgy, a belső forma, a nyelv, a tragikum, a komikum, a ritmus és a rím elemzésében. Vagyis a metafizikumtól az esztétikumig, a poétikától a metrikáig terjedő skálán.

A gondolatmenet megadja az örökkévalóság nosztalgiája két stiláris változatának struktúráját, belső tagolását is. Például a realista és idealista klasszika elválasztásában. Az alap az állandó törvény. A realista klasszika megvalósult törvényt lát. Az idealista klasszika megvalósuló törvényt vár. Például a keresztény és a dionüszoszi romantika elválasztásában. Az alap az állandó változás. A keresztény romantika az istenséghez emelkedik. A dionüszoszi romantika önmaga mélységeibe süllyed. A klasszika – mindkét variációban – idő és tér megszilárdításában valósítja meg önmagát. A romantika – mindkét variációban – idő és tér széttörésében keresi meg önmagát. Megszilárdítás és széttörés merőben ellentétes gesztus. De az ember mindkettőben utat épít önmagához. És az örökkévalóság lehetőségéhez. Csak az egyik a klasszika, a másik a romantika lényegi gesztusával teszi.

Idő és tér megszilárdítása vagy széttörése a két költői magatartás, a két költői forma lényegi szembenállásához vezet. A klasszikában, az idő és tér megszilárdításában tudatos költői mesterség jut érvényre. A romantikában, az idő és tér széttörésében mágikus költői alkotás. Ott örök emberség a tárgy, itt változó történelem. A klasszikában a szépség állandóság, tartósság, linearitás. A romantikában a szépség változás, mozgás, festőiség. Az állandóságnak, tartósságnak, linearitásnak Apollón az ihletője. A változásnak, mozgásnak festőiségnek Dionüszosz. Az elsőből befejezett, zárt mű lesz, a másodikból befejezetlen, nyitott töredék. A zárt mű korlátozás szülötte, amely fékezi, lefojtja a psziché erőit, a vágyakat. A nyitott töredék korlátlanág szülötte, ami szabadon engedi a psziché erőit, a vágyakat.

Az örökkévalóság nosztalgiájának két stiláris változata poláris ellentét. Szintézis nincs. Nem is igen lehet. Legfeljebb Goethe lénye és műve sejtette a szintézis lehetőségét. De Goethe lényének és művének részletes elemzése túlmutat a stílustörténet határain.

Az eszme

„E könyv nem a szokásos értelemben felfogott irodalomtörténet, hanem teljes tudatossággal eszmetörténet (anélkül azonban, hogy az irodalomtörténet önálló létjogosultságát bármi módon is sértené). Eszmetörténeti voltának

különös indokát az adja, hogy arra a felfogásra épül, amely szerint klasszikus-romantikus költészetünk lényegileg csak eszmetörténeti szemlélettel világható meg. Mert e német költészet lényegére, melyet a német idealizmus költészetének is szoktak nevezni, semmi sem annyira jellemző, mint az, hogy oly mértékben eszmei jellegű költészet, mint amennyire talán semmilyen más költészet a világirodalomban.”¹⁶ (Hermann A. Korff)

Korff nagy klasszika- és romantika-könyve is korszakmonográfia. Annak eszmetörténeti formája. Az egyén feletti, az objektív szellem elemzésének második műfaji változata. E változat másik paradigmatisz reprezentánsa. A szellemtudományi irodalomtörténet-írás egyik iskolaösszefoglaló alapműve. Ez is valóban az objektív szellem elemzésére irányul. Vagyis a szubjektív szellemek, az egyének együttműködésének, kölcsönhatásának összegére és végeredményére. Teszi ezt a német klasszika és romantika megközelített szintézisének szellemtudományi értelmezésében. Óriási kortörténeti anyagon, sok elmélyült elemzéssel, költészet és bölcsélet egységében. Ahogy az egyik hordozza a másikat. Ahogy a másik megtermékenyíti az egyiket. Nem a képzőművészeti ihletésű stílusfogalomra támaszkodik, hanem a szellemtudományi ihletésű eszmefogalomra. Fontos előzménye is van az irányzat irodalomtörténet-írói gyakorlatában: Unger híres Hamann-monográfiája.¹⁷ Bár Unger elsősorban problémátörténetről, Korff határozottan eszmetörténetről beszél. De mindkettő mögött adott a széles világnézeti-bölcséleti háttér. És az első mű az irányzat fellendülésének, a második már a lecsengésének tudománytörténeti dokumentuma.

Ez eszmetörténeti korszakmonográfia hatvan évet metsz ki a német és az egyetemes kultúra történetéből. A német klasszika és romantika korát. A több, mint félszázadot, amelyben a német irodalom – éppen Goethe értelmében – világirodalomná lett. Benne annak – a világirodalomnak – a fő áramlatai összegződtek: hat évtized 1770 és 1830 között. A korszak, a korszakmonográfia címében is, Goethe-korszaknak nevezetik. Méltán. Pályája át is fogja a korszakot. Érdemes tehát a határokat életművének fordulatai felől értelmezni. Tehát: 1770-ben, a korszak kezdetén megnyílik Goethe pályája. Huszonegy éves. Három év múlva születik a Götz-dráma; négy év múlva a Werther-regény. Rövidesen letelepszik Weimarban. 1830-ban, a korszak végén Goethe pályája lezárul. Nyolcvanegy éves. Egy éve fejezte be a *Wilhelm Meistert*. Egy év múlva fejezi be a második *Faustot*. Rövidesen meghal Weimarban.

E hat évtized – Goethe pályájának és Goethe korának – eszmetörténetéről van szó. A kultúra teljes hossz- és keresztmetszetében. Két kölcsönhatásban lévő pólus, a bölcsélet és költészet köré szervezve. E két kölcsönhatásban lévő pólus kényszeríti ki az eszmetörténeti megközelítést. A kor klasszikus bölcsellete Kanttól Hegelig – és tovább a romantikus bölcséletig. A kor klasz-

szikus költészete Goethétől Schillerig – és tovább a romantikus költészetig. Evidenciaként kezeli: eszméssel átítatott, eszméktől elindított költészet. Ezért csak eszmetörténet értelmezheti. Mozgató bölcseletre és megvalósított költészetre egyszerre figyelve.

De mi is az eszmetörténet? A négykötetes, majd' négy évtizedig készülő monumentális korszakmonográfiából – meglehetősen pontossággal – kikövetkeztethető. Kiindulópontként egy korszak alapeszméjéről van szó. Megélés-sel, élménnyel, jelentéssel, megértéssel – a szellemtudomány klasszikus elméleti alapvetéseinek értelmében – bizonyára megragadható. Meg – természetesen – érzékeny intuícióval és művészi beleérzéssel. Ez alapeszme gondolat és érzés is. Ítélet és szemlélet is. Vélemény és ízlés is. Tudatossá lesz gondolatban, ítéletben, véleményben. Tudattalan marad érzésben, szemléletben, ízlésben. Beszövődik az intellektuális és emocionális szférába. Megjelenik a maga formálta magatartásban és a kényszerűen átélt sorsban. És még sok minden egyébben is. Ezt – a kor szellemi emberét és szellemi légkörét minden oldalról körülvevő és meghatározó alapeszmét – bontja ki – impozáns sokoldalúsággal – a monumentális korszakmonográfia kötetsora. De az eredendően 1823-ban megjelent első kötet 1854-es második kiadásának előszava ezt módszeresen meg is fogalmazza.

A kor alapeszméjének megjelölése nem meglepő. Mélyen a német klasszika szellemi természetében rejlő közhelyigazságról van szó. De a kor alapeszméjének kifejtése igencsak meggyőző. Mélyen az eszmetörténeti korszakmonográfia műfaji természetében rejlő elemző gondolatmenetről van szó. A kialakuló német világ tragikus ellentmondásáról. A születő polgári lét gyakorlati szűkösségének és a tetőződő humanitásgondolat elméleti tágasságának az egész korabeli szellemi életet meghatározó feszültségéről. És ebben és emögött az óriási történelmi kompenzációról. Amennyiben a német filozófia és gondolati költészet eszméi illuzórikusan megcsinálják, amit a német politika és társadalmi mozgások cselekvései praktikusán megcsinálni nem tudnak. Politikai felszabadítás helyett filozófiai felszabadulás. Cselekvő társadalomépítés helyett költői önépítés. Praxis és idea, statika és dinamika ellentéte ez. Statika a praxisban, dinamika az ideában. Szűkösség és tágasság, korlátozottság és korlátlanág ellentéte is ez. Szűkösség és korlátozottság a statikus praxisban, tágasság és korlátlanág a dinamikus ideában. Mindez a köz- és a magánélet síkján is. Nemzeti sorsot és egyéni sorsokat egyaránt formálva és deformálva. Gondolkodói és költői életműveket és életpályákat a magasba emelve vagy a mélybe taszítva. A korabeli német élet nagy ellentétei. Amelyeket a *Faust* hordoz – Goethe korának szelleméről van szó! – és a *Wilhelm Meister*. Az első, a nagy bölcseleti dráma a világtörténelem szélespoétikus színpadán; a második, a nagy nevelődési regény a jelen szűkössépróza színpadán. Egy általános-absztrakt, mindig érvényes ellentmondás különös-konkrét, korhoz kötött változata. Élet és eszme feszültsége.

Amennyiben – természeténél fogva – az élet mindig bénítja, földhöz köti az eszmét; amennyiben – természeténél fogva – az eszme mindig megmozgatja, magasba lendíti az életet.

Erre, az alapeszmére épül minden. Már mint az eszmetörténet fogalomrendszere. A gondolatmenet logikája végigvisz az alapeszmét folytató három kategórián. Tehát: (alapeszme) eszmerendszer, világnézet, korszellem. Az alapeszme – mint egyéni gondolat és érzés – egyéneken, szubjektív szellemekben formálódik. De túl is emelkedik az egyénen, a szubjektív szellemen. Azaz egyén fölöttivé, objektív szellemé alakul. Alapeszmék és belőlük kinövő teljesítmények bonyolult szövevényéből, hasonlóságot-különbséget tartalmazó egységéből adódik össze az eszmerendszer. Ez már az objektív szellem önálló élete. Itt, az alapeszmék és teljesítmények eszmerendszerré szerveződésénél, a szubjektív szellemek objektív szellemé kristályosodásánál kezdődik valójában az eszmetörténet sajátos területe. Egy kor teljes szellemi színképében eszmerendszerek élhetnek egymás mellett. Azonosak és ellentétesek, harmonizálók és diszharmonizálók, szintetizálódók és differenciálódók. Az azonosság, harmonizálás, szintetizálódás túlsúlyából szűrődik ki a kor jellemző világnézete. Vagy a kor jellemző világnézeteinek egymásmellettsége. Egy kor alapeszméjében, eszmerendszereiben, világnézeteiben vagy azok mögött közös irány. Amerre alapeszme, eszmerendszerek, világnézetek mozgása halad. Ez az irány mutatja vagy közelíti a kor szellemét. A korszellemet. Az eszmetörténet legátfogóbb kategóriáját. A korszellemmé szintetizálódott alapeszme, eszmerendszerek, világnézetek összességét. Ezt tárja fel a négykötetes korszakmonográfia a jelzett hatvan év, a paradigmikus Goethe-kor esetében.

Még hozzá kereszt- és hosszmetzet, statika és dinamika egységében. A szellem, a szubjektív és objektív szellem energiái mozgatják a korszellem egész, bonyolult szerkezetét. Az eszmerendszer benne a dinamikus, a világnézet a statikus elem. Eszmék és eszmerendszerek harcban állnak vagy állhatnak egymással. Új eszmék és eszmerendszerek dörömbölnek a világnézetek kapuin. És mozgatják meg, át is alakítják az egész építményt, a korszellem szerkezetét.

Korff eszmetörténeti korszakmonográfiájának két „találmánya” is van. Először: nem merevíti meg és élezi ki klasszika és romantika ellentétét, mint Strich stílustörténeti korszakmonográfiája. Hanem a két stílusirányzatot az alapeszméből, eszmerendszerekből, világnézetekből és korszellemből fakadó laza-mozgalmas egységként értelmezi. Másodsor: e laza-mozgalmas egységet nem állandó minőségek állandó összegének, hanem változó minőségek változó kölcsönhatásának ábrázolja. E két „találmányra” épül az egész eszmetörténeti korszakmonográfia szerkezete. Elméleti bevezetés után következik a Sturm und Drang, a klasszika, a kora romantika és a magasromantika elemzése. Vagyis a két stílusirányzat az eszmetörténetben termékeny feszült-

ségeket is hordozó szintézist teremt. Így ábrázolja a négykötetes, 1823 és 1857 között publikált valóban monumentális korszakmonográfia.

*

Eddig a rövid áttekintés. A szellemtudomány ismeretelméletéről, módszertanáról, irodalomtörténetéről, műfajairól, mestereiről. Úgy vélem, szükségtelen az irányzat tudománytörténeti jelentőségét hosszasabban bizonyítani. De azt is úgy vélem, az irányzat tényleges története mindeddig megíratlan. Márpedig szükség lenne rá. Az eredeti német és az ahhoz kötődő magyar irányzat történetére egyaránt. A németekről – persze nagyon hiányosan – e dolgozatban szoltam. De kellene egyszer a magyarokról is. Csak példaként. A *Minerva*, a társaság és a folyóirat történetéről. Ezen túl Pauler Ákos, Nagy József, Thienemann Tivadar bölceleti és irodalomelméleti alapvetéséről. Zolnai Béla, Szerb Antal, Farkas Gyula művelődés- és irodalomtörténeti munkásságáról. Az irányzatról a művészettörténet-írásban és a történettudományban. És – természetesen – más területen is. Ahogy arról az irányzat reprezentatív vállalkozása, a Hóman Bálint szerkesztette *A magyar történetírás új útjai* érdekesen számot ad.¹⁸ Mindez – mármint az irányzat nem hazai és hazai történetének részletesebb feldolgozása – nemcsak a tudomány múltja, de a tudomány jövője szempontjából is fontos lehet.

A szellemtudomány elmélete és gyakorlata nem támasztható és nem támasztandó fel. De lehetnek benne megszívlelendő mozzanatok. Természetesen nem a reinkarnálás, de a szintetizálás szempontjából. Csak néhányat e megszívlelendő mozzanatokból – összegzőképpen.

A szellemtudomány függetlenedett a természettudományoktól. Önálló ismeretelmélettel, logikával és ezeken alapuló módszertannal is. Ami filozófiából és pszichológiából egyszerre épült. Meg még sok minden egyébből is, például filozófiatörténetből és kultúrtörténetből. És éppen emiatt – mármint a saját ismeretelmélet, logika és módszertan miatt – nem volt a természettudományokkal szemben kisebbségi komplexusa.

A szellemtudomány mélyen történeti irányzat. A vizsgálat tárgyában és módszerében is. Vízója az univerzális történelem – a kultúra, az ember alkotja világ egyetemes története. Nosztalgiája az univerzális történettudomány – a kultúra, az ember alkotja világ egyetemes történettudománya. Amelynek egyes elemei csak a művelődéstörténet egészében és abból kiindulva vizsgálhatók. Például a költészet bölcelettel, zenével, képzőművészettel együtt. Meg az ízlés és a mentalitás történetével. És még sok minden egyébbel is.

A szellemtudomány az univerzális történettudományban a koreszmére épít. De azt alkotó egyének egyéni teljesítményéből rakja össze. Akiknek életrajzuk, szülőföldjük, alkatuk, élményük, sorsuk van. És mindez a történelemben és a történelem által adott. Korszellem és egyén ilyenfajta egysége

teremt lehetőséget az irányzat műfajainak kiteljesedésére. Az egyén történetéből szerzői biográfia lehet; a korszellem történetéből korszakmonográfia. Amelyekben megszólal egyének és korok műveinek jelentése. Az örökké érvényesnek és a korhoz kötöttek egységében létrejövő, embert és történelmet formáló költői igazságtartalom.

A szellemtudomány e műfajaiban teret enged a kutató egyéniségének is. Megélésének, élményének, jelentésének, megértésének. Sőt; intuíciójának. És éppen ezért vágyat érez a feltárt anyag szemléletes, stílárisan egyéni megformálására. Természetesen nem válik művészetté. De nem nélkülözi a művészi jellegű szerkesztés-formálás igényét. Természetesen végig tudomány marad. De tudománya tárgyáról, általában a művészetről és különösen a költészet-ről a művészet és a költészet jellemzőire is gondolva értekeznek.

Mindezek mellett rendszeratanát pontosan bontja ki. Alkotásokból szerveződő univerzális történelem; értékeket, normákat építő etikum és mindezeket érzékenyen elemző pszichológia egységében. Ahogy akkurátusan megfogalmazza a módszertanilag szigorú Spranger:

„Amennyiben az egyének feletti szellemi kölcsönhatás struktúráját kutatjuk, az általános (leíró) szellemtudomány talaján állunk. Amennyiben érdeklődésünk csak a normatív értéktörvényekre és a normáknak megfelelő érték-képződményekre irányul, általános kultúretikát művelünk. Amennyiben azonban az egyén értelmi-érzéki élményeit és tetteit állítjuk az előtérbe, akár megegyeznek azok az eszményi normákkal, akár eltérnek tőlük, szellemtudományi pszichológiát művelünk.”¹⁹

1 A tanulmány eredendően a Barta János Társaság a szellemtörténetről szóló konferenciáján tartandó előadás szövege. Menet közben azonban terjedelmében túlnőtt egy előadás lehetőségein. A tárgy a szellemtörténet forrásvidéke a német bölcséletben és irodalomtörténet-írásban. Ezért a párhuzamos vagy valamivel későbbi magyar folyamatokra és művekre csak utalásokban hivatkozik. A szellemtörténet ma már félig elfeledett tudománytörténeti jelenség. A tanulmány célja – éppen ezért – mindössze az elméleti háttér és az irodalomtörténet-írói gyakorlat ismertető bemutatása. Részletes elemzésre nem vállalkozhatott. És a tudománytörténet folyamatában való elhelyezésre is csak helyenként térhetett ki. A részletesebb, elemző feldolgozás későbbi munkák feladata lehet.

2 Wilhelm DILTHEY, *Gesammelte Schriften*, V, 155. Idézi Ulrich HERMANN, *Materialien*

und Bemerkungen über die Konzeption und die Kategorien der „Geistesgeschichte“ bei Wilhelm Dilthey = Literaturwissenschaft und „Geistesgeschichte“ bei Wilhelm Dilthey = Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, szerk. Christoph KÖNIG und Eberhard LAMMERT, Fischer, Frankfurt am Main, 1993, 50.

3 DILTHEY, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 1883 = *Gesammelte Schriften*, I. Wilhelm WINDELBAND, *Geschichte und Naturwissenschaft*, 1894. Heinrich RICKERT, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, 1899.

4 Rudolf UNGER, *Hamann und die Aufklärung*, 1911. Friedrich GUNDOLF, *Shakespeare und der deutsche Geist*, 1911. Friedrich GUNDOLF, *Goethe*, 1916. Fritz STRICH, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Richard Wagner*, 1910. Ernst BERTRAM, *Nietzsche, Versuch einer Mythologie*, 1918.

5 Heinrich WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915. Oscar WALZEL, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917. Fritz STRICH, *Deutsche Klassik und Romantik*, 1922. Hermann A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, 1923–1957. A szellemtörténeti irányzat történetének ismertetésében használtam Jost HERMAND, *Geschichte der Germanistik* (1994) című könyvét. A Minerva 1922-ben indult meg. Itt jelentek meg Pauler Ákosnak, Nagy Józsefnek és Thienemann Tivadarnak az irányzat magyar változatát megalapozó elméleti és módszertani tanulmányai.

6 DILTHEY, *Vázlatok a történelmi ész kritikájához*. Idézi BÓKAY Antal és VILCSEK Béla *A modern irodalomtudomány kialakulása* című antológiája, 1998, 103.

7 DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1906. *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Gesammelte Schriften*, II; *Pädagogik, Geschichte und Grundlinien des Systems, Gesammelte Schriften*, IX.

8 DILTHEY, *Bevezetés a szellemtudományokba. Gondolatok egy leíró és taglaló pszichológiáról. A hermeneutika keletkezése. A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban = A történelmi*

világ felépítése a szellemtudományokban. Tanulmányok, vál. és ford. ERDÉLYI Ágnes. Bp., 1974. THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alafogalmak*, 1931.

9 DILTHEY, *Abhandlungen zur Poetik. Gesammelte Schriften*, VI. *Goethe und die dichterische Phantasie = Das Erlebnis und die Dichtung*. Diltheyre vonatkozóan használtam ERDÉLYI Ágnes tanulmányát = *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*.

10 Windelband és Rickert műveire vonatkozóan lásd a 3. sz. jegyzetet.

11 Eduard SPRANGER, *Lebensformen*, 1914.

12 Friedrich GUNDOLF, *Goethe*, 1. és 3.

13 Gundolf Shakespeare- és Goethe-könyveire vonatkozóan lásd a 4. sz. jegyzetet. GUNDOLF, *Dichter und Helden*, 1923.

14 Fritz STRICH, *Deutsche Klassik und Romantik*, 5. és 6–7.

15 Wölfflinre és Walzelre vonatkozóan lásd az 5. sz. jegyzetet.

16 Hermann A. KORFF, *Geist der Goethezeit*, I, 1923, 1.

17 Ungerre vonatkozóan lásd a 4. sz. jegyzetet.

18 *A magyar történetírás új útjai*, 1932.

19 Eduard SPRANGER, *Lebensformen*, 17.

József Attila szerelmi ódája

*Vers és valóság*¹

József Attila tájleíró versei sokkal inkább tipikus, mint egyedíthető tájat mutatnak meg. *A város peremén, Külvárosi éj, Téli éjszaka, Elégia, Alkalmi vers, Levegőt!, Az a szép, régi asszony* soraiban felidézett tájrészletek egyike sem jelölhető meg pontosan. *A Dunánál* szemlélődésének helyszíne egy személyes, magánérdekű dokumentum segítségével utólagosan részben rekonstruálható lett, feltehetőleg a Vámház-tér előtti rakpartról szól az indító emlék. De onnan nem a „határ”, hanem a Gellért-hegy tárul a szemlélődő elé. A képbe tehát belekerül egy elbizonytalanító tájelem.² Még ha elfogadjuk is, hogy a *Hazám* szonettciklus első darabjában illatozó jázminokat ténylegesen látta a költő,³ a parkot vagy a kertet még hozzávetőlegesen sem jelölhetjük meg. *A Holt vidékben* rajzolt kép Szabolcsi Miklós szerint Szabadszállás környéki tájat idéz föl, de pusztán a vers alapján hiába is keresnénk a téli pusztaság modelljét.⁴

A versek keletkezésének időpontja sok esetben ennél pontosabban megadható, különösen akkor, amikor valamilyen alkalomra, felkérés nyomán vagy esetleg saját kezdeményezésből írott műről van szó. Ilyen a *Thomas Mann üdvözlése*, a *Hazám*, a *Levegőt!*, az *Ars poetica*, a *Születésnapomra*. Az *Óda* esetében mindezek a külső információk az összes többi darabnál fokozottabb mértékben állnak rendelkezésre. Azonosítható táj, azonosítható alkalom, azonosítható szereplők, rekonstruálható történet. Nemcsak képzeletbeli, hanem tényleges udvarlás is történt, noha a költészetbeli ostrom hevességéhez mérten a valóságos társadalmi érintkezés az illendőség keretei között zajlott le.

Ha a vers első részében nem látunk mást, mint hű beszámolót a megírás helyzetéről, akkor akár azt is latolgathatjuk, melyik az az út menti kiugró szikla, amelyen ülve a költő szemlélte a lillafüredi tájat, úgy, hogy rálátása nyíljék a „Szinva-patakra”, s a szemben emelkedő erdős hegyekre. Konstatálhatjuk, hogy az „ifjú nyár” kifejezés pontosan megjelöli a keletkezési időpontot, június 12–13-át, az évszak kezdetét. A helyszínen szervezett programok ismeretében még a vasárnap délelőtti barlanglátogatásra is találunk utalást a versben: „Ízed, miként a *barlangban* a csend,...” Az első rész a verset elindító kontempláció pillanatát egy impresszionista festő érzékenységé-

vel ragadja meg: langyos „könnyű szellő” mozgatja a fényben villogó leveleket, egy patak vize csillog, s a feltámadó szél meglebbenti az úton haladó nő szoknyáját.⁵ Az adott pillanatban ténylegesen látottakhoz való impresszionista ragaszkodás is magyarázza, hogy a Hámori-tó és a Palota Szálló, a környék eme nevezetességei nem kapnak helyet a műben.

Figyelmünket a vers egészére kiterjesztve meghallhatjuk az „öt érzék ezer muzsikáját”.⁶ A látás természetszerűleg domináns szerepet kap: „nézem..., látom..., s újra látom”. Természetesen társulnak ehhez a hanghatások: a vízesés robaja, a barlang csöndje, érdekes, mindkét táji elem egy hasonlat szerkezetébe foglaltan jelenik meg. Az első benyomás azonban még átfogó és diffúz – a szaglást képviseli: „Az ifju nyár / könnyű szellője, mint egy kedves / vacsora melege, száll.” De az ízérzekeles sem marad ki: „Ízed, miként a barlangban a csend, / számban kihülve leng”. („Harapni friss a levegő” – írja Babits Mihály Messze, messze... című versében). Utóbbi példa az ízlelés és a hallás között teremt szinesztéziás kapcsolatot. Erre az a körülmény ad lehetőséget, hogy a száj maga is egy kis barlang. A nagy barlang a hangzó, a kis barlang az ízlelt világgal áll kapcsolatban. A *Mellékdal* végül az érzékek kielégülésének utópiájába torkollik.

Megállapíthatjuk továbbá a főszereplő, a „kedves, szép alak” személyazonosságát, s egy régi fénykép vagy Pátzay Pál szobrász emlékezése alapján ellenőrizhetjük, a hölgy idomai megfelelnek-e a versben leírtaknak.⁷ Bányai László a tanú, hogy József Attila átlagon felüli pontossággal rögzítette emlékezetében az olyan nők képét, akik megnyerték tetszését. Egy korabeli ismert színésznő, Alpár Gitta kapcsán így jellemzi barátja megfigyelőképességét: „Ahogyan leírta az akkor igen divatos filmszínésznő külsejét, színét, szagát, modorát, hangját, nevetését és mozgását, arra e világon minden teremtett asszony büszke lehetne élete végéig.”⁸ Ez a megállapítás hatványozottan érvényes Marton Mártára. Mozzanatos igék sorával eleveníti föl a versben a szeretett nő testének részleteit: „homloka fényét” látja *felvillanni*, megfigyeli „szoknyás lábának mozgását”: ahogy „meglebbenti szoknyáját a szél”, látja „előrebiccenni haját”, „megrezzenni lágy emlőt”, s a „fogain fakadó nevetést”.⁹ Egy apró részlet különös élességgel rajzolódik ki a csakugyan nagyon pontosan megfigyelt női test szép részletei közül: „s a vizes poháron kezed, / rajta a finom erezet, / föl-földereng.”

A közvetlen érzékszervi benyomásoknak ez a már-már tovakodó jelenléte a befogadási folyamat előrehaladtával mind jobban elhalványul, s egyre inkább úgy tűnik, hogy a művet nem is az áhítatos tájbrázolás és az elfogult személyleírás empíriája, hanem az emberi kommunikáció tematikája hordozza. Ez természetes dolog egy szerelmi óda esetében, amelynek lírai énje megszólítja a távol levő szeretett személyt, fohászodik hozzá, vallomást tesz neki. Őt, akit előbb még az érzéki benyomások mozaikjaiból állított össze, a második részben feleletre kényszerítő hatalomként állítja elénk: „Szóra bír-

tad... a magányt / s a mindenséget." S a mindenségbe belevetett, szívében a magányt rejtegető lírai én „*zengve és sikoltva*” válaszol erre a felszólításra. Az én és a te két véglete között kibomlik a nyelvi és metanyelvi érintkezés egész skálája: egyfelől a kedves *mosolya, mozdulatai, szavai*, metsző és alakító *pillantása*, lombos tüdejének szép cserjéi, amelyek „saját dicsőségüket *susogják*”, másfelől a lírai én *szavai*, amelyek úgy hullanak, „mint alvadt vérdarabok”, szorgos szervei, amelyek a végső *elnémulásra* készülnek föl, de amelyek erős *kiáltással* fohászknak meghallgattatásért.

A vágyott tényleges kapcsolatteremtés, azaz a szerelmes férfival való életközösség vállalása a *Mellékdalban* a lírai ént „szóra bíró” tündéri lény elképzelt válaszában, mintegy orálisan előlegződik: „talán csendesen *meg is szólalsz*”. Az érzékek utópiája kiegészül a kommunikáció utópiájával. A két ember közötti nyelvi érintkezés mintegy metafizikai dimenziót kap egy hasonlatban, amely az (isteni) kinyilatkoztatás köréből származik: „S mint megnyílt értelemben az *ige*”. Az alanynak a szóbeli önkifejezéssel való mély elégedetlensége pedig bölcséleti irányban mélyíti el a szerelmi vers világát: a lét a törvénnyel úgy áll szemben, mint a csökkent értékű beszéd a teljes értékű megnyilatkozással: „A lét *dadog*, / csak a törvény a *tiszta beszéd*.” A panorámát kiegészíthetjük a természet „beszédével”, a csend, a némaság és a zajok, hangok oppozíciójával: „A pillanatok *zörögve* elvonulnak, / de te *némán* ülsz fülemben.” „Ízed, miként barlangban a *csend*”. Két ember közötti dialógus lehetőségének keresése, az *Óda* voltaképpeni tárgya tehát az egész univerzumot beszédesse transzformálja. A „kedves, szép alak” az egész mindenséget „szóra bírta”, a lírai én pedig a szemlélt, felidézett, elképzelt és megszólított női test közvetítésével annak „tartalmaiban bolyongó öntudatlan örökkévalósággal” lép „személyes” érintkezésbe.¹⁰

Fölmerül a kérdés: a tények kettős rendjének: a látott tájnak és a varázsos nőalaknak versbe idézése teszi remekművé az *Ódát*? Avagy épp ellenkezőleg: úgy jutunk el a mű belső körébe, ha felejtve szép tájat és szép nőt, elvonatkoztatva attól, amit valóságnak szoktunk nevezni, a kommunikációs érintkezés folyamatát követve csakis és kizárólag a szöveg nyelvi-poétikai szerveződését tartjuk szem előtt? Mind az egyik, mind a másik út elvezet a vágyott céltól, a művel való igazi találkozástól, a műnek mint totalitásnak átélésétől. A referenciáknak a szövegből fentebb kiemelt sűrű hálójával nem a költői mű életrajzi valóságba való belekötése a végső célunk, hanem éppenséggel annak kimutatása, hogy a költő az alkotás során messze föléje emelkedik a ténylegesség világának, a legtágabb értelemben vett szellemi közegben alakítja a művet. A női test és a lírai én közötti párbeszédnek, s a szöveg nyelvi szerveződésének, tagolódásának végigkövetése során viszont visszatérünk a magunk mögött hagyott fogantató élményhez, és megvizsgáljuk, mint emelkedik föl az érzéki-érzékletes a szellemi szférába, hogyan részesíti színeváltozásban a tényleges nyersanyagot a költői erő és az alakító szándék.

Hol és hogyan megy végbe a tényektől való messzire rugaszkodás és ugyanakkor a legszorosabban velük egybefonódás eme folyamata?

Ha az érzéki észlelésben találtuk meg a lírai én aktivitásának egyik végletét, s a jeladásban és jelfejtésben, az érzékibe burkolt intelligibilis kihüvelykezésében a másik szélső pontját, akkor azt is meg kell állapítanunk, hogy a két pólus között tökéletes kétirányú közvetítés megy végbe. A gesztusnyelv a kezdősorokban is felbukkan már, észrevétlenül elvegyülve a többi észleleti kép közé: „a fej lehajlik és lecsüng / a kéz”, a látvány- és a hangzásélmény felidézése pedig mindvégig harmonikusan beleszövődik a kompozícióba: „(Milyen *magas* e hajnali ég!”, „Hallom, amint fölöttem *csattog*, / ver a szívem.)” A közvetlen szférát, a közvetítő közeget a szerelmi szenvedély motíválta *emlékezés*, a jelenlévőben a jelen nem lévő megtestesítése, a semmiség kódén a valami bejárásának tapasztalata képezi.

Emlékezet

Egy korai írásában Fülep Lajos az impresszionizmus alapelvét, a közvetlen benyomás előfeltevésektől mentes festői rögzítésének lehetőségét cáfolva, s egyben a crocei intuicionista esztétikával vitatkozva az emlékezés szerepét domborítja ki az alkotási folyamatban.¹¹ Az *Óda* számos ponton mintha ennek az emlékezésre alapozott esztétikai koncepciónak a tételeit igazolná. A rokonság benyomását alighanem a gondolkodó és a költő közös bergsoni ihletése idézi elő. A bergsoni emlékezéstan (újra)felbukkanását József Attila marxista igényű értekező prózájában az 1931 őszen megjelent Kassák-kritikában konstatalhatjuk,¹² de Lengyel András már a költő által 1931 nyarán stilizált Rapaport-könyv Bergson-utalásait is joggal József Attilának tulajdonítja.¹³ Az eltelt két esztendő csak fölerősítette a költő gondolkodásának ezt az idealista „elhajlását”. A *Dunánált* elemző korábbi tanulmányomban már igyekeztem kimutatni az *Ódában* a bergsoni emlékezésteória hatékony jelenlétét.¹⁴

Elsősorban a két nagy költeményt rokonító eme közös elem fölfedezése ösztönzött arra, hogy belefogjak az *Óda* értelmezésébe. Az alábbiakban ezt a korábbi kezdeményezést folytatva és továbbfejlesztve szólok az emlékezés szerepéről a mű szerkezetében és gondolatmenetében: „Bergson szerint múltunk, amelyet a cselekvésre való folytonos kényszerű készenlét gátlás alatt tart, csak akkor mutatkozhat meg számunkra a maga személyes gazdagságában, konkrét képszerűségében, ha el tudunk szakadni a tett kényszereitől, ha el tudunk vonatkoztatni észleleteink ösztönzéseitől, amelyek folyton a jövő irányába lendítenek bennünket. Ha értéket tulajdonítunk annak, ami nem jár közvetlen haszonnal. Tudatosan, szándékosan vissza kell tehát hátrálnunk a múltba. Odüsszeusz módján föl kell keresnünk az árnyak birodalmát. Ez a szemlélődés, a meditáció bergsoni körülírása.

A cselekvés felfüggesztése és az emlékek ebből fakadó gazdag és termékeny áradása indítja... az *Ódát*:

Itt ülök csillámló sziklafalon.
 Az ifju nyár
 Könnyű szellője, mint egy kedves
 Vacsora melege, száll.
 Szoktatom szívemet a csendhez.
 Nem oly nehéz –
 Idesereglik, ami tovatűnt,
 A fej lehajlik és lecsüng
 A kéz.

A képlet példaértékű. A kontemplációt a költő fiziológiai precizitással, az ülő testhelyzet és a tétlenségre utaló tartás: a lehajtott fej és a lecsüngő kéz révén jeleníti meg. Utal a zajos, mozgalmas társasági élettől való elszakadás igényére, a magány keresésére, aminek híján a lírai hős nem tudna a (közel)múltba visszahátrálni: »Szoktatom szívemet a csendhez.« A bergsoni sugallat követésének köszönhetően aztán megindulhat a spontán emlékezés, amit hallatlan szabatosággal definiál a 7. sor: »idesereglik, ami tovatűnt.«¹⁵ A költemény egy későbbi pontján, anélkül, hogy az első beszédhelyzet befejeződését külön jelezte volna, a költő a termékeny tétlenség egy újabb helyzetére utal – az éjszaka biztosította magányra: „Milyen magas e hajnali ég!” Csakhogy az első helyzet a múltba fordulás kezdetét, a második viszont a múltból a jelenbe való visszatérés pillanatát rögzíti. Végül a *Mellékdal* is – a magányos utazásnak köszönhető – izolációban fogantatik: „(Visz a vonat, megyek utánad,...).” Itt azonban az időviszony nem a jelenből a múltba történő visszarévedés, mint az előbbi esetben, hanem a jelenből a jövőbe irányuló ábrándozás relációja.

„Bergson emlékezéstanában sem tiszta emlékezet, sem tiszta percepció nem létezik, a valóságban a kettő áthatja egymást... az emlékeknek, hogy jelené válhasson, materializálódnia kell, kölcsön kell vennie az észlelet testét..., hogy elfoglalhassa helyét az észleletben, kettős mozdulatot kell végeznie. Egyrészt összehúzódik, hogy elférjen egy érzéki képzet keretei között, másrészt azt az oldalát fordítja az észlelet felé, amely legjobban hasonlít rá, amely a leghasznosabb a jelen számára.”¹⁶ Az *Óda* első részében ez, a látványból születő emlékkép, az észlelés és az emlékezés fúziója valósul meg, spontánul és észrevétlen rugalmassággal alkalmazva a bergsoni emlékezéstéória elveit:

Nézem a hegyek sörényét –
 homlokod fényét
 villantja minden levél.
 Az úton senki, senki,
 látom, hogy meglebbenti
 szoknyád a szél.

És a törékeny lombok alatt
látom előrebicccenni hajad,
 megrezzenni lágy emlőidet és
 – amint elfut a Szinva-patak –
 ím *újra látom*, hogy fakad
 a kerek fehér köveken,
 fogaidon a tündér nevetés.

„A táj észlelt részletei hívják elő a közelmúltban megismert szép nő test-tájakat. Az erdőborította hegyoldal látványa a kedves homlokának emlékét eleveníti föl. A Szinva-patak fehér kövei a szeretett nőalak nevetés közben kivillanó fogait juttatja eszébe.” Az emlékidézés ebben a két esetben hasonlósági, metaforikus alapon megy végbe. „Az út és a lombok, az elmúlt jelenlét üres keretei metonimikusan jelenvalóvá teszik a hiányzó emberi lényt.”¹⁷ Hiányról két értelemben is beszélhetünk. Egyfelől valaki, aki a szemlélet számára nincs jelen, a memória megelevenítő ereje révén újra megmutatkozik. Másfelől a megidézés motívuma épp a hiányérzet, a vágy arra, hogy a távol levő személyt közvetlen közelünkben tudhassuk.

Fentebb a költő tájleírásának módját egy impresszionista festő ábrázolásmódjához hasonlítottam. Az első rész felépítése azonban többszörösen ellentéte az impresszionizmus elvének. Itt ugyanis a szerelmi szenvedély komponál, a részletek hierarchiába rendeződnek. A kompozíció középpontjában a szeretett nőalak áll, minden mozzanat arra szolgál, hogy minél érzékletesebben, s finoman erotikus értelemben is érzékien megjeleníttessék. Kiindulópontul minden részletben az optikai elem szolgál, de a bergsoni emlékeztan értelmében az észlelt táji elem egy hiányzó képzetet hoz felszínre az emlékezet mélyéről, meghaladva a pusztá optikai látvány rekonstrukcióját.

A táj egészen egy szép nő alakja dereng át, mint annyiszor József Attila költészetében. A *Ritkás erdő alatt* című versből csak az elemzés fejt ki, más dokumentumok tanúságtételére támaszkodva a női princípium mindenütt való jelenlétét.¹⁸ A sokat vitatott *Az a szép, régi asszony* című költeményben emlékezetbeli és talán részben képzelt tájban emlékezetbeli asszony, talán épp a vers műzsája, jelenik meg.¹⁹ A *Kései siratóban* az anya alakját próbálja meg összeállítani „sok kedves nőből” a lírai én. Az *Óda* első részének alkotási elvéhez legközelebb a *Flóra. Hexaméterek* áll, amelyben eldönthetetlen, hogy az olvasott sorok az ébredő tavaszt, egy antik istennőt, vagy pedig a szeretett nőt festik: „s boldog vágy veti ingét pírral a reggeli tájra”; „Szól örökös neved árja, törékeny báju verőfény”.²⁰

Az *Ódában* tehát éppenséggel az impresszionizmus ellentétével, egy belső lelki tartalom, a szerelmi élmény tárgyának kivetítésével állunk szemben. Nem abban az értelemben, mintha az ihlető asszony szépsége szépítené meg a tájat, hanem abban, hogy a kora nyári hegyvidéki táj szépségében találja meg a költő az emlékében élő alak szépségének egyenértékését. Közelebről

nézve azonban látvány és emlék mégsem egyenrangú. A táj nem érdek nélkül tetszik, hanem percepciója mintegy *szolgálja* a kedves szépségének megjelenítését, Baudelaire szavait kölcsönvéve: „tökéletes szegélyt köréje szelve”. Az emlékező-kontemplatív magatartás esetében nem azért emlékezünk, hogy ezzel a jelent szolgáljuk, a percepció az, ami szolgál... nélkülözhetetlen kiindulópontul a múlt felidézése számára. Nagy Lajos idézett megfigyelése, amely szerint a költőt nem érdekelték önmagukért véve a kisvasutat szegélyező fák, hanem a táj csodálata helyett szívesebben adta át magát utazás közben egy szöveg, a *Toldi szerelme* varázsának, épp az emlékezés és az érzéki észlelés közötti összefüggések szempontjából válik számunkra termékeny tanúságtétellé. Csak amikor szerelme tárgyának távolléte tudatosította benne szerelmi érzésének tartósságát, s felfokozta a távol lévő személy iránti hiányérzetét, hatott rá a maga teljes intenzitásában a hely szépsége, akkor nyűgözte őt le a hegyek sörénye, a patak csillogása és a víz-esés robaja.

Fülep Lajos fentebb említett ifjúkori emlékezesesztétikájának igazolására számos ponton fölhasználhatnánk az *Óda* részleteit, s fordítva: ha van mű, amelynek megvilágítására *Az emlékezés a művészi alkotásban* alkalmas, akkor József Attila általunk elemzett alkotása ilyen. „Az emlékezés – írja például az értekező – nem valamely elmúlt jelennek halvány képe, hanem átalakítása, megformálása, rendszerbe és egységbe foglalása a jelenből dedukálhatatlan módon. Az alkotás percében jelen és múlt egymásba olvadnak, de a produktív és formáló tényező nem a jelen, hanem a múlt, nem a percepció, hanem az emlékezés.”²¹ Ha az idézett mondatok érvényesek az elemzett első rész soraira, még hatványozottabban érvényesek a költemény további olyan részleteire, ahol az emlékezés újra és újra érvényesíti szövegalkító erejét.

A kedves testének egy részlete: poharat tartó keze tényleges emlékképp gyanánt is felbukkan, újabb részlettel kiegészítve az első rész mozaikkockáit: „s a vizes poháron kezed, / rajta a finom erezet, / föl-földereng.” A megőrzés témája azonban egyre átszellemültebben ismétlődik a gondolatmenet további részleteiben. Így a második részben a vizesés látványa már egy hasonlatba, példába felszívódva bukkan föl: „Ki *mint vizesés* önnön robajától, / elválsz tőlem és halkan futsz tova,“, s a harmadik részben ugyanígy a barlanglátogatás élménye: „Ízed, *miként barlangban* a csend, / számban kihűlve leng”. A harmadik részben a kedves emléke egy vegytani hasonlat révén tematizálódik. Ahogy a savak vegyi reakcióba lépve megtámadják a sima fémlapot, úgy maratja bele kiiktathatatlanul az eszmélet egyik felébe, az intellektusba az eszmélet másik fele, a (szerelmi) ösztön az imádott lény alakját: „Elmémben, *mint fémbe a savak*, / ösztöneimmel belemartalak”. A negyedik részben a női test (egyelőre csak spirituális, hipotetikus) birtokbavétele mehet végbe az emlékezet csodája révén: „s ámulatra méltó tünemény, / hogy *bejárhatom a semmiség ködén* / termékeny tested lankás tájait?”

Az érzéki észleléssel ellentétes magatartáselvet a költeményben fentebb a jeladásban és jelfelfogásban jelöltem meg. Azt is megállapítottam, hogy a két pólus között, épp az emlékezet révén, tökéletes kétirányú közvetítés megy végbe. Az eddigiekben a memóriának az érzéki felé fordított arcát láttuk. A 3. részben azonban az emberi aktivitásnak ez a változata egy fizikai hasonlat segítségével közvetlen kapcsolatba kerül a jelek világával. Ahogy a tömegvonzás révén égitestünkön a fizikai tárgyak, úgy őrződnek meg az emlékezet révén az énbén a szeretett személyhez kapcsolódó jelek, a mimika, a gesztuskincs és a nyelvhasználat elemei: „Minden *mosolyod, mozdulatod, szavad, / őrzöm*, mint hulló tárgyakat a föld.” Emlékezet és jelképzés összefüggéséhez tartozik a reprodukciónak, mint kommunikációs tevékenységnek, azaz az emlékezésnek mint kreatív aktusnak az értelmezése az 5. részben, mintha a távoli kedves felidézése az érzékszervek hangos beszéde lenne: „De szorgos *szerveim*, kik újjászülnek / napról napra, már fölkészülnek, / hogy elnémuljanak. // De addig mind *kiált* –”. Ezért szolgálhat az emlékezés hídként az érzékletes és az intelligibilis szféra között.

A memória hatalmának legspirituálisabb és legáthatóbb megnyilvánulásai azonban a versben azok a pontok, ahol a költő a platóni anamnézisz gondolatához, az esetlegességek világában az állandó, változatlan, örök ideákra való visszaemlékezés tanához kerül közel. A filológiai kapcsolat biztos hiányát tudomásul véve itt újra csak Fülep Lajos emlékezésen alapuló esztétikája felől vehető legtermékenyebben szemügyre az *Óda* megoldása: „a művész... mindenki másnál jobban emlékezik a létre, melyből jött az emlékezést immár nem a *mneme*, hanem az *anamnesis* platóni értelmében véve. Ebben a világban, ebben az életben, mint a platonikus, a misztikus még ebben az életben keresi az örökkévalóságot, lelke bensőjében... *a szép valamely jelenség formájának örökkévalóság-jellege.*”²²

A platonizmus és az *Óda* szerzőjének összekapcsolhatóságát latolgatva véletlenül is gyanakodhatnánk, ha nem tudnánk a fiatalkori művészetbölcseleti írások alapján, hogy József Attilától a húszas évek végén nem állt távol a logikai platonizmus egyik változata. Pauler Ákos és Varga Béla bölcseleti írásainak befolyására gondolok,²³ amely, úgy látszik, Freud, Bergson, Thomas Mann, Babits felértékelésével együtt újraéledt. A „végtelen regresszus lehetetlenségének elve”, amely szerint a feltételek száma nem lehet végtelen, s el kell jutnunk egy határhoz, az abszolútumhoz, az *Óda* több pontján tetten érhető: „A pillanatok zörögve elvonulnak, / de te némán ülsz fülemben. / Csillagok gyúlnak és lehullnak, / de te megálltál szememben.” Ezekben a sorokban a pillanatnyinak, az ideiglenesnek, relatív értékkel bírónak és az örök érvényűnek, teljes értékűnek, tehát az árnyékvilágnak és az ideának abszolút ellentéte fogalmazódik meg, a szeretett lényre vonatkoztatva. A hatást csak fokozza a kép hiperbolisztikus jellege, azaz hogy a csillagvilág élettörténetének évmilliókkal mérhető tartama is csak „elzörgő”

pillanat a kedves lényegszerű fennállásának örökkévalóságával összehasonlítva.

Lét és lényeg (törvény) ugyanezen platonista szembeállításával találkozunk „A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd” sorokban is. A szerelem abszolút helyzetbe állítja a szerelem tárgyát. Az ént teljesen hatalmába kerítő szenvedély a világ egy részét, a megszólított másik személyt a világegész szemléleti helyettesévé növeszti, annak pusztá lénye lényeggé magasztosul föl: „lényed ott minden lényedet kitölt.” A „lény” és a „lényeg” szavak részleges fonetikus egybeesése és jelentéstani ellentétességük hangtani síkon erősíti az ‘ens’-től az ‘essentiá’-ig vezető átlényegülést.

Ez a platonikus dimenzió új megvilágításba helyezi a természet szemlélete során nyert érzéki adatok: a nyári szellő, a levelek csillogása, a patak kövei, a vízesés robaja, a barlang csöndje stb. és az általuk felidézett, bennük megtestesülő, mögöttük felderengő, a jelenbeli tapasztalatot meghaladó ideális létező, az eszményivé távolított nőalak viszonyát. Az ént körülvevő világ részletei szépségükkel tökéletlenül utalnak az őskép magasabb rendű szépségére. Az *Óda* megoldása ebben az összefüggésben is párhuzamba állítható a *Flóra. Hexaméterek* példájával, ahol a tavasz ébredésének pillanatképe, s az ezzel egybeolvadt nőalak mögött áttetszik egy antik tavaszistennő „törékeny bájú” eszményi lénye. A szerelmi ódában az emlékezet közvetítésével jön létre a távol levő emberi lény és a szemlélhető táj ama különös szimbiózisa, amelyet Thomas Mann *A varázshegyben* a „genius loci” fogalmában definiált: „De ha Madame Chauchat láthatatlanul távollevő volt is, ugyanakkor láthatatlanul jelenlevő is volt Hans Castorp számára, a hely szelleme volt ő, melyet... megismert és magáévá tett, s azóta is ott hordja árnyékképét kilenc hónapja oly hevesen igénybe vett szívében.”²⁴

Sokatmondó az a párhuzam is, amely a szakirodalomban Juhász Gyula híres *Milyen volt...* című verse és az *Óda* között fölmerült.²⁵ Juhásznál látszólag épp az emlékezés ellentétéről, a feledésről, az Anna alakjának vissza-idézésére való képtelenségről van szó, ám a memória csodája végül mégis bekövetkezik. József Attila mestere az érzéki észlelés képeihez, a nyári búzamező sárgaságához, a kora őszi ég kékjéhez, s a langyos tavaszi szellőhöz, az emlékezésnek ezekhez az érzéki észlelésbeli támaszaihoz folyamodik az én mélyébe eltemetett emlék előcsalogatása érdekében. S talán még fontosabb, hogy a mnémé nála is anamnészisszé változik a vers utolsó két sorában: „Anna meleg szava szól át / Egy tavaszról, mely messze, mint az ég.” Mind Juhász, mind József Attila esetében az észlelést mintegy kényszeresen megszállják az emlékek. Az elragadtatottság pillanataiban a valóság adottságai is csupán utalások valamire, ami rajtuk túl, egy másik valóságban fennáll.

Tudás 1. – Élmény és ismeret

A memória fogalmát olyan mértékben kitágíthatjuk, hogy abba mindenfajta tudatosan vagy szokássá rögzülten megőrződött ismeret beleférjen. Ebben az esetben az emlékezet egyenesen a szellem szinonimájaként szerepel. Célszerűbb azonban fönntartani az emlék fogalmát mindannak a megjelölésére, ami a múltból úgy őrződik meg, hogy nem veszíti el az énhez való kapcsolatát, a személyesség indexét, s az időben fennmaradó, de perszonálisan közömbössé vált, elszemélytelenedett mentális tartalmakat, legyenek azok szokásszerű beidegződések vagy intellektuálisan magasan szervezett ismeretanyag, tudásként különböztetni meg az előbbiektől. Az *Ódában* például a filozófiai vagy anatómiai ismeretek igen jelentős hányada – bármennyire fontos szerepet játszik is a költemény konstitúciójában – jól kivehetően elkülönül a közvetlen élményi rétegtől, a lillafüredi tájhoz vagy a kedves személyéhez kapcsolódó emlékektől.

Fentebb kimutattam, hogy olyan bölcséleti megfontolások bukkannak föl a költemény szövegében, amelyeket a költő évekkal korábban élt magáévá. Azoknak, akik – talán túlságosan is nagy buzgalommal kicsinyelve a verset kiváltó szerelmi élményt – azt állítják, hogy a futó kapcsolat csak pusztán alkalom volt a vers születésére, annyiban igazuk van, hogy a teljes hangszereléssel felzengő „szimfonikus költemény” bizonyos értelemben évek óta készült József Attila műhelyében. „A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd” mondatban például nem nehéz ráismerni a költő jellegzetes alkotásmódjára, amit korai művészetbölcséleti írásaiban az „ihlet” szóval jelöl. Ahogy a gondolkodó folyton „spekulál”, akkor is, ha éppen nem alkot rendszert, úgy a költő is folyamatosan alkot, fúrja-faragja, gyúrja, gyártja születendő művei alkotóelemeit. Megalkotója más bölcséleti elmélyültségű verseiben is helyet biztosíthatott volna az idézett mondatnak. A szerelmi élmény azonban, mint egy túltelített oldatba került faág, maga köré kristályosította az ihlet, a költői gondolkodás által felhalmozott „motivumok” egy részét, az alkotó intellektus rendelkezésére bocsátotta őket, s ezek sorában az *Óda* vérkeringésébe kapcsolta be „A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd” mondatot.

A mű értelmezése során tehát a továbbiakban az *élménytől* megkülönböztetjük az *ismeretet*. Előbbi magába foglalja a *jelen* tapasztalatát, legyen szó a sziklaszegélyen ténylegesen szemlélt (vagy csak képzeletben szemügyre vett) tájról, a hajnali ég észleléséről vagy a robogó vonaton folytatott álmodozásról; a fiatal asszonnyal való közelmúltbeli találkozás *emlékeit*; a szemléleti és emlékképeket átítató *szerelmi érzést* és e sokrétű érzetegyüttest egységesítő, rendező *intellektuális tudást*, azaz az *Óda* nagyobb hányadát. Utóbbi pedig jelenti a korábban szerzett, felhalmozott, valamikori élmények hozzáadásából összeállt tudást, amely nem oldódik bele mindenestül az élménybe, nem oszlik föl benne, hanem külön tömböt alkot a 4. részben, ismereti jellegét szigetszerű kontúrral körülövezve tagolódik bele a nagy egészsébe.

A 4. rész tehát, s annak legközvetlenebbül belátható módon „Vérköreid...” szóval kezdődő és a „forró kútjain” jelzős szerkezettel befejeződő része, az észleleti és emlékezeti rétegre épülve nemcsak új egységet, hanem új szintet is alkot, s más módon szervesül a költeménybe, mint az eddig tárgyalt szintek. A kutatás, sőt, általában a befogadás észlelte ezt a másságot, álláspontjától függően helytelenítve vagy mentegette azt. Mint minden ismeret, a költő itt érvényre jutó sajátos anatómiai-fiziológiai tájékozottsága alkalmaztatik egy tárgyra: esetünkben a szerelmi élményre, amely nélküle is korrekten leírható lenne. Megállítja, vagy csak lelassítja ennek lendületes kibontakozását, hogy elmélyedhessen benne, hogy új aspektusból feldolgozhassa.

Az ilyen „tudományos” betétek kétségkívül azzal a kockázattal járhatnak, hogy megtörik a kompozíció lendületét, vagy legalábbis közbeiktatnak a gondolatmenetbe kevésbé harmonikusan illeszkedő idegen elemet, egy esszéisztikus zárványt. Nem írható elő a befogadó számára, érezzen-e visszatekintést vagy legalább kikökenés okozta pillanatnyi zavart az adott részlet olvastán, avagy a legteljesebb odaadással élje azt át. A vers feltétlen csodálói közé tartozván sem törekedhetem ezért többre, mint hogy a negyedik résznek a kompozíció egészébe való szerves és harmonikus beilleszkedését meggyőzően kimutassam. Mint ismeretes, József Attila itt nem teljesen járatlan úton indul el. Thomas Mann *Varázshegye* nyújtott számára példát arra, hogyan vonhatók be tömbszerűen a művészi kompozícióba az esztétikum sérelme nélkül a természettudományos megismerés eredményei.

Heller Ágnes az (általunk ismeretnek nevezett) „olvasmányélmény” vagy „gondolati élmény” elsődlegességét vagy legalábbis elsőrendű fontosságát hangsúlyozza a verset kiváltó „átmeneti, nyomot sem hagyó kapcsolat”, „futó életélmény” ellenében.²⁶ Tamás Attila, nem tagadva a Thomas Manntól eredő ihlet tényét, s a „futó kapcsolat” elégtelenségét a magyarázat során, azt az álláspontját fejti ki vitacikkében, hogy mégiscsak „valóságos, személyes élmény szülötte az *Óda*”.²⁷ A vitából, s a későbbi reagálásokból, mint annyi más esetben is, azt a következtetést vonhatjuk le, amit József Attila így fogalmazott meg: „megoszlik, mint az egy-élet / az egy-igazság maga is”. Abban egyetértünk Tamás Attilával, hogy Heller Ágnes fogalmazásmódja elfogadhatatlanul egyoldalú és sarkító, például amikor a 4. résznek a magyarázatát elintézhetőnek véli abból kiindulva, hogy „az *Óda*-ban csodáljuk ugyan e rész költőiségét, a költőietlen tárgy költőivé változtatását, de végső soron nem értjük: miért kellett a vallomásnak ebben a bizarr formában folytatódnia? A *Varázshegy*-analógia most megválaszolja a kérdést.”²⁸ Az általa (újólag)²⁹ fölvetett problémát mindazonáltal Halász Elődhez hasonlóan termékenynek ítéljük.³⁰ A vers mélyebb megértéséhez ennek megoldásán keresztül vezet út.

A lírai én

Bár Thomas Mann regényében elsődlegesnek azt a bátorító példát tekintjük, hogy „a tudományos tükrözés” bizonyos feltételek között „művészi hatást kelthet”, a regény és a költemény párhuzama a legkevésbé sem szorítkozik a „biológiai tárgyiaság”³¹ szigorúan vett képsoraira. Az akadálnak meszszebbről kell nekifutnunk. A német író befolyásának kulcsa, mint már korábban utaltunk rá, a költőnek a főhőssel, Hans Castorppal való egyfajta identifikációja, nézőpontjuk részleges azonossága. Először ezt kell sorra vennünk. Mindenekelőtt helyzetazonosságról van szó, amit a síkföldi nagyvárosból üdülés céljából a hegyek közé való elutazás idéz elő mindkettejüknél.

„Kétnapi utazás sokkal jobban eltávolítja az embert – kivált a fiatal, az életben még kevésbé gyökerező embert – köznapi világtól, mindattól, amit kötelességének, érdekének, gondjának, reménységének nevezett, mintsem a pályaudvarra menet... megálmodta volna” – indítja útjára hőstét Thomas Mann.³² Az *Óda* keletkezése szempontjából nem lehet eléggé hangsúlyozni a költőnek az IGE jóvoltából való kiszakadását megszokott környezetéből: maga mögött hagyhatta a választott közösségével, az illegális párttal való megoldhatatlan konfliktusát, „monogámul szervezett boldogtalansága”, Szántó Judittal való együttélése fiaskóját, elfeledkezhetett egzisztenciális gondjairól, így a kifizetetlen laktórról, amely miatt komolyan fenyegette a kilakoltatás veszélye, elnapolhatta az irodalmi életben való teljes elszigeteltségéből való kitörésének sürgető gondját. S erre a kikapcsolódásra, felszabadulásra, szellemi-lelki regenerációra a jelek szerint ekkor még képes volt.

Thomas Mann a térbeli hely(zet)változással magyarázza a jelenséget: „A tér, amely kerengve, hátrafelé elmaradozva közéje meg tenyészhelye közé furakszik,... óráról órára belső változásokat hoz létre, amelyek erősen hasonlítanak az idő okozta változásokhoz, bizonyos tekintetben azonban felülmúlják emezeket. Mint az idő, a tér is feledést szül; de olyan módon teszi ezt, hogy az ember személyét kioldja kapcsolataiból, eredeti és szabad állapotba helyezi, sőt még a pedánsból, a nyárspolgárból is szempillantás alatt amolyan csavargófélét csinál.”³³ A Székely Bertalan utcai lakás bérlőjéből a lillafüredi Palota Szálló vendégévé lenni, a kőrengetegből a Bükk csodálatos mikroklímával rendelkező völgyébe kerülni, olyanszerű változás, mintha valaki Hamburgból egy alpesi szanatóriumba költözik át. Még akkor is, ha a természeti és társadalmi feltételek minden másban különböznek. Az *Óda* indításában: „Itt ülök...” sűrítetten benne rejlik a szabad állapot, a viszonyok szorításából való jótékony kioldódás nyomán bekövetkező fellelegzés.

A tevékeny életből való kikapcsolódás, a tétlen szemlélődésnek kényszerből vagy meggyőződésből, ideiglenes vagy tartós életgyakorlattá emelése a regény egyik fő témája. A költő, aki a közelmúltban még engedmények nélkül hirdette a munkás élet erkölcsi magasabbrendűségét a henyelő életmóddal szemben, nem kerülhette el a szembesülést ezzel a kérdéssel. Az ő számá-

ra is, igaz, nem polgári szorgalomból, hanem a proletár osztálytudat etikai kódexe alapján, „a munka volt a kor abszolútuma, úgyszólván önmagát válaszolta meg... tisztelete iránta tehát vallásos jellegű volt, és – már ameny nyire ő maga tudta – feltétlen és kétségbevonhatatlan.”³⁴

Csak hogy Thomas Mann nyomban kikezdi ennek a konok munkaerkölcsnek a hitelét: „más kérdés azonban – ironizál hőse buzgalmán –, hogy szeretete; mert szeretni nem tudta, akármennyire tisztelte, mégpedig azon egyszerű oknál fogva, hogy nem tett jót neki... voltaképp sokkal jobban szereti a szabad időt, a kötetlent.”³⁵ Az unokatestvér, Joachim ellenben nem bír ölbe tett kézzel ülni, kivárni a gyógyulást, idő előtt tér vissza a síkföldre. Korlátolt kötelességtudatáért életével fizet. A kérdést aztán Settembrini és Naphta alaposan megvitatják, s a vitában a fiatalember – az olasz humanista nagy bánatára – hajlik arra, nem utolsósorban fenti tapasztalataira hivatkozva, hogy a jezsuitának a kvietizmus mellett tartott védőbeszédét tegye magáévá. József Attila, ha nem is hét évre, hanem csupán egyetlen hétre, úgyszintén „kilépett” a nagyvárosi nyüzsgésből, „hogy enyhülésre leljen”, s ezt a szituációt emelte vershelyzetté.

A vers első sora a síkföldi életből való kilépésen túl a szándékos elszigetelődésnek még egy újabb fokára utal. A „csillámló sziklafalon” ülő én nemcsak attól az állapottól távolodott el, amely egy-két napja a Keleti pályaudvaron a miskolci vonatba beülés pillanatában még jellemezte, hanem a helyszínen ideiglenesen és lazán megszerveződött kongresszusi közönségtől is félrevonult: kiült nézelődni (vagy elképzelt egy ilyen szemlélődést) a völgy egy kiugró pontján. Ahogyan lát, az nem a mozgalmi viták sűrűjében érvelő emberre, sem a kávéházban tengődő értelmiségire, sokkal inkább „az élet fél-tett gyermekére”³⁶ jellemző emelkedett módja a világlátásnak. A helynek, ahol a szemlélődés megtörténik, nemcsak tényleges, élményi, hanem jelképes aspektusa is van.

Ilyen hely a Castorp szanatóriumi szobája előtt elterülő erkély is: „kívánsága az volt, hogy *egyedül maradhasson gondolataival* meg uralkodói gondjával, s ennek a kívánságának páholy-erkélye, ha felületesen is, eleget tett volna.”³⁷ A regénynek páholy-erkélyén a völgy fölött „uralkodó” főhőse a tájjal általában véve bensőséges, személyes kapcsolatot alakít ki, s a teljesen szabálytalan, az évszakok rendjét felborító időjárás is folytonosan arra kényszeríti, hogy alakulását az átlagosnál jóval intenzívebb figyelemmel kísérje. Van kedves tartózkodási helye is, amely kiváltképpen alkalmas a félrevonulásra és a meditációra: „Castorp elüldögélt a padon,... félrehajtott fejjel hallgatta a tarpatak zuhogását, és elnézte a zárt tájképet maga előtt, meg a tömegesen kéklő haranglábat, mely ismét virágzott a réten. Csak ezért járt oda? Nem, azért üldögélt ott, *hogy egyedül legyen, hogy emlékezzék*, a hosszú hónapok benyomásait, kalandjait rendezze és átgondolja.”³⁸ Ilyen hely tehát a

„csillámló” sziklafal,³⁹ ahonnan a tájrészlet elkülönülő egészként vehető szemügyre, s ahol zavartalanul rendezni lehet az elmúlt napok benyomásait.

A „Szoktatom szívemet a csendhez. / Nem oly nehéz –” sorok azonban még ennél is szorosabbá vonják a regény és a vers rokonságát: a csend motívumáról beszélünk, amely *A varázshegyben* és az *Ódában* egyaránt oly fontos szerepet játszik. Elegendő, ha a *Hó* című fejezetre utalunk, amelyben a hős sítalpával megszökik az emberi közösségből: „Az áhított magányt is megszerezte, az elképzelt legteljesebb magányt, amely a szívben már az elzárkózó idegenség és bíráló húrjait érintette meg... Ha mozdulatlanul megállt, hogy magamagát ne hallja, *föltétlen és tökéletes volt a csend*, vattázott nesztelenség, amilyent sosem látott, sosem tapasztalt, amilyen másutt nem is fordult elő.”⁴⁰

Az „ős-hallgatásnak”, „ős-csendnek” ez a „meglesése”⁴¹ kíséri az *Óda* lírai énjét is. Nemcsak a sziklafal védelmében, „szoktatván szívét a *csendhez*”, hanem később a „barlangban” honoló „*csend*” tettenérésével is. A csend, a némaság, a halkság az egész versben az érték, a zaj pedig az érték fogyatkozásának kísérője: „Ki mint vízesés önnön robajától, / elvász tőlem és *halkan* futsz tova” – jellemzi kettejük viszonyát a 2. részben. A „Szeretlek... / mint mélyüket a *hallgatag* vermek” sorokban a verem mibenlétéhez tartozóként definiálja a hallgatást. „A pillanatok zörögve elvonulnak, / de te *némán* ülsz fülemben” sorok platonizmusában az eszményhez a némaságot, az árnyékvilághoz a zörejt rendeli hozzá. A *Mellékdal*-beli megnyilatkozás módja is beillik ebbe a sorba: „talán *csendes*en meg is szólalsz”. Míg a te oldalán a csend, vagy a csöndes megszólalás, némaság, hallgatás, a tudó lombjainak suttogása áll, addig az ént a vízesés robaja, a zengés, sikoltás, a szervek kiáltása, a szív csattogása jellemzi. Ennek a zajnak, a vágy hangjának elcsitítását várja az én a szerelemtől. Az ellentétek vonzzák egymást.

Nem szabad azonban abba a hibába esnünk, hogy mindenáron egy-neműsítsük a versnek az emberről alkotott képét. A csendnek, némaságnak fentebb taglalt többletértéke mellett egy másik aspektusa is megmutatkozik, amelyet hagyományosan a legnagyobb negatívummal, a halállal szokás összekötni: „De szorgos szerveim, kik újjászülnek / napról napra, már fölkészülnek, / hogy *elnémuljanak*.” Az elemzők – minden bizonnyal teljesen jogosan – kivétel nélkül az elmúlás metaforájaként értelmezik a szervek elnémulását. Csak mellékesen vetem föl, hogy a belsőleg megőrzött lény újjászülésének, szellemi újrateremtésének abbamaradása, a szervek elnémulása önmagában véve a feledés, a visszaidézésre való képtelenség metaforája is lehet („Milyen volt szőkesége, *nem tudom már*...”). Bármint legyen is, az elnémuláshoz a versnek ezen a pontján negatív érték tapad.

A csend elemzett értékhasadása a magány egész kérdéskörére általánosítható. A kutatás előszeretettel vezeti le József Attila bizonyos költői megnyilatkozásait magáramaradottságából, elszigeteltségéből, s ezen nemegyszer a

szó szoros értelmében vett egyedüllétet értenek. Ilyenben pedig, a közkeletű felfogással ellentétben, kevésszer volt része. Valószínűleg nem többször, mint bárki másnak. A magány érzetét a közösségben elszenvedett kudarcok: alulmaradás a vitában, szereplésének kinevetése, letorkolása, meg-nem-hallgatása stb. is táplálták. Ez azonban nem zárja ki, hogy társasági ember volt, s emlékezések bizonyítják, hogy a magány érzése épp akkor gyötörte a legkegyetlenebbül, amikor már egy baráti, munkatársi kör fonódott köréje.

Nagyon is jól ismerte tehát ezt az érzést, s tudta, hogy a magány nem a társasági élet hiányát, hanem lényegi kontaktushiányt, érdemi kommunikációképtelenséget jelent a bennünket körülvevő emberekkel. Az ilyen magány nem a Robinsoné, amelyet egy vadember társul választásával könnyen fel lehet számolni. Kialakításában a szenvedő alany is részt vesz, helyesebben ez az érzés az ént legbensőbb valójában bénítja meg, támadása ellen nem lehet védekezni. Ilyen az *Ódában* megnevezett, „a szív legmélyebb üregeiben / cseleit szövő fondor magány”.⁴² Az ént ily módon elszigetelő börtönfalakat akárki nem képes áttörni. A versbeli *te* ezt a csodát tudja megtenni: megoldja a magába zárkózott, befelé fordult, a világ számára megnémult *én* nyelvét.

Paradox módon a magány ilyen feloldására, az érzés szavakba foglalására éppen a magány, az önkéntes félrevonulás teremti meg az alkalmat. Erre, a jó értelemben vett magányra mindannyiunknak szükségünk van, ez az, amelyet Hans Castorp is ismételten keres, a szobája erkélyén vagy a tarpatok melletti padon vagy a havazásban, hogy medítálhasson, emlékezhessen, védelme alatt rendezhesse kusza benyomásait. S ezt a tudatos elkülönülést bizosítja a csillámló sziklafal is. A magány két változata már az 1932-es *Bánatban* is együtt, de jól megkülönböztethetően jelen van. „Csak egy pillanatra *martak ki, csak*” – konstatálja az én a politikai közösségből való kivülkerülését valamely konfliktus következtében. Ez a rárótt egyedüllét azonban nyomban keresett, megnyugvást adó, erőt biztosító, léleküdtető magánnyá alakul át: „*s kijöttem, hogy erőm összeszedje, / mint a néni a gallyat, a bánat.*” Nem nehéz ezzel rokon példákat hozni az életműből. Legszebb talán a „*párosult magány*” egyik verse, az *Alkalmi vers a szocializmus állásáról*: „*S azért tolom el a csendet, hogy belásd...*” – szólítja meg beszélgető társát.

Az ily módon körülhatárolt és szituációba állított *én* mindvégig hangsúlyosan van jelen, s mindvégig a *te*hez fűződő érzelmileg erősen átfűtött relációjában határozatlik meg. A táj *szemléletében* ez a viszony közvetett, az *emlékezésben* közvetlen és tárgyyszerű, a szerelmi *vallomásban* és a *fohászkodásban* közvetlen és szubjektív, a vers zárójeles záró részében eszmélő és önmagára reflektáló, s a 4. rész biológiai vallomása – mondhatni – minden felsorolt reagálásmódot magába foglal. A lírai én általános leírása után visszatérhetünk ennek az anatómiai hódolatnak közelebbi szemügyre vételéhez.

Tudás 2. – Tudomány és képzelet

A 4. rész három kisebb egységből épül föl. A női test biológiai szakszerűséggel és egyúttal a költői képzelet szabad tevékenységével megalkotott dicsőítése képezi a szöveg törzsét („Vérköreid... kútjain!”), s ezek a sorok kapták az elemzőktől és az olvasóktól a legtöbb figyelmet. A záró részlet a felidézett test mikrokozmosz természetét fejt ki („Hullámzó... örökkévalóság.”) bevezető egységben a lírai én a megismerés csodája fölött érzett ámulatának ad hangot („Ó, hát... rejtelseibe!...”).

A lelkendezéssel teli csodálkozás tárgya mindenekelőtt maga a megismerő én. A beszélő önnön mibenlétén, természetén és képességein ámul el. Számba veszi az emberi lény anyagiságát, ám az önmegfigyelés folytán arról a tapasztalatáról számol be, hogy ha az anyagiság emberi formát ölt, akkor nagyon különös viselkedést mutat: mintha megtagadná önnön természetét, mintha lerázná magáról eredendő nehézkességét, áthatolhatatlanságát. Olyan anyagnak érzi magát a lírai én, amely a lelki-szellemi elemmel lép közvetlen reakcióba, amelyet nem izmokkal, szerszámokkal, energiaforrások igénybevételével vesznek kezelésbe, hanem egy másik ember pillantása, szellemi aktivitása elegendő arra, hogy „metssze és alakítsa”. Lélekkel áthatott, átszellemített anyag a megismerő én, máskülönben nem adná át magát az idegen pillantás alakító hatalmának.

A bevezető részben József Attila egyik gyakori eljárásával, a mondattani elbizonytalanítással találkozunk. A „Miféle lélek és miféle fény / s ámulatra méltó tünemény” sorokban nem lehet pontosan tudni, hol ér véget az önreflexió, s hol lép be új nyelvtani alany. A „Miféle lélek” kérdés még bizonyosan önmaga mibenlétére és természetére kérdez rá. Előbb önnön anyagiságát tette kiindulópontnak, most a test-lélek dualizmus, a testi kiterjedést kapott pszichikum másik összetevője felé fordul figyelve. A „miféle fény” kérdés úgy is tekinthető, mint a lélekre vonatkozó kérdés folytatása, hiszen a fény az anyag egyik állapota, az anyag átszellemülésének metaforája. A kérdésben az az állítás rejlik, hogy az emberben végbement az anyag metamorfózisa fénynyé. Ez a metafora, megismerésről lévén szó, nagyon is helyénvaló: „a fényt, amelytől világlik agyunk, / hisz egymás nélkül sötétben vagyunk” – olvassuk a *Thomas Mann üdvözlése* című alkalmi ódában, az *Óda* egyik rokonversében. A megismerés alapformájának a látást, legfontosabb teoretikus érzékszervünknek a szemet szokás tekinteni. A látáshoz, a szem tevékenységéhez pedig fényre van szükség. Az ember mint megismerő anyag lényege: a fény, az az állapot, amelybe az anyag a maga legkevésbé testies formájában eljuthat.

A mondattani elbizonytalanodás a negyedik sorban következik be. Vajon a beszélő önnönmagát nevezi ámulatra méltó tüneménynek? Az ilyen minősítés ellen sem lehet kifogásunk az adott szövegösszefüggésben, hiszen itt nem önhittségről, hanem a megismerőképeség csodáján való ámulatról van szó!

Éppígy lehet azonban, hogy itt a gondolatmenet új szegmentumához érkezünk, s ámulatra méltó tüneménynek (ez a kor szóhasználata, ma talán úgy mondanánk: „ámulatra méltó jelenség”) azt nevezi a beszélő, „*hog*y bejárhatom a semmiség ködén / termékeny tested lankás tájait”. Ha az előbbi eset érvényes, akkor hiányos mondatall állunk szemben, amely kifejtett formában így hangzana: „Miféle lélek és miféle fény (vagyok), / (miféle) ámulatra méltó tünemény (vagyok), / *hog*y...” Utóbbi esetben viszont a mondat alanyi csoportja az „ámulatra méltó tünemény”, s az állítmány van kifejtve a rákövetkező mellékmondatban: „s ámulatra méltó tünemény (az), / *hog*y bejárhatom...”

A mondatnani megvalósulás akármelyik értelmezését fogadjuk el, a gondolat mindenképpen világos. Nem lépünk ki az anyag és lélek, anyag és szellem egymást áthatásának kérdésköréből. A megismerés két aspektusát látjuk itt tökéletesen egymásra másolódn. Az egyik a látás, amit Bergson a „távolbaismerés” csodájának nevez: „Egy született vakok között élő született vak nem fogadná el, hogy lehetséges valamely tárgyat messziről észrevenni anélkül, hogy előbb át ne mentünk volna minden közbeeső tárgy észrevételén. A látás mégis megvalósítja ezt a csodát” – olvassuk a *Teremtő fejlődés*ben.⁴³ Azaz a látás révén a semmiség ködén átlépve érintkezésbe léphetünk látásunk (és vágyunk) tárgyával. A megismerés másik aspektusa, amely éppily joggal kihüvelyezhető ugyanebből a két sorból, az emlékezet szerepe a megismerésben. Az ember a tiszta, szabad, nem pusztán szokássá rögzült emlékezet révén felidézheti azt is, ami nincs jelen. A megismerésben nincs kötve az észleletben adotthoz. Birtokba veheti (virtuálisan) azt is, ami csupán virtuálisan adott. Az emlékezet az a képesség, amely a semmiség (a jelenlét hiányának) ködén is át tud hatolni, elő tudja teremteni a megismerés tárgyát.

Az eddigi fejtegetésekből is kitűnt, s a vers szövege közvetlenül is igazolja, hogy a megismerés mint látás és a megismerés mint visszaemlékezés tárgya egybeesik a vágy tárgyával. Nem utolsósorban ennek köszönhető, hogy a 4. rész bevezető részlete a legkevésbé sem száraz ismeretelméleti okoskodás, hanem elragadtatással teli szerelmi vallomás is egyben. Hiszen nem valamely közömbös tárgy megismeréséről, hanem a szerelem tárgyának virtuális, de szabad és senki által meg nem akadályozható birtokbavételéről van szó ezekben a sorokban. Sőt, több ez, mint pusztá erotikus képzelgés, hiszen a lírai ének „tervei vannak” szerelme tárgyával, bizakodik abban, hogy ami itt emlékezetből kiindulva megy végbe, az a közeli jövőben valóságban is megtörténhet.

Ezen a ponton a látás és az emlékezet mellé az imagináció képességét is föl kell sorolnunk. Az alany tevékenysége ugyanis szabad, nem a tárgy kényszeri vezetik őt útján, hanem kedve szerinti irányokban járja be ismeretének tárgyát, ott időz el hosszabban, ahol kedve támad megállni, mint egy természetjárónak a Bükkben. A birtokbavétel mozzanata biztosítja a képzelőerő

aktivitásának kibontakozását. A szerelmes úgy járja be a „semmisség ködén” kedvese testét, ahogyan a júniusi ifjú nyári nap fénye megvilágít egy termékeny és lankás tájat. A költő itt sem feledkezik meg arról, hogy az emlékezetnek támpontokra van szüksége, s hogy ezeket a támpontokat a lillafüredi táj részletei, a fák, a patak, a sziklák, a barlang nyújtották számára.

A következő két sor: „S mint megnyílt értelemben az ige, / alászállhatok rejtelmibe!...” a 4. rész bevezető egységéhez tartozik, de különálló sorpárt, „strófát” alkot: az eddigi, „felületi”, szemléleti oldalhoz a megismerés új, vertikális aspektusát társítja. Ha a felszín és a mélység ellentétpárt önmagában véve vizsgáljuk, tanulságos párhuzam kínálkozik Karinthy Frigyes *Capilláriájával*. Az *Óda* 3. részének utolsó sorai – „s a vizes poháron kezded, / rajta a finom erezet, / föl-földereng” – a Karinthy regényében kifejtett különös szépségeszményre emlékeztetnek, amely szerint a víz alatti birodalomban élő nők bőre és általában testfelépítésük olyan különlegesen finom volt, hogy a belső szervek áttetszettek a testfelületen.⁴⁴ A felület, a kívülről akadálytalanul szemlélhető, de a derengő belső szervekre utaló szépség láttán támad föl a megismerőkedv az alanyban a test belsőbb régióinak felfedezésére, a mélységi dimenzió bejárására, az alászállásra.

A megismerés itt új arcát: nyelvi mivoltát érvényesíti. A megismerendő tárggyal való kommunikáció gyanánt mutatkozik meg, amely nemcsak birtokba veszi a tárgyat, nemcsak beléhatol, hanem egyúttal magamagát, önnön lényegét is közli vele. Az ige termékennyé teszi a megnyílt értelmet, a legnagyobb kegyelemben részesíti a kommunikáció e másik pólusát. A megismerés a szellem alászállása az anyagba. Az „alászállás” szó egyszerre két mitológiai összefüggésre is utalhat. Egyrészt a szeplőtelen fogantatásra (itt a női test pusztán virtuális birtokbavételére). Ebben a vonatkozásban az a körülmény érdemel különös figyelmet, hogy az angyali üdvözet alkalmából az isteni és az emberi, a szellemi és a testi szféra között végtelen távolság van ugyan, de a test „szeplőtelen”, a szűz méhe méltó arra, hogy Krisztus „lakóhelye” legyen.⁴⁵ Tehát a távolság nem jelenti a jó és rossz, a hiánytalan és a silány értékellentétét is egyben. Az *Óda* elemzett részletének hasonlatában a két oldalnak ugyanez az ellentétet áthidaló közössége van jelen. Hiszen a – megnyílt értelem alacsonyabb rendű ugyan az „igé”-nél, amely beléje száll, de lényegüket tekintve nincs közöttük eltérés. A fogékony értelem a magasabb rendű tudás méltó lakhelye.⁴⁶

A másik mitológiai összefüggés, amelyre az idézett részlet utalhat, ezzel éppen ellentétes: a pokolra szállás mítosza, annak sokféle változatában. Az „alászállás” a „Hiszekegy...” szavai szerint is a gonosz birodalmát implikálja, mint azt a helyet, amelyet Krisztus halála után fölkeresett.⁴⁷ Az „ige” voltaképpen ellentéte a versben, ha a hasonlaton túllépünk, éppen az anyagi világ, amely az előbbihez képest maga a pokol. Az utóbbi dualizmus magyarázatául az 1930-as Babits-pamflet szavai kívánkoznak ide megvilágító ana-

lógiként: „A szellemre az anyag poklai tátognak mindenünnen”.⁴⁸ Az ige alászáll az anyag poklába és győzedelmeskedik rajta. Mivel pedig az anyag (a József Attila által nagyon jól ismert pszichoanalitikus magyarázat szerint is) a női princípium és az ige, a teremtő erő maszkulin elv, a versben a férfi szelleme, az ige hatol be a női elembe, az anyagba, s feltárja annak mindeddig öntudatlan belső rendjét.⁴⁹

A megismerésbeli személyes érdekeltségnek ebben a két sorban az erotikus mellett egy másik mozzanata is érvényre jut, amely ugyancsak hozzájárul ahhoz, hogy a részlet elegánsan túllendüljön az ismeretelméleti tanköltészet laposságán és görcösségén. Azt a birodalmat, amelybe az ige alászáll, a pokolhoz hasonlítottuk, ez a hasonlat azonban erősen sántít, csupán a megismerés tárgyának hierarchikusan alacsonyabb szintjére mutat rá a megismerőerőhöz képest, illetve a kettő közötti kezdeti mérhetetlen távolságot hangsúlyozza. A kedves teste valójában izgalmas, titkokkal teli „tárgy”, amelynek felfedezése ezernyi meglepetést tartogat. Ez az érdekeltség és a titok előtti izgatottság sűrül a „rejtelmibe” szóba, amit a rákövetkező sorok messzemenően visszaigazolnak. Az „ige” abszolút biztonsággal „szállhat alá”, s így a „rejtelmek” szónak nincs félelmetes, elbátortalanító ’titokzatos’ jelentése, hanem ellenkezőleg, a felfedezés izgalmát ígéri.⁵⁰

Mint említettük, s már Ignotus Pál idézett megjegyzése legkorábban figyelemztetett erre, József Attila számára Thomas Mann *Varázshegy*e nyújtott példát arra, hogyan vonhatók be tömbyszerűen a művészi kompozícióba az esztétikum sérelme nélkül a természettudományos megismerés eredményei – noha József Attila biológiai ismeretei természetesen más forrásokból is táplálkoztak, mint a német író regénye. Idézzük a mű egyik, a szeretett nő testi felépítését leíró részletét, amely párhuzamba állítható az *Óda* elemzett részletével. „Has és mellkas egy központi szerv meg a gerincvelőből eredő mozgatóidegek ösztönzésére működtek, a pleuroperitoneális üreg tágult, összehúzódott, a lehelet a légzőcsatorna nyálkahártyái közt fölmelegedve és megnedvesedve, kiválasztási anyagokkal telítve, kiáramlott az ajkak közt, miután a tüdő légsejtjeiben oxigénjét átadta a vér hemoglobinjának belső lélegzésre. Mert Hans Castorp megértette, hogy ez az élő test a maga titokzatos egyensúlyában, vérrel táplált, idegekkel, vivő- és ütőerekkel, hajszálerekkel átszőtt, nyirokkal átszivárgott tagjaival, zsíros velővel töltött csöves csontokból, tömör, lapos csontokból, csigolya- és gyökércsontokból álló belső állványzatával... ez az én magasrendű életegység...”⁵¹

Az idézett és további helyekkel még bőségesen kiegészíthető részlet egyrészt arra bizonyíték, hogy József Attila számára Thomas Mann eljárása bátorító példát jelentett. A 4. rész törzsének és a fenti idézetnek az összehasonlítása ugyanakkor arra is rávilágít, hogy a költő és az író a női test leírása-felidézése során gyökeresen eltérő megoldásokat választott. A *varázshegy* anatómiai leírásai nem nélkülözik ugyan a metaforikus elemeket, még-

is sokkal inkább megmaradnak a szabatosság, szakszerűség szintjén. József Attilánál a szervek és ezek működésének bemutatásában a képzeteknek, tehát a metaforikus aspektusnak messzemenően jelentősebb szerep jut.

József Attila a női test „vérköreivel”, a szervezet keringési rendszerével kezdi a leírást, majd az emésztőrendszer bemutatásával folytatja („gyomrod érzékeny talaját”), sort kerít a légzőrendszere („lombos tüdőd”), végül az anyagcsere szerveivel és funkcióival („a belek alagútjain”, „buzgó vesék”) zárja a sort. Közben kitér a szaporodás, az emberi élet átörökítésének szervére, a „méhre” is. Ha e szervek működését összefoglalóan minősítjük, azt mondhatjuk, hogy az életfontosságú szervekről, az élet biztosításának szervi és működésbeli feltételeiről szól itt a költő, nem feledkezve meg az élet továbbörökítésének szerveiről és funkcióiról sem.⁵² Az „élet” szó ebben az összefüggésben közvetlenül nem szerepel a szövegben, azonban a bergsoni „élan vital”, „életlendület” szinonimája, azaz hogy definíciója: az „örök áram” kifejezés jelen van. Az örök áram nem a vér. A vér az, ami ezt az örök áramot, az életet, az elemzett részlet egyik princípiumát hordozza. A *Teremtő fejlődés* magyar fordításában az élet áramlásként van meghatározva: „Egy bizonyos pillanatban... jól észlelhető áramlás született; ez az életáram...”; „az élet áramnak látszik”.⁵³

A másik princípiumra akkor lelünk, ha azt a kifejezést keressük, amelyet a költő ugyancsak az „örök” jelzővel látott el, s ez az anyag: „az örök anyag”. Az emberi szervezet körforgása eme két princípium, az élet és a matéria, az „örök áram” és az „örök anyag” végletei között zajlik le. Ez a képlet József Attila természetfilozófiai gondolkodását nagyon erősen a vitalista felfogásokhoz közelíti. A két elv jelenlétét és kölcsönös kapcsolatát az Ódában ezért megint egy Bergsontól vett idézettel világíthatjuk meg legjobban: „Valójában az élet mozgás, az anyag a fordított mozgás, és mind a két mozgás egyszerű, mert a világot formáló anyag osztatlan áram, s osztatlan az élet is, mely átjárja és élő lényeket vagdos ki belőle. E két áramlásból a második gátolja az elsőt: de az első mégis kicsikar valamit a másodikból.”⁵⁴ Az anyagból az élet által kivagdosott „élő lény” rajza az általunk vizsgált részlet.

Ha a női szervek leírása során alkalmazott trópusokat vizsgáljuk, akkor először is arra figyelhetünk föl, hogy a vérköröket reszkető *rózsabokrokhoz* hasonlítja a költő. Az örök áram, az ágakban futó életnedvnek köszönhetően az ágak végén virágok bontakoznak ki: „orcáidon *nyíljon ki a szerelem*”. A méh az organizmus *gyümölcstermő* helye. A gyomor: érzékeny talaj, amelyet „a sok *gyökerecske* át meg át hímez”. Végül a tüdő „*lombjai*”, „*szép cserjéi*” kerülnek szóba. A részletek együtt, a női szervezet szupermetaforájaként egy pompás szépségű növényt adnak ki, ágakkal, virággal, gyümölcscsel, lombokkal és gyökérrel. Ha mindezt megfontoljuk, meg kell állapítanunk, hogy a leírás ízig-vérig költői, és sok tekintetben igen messzire távolodott Thomas Mann ironikusan szakszerű anatómiai deskripcióitól.

Ehhez még hozzátehetjük, hogy a metaforizálást a költő egy ponton még tovább is fűzi. A talaj és a gyökér maga is további képek kiindulópontjául szolgál: a női munka, a hímzés és varrás irányában bontakozik tovább az alkotó képzelet: „a sok gyökerecske át meg át / *hímezi, finom fonalát / csomóba szőve, bontva bogját*”. Sőt, az „áldott” jelzőnek a „gyümölcse” szóhoz való hozzáfűzésével a biológiai leírást az áhítatosan vallásos képzetkörbe, az „Üdvöz légy...” ima asszociációs körébe is beemeli. Amennyiben az imából vett kifejezés a test belső leírásának kiindulópontja, akkor a „gyümölcs” képzetéhez fűződnek a „növény” metafora összes többi alkotórészei.

Az örök áram forrásai, mozgatói és csatornáit tehát a botanika és a női munka metaforikájában konkretizálódnak. Az „örök anyag” leírásához ellenben a költő máshonnan: a földtan, ásványtan köréből válogat képeket: a „belek *alagútjairól*”, felszín alatti járatairól olvasunk, majd „*forró kutak*”, hőforrások, gejzírek képzete merül föl a vese kiválasztó tevékenysége kapcsán. A vers több helyén fölfigyelhethetünk az egymással közvetlen kapcsolatban nem álló, a vers viszonylag távoli pontjain elhelyezkedő nyelvi összetevők motivikus kapcsolatára. A „belek *alagútjain*” kifejezés a test belső üregeinek képzetkörében visszautal „a szív legmélyebb *üregeiben*” sorra, a „mint mélyüket a hallgatag *vermek*”, sőt a „miként a *barlangban* a csend” hasonlatra is.⁵⁵ „A buzgó vesék forró kútjai” sor pedig a felszín és a mély, a belső és a külső közötti összefüggést ismétli meg, valami mélyben megtermelődő anyag felszínre jutásának folyamatát vázolja, az alászállás ellenpontját teremti meg a szövegben. Az „élet” szó, aligha véletlenül, éppen ezen a ponton, egy paradoxon elemeként bukkan föl. A költő nyilván arra tartogatta, hogy a „salak” „gazdag *életéről*”, tehát az örök anyag életrealitáságáról, az élet számára való újra hasznosíthatóságáról beszélhessen, hogy az anyagot visszavezethesse az élethez, a két elvet még egy paradoxon árán is összeillessze.

Ez a részlet különös kapcsolatban van a szerelmi témával. Már Thomas Mann is ügyel arra, hogy Hans Castorp anatómiai ábrádozásai során az emberi test női testként jelenítődjék meg a hős számára, sőt, Madame Chauchat mongol vágású szemének anatómiai szakszerűségű leírása egyértelművé teszi, hogy a fiatalember anatómiai ismeretei egyetlen személyre, a szeretett nőre koncentrálnak. Az *Óda* 4. részében olvasható leírás talán sokakban visszatetszést szül, de még inkább így lenne, ha egy anatómiai tabló semlegességével ismertetné a szerveket és funkciókat a költő. Ebből a szempontból is nagyon tanulságos az az összehasonlítás-sor, amelyet Halász Előd az *Óda*, egy Walt Whitman és egy Gottfried Benn vers között tesz. Így József Attila megoldása valamiféle, nehezen meghatározható pikantériára tesz szert, amely nyilvánvalóan azzal van összefüggésben, hogy az ún. „kényes” részeket éppenséggel a szeretett nőnek, a vágy tárgyának a testjait jelentik.

Az Óda elemzett egysége a maga korában kétségkívül bátor és kockázatos, de a legtökéletesebben indokolható feladatra vállalkozott, amikor a szókimondástól nem visszariadva, de a szemérmes tartózkodást nem feladva az alapvető emberi életfunkciók ellátásához szükséges szerveket kivétel nélkül sorra vette. Az azóta eltelt évtizedek során azonban az ember világról alkotott képe annyira megváltozott, a nyilvánosan megbeszélhető tárgyak köre oly mértékben kibővült, hogy ma már aligha kelt igazi megütközést, még kevésbé őszinte megbotránkozást egy ilyen részlet elolvasása.

A 4. rész utolsó szakaszában folytatódik a női test rejtelseibe történő alászállás, de megszűnik az előző strófa anatómiai és fiziológiai kritériumokat mindvégig szemmel tartó önfegyelme. Az az elgondolás alakítja a versszak gondolatmenetét, amely szerint az emberi test a makrokozmoszt, a mindenséget visszatükröző mikrokozmosz. Először is azt kell leszögeznünk, hogy az itt felvázolt képlet értelmében a mindenség minőségi sokszerűsége a mikrokozmoszban is jelen van. Ezen a ponton újra Bergson *Teremtő fejlődésére* hivatkozhatunk, amelyben újra meg újra fölvetődik az emberi egyed egységének, belső sokszerűségének, az egyéniséggé válás lehetőségének kérdése. „Én tehát – írja a filozófus – sokszerű egység és egységes sokszerűség vagyok”; „minden egyes egyén is úgy tűnik fel nekünk, mint valami halmaz, molekulahalmaz és tényhalmaz” – olvassuk a gondolatmenet egy másik helyén; végül egy harmadik párhuzam: „az élő szervezetet nem valamely határozott anyagi tárgyhoz, hanem inkább az egész anyagi mindenséghez kellene hasonlítaniunk”.⁵⁶

A csodált és vágyott nő testét József Attila is ilyen sokszerűségből állítja össze. „Hullámzó dombok emelkednek” – kezdi egy domborzati részlettel az összeállítást (akarva-akaratlanul ez is a lillafüredi helyszínt idézi), majd csillagászati képzet következik: „csillagképek rezegnek...” Ezután visszakanyarodunk a földrajzi-domborzati képzetkörhöz, s ennek Lillafüreden, a Hámori tó partján szintén van szemléleti fedezete: „tavak mozdulnak”. A társadalmilag elkötelezett ember eztán a termelés, a munka világából vesz példát: „munkálnak gyárok”.⁵⁷ Az állatvilágból a mennyiségi sokszorosság elve és a fajtaelnevezések mentén vett elemekkel folytatódik a felsorolás: „sürög millió élő állat, / bogár, / hinár”. Erkölcsi elvek kerülnek sorra: „a kegyetlenség és a jóság”. A mikrokozmosz összetevőinek sorolása a csillagászati-meteorológiai fogalomkörhöz tér vissza, a fény forrásához és az éjszakai égboltot titokzatos pírrel bevonó fényjelenséghez: „nap süt, homályló északi fény borong”.

A mindenség minőségileg hangsúlyozottan különböző összetevőinek a kollázstechnika szándékos szervetlenségével történő, véletlenszerű egymás mellé rendelése révén éppen a teljesség benyomását kívánja fölkelteni a költő. „Az élő lény megfigyelhető, ellenben az egész mindenséget gondolatilag szerkesztjük vagy állítjuk össze” – írja Bergson.⁵⁸ A költő ezt az össze-

állított mindenséget sűríti bele a *megfigyelt* női testbe: „tartalmaidban ott bolyong / az öntudatlan örökkévalóság.” A minőségi sokféleség mellett az alkotóelemek divergenciáját József Attila még két másik eljárással is fokozza. Az egyik az, hogy az egyes összetevők között egyszerű lények: „bogár, hinár, nap” és összetett egységek: „csillagképek, gyárak, tavak” egyaránt előfordulnak. Másrészt pedig a méretbeli arányok az aprótól, a jelentéktelentől („bogár”) a hatalmas dimenzióig („csillagképek, nap”) terjednek. Épp ez a minőségi, mennyiségi és méretbeli sokszerűség az, aminek a révén a vers szuggesztíven fel tudja idézni a mindenség képét. Nem véletlen, hogy éppen formai tényezőknak jut itt hangsúlyozott szerep a különböző minőségek közötti egység megteremtésére. A „bogár” és a „hinár” szavak, amelyek között jelentéstanilag semmiféle közvetlen összefüggés nem létesíthető, különös rímbe kapcsolódnak össze, mindkét szó önálló sort alkotva. Ugyanígy „horgonyozza” az „északi fény” jelenségét a mikrokozmoszba a „borong” – „bolyong” tiszta ríme.

Az egyéniségnek és a mindenségnek ez a találkozása roppant jelentőség-teljes abból a szempontból is, hogy a lírai én, aki „a szív legmélyebb üregeiben / cseleit szövő, fondor magány”-tól szenved, az asszony Hans Castorp-i erőszakosan és egyúttal kedvesen tegező megszólításával⁶⁰ a szeretett nő révén a mindenséggel, „az öntudatlan örökkévalóság”-gal tud és remél közvetlen személyes kapcsolatba kerülni. A szerelmi érzés tehát egyúttal az univerzummal való érintkezés hatalmas panteisztikus élményében, az elszigeteltségből való feloldódás katarziséban részesíti a vers beszélőjét.

Fohász

Az anatómiai hódolat után a közvetlen vallomás az 5. részben tör ki újra nagy erővel. Amennyiben ebben a vallomásban a szorgos szervek *újjászülő munkájának* eredményét látjuk, annyiban az emlékezet kérdésköréhez kapcsolódik, amennyiben a szorgos szervek *kiáltásaként* fogjuk fel, annyiban a kommunikációéhoz. Önmagában véve azonban a szóban forgó egységet *fohászként* határozhatjuk meg. A szerelmi költészet sok százados konvenciója lép itt működésbe: a lírai én a szeretett lényhez képest alárendelt személyként szólal meg, tisztelettel, de hévvel kérleli a hozzá képest elérhetetlen magasságban vagy távolságban álló megszólítottat, viszonzza szenvedélyét. Ennek az önkéntes jelképes szerelmi alávetettségnek József Attila költészetében is megtaláljuk az előzményeit. Elegendő, ha az „Ó zordon Szépség, trónusodhoz jöttem, / Bús koldusod...” intonációra, s a benne foglalt „trónus” – „koldus” ellentétre utalunk.

Az önkéntes szerelmi alávetettségnek, az asszony elismert fölényének egyik aspektusa az erőfeszítés elégtelensége a férfi részéről a női szépség méltó verbális kifejezésre juttatására. A *Lányszépség dicsérete* című ifjúkori vers ezekkel a sorokkal kezdődik: „Valaki másnak kéne mostan jönni, / Ki

nálam mégis szebben tud köszönni”. A dadogás, mint a tárgyhoz nem méltó nyelvi kifejezés szinonimája már itt is előfordul: „Ki *nem dadog*, látván szépségedet”. A vers ezután idézi ezt az elképzelt valaki mást, aki szebben tud köszönni, ám a lírai én még ezzel sem elégedett: „Igen, tán így, de szebben, lelkesebben”, s a megfelelő hangot csak egy hasonlattal tudja érzékeltetni, annak a tűzimádónak elragadtatott hozsannájával, aki körül egy egész erdő gyullad ki. A lírai én végül feladja a próbálkozását a lányszépség méltó dicséretére: „S én nem birom”. Érdekes, hogy a dadogás és a tiszta beszéd ellentéte egy másik ifjúkori versben – igaz, nem szerelmi témájú darabban – is felbukkan: „Hol a *tiszta szavak nem dadognak*, / El innen, végre, a magasba, föl! – biztatja magát az én az *El innen* című versben.

Ezeknek az előzményeknek szembeállítás az Óda 5. részének első szakaszával mutatja az a távolságot, amelyet gondolati és művészi vonatkozásban egyaránt megtett a költő az eltelt évek során. A szerelmi érzés mélységéhez, forróságához, felkavaró erejéhez mérten fogyatékos megfogalmazás itt a nyelv és az általa kifejezendő belső tartalom közötti áthidalhatatlan szakadék érzékeltetésével történik. Az örök áramot hordozó vér motívumához folyamodik újra a költő. A test éltető nedvének két állapotát állítja szembe implicit módon, az ellentétpárnak csak az egyik oldalát kifejtve, egymással. Azt, amikor a szervezetben, az erekben futva végzi feladatát, s azt, amikor a felszínre jutva, megfelelő közegéből kicsordulva megalvad, összecseresepesedik, erejét veszti. Az eredendő életlendület így darabolódik föl szavakká, s a belőlük készült kompozíció az eredeti belső áramnak csak halott mását képes rekonstruálni. Az 5. rész kezdő sorai olyan megoldásra nyújtanak példát, amellyel a költő gyakran él pályája során. A „mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak eléd / ezek a szavak” mondat a készülő műre vonatkozó önreflexió, éppúgy, mint például a *Nagyon fáj*ban „De énnekem / pénzt hoz fájdalmas énekem” vagy a „Költőnk és kora” kezdő sorai: „Ime, itt a költeményem...”

A következő sorpár ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg, de immár a filozófiai általánosítás magasabb szintjén, a testi, biológiai példa fölé emelkedve. A versen végighúzódozó kommunikációs motívumháló áttekintése kapcsán és a vers platonikus aspektusára rámutatva már szóltunk róla. A korai *El innen* „tiszta szavak” és „dadogás” ellentétpárja ismétlődik itt meg, de a korai sejtést előre beláthatatlan mértékben kimélyítve. Nem a beszélő ember (az én) ékesszólásáról vagy fogyatékos megnyilatkozási képességéről van immár szó, hanem a mindenség, ha úgy tetszik: a valóság belső megosztottsága van a nyelvre modellálva. Az egész univerzum kommunikál, csak épp a külső, látható, dolgokká széteső valóság, a lét csak dadogja azt, amit a benső, eleven, megnyilatkozássra kész hatóerő tisztán képes kimondani: „A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd.” Sem az előbbi két sorban, sem az utóbbiban nem a szerelmes férfi egyéni nyelvi kifejezésbeli gondjával bíbelődünk, mint az ifjúkori mintákban, hanem a nyelv általános képtelen-

sége áll a figyelem előterében arra nézve, hogy a megfogalmazásra váró tartalmakat autentikus módon juttassa kifejezésre. A lírai én „csupán” a nyelv foglya. Nem akadályozhatja meg sem a vér alvadását, ha egyszer az a levegővel, külvilággal érintkezésbe lép, sem pedig a lét és törvény közötti szakadékot nem ugorhatja át.

Az ember számára, aki számol a nyelvnek ezzel az eredendő fogyatékossgával, csupán két lehetőség van adva: az elnémulás vagy az érzés világgá kiáltása. Ez lenne a következő sorok mondandója, ha a költő a korai versek „középiskolás fokán” gondolkodna és fejezné ki magát. Az *Óda* lírai énje előtt azonban nincs ilyen választási lehetőség. Az alany nem *beszél* a szerelméről, nem *gondol* rá, hanem mintegy ki van szolgáltatva önnön „szorgos szerveinek”, hogy „újjászüljek”. De kit? Ezen a ponton újra a József Attila-i mondattani elbizonytalanítás jelenségével találjuk magunkat szemben. A szorgos szervek, amelyeket a 4. rész tanulmányozott, mindenkit magát szülik újjá. Tehát a mondat rejtett tárgya ebben az értelemben a lírai én lenne: „szorgos szerveim... újjászülnek (engem)...” – azaz: élek, életben vagyok, hála az életműködést biztosító szervek szorgos munkájának. Annak sincs azonban semmiféle szintaktikai és jelentéstani akadálya, hogy a tárgy a szeretett lény legyen: „szorgos szerveim... újjászülnek (téged)...” Azaz itt az életfunkciókat ellátó szervek munkájára ráépül az emlékezet, más szóval: az egész szervezetem munkája arra irányul, hogy emlékezetedet megelevenítse.

Attól függően, hogyan értelmezzük e kiinduló mondatokat, válik szét a további interpretáció két irányban. A „szorgos szerveim... / már fölkészülnek, / hogy elnémuljanak” jelentheti az ének az elmúlásra való előkészületét, a halálra gondolást, amely ugyancsak végigkíséri a költő életét. A *Nyárban* például a férfikor váratlan gyorsaságú elérkeztéről írja: „Ily gyorsan betelik nyaram.” De jelentheti – mint már korábban utaltunk rá – a feledés, elfakulás könyörtelen törvényeinek betelését minden olyan tárgyon (lett légyen az a vágy legforróbban kívánt tárgya is), amely tartósan eltávolodik tőlünk. Ha a vers szigorú és szoros logikai következtetési lánc lenne, akkor ezt az értelmezési lehetőséget a 3. rész elemzett platonikus vallomása, például „A pillanatok zörögve elvonulnak, / de te némán ülsz fülemben” sorpár kizárná. Ám egy költeményben, s főleg egy több részes, hosszú versben a lélek belső tapasztalatai sorjáznak egymás után, kígyózó vonalvezetéssel, ahol a korábbi erős érzés nem feltétlenül szabja meg pontosan egy további emocionális hullám útját.

Bármiként értelmezzük is az idézett sorokat, rajtuk is következetesen végigvonul a létezésnek és a nyelvnek egymásra mintázódása. A halál vagy a feledés: elnémulás, a vallomás pedig – ugyan nem autentikus beszéd, de – a szervek önkéntelen, az alanyra parancsolt kiáltása. A „De addig mind kiált –” sor tartalmilag az 5. rész első strófájának részét képezi, formailag azonban az új szakasz kezdő mondata, s így a szerelmi vallomás nyelvi ki-

fejezési akadályaival viaskodó első egységet szorosan hozzáfűzi a végre megszülető voltaképpeni fohászhoz.

A fohász rövid, de rendkívül intenzív felkiáltás, amely rövidségében is két részre tagolható. Előbb a vers 4. részében már felbukkant témát, az egyszerűség és sokszerűség ellentétének kérdését fogalmazza újra, a korábbi változattal ellentétes nézőpontból. Ott a sokból összetevődő, belső különbségekből felépülő, mikrokozmosz-szerű egyet láttuk, itt pedig a sokaság, a tömeg közül kiválasztott egyetlen lény a szerelmi vallomás tárgya. A szerelmi érzés ugyanis úgy is definiálható, hogy az emberek nagy tömegéből kiválasztunk egyetlen személyt, akihez életünket kötni akarjuk, illetve hogy a végtelen számú lehetséges partnerből ketten kiválasztják egymást, mint olyan valakit, akiben szerelmi társra és érzelmi támaszra lelhetnek. A sokaság és egyedüliség dialektikája alkalmaztatik itt a szerelmi tematikára. A József Attila által megszakítás nélkül tisztelt Kosztolányi *Halotti beszéd* című, 1933 áprilisában publikált versében ez a dialektika van jelen, de nem a szerelem kontextusában:

Ilyen az ember. Egyedüli példány. [...]
homlokán feltündökölt a jegy,
hogy milliók közt az egyetlenegy

Akár azoknak a helyeknek a számát szaporítjuk ezzel a párhuzammal, amelyek a két költőt összekötik, akár véletlen egybeesésről van szó, József Attila mindenesetre számon tartja az emberiség „létszámát”: „két ezer millió embernek / sokaságát”, amit „két milliárd párosult magány”-ként határoz meg *Emberiség* című versében, a *Flóra*-ciklusban pedig azt konstatálja, hogy „Már két milliárd ember kötöz itt”. Az emberi lények mennyiségi teljességével állítja szembe azt az „egyetlen” egyet, akit „kiszemelt” a maga számára, mert ő az, aki fel tudta pattantani magánya zárjait. Különös nyelvi formát iktat be ezen a ponton a költő a megszólításos beszédbe. A lírai én önnönmagáról itt többes szám harmadik személyben szól: „Kit két ezer millió embernek / sokaságából kiszemelnek”. Az előre vetett mellékmondat után következő főmondat a szerető mennyiségi definíciójához további minőségi jegyeket fűz.

A szerelmi érzés másik megnyilvánulási módja az összeforrás, a teljes azonosulás kívánása a szeretett lénnyel. Ez az igény fogalmazódik meg a második szakasz utolsó három sorában. Az azonosulási vágy nemcsak pillanatnyi, hanem egész életre szóló. A 2. rész szerelmi vallomásában a teljességet egy helyzet, állapot két szélső pontjának, „a szív legmélyebb üregeinek” és a „mindenségnek”, a „földnek” és az „égboltnak” térbeli szembesítésével idézte föl a költő. Az 5. rész fohászkodásában a lírai én a szerelmi társ és ezzel párhuzamosan önnön életének egészét háromarcú, idő vonatkozású metaforával érzékelteti. Különös ellentét köti össze a *Tiszta szívvel* negatív

önmeghatározásainak egyikét ezzel a részlettel: „se bölcsőm, se szemfedőm, / se csókom, se szeretőm” – olvassuk az első szakasz utolsó két sorában. Itt ellenben a szerelem úgy teszi teljessé az emberi életet, hogy a szerető, az „eleven ágy” egyúttal az életbe belépő ember első fekhelye: „lány bölcső”, s egyúttal a végső nyugalom helye is: „erős sír”.

A szerelem, amelyet a férfi számára a nő nyújtani tud, végig kell kísérje őt egész földi pályáján. Életünk mindhárom stádiumában: a csecsemőkorbán, felnőtt, érett emberként és halálunk pillanatában egyformán szükségünk van az asszonyi szeretetre. A véges emberi lény jelenében magában viseli múltját, a „lány bölcső” iránti nosztalgiát, s potenciálisan jelenvalónak érzi végzetét, ezzel az „erős sír” szükségességét. A szexuális kapcsolatban: „eleven ágy”, mindkét véglet egyetlen pillanatban összpontosul. A „fogadj magadba!” felhívás ezt a hármas igényt a „két ezer millió embernek / sokaságából kiszemelt” „egyetlen” lényhez címezi.

Zárójelben

A vers zárlatát a szerelmi élmény tárgyának önfelelt visszaidézéséből, a jelen nem lévőhöz intézett vallomásos és fohászkodó beszédből való feleszmélés tölti ki. A realitásra történő ráébredés, a látomás eloszlása, a magányos én figyelmének önmaga felé fordulása, ez az önmagában véve erősen disszonáns élmény a zárójeles sorok egyik tartalmi összetevője. Csakhogy a hajnalodó égbolt látványa, s általában a felhőtlen égre vetett pillantás: „Milyen magas e hajnali ég!”, mint József Attila költészetében mindig, most is kivételesen nagy pillanat. Az *Eszmélet* a „Földtől eloldja az eget / a hajnal” kijelentéssel kezdődik. „Ahogy fölvetem boldog szememet, / mind följebb oszlanak az eget” – halljuk az elragadtatás szavait az *Alkalmi versben*. „Szürke haja lebben az égen, / kékítőt old az ég vizében” – zárul a mennybemenetel jelenetével a *Mama*. „Illan a könnyü derű, belereszket az égi magasság” – fordítja tekintetét az ég felé a boldog szerelmes a *Hexaméterekben*. Azaz a szeretett nő hiánya miatti disszonanciát a feleszmélés után is tovább tartó, reményteljes szerelmi élmény egyensúlyozza ki. Lenyűgözöttség és elragadtatás kettőssége alakítja az *Oda* záró sorait.

A fény azok közé az elemek közé tartozik, amelyek motivikusan átszövik a vers egészét. A hős „csillámló sziklafalon” ül, a kedves „homlokának fényét / villantja minden levél”, úgy szereti őt, „mint a fényt a termék”, „mint lángot a lélek”. Sőt, önnönmagát, mint megismerő alanyt is fényként határozza meg: „miféle fény”. A *csillagképek*, *napsütés*, *északi fény* jelenségeit idézi föl a szeretett nő tartalmaiként. A vers zárlatában azonban a motívum funkciót vált. A hajnali ég fénye hirtelen ellenségesen kezd csillogni: „Seregek csillognak érceiben”, s a lírai én azt a szem számára elviselhetetlen, vakító fényességet látja, amelyet emberi lény istenséggel találkozással tapasztal, s amely elől el kell fordítania tekintetét, mert különben jóvátehetetlen vétet követ el:

„Bántja szemem a nagy fényesség. / El vagyok veszve, azt hiszem.” A jelenetet természetesen csak az olvasó önkénye költi és fúzi hozzá az egyetlen mozzanathoz, ami ténylegesen ábrázolja van: a drámai színezetű fényélményhez.⁶¹

A látványhoz hangeffektus is kapcsolódik. Az én befelé figyelve önnön szívdobogását észleli. Itt újra érintkezési pontot találunk Thomas Mann *Varázshegyével*, amelyben a főhős szívdobogásának témája szinte zenei motívumként, rendszeresen visszatér. Először az önmegfigyelés, a testérzékelés eredménye a test motorjának meghallgatása. A tengerszint fölötti magasság veszi igénybe Hans Castorp szívét: „És odakinn szőnyeget poroltak... de ez kevésbé látszott valószínűnek, és valóban nem is volt igaz; hanem kitűnt, hogy a szíve dobogását hallja mintegy testén kívül és a messzi távolból, éppen úgy, mintha odakünn szőnyeget vernének fonott nádporolóval.” A testi ok mellé később lelki is társul. A főhős szerelme Madame Chauchat iránt: „Makacsul, tolakodón vert a szíve, mint majdnem állandóan, amióta ide feljött; de újabban Hans Castorp kevésbé ütközött meg rajta, mint az első napokban... Az összefüggés most már megvolt,... a túlzott testi működéshez minden különösebb megerőltetés nélkül meg lehetett találni az indokolásul szolgáló lelki mozzanatot. Elég volt, ha Madame Chauchat-ra gondolt – márpedig gondolt reá! –, és máris meglelte szívdobogásához a megfelelő érzést.”⁶²

Thomas Mann regényének idézett részletei azonban nemcsak megvilágító analógiául szolgálnak, hanem újra és nem először figyelemre méltó ellentétet is képeznek az Ódával. József Attila ugyanis a zárójeles részben gondosan tartózkodik a szeretett nőre való legkisebb közvetlen utalástól is, s „csupán” önnön állapotáról számol be. Teljes egészében a kontextusra bízva azt, hogy az olvasó megérezze: miféle ragyogás vakította el az alanyt, és mi lehet oka a füleit betöltő hangélménynek, hogy „Hallom, amint fölöttem csattog, / ver a szívem.” Az „El vagyok veszve, azt hiszem” kijelentés aligha értelmezhető másként, mint hogy az én föladja minden ellenállását, hagyja magát elsodoratni e hatalmas szerelmi szenvedély hullámaintól. Nem ura többé érzéseinek. A vers a júniusi nappal sziklatetón szemlélődő és emlékeit rendezgető lírai én képével kezd, s a hajnali égre eszmélő alany benyomásaival zárul. A gondolatmenet nem érzékeli és nem érzékelteti a közben eltelt időt: a szerelmi élmény idő-feledtségébe, időtlenségébe ragadja el az olvasót. A vers utolsó egységének zárójelei a felidézett asszony bűvöletének lezárulását, az élmény Paradicsomából való kiűzetést jelzik.

Mellékdal

Az Óda azonban még itt sem zárul le véglegesen. Meghatározatlan harmadik időpont és meghatározott harmadik helyszín: egy mozgó vonat utasfülkéje képezi az alany beszédhelyzetét. Térben és időben távolodunk az élmény

helyszínétől, de közeledünk az időközben elutazott kedveshez. A verstestben a lírai én nézőpontjai rögzítettek és statikusak voltak. Az alany egy „csillám-ló sziklafal” tetejéről tekintette át és írta le a táj egy részletét, majd egy közelebbről meg nem nevezett helyről tekintett föl a hajnalodó égre. A mellékdal helye mozgásban van, a hőst a vitetés helyzetében mutatja be, de a külvilág látványa, a vonatablakból szemlélhető futó táj egy pillanatra sem tűnik föl.

De nemcsak a lírai én helyzete különbözik. A *Mellékdal* két szabályos versszakra (két négysoros, párrímes strófa) tagolódo egysége formailag is többszörösen különvlik az *Óda* szövegtestétől. Külön címet visel, amely műfaji megjelölésként („dal”) feszültségben van a költemény („óda”) minősítésével. A különbség ebben a vonatkozásban hangnembeli. A cím összetett szavának első tagja: „mellék-” a főszöveghez való hozzáfűggesztett jellegét, függelék voltát hangsúlyozza. A tagolás másik módja, a részek sorszámozásában kapott 6. szám egyszerre hozzáfűzi és különválasztja a *Mellékdalt* a korábbi egységektől. Az sem kerülheti el figyelmünket, hogy ez a két strófa is éppúgy zárójelben szerepel, mint a főszöveg zárlata. A ditirambikus formájú, változatos rímképletű, sőt, szeszélyes rímelésű ódával ellentétben a mellékdal 4/5-ös, 5/4-es osztású jambikus kilencesekből áll, amelyeknek rímképlete (a, a, b, b, c, c, a, a) következetes, sőt, kerekre zárt.

A költemény egészét és a *Mellékdalt* elválasztó tartalmi mozzanatok az első két sorba tömörülnek. A „Visz a vonat”, a „megyek utánad”, a „ma még meg is talállak” éppenséggel a főszöveg vershelyzetének, a távol lévő kedves emlékezésbeli felidézésének felszámolását célozzák. A harmadik sortól kezdve viszont motívikus szinten lényegi folytonosság mutatható ki a két szövegrész között. A „talán kihül e lángoló arc” közvetlen visszautalás a vers zárlatának a látvány (fényélmény) és a hangzás (csattogó szívdobogás) vonatkozásában megmutatkozó fiziológiai tüneteire. A „talán csendesen meg is szólalsz” sor egyszerre utal vissza a szeretett nőhöz lényegi attribútumként hozzátartozó, már elemzett csendhez, halksághoz, a „szóra bíró” remélt megszólalása ellenben az eredeti vershelyzetet felszámoló fentebb említett mozzanatokhoz kapcsolódik hozzá.

A víznek az *Ódában* észlelt látványa, a „kerek fehér köveken” „elfutó Szinva-patak”, a „vizesés robajá”-nak hangja, a „vesék forró kútjai” megszelídülve, a fürdővíz csobogásában tér vissza: „Csobog a langyos víz, fürödj meg!” A „Sül a hús, enyhítse étvágyad!” kedves invitációja a „kedves vacsora melegére” emlékeztető „ifju nyár könnyű szellőjében” rejlő ígélet megvalósulásaként is értelmezhető, éppúgy, ahogy a *Mellékdal* utolsó sora, pointe-je: „Ahol én fekszem, az az ágyad” az 5. rész fohászára visszhangzik: „te lány / bölcső, erős sír, eleven ágy, / fogadj magadba!...” A *Mellékdal* utópiája az *Óda* vágyakozó, családot, biztonságot, támaszt szomjazó lírai énjének minden vágyát teljesíti... képzeletben, a freudi szublimációtan értelmében. A felsorolt megfelelések nem a korábbi motívumok változatlan

ismétlései, hanem variációs ismétlések, két egymásnak megfeleltethető motívum felesel is egymással, más hangfekvésben szólalnak meg, más valóság-szinten helyezkednek el. Az Ódában a vágy orkesztere zeng, ditirambikus magasságokban, a *Mellékdalban* megcsendesedve, megszelídülten, a dalszerűség önfegyelmével és egyszerűségével.

Az Óda olvasója előtt az a dilemma vetődik föl, vajon szerelmi verset olvas-e vagy filozófiai költeményt? Vajon a szenvedély elemi ereje vagy a gondolat fegyelmező munkája alakítja-e a kompozíciót? Vajon a lírai hév dominál vagy a mélységre és magvasságra való törekvés nyomja rá bélyegét a szövegre? Az ilyen jelentős, még József Attila pályáján is kivételesen nagy művek esetén nem szégyen, ha ezt a dilemmát nem tudjuk eldönteni.

1 Az elemzés első része József Attila 1933. június címmel az Irodalomtörténet 1998. 3. számában (432–449.) jelent meg. A szövegben támaszkodunk és hivatkozunk az itt leírtakra, de külön jegyzetekben nem utalunk vissza a megfelelő helyekre.

2 „Vámház tér. Dinnyék. Lépcsők, rakodópart.” – *Sárgahajjak szövetsége = Miért fáj ma is*, Balassi, Bp., 1992, 408.

3 IGNOTUS Pál, *Költő és a halál*, Szép Szó, 1928. jan.–febr. = *Kortársak József Attiláról*, II. köt., Akadémiai, Bp., 1987, 978.

4 SZABOLCSI Miklós, *Fiatal életek indulója*, Akadémiai, Bp., 1963, 120–121.

5 SOMLYÓ György (*József Attila Ódájáról = Uő: A költészet vérszerződése*, Szépirodalmi, Bp., 1977, 291.) – SZAPPANOS Balázs, *A lírai vers elemzésének módszere = Tanulmányok a műelemzés köréből*, Tankönyvkiadó, Bp., 1973, 59.

6 PACH Éva, *Eszmetörténeti elemzés. József Attila: Óda = Műelemzés – műértés*, szerk. SIPOS Lajos, Sport, Bp., 1980.

7 „Szébb nőt képzőművész létemre keveset láttam... Műveltsége, kelleme mellett ez a kivételes szépség egyszerűen nem maradhatott hatástalan senkire, aki a közelébe került... A tény, hogy József Attila a verset dr. Szöllösnéhez írta, szűkebb baráti körömben eléggé köztudott volt” – emlékezik Pátzay Pál. Idézi BOKOR László, *József Attila „svéd asszonya”*, Élet és Irodalom, 1973, aug. 11., 32. sz., 2.

8 BÁNYAI László, *Négyszemközt József Attilával*, Körmendy, Bp., 1943, 170.

9 FÜLÖP László, *Az „Óda”*, Studia Litteraria, KLTE, Debrecen, 1966, 90.

10 BENEY Zsuzsa, *Lényed ott minden lényegget kitölt – az Óda világgképéről = Uő, József Attila-tanulmányok*, Szépirodalmi, Bp., 1989, 176.

11 FÜLEP Lajos, *Az emlékezés a művészi alkotásban = Uő, A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, Magvető, Bp., 1974, II. köt., 605–651.

12 „...a művészet az emberi eszméletnek, a léleknek, tudatnak, vagy ha úgy tetszik, tudatalattinak a mélyéről, – de mindenképpen az emberi élet jelenné gyülemelő múltjából hozza föl képeit.” (*József Attila Összes Művei*, III. köt., sajtó alá rend. SZABOLCSI Miklós, Akadémiai, Bp., 1958, 111.)

13 LENGYEL András, *A „jelenné gyülemelő múlt” = Uő, A modernitás antinómiái*, Tekintet, Bp., 1996, 98.

14 TVERDOTA György, *A Dunánál, az emlékezés verse*, ItK, 1994, 5–6. sz., 639–672.

15 I. m., 657–658.

16 I. m., 656.

17 I. m., 657.

18 SZIGETI Lajos Sándor, *Ritkás erdő alatt – A tünődés és eszmélés verse = József Attila-versek elemzése*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Tankönyvkiadó, Bp., 1980, 72–99.

19 FEHÉR Erzsébet, *Múza fényपालásban – József Attila „szép, régi asszonya”*, Iris, 1992. szept., 26–31.

20 Elemzését lásd TVERDOTA György, *József Attila: Flóra 1. Hexaméterek*, A Tiszatáj Diákmelléklete, 1998, 55. sz.

21 FÜLEP Lajos, i. m., 629.

22 FÜLEP Lajos, i. m., 649–650.

23 Lásd TVERDOTA György kommentárját az *Ihlet és nemzet* című József Attila-törredékhez, *Az alak, b) A genetikus alakeszme* fejezetet, különös tekintettel a 95–97. oldalakra (JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Magyarázatok*, Osiris, Bp., 1995.)

24 Thomas MANN, *A varázshegy*, ford. SZŐLLŐSY Klára, Európa, Bp., 1960, II. köt., 12.

25 TÍMÁR György, *A nap hőse*, Köznevelés, 1958. márc. 19., 135–136.

26 HELLER Ágnes, *Az Óda és A varázshegy*, Kortárs, 1962, 12. sz., 1828.

27 TAMÁS Attila, *Valóság, vagy olvasmány-élmény?* Kortárs, 1963, 317.

28 HELLER Ágnes, *i. m.*, 1830.

29 IGNOTUS Pál, *Óda és Eszmélet*, Esti Kurir, 1936. febr. 29., 6. = *Kortársak József Attiláról*, I. köt., szerk. BOKOR László, sajtó alá rend. és jegyz. TVERDOTA György, 398–399.; FEJTŐ Ferenc, *József Attila költészete*, Szép Szó, 1938. jan.–febr. 68–89. = *Kortársak József Attiláról*, II, 997–998.; TÍMÁR György *i. m.*, 135.

30 HALÁSZ Előd, *A „belső” anatómia epikai és lírai ábrázolása és funkciója*, Helikon, 1973, 1. sz., 7–18.

31 Heller Ágnes kifejezései, *i. m.*, 1829., 1830.

32 Thomas MANN, *i. m.*, I. köt., 8.

33 Uo.

34 Thomas MANN, *i. m.*, I. köt., 50.

35 Uo.

36 Thomas MANN, *i. m.*, I. köt., 436.

37 Thomas MANN, *i. m.*, II. köt., 186., HELLER Ágnes, *i. m.*, 1828., TAMÁS Attila, *i. m.*, 317.; HALÁSZ Előd, *i. m.*, 27.

38 Thomas MANN, *i. m.*, II. köt., 65–66., HALÁSZ Előd, *i. m.*, 13.

39 A „csillámló” jelző rendszeresen tér vissza az erkélyén magányosan szemlélődő Castorp elé táruló látvány jellemzésére: Thomas MANN, *i. m.*, I. köt., („csillámló fagyos éjszaka”) 386., („kristályosan csillámló havasi völgy”) 389., („csillámló völgy”) 392., („fagyos csillámló völgy”) 402.

40 Thomas MANN, *i. m.*, II. köt., 190.

41 Uo., 190., 191.

42 FÜLÖP László, *i. m.*, 91.

43 Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, Akadémiai, Reprint sorozat, Bp., 1987, 156.

44 KARINTHY Frigyes, *Capillária = Uő, Összegyűjtött művei*, Szépirodalmi, Bp., 1976, 114–115. Clawdia Chauchat kezének látványa is hasonlóképpen mély nyomokat hagy Hans Castorpban. Thomas MANN, *i. m.*, I. köt., 183. HALÁSZ Előd, *i. m.*, 21.

45 Beney Zsuzsa a János-evangélium „És az Ige testté lett” mondatára (1. 14.) vezeti vissza a hasonlatot. BENEY Zsuzsa, *i. m.*, 197. Az angyali üdvözetlet azonban Lukács evangéliumában található meg teljes formájában. „Áldott vagy te az asszonyok között” – mondja az angyal Máriának – „A Szent Lélek száll te reád és a Magasságosnak ereje árnyékoz meg téged” (Luk 1. 28., 35.) Az angyali üdvözetletnek a versrészlet mögé vetítése azért is indokolt, mert a vers egy későbbi pontján felbukkanó „méhednek áldott gyümölcse” kifejezés ugyanebből a szent történetből ered.

46 A tevékeny és a befogadó értelem (az „Ige” és a „megnyílt értelem”) megkülönböztetése előfordul egy lappangó József Attila levélben, amelyet a költő Vágó Mártának írt, valószínűleg 1928 októberében. A tényt Vágó Márta 1928. november 1-jén kelt levelében olvasható reakciójából tudjuk: „Mi a termékenyítő és termékenyülő szellemiség szerepe a mi ügyünkben azt igazán nem értem. Végre is minden igazi szellemi életnek mind a kettőnek kell lennie egyszerre! Kell, hogy az ember állandóan adjon és kapjon nemcsak szellemekben, de minden egyes terén az életnek.” (VÁGÓ Márta, *József Attila*, Szépirodalmi, Bp., 1975, 409–410.) Az idézett fogalmi különbségtétel „intellectus agens” és „intellectus possibilis” között József Attila skolasztikus (neotomista?) irányú tájékozódására enged következtetni.

47 BENEY Zsuzsa, *i. m.*, 197.

48 JÓZSEF Attila, *Az Istenek halnak, az Ember él = JÓZSEF Attila, Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek*, Osiris, Bp., 1995, 216.

49 BENEY, *i. m.*, 198.

50 FÜLÖP László, *i. m.*, 94.

51 Thomas MANN, *i. m.*, I. köt., 392–393.

52 HALÁSZ Előd, *i. m.*, 31.

53 BERGSON, *i. m.*, 29., 30.

54 BERGSON, *i. m.*, 228.

55 TAMÁS Attila, *József Attila Ódájának motívumrendszeréről = Uő, A költői műalkotás fő sajátosságai*, Akadémiai, Bp., 1972, 264.

56 BERGSON, *i. m.*, 235., 228., 19–20. Rokon gondolatok bőséggel idézhetők Thomas Mann regényéből is. *I. m.*, I. köt., 402.

57 Thomas MANN, *i. m.*, I. köt., 103.

58 BERGSON, *i. m.*, 20.

59 SOMLYÓ György, *i. m.*, 291–292.

60 Hans Castorpot a farsangéj jogosítja föl a magázás felfüggesztésére, s a tegezéshez az alkalom elmúltával is ragaszkodik, Clawdia Chauchat minden tiltakozása ellenére is.

61 TAMÁS Attila, *i. m.*, 261.

62 Thomas MANN, *i. m.*, I. köt., 128., 200–201.

Egy verskompozíció-típus megjelenése századunk magyar költészetében

József Attila pályáján kezdettől úgyszólván mindvégig ott érződik a törekvés nagyobb szerkezetek létrehozására. Az a lírikus, aki máskülönben annyira fogékony tudott lenni a létezés parányi tényezői iránt, hogy a magános – lehullott könnycseppben elakadó, máskor szunnyadónak mutatkozó – hangját is megörökítette (a maga „csöpp árnyéká”-val), aki tekintetével és tollával nyomon tudta követni az udvar kövére loccsantott szappanos víz előretapogatózó mocorgásait, s „meghallotta” akár molekuláknak is a koccanásait, alig töltötte be tizennyolcadik életévét, s már be is fejezte feszes hangzásszerkezetbe rendezett alkotását: tizenöt szonettből font „koszorú”-ját. A *Kozmosz énekét*, melyben az Úr végtelenjében keringő csillagokon épült „dübörgő gépváros”-ok ugyanúgy helyet (illetve szerepet) kapnak, mint közelükben a „gőzös, meleg barázdák”-ban sarjadó „kincses kalászok”. Fájdalmak és kacagások, gondolatok és hitek, ízek és illatok léteznek itt együtt – akár a varázsos szépségek és az irgalmatlan bűnök. Persze – Lotz János értékes elemzése¹ ellenében elmondható azért, hogy ez a vers még több jegyét is magán viseli az ifjú erőket meghaladó feladatvállalásnak, s a maga egészében korántsem sorolható az érett költő alkotásai közé. (Ismeretes, hogy a *Medvetánc* válogatásába majd két szonettet fog csak átvenni belőle.) Csakhogy ezzel az ítélettel még a legkevésbé sem utalhatjuk ezt a vállalkozást az olyanok közé, amelyek nem érdemelhetnek különösebb figyelmet. Az a körülmény ugyan, hogy a kiforrott lírikus is fog – ha nem is szonettkoszorút, de – szonettciklust írni, önmagában még nem kívánná meg itt különösebben a figyelmet. Indokolt lehet azonban, hogy ezen túl azt is észrevegyük: a végtelenben külön kis világot (kis világokat) kialakításnak a mozzanata („Külön világot alkotok magam”) – mely más változatokban majd a *Téli éjszakának* is fontos tényezőjévé lesz, akár a legkésőbbiek közül való „*Költőnk és Korá*”-nak – már itt is megjelenik. (Kiemelt nyitó helyzetben – ami a *Mesterszonettben* nyitó helyzetben való megismétlést von szükségyszerűen maga után.) Emellett azok a szavak, melyek a „feledésbe hulló verssorok” módjára „lehulló” bolygó látványát idézik föl, mintha az „alvadt vérdarabok” módjára lehulló szavakét készítenék elő (az *Ódától*), az emberi lélek „Úrba szabadulásáról” vallók pedig a „*Költőnk és Korá*”-ban leírt „lelkem az anyához, a nagy Úrhoz

szállna fönn"-ben találunk majd közvetlen folytatásra. (A *gondolat*nak „az Űrszelé”-vel való szembesítéséhez hasonlóan, mely a késői alkotásban majd „a semmi” módjára látszik „szállongni” a vers anyagában.) És bármennyire másszerű – egyszersmind nem teljesen kiforrott – alkotás is a néhány hónappal szonettkoszorújának befejezését követően írni kezdett *Tanítások*, annyit azért érdemes lehet róla ebben a vonatkozásban is megemlíteni, hogy ez is: *ciklus*. Más szóval: részlegesen önálló, egymáshoz részben hasonlóságai, részben inkább ellentéteik révén kapcsolódó alkotásokból (tizennégyből, míg az előbbi tizennégy plusz egyből állt!) alakul nagyobb egységgé. (Ezúttal történetesen kevésbé zárttá, s maga a versforma sem tölt itt be egységesítő szerepet – legföljebb rímtelen szabadvers-voltuk közös.)

Megint csak azonos versforma fűz viszont majd egymáshoz öt évvel később tizenegy, illetve tizenkét (rövid) verset: a *Medáliák* ciklusban. (Tizenegy kétszer négy-, egy egyszer négysoros, tíz-tízszótagos páros rímű szakaszokból.) Stílusuk – melyet többek között varázsos meseszerűség és már-már abszurd mértékben szabados képzettársítási eljárások elegyedése jellemez – nagyjából mindvégig azonos, tehát ez is a ciklusszervezést tényezői közé számítható. (Beleértve a stílus tényezői közé a versbeszéd milyenségét is.) Az egymástól számokkal is elkülönített egységekben megjelenített „színterek” ugyanakkor igen sok úgyszólván végletes különbözőséget tartalmaznak: távoli indiai tájak váltják egymást olyanokkal, amelyek az Alföldről mutatkoznak számunkra ismerőseknek, nagyvárosi lépcsőházak elemei és modern fegyverek váltakoznak régibb évezredek nyilaival és köveivel. *Maga az ellentétek végletessége* azonban nagyjából itt is állandó: zöld cincér szelíd aprósága és égitestek (itt ugyancsak részben) kozmikus volta, harmatcseppen mocorgó porszem és valahol az ürességben lebegő „világ” méret-kontrasztja, gyümölcs érző „szíve” és a bentről kinézve „mindent belátás” sivár mozzanata, *kukacokként* hemzsegő *csillagok* létében foglalt érték-ellentétek – búzaszemek és napok, pihék és tengerek, reccsenő keménység és cirógatás gyöngédsége megannyi jellegadó tényezőként vesz részt a versben.

A megjelenített elemek – tárgyak, lények, történések – első pillantásra inkább kaotikusságot mutató (állandóságot inkább csak magában az ellentétes-ségben nyújtó) sokféleségén belül ugyanakkor egyfajta szerkesztésnek a törekvései is egyértelműen érvényesülnek – ha nem is zavartalanul. *Simogatás* emlékének a megidézésével indulnak a sorok, majd egy varázsos harmóniát vált föl hamarosan az ember-létre józanodás keserősége – ezt folytatja az elidegenedettség élményén át a semmibe hullás veszélyének ismételt sugallása, a „mindent belátás” véglegesnek ígérkező illúzióvesztése (1–3.); ezt követi egy négyszeres „Lehet”-tel – tehát nagyfokú bizonytalanság sugallásával – összekapcsolt, máskülönben felfokozott rettenet-élmény, gyilkos fenyegetések és kiszolgáltatottság-érzések együttesében (4.). Ezt fogja lassan föl váltani a „hazatalálás” esetleges lehetőségének érzékeltetése, mely hama-

rosan elvezet egyfajta összefüggések-középpontjában-létezés ígéretének a megfogalmazásáig. Váltakozva érzékeltet valamennyit a pusztulás, az élettelesség dermedés és a felszabadulás élményeiből (megcsillantva a *cirógatás* újbóli érvényre jutásának távlatait is 5–10.). Ezt követi azután egy szoros párhuzamokból és ellentétekből létrehozott zártabb szerkezet, („huszonhárom király” és „huszonhárom kölyök” megjelenítésével), mely felfokozott intenzitású változatban („süt”, „lángol”) ismétli meg az első versszak hold-nap-kettősét. Ily módon ez (a 11.), alkalmas egy távolodást-távolítást magában foglaló *zárószerkezet* szerepének a betöltésére is.²

Erőteljes, egyszersmind újszerű „nagykompozíció” azután majd csak a mintegy öt évvel későbbi *Téli éjszakában*, utóbb a fél évvel ezt követő *Ódában*, az újabb évvel később írt-összeállított *Eszméletben* és – valamivel kisebb „méretben” – az *Alkalmi vers a szocializmus állásáról* soraiban jelenik meg. (Ezeknek az esetben ismételten többek által is tüzetesen elemzett alkotásokkal³ van dolgunk, természetes, hogy itt csak néhány jellegzetességük kerülhet tárgyalásra.)

Mindenekelőtt azonban talán éppen azt lehet szükséges megemlíteni: mi magyarázhatja a *Téli éjszaka* itteni vizsgálatát, annak ellenére, hogy ez nem ciklus, illetve nem külső jegyekkel is elkülönített részekből épített nagyobb egész. Magának a ciklusszervezésnek a műveletei vagy igényei azonban csak úgy jöttek szóba vizsgálódásainkban, mint a nagyobb kompozíció létrehozásának *egyik*: nem is éppen a legjellegzetesebb lehetősége. A kompozícióalakításnak pedig csupán felszíni jegyei között érdemelhet számbavételt a szöveg egészének számjegyekkel történő kisebb részekre tagolása. Márpedig, ha nem írható is merőben a véletlennek a számlájára, hogy József Attilának melyik verse kapott ilyen, a felszínen is észrevehető tagolást, teljes határozottsággal azért olyasmit is kockázatos volna kijelenteni, hogy súlyos csorbát szenvedett volna az *Eszmélet*, az *Óda* vagy az *Alkalmi vers...* művészi értéke azáltal, ha a számjegyek helyére tagolás-jelzésül csak csillagok kerültek volna. Sőt, az *Alkalmi vers...* esetében talán még egy olyan – irodalmi érzékkel rendelkező – olvasó sem érezne zavart, aki valamiképpen egy számok és csillagok nélküli (némiképp hibás) szövegnek az alakjában találkoznék először a sorokkal. (Noha utólag, a helyes szöveget megismerve minden bizonnyal ő is elismerné a számjegyekkel történt tagolás indokoltságát: „*szereény mértékben minőségjavító*” szerepét.) S az ilyen eljárás „ellentétes irányú” változatban sem igen vezetne nagyobb eltéréshez a költemény befogadása során: a tizennyolc kisebb – versszak szerű – egységre tagoltan leírt-kinyomtatott *Téli éjszaka* szövege is nagyobb erőltetések nélkül „elbírna” nyolc-tíz, csillagok közbeiktatásával végrehajtott tagoláserősítést. A sorok hosszúságának és a szakaszokat alkotó sorok számának a váltakozásai alapján is, még inkább pedig belsőbb tényezőkhöz igazodva: a megjelenített tárgyi világ és a kifejezett magatartásforma vagy a megszólalásmód változásaihoz igazodva. Például a

„széles, szenes göröngyök” fölötti széjjeltekintést követően, amely „a világ ág-bogán” fönnakadt, jelképes értéket nyert szalagnak a megjelenítésével zárul, és amelyet az a szakasz fog követni, mely „A távolban” jól („kerek csönd” által) körülhatároltan elhelyezkedő, az „ellobbantság” hamujával ellentétben tüzet őrző tanyát kirajzolja. Vagy – tizenöt sorral később – az éj hangtalan (füst fölszállásához hasonlítható) beálltát jelző sorok és „A kék, vas éjszakát már hozza hömpölyögve lassúdad harangkondulás” fokozatosan kibontakozó sorpárjával nyitó, az *idő* tényezőjét hangsúlyossá tevő szakasz között. Újabb kilenc sorral odább a „hang” rím szóval zárult egység és az immár időbeli *távolodottságot* jelző „csengés emléke száll”-lal nyitó: a vers középső szerkezeti egységévé épülő rövid szakaszok között. Aztán a beállt „némaság” feszültségét lassan oldó „fekete sóhaj” érzékeltetését követően (melyet a cselekményben annak a „varjúcsapat”-nak a lebbenése idéz elő, mely „a hideg űrön” átrepülő holló átsuhanására „felel” a motívumok rendszerében), mely a tematikai vonatkozásban mintegy summázó, a kép- és hangszerkezetben egyszersmind fordulatot hozó, kijelentésszerű „Téli éjszaka” szószerkezetet előzi meg. (A részleges fordulat abban ismerhető itt föl, hogy az első versfélben „a téli éj, a téli ég, a téli érc” hármasa kapott szerepet, a másodikban ezzel szemben a hármassal variáció második tagja – a jelző helyett a jelzett szó – nyer ismétlést: „a téli éjszaka”, „a sárga éjszaka”, „a merev éjszaka”. Nem merev, kínos pontossággal kimért ellen-szerkezetként, hanem félig rejtetten: itt nem szorosán egymás mellett, hanem egymást követő szakaszoknak a zárásaiban. Mint ahogy a varjúcsapat sem *pontos*, csak *lényegi* megfelelője a magános hollónak – vagy majd a szétszórt csillagokhoz *hasonlóan* megjelenő, szikrákat kavaró mozdonyfüst sem a kéményből szikrákkal fölszálló *füsthöz hasonlóan* megjelenő éjnek – és megannyi más tényező ebben a kivételesen erős motívumrendszerű műalkotásban: az ág hegyén fönnakadt „ezüstrongy” és az utca szögletén túl nem jutott, fagytól „zörgő kabát”, a teljes „nyáron át” dőlt „fény és szalma” s a télben „lucskos szalma”-ként hulló „lámpafény”, a fagyra „tört emelő” ág és „a kínok szűrő fegyvere”...) A *tárgyi*-természeti világ és a benne végbemenő, hozzá kapcsolódó mozgások megjelenítésének tagolásával nem vág ugyan egybe az érzékeltetett *szemléletmódok*⁴ és a kifejezett *magatartásformák* egymás váltásának menete, de nem is egészen független attól. Részint abban a tekintetben, hogy ez utóbbiak jórészt az előbb említettekre való reagálásokként nyernek kifejezést, részint – ebből is adódóan –, hogy kimunkált végső *egységük* erőteljes *ellentéteket* – ellentéteknek a kifejezését – foglalja magában. A fenyegetettség kínját és a gyönyörködésre való készséget, a parányi dolgokra odafigyelés megnyilatkozásait és az egyetemes törvényekkel egy-ritmusba-kerülés vonzalmát, a titkok sejtelme iránti fogékonyságot és a rezzenéstelen odafigyelni tudást a kritikus pontokon jelzéseket adó „elme” szavaira.

Olyan pszichikai tényezőket, melyek akár ahhoz is elegendők lehetnek, hogy széjjelfeszítsék az egyetlen személyiségbe zártság kereteit.

József Attila *Ódájának* a szerkezeti tagolására már számjegyek is figyelmeztetnek: a korábbi, lazább (vagy felületibb) ciklusszerkesztésnek és a *Téli éjszakában* megvalósított, hangsúlyozott különbözőzésekből vagy éppen ellentétekből egységet építésnek a törekvései itt tehát mintegy összetalálkoztak egymással.

Az első egység a mindennapi szemléletet érvényesíti, csak éppen az emlékezés intenzitása és színessége haladja meg az ebben megszokott mértéket. A második vallomássá forrósodik, s ennek során jut el „a szív legmélyebb üregei”-nek és „a mindenség”-nek a néven nevezéséig; a harmadik (azáltal is, hogy a másodikban elhangzott „szeretlek”-et ismételve-hasonlítva ennek jelentését is kibontakozáshoz segíti) fokozza a szövegben azoknak az elemeknek a szerepét, amelyek már *a lét egészét* érintik („lélek”, „test” és „ösztön” viszonyát, a „halandóság” tragikumát, a felszín, a „mély”, illetve a „lényeg” mibenlétét és az idő múlását – személyes és kozmikus viszonylatokban egyaránt). Az első egységben impresszionisztikusan megvillantott „fény” itt már jelképesé, többletértékek hordozójává lényegül („szeretlek, mint a fényt a termék...” – fontos elemét alkotva a negyedik és az ötödik részben is szerepet kapó motívumláncolatnak („homályló északi fény borong”, „bántja szemem a nagy fényesség”). A negyedik a költői, illetve az emberi személyiség másikkhoz-kapcsolódásának a lehetőségeire kérdez rá – egyszersmind elámulva ezek káprázatos gazdagságán –, a közvetlen *látás* pedig itt már teljesen elveszíti érvényét, hogy a *látomás*nak adja át a helyét. (A látomás sajátos változatának: tudományos ismeretek által is irányított képzelettevékenységeknek.) A „nézés”, mely korábban csaknem kizárólag a külső felé fordult, itt már teljesen a belsőre irányul, a *mulandósággal* való szembesülés viszont átengedi helyét az időtlenül „bolyongó” „öntudatlan örökkévalóság” érzékeltetésének. Ez a folyamat török azután meg – ha nem is teljes érvénnyel, illetve nem további küzdelmek nélkül – az ötödik egységben, ahol a „reszketve” lüktető vércörök elevenségét fölváltva a szavak is „alvadt vérdarabok”-ként „hullanak” le a korábban fölfénylő csillagokhoz hasonlóan). A filozofikus *elme* pedig – visszaszorítva, de meg nem szüntette a képek szerepét – „lét” és „törvény” viszonyáról fogalmaz meg ítéletet, hogy azután az *ösztöntől* felszított vágnak adja át a szót („fogadj magadba!”). Ezt követi – zárójellel félig elkülönítetten – az intenzitásában felfokozott, más-különben azonban mindennapi szemlélet újbóli érvényre jutása; mindennapi látásmód és ezzel egybejárászó képzelet oldódik egymásba a hatos számmal jelölt egységben is, mely külön alcímet is kap, s melynek versszaktagulása is segíti viszonylagos elkülönülését: „mellékdal”-voltát érzékeltette.

A szemléleti jelleg, illetve törvényt-kutatás, a külsőre, illetve belsőre irányulás, a létmámor-kifejezés, illetve elmúlás-törvényekkel való szembesülés erő-

teljes különbözőségei, illetve ellentétei részben a legfelső rétegben is éreztetik a hatásukat: az egyes részekben belüli szakaszoknak, a szakaszok sorainak és e sorok hosszúságainak az eltéréseiben (1/2, 2/1, 2/3, 4/6, 5/3, 6/2, egyenként kettőtől tizenháromig terjedő sormennyiséget tartalmazva, kétszótagosaktól tizenkettősökig nyúló sorokkal). Ennek megnyilvánulásaihoz a hangzás rétegeiben rímelési és további ritmikai eltérések társulnak. (A páros-, kereszt- és ölelkező rímvégződésű szakaszok *mindegyikének* más a rímképlete.)

Ennek a rendkívüli sokféleségnek a funkcionális egységét viszont nem csupán a téma végső soron változatlan volta (az egyazon személytől egyazon személyhez szóló szerelemvallás s az „egyazon létezéssel” való extenzív-intenzív kapcsolatteremtés), valamint a keretül szolgáló változatlan külső helyszín biztosítja (a nyári szellőktől körülvengett, majd „csillogó” égbolttal befödött „csillámló” sziklafal), vagy az érzékeltetett, nyolc órásnál aligha hosszabbra nyúló időtartam, és nem is csupán néhány, az egységek közötti átkötés vesz részt a megteremtésében. (A harmadik–negyedik és az ötödik–hatodik vége-eleje között: a vért szállító erek „átderengését” tekintve, majd a szívdobogás-vonatzakolatás „csattogásának” földidzésében.) Legbenső tényezőjének vonatkozásában a beszélő szavai által kifejezett szemléleti-magatartásbeli egység biztosítja ezt az egységesítést, amihez megint csak főként a szövegtestet át- meg átszövő motívumrendszer szolgáltat „anyagi fedezetet”, illetve ez lesz „meggyőző erővé” a különböző benyomások összességében. (A „száll”, „tovatúnt”, „elfut”, „futsz tova”, „elvonulnak”, „bejárhatom”, „viszik”, „halad”, „bolyong”, „visz”, „megyek”, illetve a velük jó részt ellentétes „lehajlik”, „lecsüng”, „biccen”, „vizesés”, „verődve földön és égbolton”, „hulló tárgyak”, „csillagok... lehullanak”, „alászállhatok”, „hullnak eléd”, „erős sír... fogadj magadba!”, illetve az „üreg”, „vermek”, „barlangban”, „alászállhatok rejtelseibe”, „belek alagutjai”, „tartalmaidban”, „bölcső, erős sír”; a „Szinva-patak”, „vizesés”, „vizes pohár”, „forró kút”, „tavak”, „langyos víz” egymást erősítő-módosító láncolataiban; ezekhez csatlakozik a „lebben”, „rezzen”, reszket” és talán még a hasonló mozgásokat asszociáltató „csobog” is – és folytathatnánk tovább is a felsorolást.⁵

A tüzetesebben vizsgált két hosszabb költemény közül az utóbbihoz áll közelebb a némileg kisebb terjedelmű *Alkalmi vers...*, mely mindkettőhöz hasonlóan „az egészben” (mintegy a létezés egészében) tapintja az ember – közvetlenül a sorokban megszólaló „szereplő” – helyét. Első egysége ennek is a mindennapi valóság színterére vezet, a második és a harmadik (szakaszterjedelmű) egység exponálja azután a bölcséleti (társadalom-, majd létbölcséleti) kérdést (feloldhatatlan ellentétben áll-e egymással az ösztönök és az értelem világa?), s a nagyjából középhelyzetet elfoglaló negyedik vezet el – „látható” történések szférájában, de az indítás helyzetéből közvetlenül be nem látható szintéren: bányák mélyében – a lényegi válasz sugallására hivatott mozzanatokig. Innen tér azután vissza a vers az ötödik rész közvetítésé-

vel a hatodikba, a megnyugtató bölcséleti válasz megfogalmazásán át lényegében a nyitás helyzetébe. (Pontosabban: annak enyhén módosított, *elképzelt* változatába, ahol is a beszélő együtt ül az eredetileg távolból megszólított „vitatárs” személyével.) Az ellentétek és a különbözőségek tehát itt is hangsúlyosan jelen vannak, csak lényegesen kevésbé feszítettek, mint a két nagyobb lélegzetű műalkotásban, amiből következően legyőzésük sem kíván az ottaniakéhoz hasonló mértékben kidolgozott eszközöket.

Egy fokkal mindenképpen részletesebb (és sajnos változatlanul fárasztó) tárgyalást kíván ennél a lényegesen nagyobb vállalkozás eredményeként létrejött *Eszmélet*. (Akkor is, ha ennek elemzése már egyenesen kötetekre rüg.⁶ Természetes ezután, hogy itt ennek is csupán a kiválasztott szempontok szerinti vizsgálata kerül sorra.)

A tizenkét egységből épült költői mű egészszerűsége itt az első pillantásra az evidencia szintjén jelentkezik: nyolc-nyolc nyolc- vagy kilencszótagos sorból álló szakaszok követik itt egymást, némiképp szabados jambikus ritmizálással, kezdettől végig azonos rímképletbe rendezett sorvégződészekkel. (Akár az az ítélet is megfogalmazódhat ezért vele kapcsolatban, hogy ez nem tartozik a vizsgált verstípus darabjai közé: itt hagyományosabb ciklussal van dolgunk.) Ugyanakkor már (hozzávetőlegesen ismert) keletkezéstörténete is egységbe foglalásának *feladat-voltára* enged következtetni, hiszen megírásának időtartama bő fél évre tehető, emellett különböző ún. vázlatok is maradtak fenn írásának félkész termékeiből, sőt, az is kiderül, hogy az egyes részek eredetileg külön címeket is viseltek. Egy igen fontos rész pedig egy másik – ugyancsak fontos, de szerzőjének életében meg nem jelent – verséből „át-emelve” került ide. (A Babitshoz szóló *Magad emésztő...* kezdetűből.) Azonkívül épp ennek az esetében nem mutatható ki ahhoz hasonlóan zárt témaegység, amilyen a korábban elemzettekben. (A tájleírás szándékáé, a szerelmi vallomásaé, vagy – visszább tekintve a fiatalkori szonettkoszorúra – annak megkísérléséé, hogy „a mindenséget” a maga teljességében „vegye versbe” a lírikus.) Az *Eszmélet* soraiban a megszólaló személynek tágabb környezetét bemutató részeket olyanok váltják föl – átvezetés nélkül –, amelyek személytelenek és *létbölcséleti* kérdéseket állítanak előtérbe („akár egy halom hasított fa, hever egymáson a világ”); erre majd a beszélő személyes *múltjának* különböző elemeiből összevont kép következik („...úgy lapultam...”); ezt *társadalombölcséleti* eszmefuttatás követi („Im itt a szenvedés, belül, ám...”), erre a személyes élettörténet *későbbi felnőttkori síkjairól* vett emlék fölelevenítése következik („képzelhetsz egy kis szabadságot... hát, amint fölállok...”), majd *víziók és hallucinálások* szféráiba kerülünk („hallottam sírni a vasat”); ezt követően újabb váltásra kerül sor az *általánosítások személytelen világába* („az meglett ember, akinek...”), míg végül a beszélőnek valamelyik múltbeli idősíkból származó *emléke* („láttam a boldogságot én...”), erre pedig *jelen helyzetének megörökítése* következik („Vasútnál lakom...”). Az „egyszerű minden-

napok"-ból történő indításon belül is már a második részben átkerülünk az álom területére (álmokkal szembesít, miközben egyúttal a kozmikusnak mondható elemek jelenlétét is erősíti), s a *külső* és a *belső* világ különös ellentéteibe avat be – ez az ellentét azután egyike lesz azoknak, amelyek fontos szerepet kapnak: kint és bent szembesül egymással a harmadik egységben is (jelképesse lényegülten, praktikus boldogulás és erkölcsi törvényekhez igazodás viszonylatában: „nem fog a macska egyszerre kint s bent egeret”), ezt követően az ötödikben (a „kint” őrként viselkedő ember érzésvilágának kifürkészni próbálásában), de az ezzel majdnem pontosan ellentétes hatodikban is („Im itt a szenvedés belül, ám ott kívül a magyarázat”), majd a képzelt szabadságból a börtönrácsok mögé zártság állapotával szembesítő nyolcadikban, részben még talán a tizedikben is („akinek szívében se anyja apja”, az a talált tárgyként kezelt életet is mintegy a „kint” világának adja vissza), végül egyértelműen, de a korábbiaknál bonyolultabb változatban a zárókép vonatablak-megjelenítéseiben („...én állok minden fülke-fényben”).

Kettősök mellett egy többé-kevésbé elrendezett ellentét-*csoport* is feszültséget visz több helyütt az anyagba. Az első szakasz könnyedén elhelyezkedő friss falevelei a *szabad* elrendeződést valósítják meg, ezzel a második egységben a *rend* szembesül (melyben „egy szálló porszem el nem hibban”), ezt követi a harmadikban a *vak véletlen* (a „kocka”) uralmától megszabadulás igénye, a negyedikben a *káosz* „*rendje*” („akár egy halom hasított fa... szorítja, nyomja, összefogja egyik dolog a másikat”), ennél lazábban illeszkedik a hatodikban a felszabadulást lehetővé tevő törvényszerűségek tapogatása („úgy szabadulsz, ha...”), a hetedikben pedig a „*véletlen szálaiból*” – a dialektika szerint – szövődő „*törvény*” váratlan megbomlása döbönt majd meg. A nyolcadikban a *szabadság* csak a képzelet szülötteként csillan meg egy pillanatra. A kilencedikben a személyiség pszichikai *törvényei* teszik lehetetlenné a szeretet, az érzelmek megtagadását („nem tudok mást, mint szeretni”) – ezzel áll szemben a következőben a „meglett ember”-lét rideg *törvénye* – míg azután a tizenkettedikben mintha a kezdeti szabadság újulna meg az „el-elnézés”, illetve a „szállás” könnyedségében. Saját útjain járó képzelet és iskolázott tudás (Bergson és Engels), „szenvedés” és „boldogság” ellentétei mozgatják a majd szubjektíven kifejezett, majd inkább kívülről megközelített pszichikum világát, a belső érzékeléseknek (látásnak, hallásnak, tapintásnak és ízlelésnek) gazdag együttesét is mozgósítva.

Az ellentétek szembeállításait-ütköztetéseit és szemléletváltásokat is magában foglaló sokféleségnek a viszonylagos egységét azonban nem csupán külsődleges tényezők (tudniillik a lényegében mindvégig változatlan versforma) alakítják itt ki, látszatként, hanem elsősorban a létezési, a lehetséges viselkedési törvényszerűségek kutatásának vállalásában megnyilvánuló, a legkeserűbb fölismerésektől sem visszariadó *következetesség* érvényesül mindvégig a megszólalás módjában. Egyazon kutatói *eltökéltség* segíti előre-

jutni a szabadságot, véletlent, törvényszerűséget képviselő tényezők különböző megjelenési formái közt. Ráéreztetve a közöttük húzódó szálak természetére, a különbözőseikben érvényre jutó azonosságokra. Ilyen minőségben vehető számba az *Eszméletben* a *vas* motivikus szerepeltetése, illetve megjelenése is. A „vas világ a rend” fölismérésén kezdve, a vagonokkal megrakott vasúti „teherpályaudvar” látványának kirajzolásán át a börtönbe záró (vas) „rácok” érzékeltetéséig, utóbb a „hallottam sírni a vasat” iszonyatának sugallásáig – végül pedig a „Vasútnál lakom” önhelyzet-meghatározásáig. Az utolsó egységig, ahol is majd véget ér a hajnalodó világ látványával megnyitott, „nappal... éj” ellentét exponálásával folytatott, éjszakai szinterekre vezetéseken át is kibontakoztatott időfolyamat, mely azután „babráló” fény rövid megjelenését követően visz el – a „szösz-sötét” leszálltának érzékeltetésén át – az „örök éj” egyetemes sötétjébe.

Különösen komplex: egyszerre szemléletes és fantasztikus képnek a kialakításában véve részt, melynek a középpontjában olyan „én” alakjában jelenik meg a vers „narrátora”, akinek hallgatag tartása mintha a korábbi szakaszokban megtapasztalt valóság *egészének* a súlyát hordozná magában.

*

Az a körülmény magyarázhatja itt mindennek részletekbe menő – helyenként kényszerűen ismétlésekbe is bocsátkozó – áttekintését, hogy a József Attila előtti magyar költészet *nem ismer* hasonló alakzatokat. Korábbi klasszikusainkon kívül Ady Endre sem, Babits Mihály sem, Kosztolányi Dezső sem írtak ilyeneket. (A *Számadás* szonettciklusa – akár majd József Attila *Hazámja* – távoli rokonsága ellenére más típusba tartozik; Babits *Paysages intimes*-je például egy fokkal közelebb áll ugyan az ilyen szerkezethez, viszont szerényebb kompozíció, s nem számítható alkotójának reprezentatívabb darabjai közé.) Nem meglepő, hogy Kassák Lajosnál is hiába keresnénk az itt vizsgált-hoz hasonló költői műveket, de Füst Milánnak itt említést kívánó ciklusai (az *Objektív kórus*, az *Őszi sötétség* – esetleg a *Gyertyafénynél* vagy a *Halottak éneke*) is ezeknél lényegesen kevésbé mutatják egymásba épülteknek egymás mellé állított egységeiket. Legközelebből még a József Attilával azonos nemzedékhez tartozó Szabó Lőrinc munkásságából való – az 1925-ös *Fény, fény, fény*-kötetben helyet foglaló – *Óda a genovai költőhöz* rokonítható az elemzettekkel, amennyiben ez négy szembeötlően más-más versformában írt, számjegyekkel is elkülönített, a helyét önállóan is megállni tudó költeményből épül nagyobb egészé. Itt az első és a harmadik rész a beszélő szeme elé táruló nagyszerűségek láttán feltörő lelkendezést szólaltatja meg, a kettő közé ékelt második mintegy a dicséret városnak hallatja a hangját – mely komor mélységeit feltárva is vállalja önnön fenségét –, a rövidebb negyedik pedig a várostól való búcsúzás mozzanatához kötődve helyezi be annak látványát a vég-

telen távlataiba. Lényegében már érett, nagy tehetségű költő látványos alkotása ez, mely lelkesítő és visszahőköltető tényezőket foglal – ellentéteiknek fölébük kerekedve – magába: méltán kap helyet szerzőjének ismertebb művei között, fő műveinek a sorába azonban aligha tartozik. (Építkezése hibátlanul megoldott, de viszonylag még egyszerű; bensőbb egységet alkot öt évvel fiatalabb költőtársának korábról való, sokrétűen összetett „világ-valoromásánál”, *A Kozmosz énekénél*, a harmincas évekből való itt tárgyalt fő művekkel⁷ azonban nem képviselhet azonos értéket.)

A *Téli éjszakához* közelebből hasonlítható, annak hatását is mutató vers évtizedek múltával majd az új arculatát formáló Juhász Ferenc életművében jelenik meg, leginkább a *Tanya az Alföldön* soraiban. Fontosabb azonban ennél, hogy már rövidebb idő múltával, Weöres Sándornál is megfigyelhetők olyan törekvések, amelyek távolabbról párhuzamba állíthatók az előzőekben látottakkal. A negyvenes évek derekától pedig mintegy negyedszázadon át megkívánják figyelmünket az említett sajtóságokkal jellemezhető nagyobb kompozíciók: Weöres Sándor mellett utóbb az érett Juhász Ferenc, majd Illyés Gyula munkásságában is.

Mielőtt ezek arculatát egy fokkal közelebből körvonaloznánk, indokolt még legalább egy futó pillantás erejéig nagyobb távlatokat is figyelembe venni. Így azt láthatjuk, hogy a számba vett verstípusok másutt sem mondhatók gyakoriaknak. Pontos megfelelőiket természetesen hiábavaló is lenne keresni, annyit mégis meg lehet állapítani, hogy a hangsúlyosan eltérő jellegű, viszonylagos egységekből határozott törvények szerint épített, nem konvencionális szerkesztési törvényekhez igazodó nagyobb költői alkotások Európa más tájain (s ezeknél távolabb) is a mi századunk lírájában kaptak – egyéni változatokban – komoly szerepet. Apollinaire, Eliot, Éluard, García Lorca (és mások) munkásságában.

*

A negyvenes évek elején írja meg Weöres Sándor azt a versét, melynek ezt az igen egyszerű címet adja: *Háromrészes ének*. Hogy a szépséggel, valamilyen – talán éppen könnyed – gyönyörködtetéssel is kapcsolatot tart lírájának ez a darabja, arra címének második szava, az „ének” enged következtetni, az első ugyanakkor tárgyiasan⁸ utal a „poiészisz” szóban foglalt *alkotás* mozzanatának itteni fontosságára. Ezúttal tehát egymástól el is különülő részekből *szekesztett* nagyobb egészet a következő nemzedék kiemelkedő tehetségű lírikusa. Érzése szerint merőben újszerű egészet – ahogy erről ekkor írt levelében is beszámol; olyat, amelyben „a gondolatok, mint a zeneműben a fő- és melléktémák, keringenek – anélkül, hogy konkrétá válnának; az intuíció fokán maradvá. Ezeket... többféle ritmus hentergeti, hol innen, hol onnan csillantva őket...”

Gondolatok, képek, kép- és történéselemek – folytathatnánk a zenei „fő- és melléktémák”-hoz hasonlítás tényezőinek néven nevezéseit. A „néz”, az „úz”, a „kút” háromszor, a „rózsa”, a „gyöngy”, a „páva” négyszer, a vele rokon jelentést hordozó „madárka” ugyancsak négyszer (illetve: kettőzött voltában nyolcszor, emellett távolabbról a „pille por”-át hátrahagyó, meg nem nevezett lényre utalásokkal is mintegy párhuzamban) vesz részt ebben az eleven motívummozgásban. A keresés-kutatás mozzanatának négyszeri előfordulása a sötétség (feketeség) ötszöri megjelenítése és a sugár (fény, szín, ragyogás) ellentétei között teremt kapcsolatot – maga az ellentét ugyanakkor a sírás-örülés, vadász-, illetve űzött vad-lét, a győzés-vesztés, megnyílás-lehunyódás, fönn-lenn, nap-éj, igaz-álom, igaz-Van, Nap-tenger párjaiban egy-, két-, három- és négyszeres variációkban fordul elő. Hol változó, hol azonos környezetben, mindig megőrizve valamennyit önmaga előző arcultátaból, de csaknem mindig valahogy másképpen. Minden erősen – többnyire meseszerűen – stilizált itt (míg József Attilánál csak a *Medáliák* esetében volt ez így, máskülönben a stilizálások mértéke is rendszerint változott), másrészt ez valóban „ének”: a motívumok itt nem feszes rendszert alkotnak (mint a *Téli éjszaka* esetében), s káprázatos könnyedséggel játszanak át vagy mondhatni rímelnek egymásba-egymásra.

Ennek azután az az ára – illetve az köszönhető ennek –, hogy a szöveg mélyrétegeiben végigvonuló létfilozófiai gondolatvezetés (a középpontban a teljes és a részekre bomlott létezés ellentétrendszerével) itt egy fokkal elmosódottabb annál, amilyen a vizsgált József Attila-versekben volt. (Leszámítva megint csak a *Medáliákat*.) A három tételen belül külön-külön is érvényre jutó sokféleség – a megjelenített színekben, mozgásformákban, elvont tényezők ellentéteinek fokozatos kibontakoztatásában, hangzáselemek játékában – egyszersmind témaként is jelen van itt, részét alkotja a majd rejtett, majd felszínre jutó gondolati vonulatnak. Az „egyetlen, arany csönd”-del való „hét-színű”-ség szembesülésében: inkább a „Van”-nak adva megjelenési módot – a hideg tökéletességű „Igaz” ellenében, mely abszolútumként, a maga egyetlenségében áll szemben a részekre bontottság tragikus és csodálatos – tragikus mértékben fogyatkozott értékeivel is csodálatos, csodálatosságában is tragikusan értékvesztett – színkáprázatával.

Az első „énekrész” egyetemes kozmikus távlatokba helyezve szólít föl az ember-lét lehetőségeivel való szembesülésre, a második ezek sokaságából inkább csak az eget (az egyetlen-igaz-létet) elvesztés fájaldmáról vall, a harmadik a tragikum végetes változataival küzdve is a kereső szenvedély joga mellett tanúskodik. Az első és a harmadik egység rapszodikusan váltakozó sorszótagszáma és rímképlete a másodikban dalszerűen szabályosabbá csön-desül (csak a háromszor három négysoros strófa közé illeszkedik be itt két, verselésben egymással csaknem teljesen meggyőző nyolcsoros), a „madárka” viszont ebben a részben átadja helyét a nála dekoratívabb – „rikoltó”

hangjával viszont ugyanakkor disszonánsabb – „pává”-nak. (Másfelől viszont felszólító, illetve felkiáltó mondatok „helyett” ebben a szövegrészben csendesebb kérdőkkel találkozunk.)

A mozgalmasságnak ezt a fokát, az ellentétek könnyed sokféleségének ilyen tökéletes játékba hangolását joggal érezhette a fiatal Weöres Sándor újszerűnek. Az alapszerkezet főbb vonalaira azonban már József Attilánál is láthatott példákat – de akár a kísérletezéshez is kaphatott az ő nyomában kedvet.

Az évtizedekkel később majd *Harmadik szimfónia* elnevezést kapó költemény egy tizenkét darabból szabályosan elrendezett, mondhatni „nagy ciklus”-nak fogja szerény részét alkotni, bizonyos tekintetben azonban megőrzi ezen belül is a maga arculatának egyediségét. Egyúttal az a körülmény is figyelmet érdemelhet itt, hogy olyan verseivel is mutat ez hasonlóságokat, amelyek nem kerülnek be ebbe a nagyobb – vagy valamilyen hozzá hasonló – sorozatba.

A részben utólag létrehozott, (egy-egy „darabjaiban” több, eredetileg különálló versből konstruált) szimfóniák elsője még régebbi hagyományoknak a jegyében formált rövid ciklus: a „négy évszak” alcímhez igazodik. (A *Jubilus* a tavaszt, a *Himnusz a Naphoz* a nyarat köszönti, a *Valse triste* őszi hangulatot idéz, a *Haláltáncot* a télel asszociálható pusztulás élményvilága határozza meg.) A *Második szimfónia* „a teremtésről” szóló énekből: az *Ábrahám áldozását*, a *Dávid táncát*, a *Mária siralmát* megidéző bibliai történetek újraírásából és az emelkedetten didaktikus hangvételű *Újszövetségi Apokrif levélből* nyert összeállítást; a negyedik különböző Arany János-versek hangszínére játszik rá négy tételben, az ötödik a korábbiaknál valamivel lazább egységbe fűződik csak össze, a nagyobb súlyú hatodik a *Teremtés* időbeli szakaszait egymás nyomába állítva jut el szerzője filozófiájának megfogalmazásáig. Ezek – és a sorban következő többiek, a tizenkettedikkel bezárólag – csak távolabbról mondhatók már rokonoknak a korábban tárgyaltakkal. Nem mutatható ki föltétlenül több hasonló vonás köztük és a „háromrészes” harmadik között, mint más, ugyancsak összetett, majd lazább, majd szorosabb, majd hosszabb, majd rövidebb Weöres-kompozíciók (többnyire nagy súlyú alkotások): a *Grádicsok éneke*, az *Atlantis*, a *Médeia*, az *Ősi himnuszok* vagy a *reménytelenség könyve* viszonylatában. Ezeket aligha is lenne már értelme egyetlen verstípusnak a különböző változataiként vetni vizsgálat alá, olyan nagyszámú vagy nagymérvű eltérésüket kellene megállapítanunk. Magát azt a tényt azonban, hogy a *nagyobb egészé* bontakoztatásnak, illetve másrészt a verselésben, „alapállásban”, kifejezett szemléletmódban és a szorosabban vett témában jelentkező nagyfokú *differenciáltságban* végső soron ugyancsak valamilyen *kettősség* mutatható ki, azt indokolt lehet tudatosítanunk. Hasonlóképpen azt is, hogy mindezeknek valamilyen „alapeseteit” bizonyára az elemzésre kiválasztott versekben lehet a legtöbb eredménnyel keresni.

Más irányokba tekintve is megkockáztathatunk néhány hasonló megállapítást. (Most már csak egészen röviden időzve el egy-egy alkotásnál.)

Juhász Ferenc kiemelkedő értéket képviselő költői műve, *A szarvassá változott fiú kiáltozása* a maga drámaiságában – az egyetlen, átláthatatlan távolságokban lefolytatott párbeszéd keretében – kétséget kizáróan merőben egyedi változatot képvisel az összetett verskompozíciók sorában, az azonban, hogy ez is szembeszökően több hangra írt alkotás (kalevalai-ősköltészeti, biblikus, népköltészeti és „realistán szürrealisztikus” hangvételő szövegrészek felelnek benne egymásnak, szigorú logikával nem mindig nyomon követhető úton és mégis úgy, hogy végső soron azért gondolati síkon is hitelesíthető, és mondhatni a lét egészével szembeálló egésszé zárulnak), nem hagy kétséget afelől, hogy beillik valamiképpen századunk olyan verseinek a sorába, melyek nem jellemezhetők egyszerűen „hosszú versek”-ként. (A *Téli éjszakához* még talán túlságosan közletről kötődő, annál ugyanakkor lazább szerkezetű *Tanya az Alföldön* aligha véletlenül foglal „valahol félúton” helyet írójuk pályáján, egy nagy átalakulás menetében, az egyszerűbbek és az összetettebbek, illetve másrészt a történéseket elbeszélők és az egy helyzethez rögzítettebb líraiak között.) Ezeknek a végső soron „egyetlen lendületű” alkotásoknak is létrejön majd életművében a hosszúra nyúló egymásutánja, soruk azonban már inkább mások – nem utolsósorban Nagy László-művek mellett – kívánhat figyelmet. *A szarvassá változott fiúval* a *Vers négy hangra, jajgatásra és könyörgésre, átoktalanul* mondható leginkább egy típusba sorolhatónak – valamivel távolabbról a drámaiságot hasonlóképpen tartalmazó *Történelem*, a *Tanya az Alföldön*höz még közelebb álló *Füst-ország*, s az ugyancsak értékes, egy időben azonban – politikai megfontolásokból indulva – túlbecsült *Babonák napja*, *csütörtök*, *amikor a legnehezebb*.

A korábbi évtizedek Illyésének munkássága nem ismert a vizsgálatokkal rokon verstípusokat. Hosszabb művei elbeszélő (elbeszélő-reflektáló) költemények voltak, *A Kacsalábonforgó Vár* pedig legnagyobb részét valós látványelemekből állított össze egyetlen mesés-monumentális totálképet. Ciklusai viszont hagyományos versfűzési szabályokhoz igazodtak. A későbbiekre való tekintettel talán a harminchetes *Rend a romokban* kötet záródarabjaként publikált *Avar* kívánhat itt mégis számbavételt. Önnön válsághelyzetét fejezi itt ki, részben kemény veretű, súlyos sorokban („Ítélet szavát zengeti az ősz. Így fordulok az őszbe”, „Éles repedések a kéken Feszülő évszak szövetében”, „Csend van bennem. Ömöl a csend”), hat ötszakaszos, egymástól csillogással elhatárolt egységben. Az átlagnál szembeötlően nagyobb terjedelem, a képváltásokkal és hangmódosulásokkal is összefüggő elhallgatások s a részletekben jelentkező rapszodikusság ellenére mindvégig azonosnak maradó válsághelyzet-sugallás – a maga etikai vonatkozásaival – valamiképpen az újszerű kompozíciók, illetve ciklusok rokonává teszik az *Avar* – ha távolibb rokonságnál többről nem szólhatunk is. (Művészi egyenetlenségei is vitatha-

tóvá teszik itteni tárgyalását.) A több mint negyedszázaddal később napvilágot látott *Dőlt vitorla* című kötetben publikált két lazább, részben elbeszélő-leíró versfüzér – az elmúlt évszázadokra visszatekintő *Komor képek a magyar múltból* és a jelen alakulásaira ügyelni törekvő *Mozgó világ* – viszont már a nagyobb formátumokkal való kísérletezés jelének tekinthető. Akkor is, ha régebbi hagyományok fonalának újrafölvételénél sokkal többről nem szólhatunk velük kapcsolatban. A hatvannyolcas évben megjelent, a *Dőlt vitorla* újszerűségeit fölerősítő *Fekete-fehér* kötet néhány alkotása pedig már részben más sajátságokat is tartalmaz. (Azért is érdemes ezt észrevennünk, mert írójuk maga figyelmeztet – kötetének prózai előszavaiban, melyek megjelenése önmagában is újdonság – megújulási törekvéseire. Ez az újszerűség ugyan nagyjából a négy évtizeddel korábbi szürrealista sajátságok más változatban való megújításában állt, nem merült azonban ki ebben.)

A három – változó rímelésű, ritmikájú, strofaépítésű – részből álló *Aggastyánok isszák az újbort* egyik szólama a felfokozott létmámoré: „Födetlen kebleid alatt, / sugárzó kebleid alatt / még s még egy félórára csak! – te fényes-édes”, „– öledben félórára még s még asszonyédességű Nap –”, „Te sose egy és sose más, / te égi édes, földi fényes, te elérhetetlen: csodás!”, a másik a pusztulás ridegségéé, az „utolsó darázs zenezavá”-t követő elnémulásé: a „hangtalanná” vált szertartásé, a „lemerül”-ésé, a „farkas hideg”-é, a „gyermektelen síkok” fölötti végigtekintésé. Ennek a két szólamnak a tényezői fonódnak kigyózva egymásba (az *aggastyán*-lét és az *újborral* áldozás címben exponált ellentéteit kibontakoztatva), elvezetve addig a zárásig, melyben félreérthetetlenül a múltnak – az „egykor”-nak – az idejébe záródik be a létezés mámore, a vers mégis, záró helyzete által kiemelt szavával is a búcsúvétel emlékidézésének érzéki gyönyöréről vall: „akivel egykor ölelőztünk”. – Egyetlen prérsházalótérből nyílik itt szemvillanásnyi idő alatt rálátás „ifjúkori hű hegyek” és „már tengerré terjedt ős szelek” távlataira, az „isszák az újbort” külső szemlélete lényegül át az „isszuk az újbort” benső átélésévé; elkínzott izmok lassú fölengedésének érzékeltetése vezet át földerengő fényekben „a lét: a remény korhely-hajnalá”-nak megsejtéséig. Új értékekkel gyarapszik, új lehetőségekkel kísérletezik itt a korszak egyik költői reprezentánsának munkássága.

Nem áll ettől a verstől távol (a kötet lapjain sem) a *Világodban világtalan*, mely két, számjegyekkel is elkülönített nagyobb, ezeken belül több csillaggal tagolt, (ezeken belül összesen tizenkét szakaszt magában foglaló) kisebb egységből bontakozik ki. Egyfelől bimbó-kinyílások és lampion-felgyúlások mozzanatossága, körülhatárolt: egy-almányi és egy-szőlőgerezdnyi tárgyi-természeti világ érzéki anyagszerűsége, másrészt „az ősz”, „a hideg”, „az ünnep”, „a Szem” egyetemessége határozza meg benne a sorok nyelvi anyagának természetét, „vak erők” és „csillag-fogaskerek rendszerek” által tágra mért határok között – a kereszt alakba feszülő emberi test kínra rendeltségé-

nek és más testet ölelni vágyásának egyidejű kifejeződésével. Létszorongatások irgalmat nem ismerése és megsejtett létesélyek vonzása mérkőzik itt egymással – egy néha „ábeli” változásokat ígérő „káini táj” síkjain.

Az évekkel későbből való (szakaszokkal tovább tagolt hat részből kialakított) *Bemutató* az ősi zűrzavarból eredetileg „nem rossz látvány”-t formálni próbáló „létezés”-nek a képeivel indul. Innen vezet el – gyorsan, s közben az eredetileg csupán *szemlélőt*, illetve beszélőt is a *szereplők* közé berántva – a tervektől eltérő „szétlazulás” jegyeit mutató emberi történelem abszurditásainak sűrű halmazába – csupán egy gyöngye „talán”-nyi esélyt hagyva meg arra, hogy egyszer valahol majd még „másként... végeztetik”.

A *Fekete fehér*-beli (tizenhárom tételből fölépített) *Teremteni* – a maga racionálisabb gondolatvezetésével és konokabb parancsadás-vállalásával – egy fokkal még több lehetőséget ígért...

*

De lassan itt az ideje a sor lezárásának. Már csak azért is, mert a vizsgált anyag gyarapítása egyre újabb részletek földerítésének irányába vinné el a kutatást. Már így is „át kellett ugrani” egy olyan kivételes költői művet, amilyen Pilinszky János *Apokrifje* – de indokolt lehetne Nemes Nagy Ágnes vagy akár mások munkásságához is visszakanyarodnunk. A megkezdett vizsgálódások azonban nem kívántak túljutni a *Nyugat* első nemzedékét közelebről követők: a századelő táján születettek életműveinek határain. (Juhász Ferenc esetében vált ez csak elkerülhetetlenné.)

Mire nyílhatott ezáltal lehetőség?

Arra, hogy odafigyeljünk egy történeti stílusiránnyá ki nem bontakozott, műfajjá sem szilárdult, e két – részben inkább időbeli, részben inkább elméleti fogalmakkal körvonalazható – csoport között; többé-kevésbé *modell*-értékűnek minősíthető versalkotás-típus létezésére. Amely az érzékeivel, intuitív képességeivel, érzelmi életével, képzeletével és gondolataival szűkebb és tágabb környezetéhez kapcsolódó embernek az igényeihez igazodva jött létre – valamennyit az expresszionizmus és a szürrealizmus konstrukciókat széjjelrobbantó, illetve szétoldó, másrészt a konstruktivizmus új rendszereket építő törekvéseiből is felhasználva. Régibb alkotásokban vagy éppen a zenében (zeneiségben) rejlő egészlet-formálási indítatások elsajátításától sem idegenkedve. Kézzel tapintható elemekből összeállított *sémákat* ki nem alakítva, művészi iránykeresések idején mégis *példákat* kínálva nagyobb konstrukciók létrehozásához.

Viszonylag tág időhatárok között – az is lehet, hogy a teljes jövő irányában nyitottan – a mi évszázadunktól mégis aligha elszakíthatóan.

1 József Attila szonettkorszorújának szerkezete = *Szonettkorszorú a nyelvről*, 1976, 258–272.

2 Az utolsó, a 12. nem mutatja szerkesztési törvényszerűségek érvényesülését, viszont ez minden bizonnyal valamiért félbemaradt, ezért úgy tekintjük, hogy tervezetének még a körvonalai sem ismertek. – Ha konkrét részleteiben nem is, végső soron ugyanakkor talán rokonítható a *Medáliák* szerkezete egyik, négy évvel korábban keletkezett versével. A *Szép, nyári este vanban* ugyancsak hangsúlyos – ezúttal jellegzetesen expresszionista – összevisszaság szembesül egyfajta összefoglalásnak – keretbe zárásnak – a mozzanatával.

3 SZABOLCSI Miklós monográfiájának (*Kész a leltár*, 1998) gazdag bibliográfiája saját elemzésein messze túlmenő tájékoztatást ad ebben a tekintetben is. A kompozíció szerepét a magam írásai közül 1972-ben megjelent *A költői műalkotás fő sajátosságai* című kötetem függelékében állítottam főként a középpontba (271–278.).

4 A *szorosabb* értelemben vett szemlélet változásait az elbeszélői nézőpont szembeötlő változásai is mutatják. A cserjeág-tört fogó ágfá motívumhármasa is megnöveli a beszélő „önelhelyezését” szolgáló utolsó képnek a súlyát („Hol a homályból előhajol...”), az ilyesfajta művészi nyomatéknövelésekre azonban erős szükség van a vers sajátos világában. Hiszen a közvetlenül tapasztalható valóságban egy fa törzsénél állva *teljes lehetetlenség* belátni egy hegyekkel körülvett tanya részleteibe, eközben észrevenni egy átvonuló tehervonat füstjének a szikráit, városok együttesét s benütközni egyetlen utcának a sarkát. A különböző –

közvetlenül valós és emléksorokból kiemelkedő – látványelemek a megmozgatott képzelet termékeivel alkotnak itt egységet – jórészt a feszes motívumrend segítségével.

5 Tanulmányomnak ebben a részében is több mindent ismételtek azokból a megállapításokból, amelyeket egy helyütt korábban tettem, úgy érzem azonban, hogy ez sem nem teljesen jogosulatlan – hiszen ezúttal távolabbi összefüggéshálózatban való elhelyezésről van szó –, sem nem indokolatlan, hiszen nem számíthatok a jóval régebbi tanulmány egykori olvasóinak emlékezésére.

6 E kivételesen gazdag szakirodalmat tételesem is ismerteti (és – módosítva – hasznosítja is) számos kiegészítést is tartalmazó monográfiájában SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 339–358.

7 Bizonyos tekintetben ezek közé tartozik az utolsó sorából való „*Költőnk és Kora*” is. A téboly határain már át-átsodródott, de onnan magát még ismételtlen visszaküzdő lírikus szinte fantasztikus fegyelmű alkotása ez: kint és bent, mindenség és semmi, érzékelhető keménység és ürbe tágulás, test és lélek, műalkotás és rajta kívüli világ – élethez kötődés és a halálnak magát átengedés ellentétegyeségeinek nyelvi anyagba rögzítése. Rövidebb terjedelme és végig azonos versformája viszont elkülöníti ezt a „nagy kompozíciók”-tól.

8 Távolabbról mintha a bartóki életmű néhány évvel korábban elkészült két darabjának az ugyancsak „szakmai-tárgyias” címadásai-val mutatna ez rokonságot: *Zene két zongorára, húros és ütőhangszerekre, Zene húros, ütőhangszerekre és celestára*.

Szilágyi Márton: *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*
Debrecen, 1998, 491. (Csokonai Könyvtár 16.)

Szilágyi Mártonnak az *Uránia* körül végzett, felfedező jelentőségű kutatásai jól ismeretek a szakfolyóiratok olvasói előtt. A jelen monográfia összegzi mindazt, amit az elmúlt tíz esztendő során sikerült feltárnia: ezt követően már nem lehet tovább a hagyományos módon beszélni az *Urániáról*, és a hozzá kapcsolódó két szerzőről, Kármán Józsefről és Pajor Gáspárról. Ez a változás különösen Kármán esetében jelentős, hiszen mindaz, amit „róla”, „életművéről” tudtunk, gondoltunk, más összefüggésekbe került, felváltva a Toldy Ferentől örökölt paradigmát. Mindez Szilágyi Márton kutatásainak rendkívüli újszerűségét bizonyítja: ő az első, aki felismerte, hogy a Kármán József névével ellátott tudományos problémahalmazról nem lehet újat mondani a hagyományosan elfogadott keretek között, megérett az idő az abból való kilépésre, új nézőpont megteremtésére.

A könyv első nagyobb egysége a Toldy Ferentől örökölt értelmezési keret lebontását végzi el. A szerző megmutatja Toldy előfeltevéseit, amelyek kimondatlanul is kondicionáltak Kármán-képét, filológusi részletességgel feltárja azt az anyagot, amelyet Toldy használt és használhatott, s mindeközben rávilágít egy irodalomtörténeti konstrukció keletkezésének mechanizmusára. A lebontást nem a „mindent tudó utókor” igazságosztó pozíciójából végzi el, megfogalmazásaiban folyamatosan jelen látszik lenni az irodalomtörténet-írás korhoz kötöttségének tudata. „Toldy – mint az első rész összegzésében olvashatjuk – komoly filológiai adatgyűjtés után határozottan és rendkívül szuggesztíven létrehozott egy olyan interpretációt, amely megszületésének idejére, az 1840-es évekre érvényes kérdéseket teszi föl; az irodalomtörténeti tradíció azonban figyelmen kívül hagyta azt a hermeneutikai alaptételt, hogy az értelemkonstrukciók alapvetően és kikerülhetetlenül korhoz kötöttek. A kanonizáció során nem a Toldy Ferenc-i módszer klasszifikálódott: ehelyett magát az 1843-as koncepciót rekapitulálták, elfelejtkezvén annak eredeti szituáltságáról.” (119.) A szerző tehát nem Toldy koncepciójának kritikájára vállalkozott, hanem a tőle örökölt, alapjaiban máig változatlan konstrukciót vetette el: „kutatási objektummá” tette, s vizsgálatainak eredményeképpen érvénytelenítette azt.

Az új paradigma megalapozását a könyv második fő része végzi el. Megfogalmazott munkahipotézise szerint „el kell tekinteni a biografikus, személyiségképen alapuló interpretációtól – legalábbis előzetesen. Hiszen ami mint elemzendő szöveganyag rendelkezésünkre áll, az mégiscsak az *Uránia* három kötete.” (124.) Így kerül át a hangsúly a vizsgálatokban Kármánról az *Urániára*, s így lesz meghatározó a (mikro)filológiai módszer, mint ami a szövegekhez való, az eddigiekben alig-alig megkísérelt mélységű közelítés lehetőségét kínálja. Ebből a nézőpontból az is követ-

kezik, hogy nemcsak az eddig a Kármán-életmű részének tekintett írásokat vonja be vizsgálata körébe, hanem a teljes anyagot, így számos olyan összefüggés is feltárulhat, amely korábban szükségszerűen a homályban maradt. A sorjázó fejezetek számos felfedezést tartalmaznak, minden eddiginél alaposabb képet adva az *Uránia* szövegeinek eredetéről, keletkezéséről (noha még sok filológiai részlet vár további tisztázó vizsgálatokra). Mindeközben azonban pontosan kirajzolódnak a szerkesztői elvek, a munkamódszerek, a szemléletmód művelődéstörténeti és irodalmi összetevői is.

Szilágyi Márton meggyőzően mutatja be, hogy az *Uránia* szellemi tájékozódása milyen nagymértékben kötődik a századközép irodalomszemléletéhez, milyen fontos a Bessenyei-kör inspirációja. Felveti ugyanakkor a kérdést, hogy hogyan függött mindez össze a *Fanni' Hagymányai*ban és az *Urániában* másutt is megjelenő platonizáló szerelemfilozófiával és modern prózaírói törekvésekkel. Úgy gondolom, e jelenség a kor sajátja volt. A Bessenyeiék nyomán az 1780-as évek végére, az 1790-es évek elejére kialakuló irodalomművelés a nyelvi program és a nemzeti tudományosság problémavilágában mozgott. A korabeli irodalmi életbe belépők és belépni szándékozók közös nyelven szólaltak meg, kiformált műfaji konvenciókat és fráziskincset variálva. A tudós literátorság e beszédmódján belül (azt meg nem szüntette) azonban a kérdéses időszakban kezdett elkülönülni egy másik irodalmiság, amely az érzékenység irodalmi konvencióit követte és alkotta meg. Az érzékenységek így valójában mint a nemzeti tudományosság tartalma tűnt fel a korabeli irodalomértelmezésben, noha nyilván csak elég laza szálakkal kötődött ahhoz, önálló beszédmódot alkotván meg. Az *Urániában* ennek a jelenségnek az egyik legmarkánsabb megnyilvánulását látom.

További fontos jellegzetessége ennek a kettős kötődésű irodalmi törekvésnek az, hogy kapcsolódni kíván a népszerűség szféráihoz. Az *Uránia* e vonását a könyv kiálván érzékelteti, egyben új területekre is (ismeretterjesztő jelleg, kalendáriumok) irányítva figyelmünket. Ez azonban, úgy tűnik, megint csak nem egyedi jelenség, hanem a korabeli literátor értelmiség egy jellemző törekvése. Mintha valami hasonló „alászállásra” ismerhetnénk Péczeli József *Mindenes Gyűjteményében*, s nagyon hasonlóan tűnik Fazekas Mihály törekvése is, főleg a Csokonai halála utáni időszakban. De Csokonai szemléletmódja ugyancsak nagyon rokon az *Urániában* megformálódó eme szemléleti jegyekkel, nemcsak *A' Nemzet' Tsinosodásával* fennálló párhuzamok tűnnek könnyen bizonyíthatóknak, hanem a (josefinista indíttatásúnak látszó) tudományterjesztési ambíció is.

Mindazonáltal a monográfia második összegzése arra a végkövetkeztetésre jut, hogy az *Uránia* egészében „légüres közegbe került a virtuális olvasóközönség nemléte miatt” (293.), vagyis hogy a popularitásnak az igazi (például a kalendáriumi olvasmányok jelentette) szintjére csak ritkán és részlegesen jutnak az *Uránia* szövegei, a női olvasóközönség pedig inkább ideáltípusként létezik a literátor értelmiség tudatában, semmint valóságosan. Nem vitatva e megállapítások lehetséges igazságát, csak annyit szeretnék jelezni, hogy a korabeli popularitás és nyilvánosság kérdései máig elég kevésbé tisztázottak a szakirodalomban, jobbra régről örökölt megállapítások ismétlődnek rendszeresen e vonatkozásban. Tehát az érvényesebbnek látszó kijelentések megalapozásához szükségesnek látszik e kérdéskör friss szempontú megközelítése. Azt mindenképpen figyelemre méltónak gondolom, hogy éppen a

századfordulón tud kilépni először saját köreiből a literátor értelmiség legfiatalabb nemzedéke, az érzékeny irodalom tematikája és műfajai jegyében. Az első jelentősebb könyvsikerek, amelyek nem pusztán a popularitás szintjén értelmezhetők, hanem az ún. magas irodalom (persze e fogalom ugyancsak értelmezésre vár) részei is, éppen ekkorra tehetők (lásd például a *Himfy* és a *Lilla* esetét). Az *Uránia* egy vonatkozásban igen közel áll ezekhez: az érzékenységet középpontba állító szövegek meghatározó szerepet játszanak a folyóiratban.

A könyv harmadik fő egysége a szerkesztőkre irányítja a figyelmet, akik mellel a szerzők-fordítók is. Lényeges, hogy Szilágyi Márton két szerzőről, tehát nemcsak Kármánról, hanem vele egyenrangúan Pajor Gáspárról is szól, s hogy a folyóirat felől nézi őket, s nem fordítva: a lapot felőlük. Az áttekintések alapvető szempontját a címek közös szerkezete rögzíti: „ami tudható és ami nem”. A Kármánról szóló fejezet főleg e két elem világos felmutatására törekszik, szabatosan elválasztva az adatható tényeket a különböző valószínűségű feltételezésektől és legendáktól. A Pajor-fejezet maga a felfedezés, hiszen ezt az életrajzot szinte a nulláról kellett felépíteni. Jelentős levéltári forráskutatások eredményeképpen egy terjedelmében is nagyra nőtt biográfia bontakozik ki a könyv lapjain, olyan személyiséggel ismertetvén meg az olvasót, aki nemcsak pályájának társadalomtörténeti vonatkozásokkal bíró érdekessége miatt méltó a figyelemre, hanem önértékéből fakadóan is.

A könyv – szinte kikerülhetetlenül – a két legjelentősebb *Uránia*-szöveg, a *Fanni' Hagyományai* és *A' Nemzet' Tsinosodása* vizsgálatával zárul. Már maga a cím használata állásfoglalást rejt magában, azt kívánja jelezni, hogy az *Uránia* szövegét mint a leghitelesebb változatot veszi alapul. Ugyanakkor ez a törekvés szinte feloldhatatlan dilemmával szembesül a *Fanni' Hagyományai* esetében: „a filológiai leghitelesebb változat, az első megjelenés, egy három folytatásra széttagolt szöveg, amelyet nem köt össze azonos cím; az egységek összetartozásának deklarálása pedig, ami előfeltétele a regényként való interpretálásnak, óhatatlanul a Toldy Ferenc-i kiadástörténeti hagyományban történik csak meg, ideértve természetesen a címadást is.” (370.) Nemigen képzelhető el más megoldás, mint amit Szilágyi Márton is választ: az elemzés lehetővé tétele érdekében egységnek tekinti a három szöveget, viszont előzetesen tudatosítja ennek problematikusságát.

A kisregény elemzése elsősorban a narrációra, a paratextusokra és intertextusokra, valamint a mitikus elemekre koncentrál, majd ezt követően Kazinczy Ferenc *Bácsmegyeyjének* bevonásával a regénytípus megragadására is kísérletet tesz, főleg a fikció és biográfia, illetve a korabeli olvasói elvárások és a szövegek kapcsolatának vizsgálatával. A korabeli olvasók valós történetként, mintegy biográfiaként olvasták a levélregény-típusú szövegeket. Ennek fényében különösen érdekes, hogy míg a *Bácsmegyey* eme olvasói beidegződés elbizonytalanítására törekszik, addig a *Fanni' Hagyományai* inkább megerősíti azt. Két eltérő törekvés, a közönséghez való viszonyulás két felfogása érhető tetten e mozzanatban. Kazinczy e műfaji hagyományt elsősorban műfaji hagyományként kezeli, s írja tovább, az *Uránia* pedig erkölcsi példázattá kívánja formálni, egy korábbi irodalomfelfogás jegyében, noha maga is Kazinczy nyomán jár.

A' Nemzet' Tsinosodását áttekintő fejezet egy új szempontú, nagyobb elemzés első változatának, előkészületének tekinthető. Maga a címbe emelt *közelítések* kifejezés is jelzi, hogy ebben az esetben inkább kezdetről, semmint összegzésről van szó. A ne-

hézségeket a források feltáratlanságában és az erősen metaforizált beszédben jelöli meg Szilágyi Márton, s ennek megfelelően ezekkel kezdi vizsgálatát. Meggyőzően mutatja ki, hogy a *csinosodás* a német *Bildung* megfelelőjeként egy perfekcionista elképzelés fogalmi alapját jelenti, s ilyen értelemben szerepel más szövegekben is. Megkísérli továbbá az intertextusok elemzését, rámutatva így bizonyos gondolati elemek forrásvidékére. E két közelítés aztán már megbízható alapot nyújt minden vázlatosság ellenére is ahhoz, hogy visszavegyen abból az újszerűségből, amit *A' Nemzet' Tsinosodása* eredetiség-konceptiójának tulajdonított az értelmezési hagyomány, s elhelyezze azt abba a kontextusba, ahová az *Uránia* egésze is tartozik, a századközép literátusságának szellemi tájékozódásába. E literátusság öleli körül még az olyan rendkívül modern szövegeket is, mint a *Fanni' Hagyományai*.

Szilágyi Márton monográfiájának nagy erénye, hogy sikeresen ötvözi a különféle vizsgálati módszereket, mindig az adott célkitűzéseknek megfelelően választva meg az éppen legeredményesebbnek ígérkezőt. Kutatása jelentős mértékben mikrofilológiai jellegű, de folytonosan alkalmazza a modern elméleti iskolák eredményeit, s a kultusztörténeti kutatások szempontjai éppúgy felfedezhetők benne, mint az eszmétörténeti megközelítések. Hangsúlyoznám Szilágyi Márton előítéletektől való mentességét: nem preferál kizárólagosan egy nézőpontot, módszert, nem akarja anyagát annak „rámájára” feszíteni, hanem funkcionálisan felhasznál mindent, amitől eredményt remél, a hagyományos vizsgálódásoktól a legmodernebbekig.

Imponáló a szerző felkészültsége, anyagismerete, tájékozottsága, amelyek alapján könnyedén eligazodik a filológiai adatok sokaságában, sokszor apró momentumok alapján jutva el jelentős eredményekhez. A könyv egészét szisztematikus alaposság jellemzi, s ez nemcsak a feltárára igaz, hanem a megírásra is: logikus rendbe szerveződik a számtalan részmozzanatból összeálló, szerteágazó anyag, amely nemcsak könnyen követhető az olvasónak (ami mikrofilológia esetén önmagában is nagy eredmény), hanem élvezetes olvasmányt is nyújt azzal, hogy bevon a felfedezés örömteli élménykörébe.

DEBRECZENI ATTILA

Lehet-e szívük a filológusoknak? (fillológia és filológia)

EGYED Emese, *Levevék fejemről Múzsák sisakomat* (Barcsay Ábrahám költészete) = Erdélyi Tudományos Füzetek 224., Az Erdélyi Múzeum-Egyesület Kiadása, Kolozsvár, 1998.

Egyed Emese (kutató/újra/olvasó) ebben a könyvében *Barcsay Ábrahám költészetének* komplex vizsgálatára/olvasására vállalkozott. A komplexitás a tárgyra és annak választott vizsgálati módszereire egyaránt érvényes. A monográfia a maga nemében ugyan lezárt, de koncepcionális és tematikai teljessége, filológiai eredményei, értékes értelmezései mellett is megmarad problémaérzékeny szövegnek. Végigolvasva a könyvet tehát nem lehet olyan érzésünk, hogy a Barcsay-recepció a Barcsay-szöve-

gekkel együtt mostantól jó időre a polcra kerülne, ami egyszerre megnyugtató és provokatív érzés, minden lehetséges további diskurzus alapja.

Egyed Emese könyvének homlokterében „a (szövegekben megnyilvánuló) személyiség”, azaz Barcsay szerzősége, illetve a *Barcsay-szöveg* (filológiai, kiadástörténeti, kontextuális stb.) problémái állnak (3.). Módszereit tekintve a könyv, felépítésében is megnyilvánulóan, egyszerre kíván „rekonstruktív-rendszerező” és „hipotetikus-integratív, értelmező” lenni (4.). A könyv első része ennek megfelelően az elméleti, a recepció és filológiai alapozást végezné el, míg a IV., az előzőekkel közel azonos hosszúságú fejezet (*Barcsay poétikája*), a *szerepteória* és a *levélgyűjtemény* koncepciók köré építené fel (3.) értelmezési variánsait. A koncepciójában, szerkezetében átlátható vállalkozás *Függelékkel* egészül ki, amely harmincegy eddig kiadatlan, szövegű *Barcsay-vers* (ebből hat francia nyelvű) forrásközlése. Azért használom a feltételes módot, mert ha volna kritikai perspektíva, akkor az most a könyv paratextusaiban (alcím, *Bevezető*, *Tartalom*, *Függelék*, *Konklúziók*) megfogalmazott problematika és koncepció, illetve a tanulmány tényleges elbeszélése közti distanciára irányulna. Sokkal fontosabbnak tartom azonban ennél azt, hogy elismerve és méltányolva a filológiai munka sokoldalúságát és hasznosságát, a középpontba állított szöveg és szerző problémáiról beszéljek.

A klasszikus szövegekről írja Roland Barthes (*S/Z*, Bp., 1997, 61.), hogy ezekben, elmentében a modern szövegekkel, ahol maga a nyelv beszél, „a megszólalások döntő többségéhez hozzárendelhető valamilyen forrás, azonosítható származásuk, a beszélő: ez vagy egy bizonyos tudat (valamelyik szereplő vagy az író), vagy pedig egy kultúra; [...] Megtörténhet azonban, hogy a klasszikus szövegben, melyet állandóan kísért a megszólalások birtokbavétele, egyszer csak elvész a hang, mintha a szövegben támadt léken hirtelen kifolyt volna. Legkönnyebben tehát úgy közelíthetjük meg a klasszikus pluralitást, ha különböző hullámhosszokon megszólaló sokféle hang villódzó váltakozásának halljuk a szöveget, mely hangok időről időre váratlanul elenyésznek, és az így keletkezett rés lehetővé teszi, hogy a megszólalás – bármiféle bejelentés nélkül – az egyik nézőpontból egy másikba csússzon.”

A barthes-i „klasszikus pluralitás” aktualitását éppen a Barcsay-szöveg olvasás- és kiadástörténetének kritikája teszi nyilvánvalóvá. Egyed Emese kiváló érzéssel exponálja a „Barcsay Ábrahám költészetének” alaproblematikáját jelentő textuális és szerzői identifikáció sajátosságait. A pragmatikai kérdés megoldatlanságának előtérbe helyezése a Barcsay-szöveg kontextuális jellegére irányítja a figyelmet, arra, hogy a Barcsay-szöveg valójában csak a *Két nagyságos elmének költeményes szüleményei* és *A Bessenyei György Társasága* című gyűjteményekben, episztoła-verslevél formában, mindig valamilyen kontextusba ágyazottan, mindig valamilyen diskurzus részeként vagy polilógusban vagy dialógusban van/létezik/lehetséges. A Barcsay-szöveg problematikájának ez a fajta bemutatása teszi nyilvánvalóvá a hagyományos textológiai eljárások megújításának szükségességét, éppen Barcsay szövegeinek vizsgálata ébresztheti rá az olvasót arra, hogy a régi vagy a klasszikus magyar irodalom olvasása sem nélkülözheti a posztstrukturalista irodalomelmélet belátásait. A Barcsay-szöveg és szerzőség pedig olyan klasszikus pluralitás, amely különösen ráutalt a sajátosságai iránt fogékonyabb textológiai és elméleti eljárásokra. Ennek mentén válik valóban izgalmassá az a szerepteóriaként aposztrofált értelmezői eljárás, amely a dialogikus Barcsay-szövegek retorikáját mint „a (szövegben megnyilvánuló) szemé-

lyiséget" állítja olvasásának középpontjába. A szöveg és kontextusa, illetve a diskurzusból részt vevő szerző/elbeszélő pragmatikai viszonyának olvasása, vizsgálata és kiadása sokat ígérő és izgalmas tevékenység. Egyed Emese ilyen irányú koncepciójával (amely egyszerre vonatkozik az értelmezés és a forrásközlés aktusaira) messze menőkéig egyet tudok érteni. Ahogyan azonban most meg tudom ítélni – és ezt a belátásomat ez a Barcsay-kötet csak tovább erősíti –, nos, éppen ez a többszerzős, dialogikus szövegvilág, amely sohasem nélkülözheti a narrációs eljárásokat sem (Bessenyei és Révai szerkesztői eljárásaira mint elbeszélésre gondolok), szükségszerűen elenyészik az indokolatlan „fogáskeresések”-ben. Meglepő, hogy a bevezetőben is exponált alapkoncepcióval és meghatározó szemléletmóddal egy időben olyan textológiai és interpretációs horizontok is megnyílnak, amelyek a korábbi belátásokat visszavonva önálló, diskurzusától megfosztott textusként kívánják olvasni a Barcsay-szöveget. A hagyományos értelemben vett filológiai számbavétel például akkor kezd gondot jelenteni, amikor a kérdés egyfolytában a Barcsay névéhez köthető versek/szövegek rögzítésére és körülhatárolására irányul, arra tehát, hogy a Barcsay–Ányos–Orczy–Bessenyei stb. közötti diskurzusok formai és beszédmódbeli kérdéseit és problémáit elidegenítse magától a Barcsay-szöveg problémájától. Leegyszerűsítve a dolgot: a *fillológus* világosan látja, hogy Barcsay Ábrahám költészete, mint olyan, nem létezik, a levelezésben létrejövő diskurzus miatt egészen másfajta szöveg- és szerző-fogalmakban kell gondolkodnia, a *filológus* mégsem meri idézőjelbe tenni könyvének alcímét. A hagyományos szövegfelfogás és a Barcsay-szöveg sajátosságaira reflektáló felfogás alapdilemmája ennek a könyvnek. „Különféle módokon olvasható újra egy régi szöveg” (58.) – hangzik el a könyvben, amivel egyet is kell értenünk. Természetesen kontextusától megfosztottan is olvasható a Barcsay-szöveg, végül is a dekontextualizáció a XVIII. század végétől szükségszerűen végbe megy a verseskötetekben. A gondot inkább az jelenti, hogy a Barcsay-szöveg és genetikus diskurzusa egymás lenyomatai. Azaz a szövegvilág ontológiai státusa bomlik meg akkor, ha bármiféle szövegimmanencia-elv alapján ragadjuk meg ezeket a szövegeket. Még egyszer hangsúlyoznom kell, hogy Egyed Emese alapkoncepciója nem erről beszél, de könyvében a kontextuális és/vagy textuális olvasás kérdése mégsem dől el egyértelműen. Jellemzően mutatja a dilemmát az, ahogyan a Barcsay-szöveg definíciói is (verslevél, vers, szöveg, episztola, nagyforma stb.) az éppen érvényesülő koncepcionális elgondolás szerint váltakozva lépnek érvénybe. A Barcsay-szöveg végül is nem definiálódik egyértelműen, az újabb és újabb körülírások teremtik meg azt az „állandó környezetet”, amelyben értelmezhetővé válik. Természetesen ez nem erénye ennek a könyvnek, különösen azután nem, hogy maga ez a könyv tette nyilvánvalóvá a Barcsay-szöveg ontológiai státusának különlegességét és rendhagyó voltát. Talán a koncepcionális kérdésben megmutatózó dekoncentráltaságból fakadóan veszít dinamikájából a szerző/szerep értelmezésére irányuló szándék is. Talán nem lett volna haszontalan ezzel kapcsolatban meríteni a szerzősége vonatkozó egyre bőszesebb irodalomból sem; Foucault írásaiban kifejezetten sok példával él a XVIII–XIX. századi szerzőség problematikáját illetően.

„Gyanítjuk, hogy az elemzésnek való többszöri nekirugaszkodás kételyt is ébreszt a kutató – az újraolvasó – iránt.” Bevallom, én semmiféle kételyt nem éreztem az újraolvasó iránt, sőt kifejezetten élvezetes az, ahogyan az újraolvasás irányai más és más dimenzióit tárják fel ennek a szövegvilágnak. Úgy is fogalmazhatnám, némiképp

válaszolva a címben feltett kissé enigmatikus és meglehetősen költői kérdésre, hogy a filológusoknak mindig fáj a szívük, tehát van nekik, csak nem mutathatják. Egyed Emese viszont megmutatja. Az azonban valóban nem válik világossá, hogy a „kutató” milyen szöveget is olvas? A filológusi, az irodalomtörténészi, a „szociológus-történészi”, vagy éppen az átélt-ihletett beszédmód nyelvi keveredése nem talál egyensúlyra. A Barcsay-probléma fokozatosan az írás/szerző problémájává válik (vö. 136.), nem a kihívásnak és a szenvedélynek abban az értelmében, ami mindannyiunkat jellemezhet, hanem szó szerint: a többes szám első személyű beszélő hol Egyed Emese, hol „Mi”, hol pedig a mindezekre, de az olvasóra is reflektáló „én” (58.).

A könyv paratextusaiban markánsan megfogalmazott koncepció, mint arra már utaltam, nem mindig érezhetően van jelen a könyv egyes fejezeteiben (például *Fordítások*). A *Bevezető* és a *Konklúziók* nyitó és összegző funkciója önmagában nem képes feloldani a könyv helyenként széttartó törekvéseiből származó feszültséget. A lényeges kérdések és azok alapos, meggyőző megválaszolása szétszóródik a dolgozatban, mit ahogyan a fogalmi pozicionálás is bizonytalan marad. Számomra nagyon zavaróak voltak az esetlegesnek, ötletszerűnek tűnő vagy nem eléggé megindokoltan használt, sokszor csak bejelentett, de végig nem vitt fogalmak, például „preromantika”, „álommunka”. „Szkolionnak tekintjük e verseket” (86.) – olvashatjuk egy helyütt. Ha úgy tetszik, olvasóként és kutatóként is izgatottá tett például az a lehetőség, az az indokoltnak, frappánsnak tűnő elképzelés, hogy „a korszak episztoláris költészetének társas műfajként való” megnevezésére volna használható ez a fogalom (*Szkolion*). Ezért sajnálom, hogy mégis elenyészik, eltűnik a tanulmányban mindez, mint ahogy még jó néhány más, ehhez hasonló is. Egyed Emese pazarló bőkezősége egyszerre okoz örömet és fájdalmat olvasójának.

Egyed Emese tehát nem dönt textus kontra textus között. „Szíve (meggyőződése és kutatásai) szerint” kontextuspárti, de bizonyos megfontolások alapján megőrzi a textuális szempontokat is. Úgy érzem, hogy Egyed Emese elszalasztja azt a lehetőséget (amire kompetenciája maximálisan predestinálná), hogy a Barcsay-kérdésnek legalább az egyik részét valamerre eldöntve hosszú időre kanonizálja a Barcsay-szöveget. Van-e joga Egyed Emesének arra, hogy lemondjon „hatalmáról” és ne döntsön? A további kutatások és kiadások számára megkerülhetetlen filológiai és argumentációs háttérrel nyújt ez a kötet, ugyanakkor amit Egyed egy tanulmánykötetben még megengedhet magának (nem dönt), azt egy újabb Barcsay-kiadás *ezek után* már nem engedheti meg. Döntenie kell majd, és csak abban bízhatunk, hogy ez a Kiadó Egyed Emese *szívére* hallgat majd.

ONDER CSABA

„...rám köszönnek ők is, kik nem élnek”

Juhász Gyula-ikonográfia

Molnár Ferenc szerint az ember csak akkor hal meg, amikor elfelejtik. A fénykép lehetőség: arra, hogy halhatatlanok legyünk. A fénykép lehetőség: arra, hogy sose felejtsek el bennünket. A fénykép lehetőség: arra, hogy a múltat felidézzük. Kosztolányi

A szegény kisgyermek panaszai című művének egyik darabja a fényképekről vall: „Fényképek. [...] // Élők, halottak. Ez a társaságom. / Olykor magamra hagynak délelőtt, / az életük egyszerre visszalátom, / mikor beszélek egy-egy kép előtt. [...] // Csak képek. / Az élőkéi mind barnák s nevetnek. / De a halottakéi oly meredtek. / És kékek.”

A *Nyugat* írói, költői szívesen álltak a fényképezőgép elé. Ady fényképeit nézve vélekedhetünk úgy: „az arc hallgat, a szemek beszélnek”. (Ady szoros kapcsolatban állt Székely Aladár fotóművésszel és Huszthy Zoltán nagykárolyi fényképésszel.) Babitsról számos kép készült, az ikonográfia – terjedelmi okokból – csak a gyűjtemény felét ismerteti. A felvételek zömét Babits felesége, Török Sophie készítette. Karinthy minden eszközt megragadott, hogy a múltó pillanatokat és saját magát megörökítse. Sokszor jelent meg bizarr pózokban: cowboynak öltözve pisztollyal a kezében, atlétaként fürdőruhába öltözve, fürdőruhában egy női aktszobor partnereként, pizsamában Salamon Béla és Rejtő Jenő társaságában egy Odol-reklám előtt, bűvészként, amint egy nőt szúr át, vagy egy nőt lebegtet, vagy éppen saját fejével bűvészkedik.

József Attiláról kevés kép készült, és a fotózáshoz való viszonyát is csak egyetlen forrásból ismerjük: Vágó Márta visszaemlékezéséből. *A költő fényképe* című fejezetben így ír: „Másnap fotografushoz ment, már elkészített fényképeket átvenni. Feltűnő dac volt a hangjában, mikor azt mondta: – A fényképeimmel nagyon meg vagyok elégedve! – Rendkívül nagy jelentőséget tulajdonított a dolognak, és isten tudja, miért, ilyen kihívóan jelentette ki, hogy meg van elégedve. Eszembe jutott, hogy mikor Ürömön a kis fölvételeket csinálták, azt is ilyen fontosnak érezte. [...] – Gyere, Márti! Az utókor! – kiáltotta. Kicsit röhögött, de megint tevékeny mozdulatokkal nézett körül: – Úgy, ahogy vagyunk? Vagy igazítsuk meg magunkat? [...] Ő tudatosan jelentőséget tulajdonított külsejének is, mint egy színész, mérlegelte az arckifejezését is, amit az utókorra hagy majd.”

A fényképezésnek a legtöbb ember – így az író, a költő is – nagy jelentőséget tulajdonít. Nem mindegy, hol, mikor, hogyan örökítik meg arcukat, mozdulatukat az utókor számára. A fotográfiák vallomása gyakran párhuzamba állítható a műalkotások üzenetével. A fényképek gyakran inspirálták a költőt önarckép-vers írására. Áprily Lajos *Fényképemre* című négysorosa: „Ide húzódott vissza életem, / itt a tetők és vágyak nem merészek. / Szemem szelíd erdőn legeltetem, / de lehet, hogy az erdőn túlra nézek.” Pilinszky tömör önarcképe 1974-ből: „Ingem, akár egy tömeggyilkosé / fehér és jólvasalt, / de a fejem, akár egy kisfiúé / ezeréves és hallgatag” (*Önarckép* 1974). Váci Mihály *Arcképemre* című versének első sorai: „Van-e fájóbb a döbbenetnél, / mintha e fényképedre nézel: / öregebb vagy harminchat évvel, / annál, kinek egykor születted.” (A magyar irodalom és a fényképezés kapcsolatát hasznos lenne hosszabb tanulmányban feldolgozni.)

Érdeemes minden fényképet összegyűjteni egy-egy művészről. 1977-ben, az Adycentenáriumra kiadatott *Tegnapok és holnapok árján* című tanulmánykötetben E. Csorba Csilla közli Ady – közel száz képből álló – fényképikonográfiáját. A *Fotótéka*-sorozatban eddig József Attila (1980), Jókai Mór (1981), Karinthy Frigyes (1982) és Babits Mihály (1983) fényképeinek gyűjteménye jelent meg. 1983-ban – a sorozat kényszerű szüneteltetése miatt – abbamaradt a Kosztolányi- és Szabó Dezső-ikonográfia gyűjtési munkáinak befejezése. A hiányt talán az *Arcok és vallomások*-monográfiákban közzölt gazdag képanyag pótolta.

A Magyar Irodalmi Múzeum (Petőfi Irodalmi Múzeum) *Fotótéka*-sorozatának legújabb darabja Juhász Gyula fényképeit tartalmazza. A képeket időrendben közlik, és a kutatásban is jól használható információkkal látták el: a felvétel helye és ideje; a felvétel készítőjének neve; a fotó méretadatai; a fénykép lelőhelyei; az első közlések; a képen olvasható dedikációk vagy egyéb rájegyzések. Ezenkívül, ahol tudják, leírják a kép keletkezéstörténetét, a rajta lévő személyek névsorát, a fotó személyére utaló adatokat és a magyar irodalom jelentősebb alakjainak a képről alkotott véleményét – ha van ilyen.

A mintegy nyolcvan fénykép zöme az úgynevezett Kilényi-hagyatékból került elő. Kilényi Irma, a költő önkéntes titkárnője haláláig gyűjtötte Juhász Gyula kéziratait, leveleit, fényképeit. A gyűjtemény nagy része Kilényi Irma halála után szétszóródott. Ami megmaradt, a szegedi Somogyi Könyvtárban és a Móra Ferenc Múzeumban, illetve más közgyűjteményekben és magánszemélyeknél található. A jelenleg ismert fényképanyag – a kötet szerkesztői, Macht Ilona és Tasi József szerint is – rendkívül hiányos. Pedig, tudjuk, hogy Juhász sokra becsülte a fotográfiát. Arcképeivel gyakran megajándékozta a barátait.

A Juhász Gyula-ikonográfiában kronologikus rendben helyezkednek el a fotográfiaiak. A gyűjtőmunka 1983 februárjában zárult le, összesen hetvenkilenc fotót vettek fel a kötetbe. Az első 1883 decemberében Szegeden készült a nyolchónapos Juhász Gyuláról, az utolsó Szilágyi Ilona főápolónő 1934. októberi felvétele (a szegedi Idegklinikus parkjában, kopár fák között látható a költő). A kötet összeállítóinak véleménye szerint az utolsó fénykép készítésének idején keletkezett a *Fák* című vers, melynek első szakasza a klinika kertjére utalhat: „Oly mozdulatlanul nyugodtak / A kerti fák az őszi fényben. / Talán a nyárról álmodoznak, / Csak egy levél hull néha szépen.” Erről a képről írta Dénes Zsófia az *Újság* című lap hasábjain: „Legszívbe-markolóbb utolsó fényképe...”

Ilia Mihály szíves közlése szerint a 30–32. számú fényképek nem Szegeden, hanem Tápén készültek. A 30. számú képen Babits, Juhász és Kosztolányi látható, háttérben a tápéi hajójavító. A 32. számú fotón Babits és Juhász egy csónakban ül, mögöttük a vízen a tápéi komp. A fotó szélén Babitsné kézírásával: „Engem hazám bús réve ittmaraszt...” A kötetben közölt rossz helymeghatározás azért is furcsa, mert az 1983-as Babits-ikonográfiában helyes adatokkal szerepelnek ugyanezek a képek.

Érdekes a 62. számú fotó is. A költő a szegedi strand-szépségverseny két győztese között áll. A kép jobb szélén Mezei Mária, a későbbi kiváló színésznő, a verseny győztese. Mezei édesapja, dr. Mezei Pál ügyvéd a költő baráti köréhez tartozott, és ugyanabban az utcában laktak.

A csoportképek és portrék sorát a függelékben közölt két felvétel zárja, amely Juhász Gyula agyának jobb- és balféltekéjét ábrázolja (az eredeti felvételeket Péter László irodalomtörténész bocsátotta a szerkesztők rendelkezésére). Kevésbé ismert Miskolczy Dezső, a szegedi Idegklinikus egykori igazgatójának tanulmánya – *Juhász Gyula betegsége és halála* –, amelyben a szerző leírja, hogy a költő halála után megvizsgálták agyvelejét is. A függelékben részlet olvasható e tanulmányból: „A költő agyvelejeének a halántéki és fali része érdemel figyelmet. [...] Mindkét fali lebenyen a hátsó árok közepétől a nyakszirti lebeny felé egy barázda, a sulcus interparietalis vonul, amely a fali lebenyt felső és alsó lebenyekké osztja. Ez a mély árok a költő agyának jobb féltekéjén hátrafelé csak néhány centiméter hosszúságban követhető,

mert az alsó fal lebenyként sekélyebb és az interpetális árok felé sugárszerűen húzó-dó barázdák számos kisebb tekervényre tagolják. Ez a csillagszerű képződmény az ún. parietalis csillag, amely az átlagemberek agyán szabályszerűen mutatkozó egyszerűbb tekervényrajzolat helyén, a nagy tehetségű emberek agyfelszínén szokott előfordulni. [...] Juhász Gyula agyvelejének egyéni sajátossága a parietalis csillagképződésben nyilvánult meg." (Juhász Gyula agyvelejét ma is a Marosvásárhelyi Idegklinikai agymúzeumában őrzik.)

Számos érdekes adat található a kötetben, melyet a Juhász Gyula élete iránt érdeklődők és a kutatók is hasznosíthatnak. Érdemes egy-egy fotográfia fölött elidőzni. Különösen a portrék alkalmasak erre. Illés Endre a szlovákiai *Magyar Írás* című irodalmi és kritikai folyóirat 1937. júniusi számában Juhász Gyuláról – talán túlságosan is leegyszerűsítve a valóságot – így vall: „Legtöbb fényképe úgy mutatja őt, mint aki éppen lehajtja fejét. A verseiből viszont tudjuk, hogy ez a pillanat jóformán soha nem szakadt meg, tekintetét alig-alig emelte a világra.” Igaza lehet Szabó Zoltánnak, aki 1942-ben *Juhász Gyula* című tanulmányában megállapította: „Az a fénykép, amely a »Testamentom« című kötete előtt áll, ülőhelyzetben mutatja [...]. Ha figyelmesen nézem e képet, a karszékre süllyedő test minden tagja ugyanazt mondja: ezt a testet mintha jobban gyötörné a nehézkedés törvénye, jobban vonzaná a föld, mint a többi halandókéét.”

Ha végignézzük a kötet fényképanyagát, óhatatlanul a költő *Fotográfiák* című verseséneke néhány sora juthat eszünkbe: „Itt mindig így maradnak mosolyogva / Vagy mindig mélán komolyodva néznek, / Amíg pereg, pereg a homokóra. // És rám köszönnek ők is, kik nem élnek.”

(„Fekete album szürke erdejében”. Juhász Gyula összes fényképe [ikonográfia]. Összeállította Macht Ilona és Tasi József; Magyar Irodalmi Múzeum, Bp., 1998, 196 oldal)

GAJDÓ ÁGNES

Horváth János és Margitta*

Idén ünnepeltük Horváth János születésének 120. évfordulóját. Ez alkalomból június 24-én a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete megkoszorúzta azt az emléktáblát, amely Budapesten, a Bocskai út 27. szám alatti ház falán található: a kezdetben az Eötvös-Collegiumban, majd egy negyedszázadon át a Pázmány Péter Tudományegyetemen tanító Horváth János itt töltötte életének utolsó éveit. 1961. március 9-én halt meg, és a Farkasréti temetőben nyugszik, egykori tanítványa, majd haláláig barátja, Kodály Zoltán szomszédságában. Nem teljesült az, ami egyik fiataalkori, kéziratban és ismeretlenségben maradt versében olvasható: „Temessetek otthon.” Ez a két szó hallatlan egyszerűséggel és tömörséggel nevezi meg életének egyik legfőbb energiaforrását és vonzerejét, s köti össze a kezdő- és záróponthoz, a margittai templom falán és a Bocskai úti házon lévő emléktáblát. Jelképes az is, hogy a templom kertjében azoknak szobra veszi körül, akikről könyvet írt: Petőfinek egész költészetéről, Adynak pedig pályakezdéséről. A Petőfi-monográfia egy része Margittán született, Ady személyesen is járt itt. S az irodalomtörténész-tanítvány Orosz Lászlót idézve folytathatjuk, aki az idei évfordulóra emlékezve Kecskemétnek, Kodály szülővárosának könyvtárában mutatta be őt, a következőképpen: „Jelképesnek tarthatjuk, hogy századunk legnagyobb magyar irodalomtörténésze egy évvel volt fiatalabb Adynál, egy évvel idősebb Móricznál. Adynak földije is volt: szülőhelye, a Bihar megyei Margitta mintegy 35 kilométerre esik a szilágysági Érmindszenttől. [...] Földije volt annak a magyar költőnek, akinek művét, eszményeit, ízlését, nyelvét legközelebb érezte magához: a szintén bihari, nagyszalontai Arany Jánosnak.”

Ahhoz, hogy megkíséreljük értelmezni Horváth János idézett verssorát, mindennek előtt észre kell vennünk a paradoxont: a „Temessetek otthon” látszólag másokhoz fordul, valójában azonban írásakor magának, ma pedig nekünk tett vallomás. Akkor, amikor 1961-ben Budapesten búcsúztatták, Margittán is szólt a harang. Ma az ő szülőhelyén szeretném azt megvilágítani, hogy milyen volt a kapcsolat a város és szülőtte között; mi mindent köszönhetett Horváth János Margittának?

Az otthon legelőször is nagy családot jelentett számára, konkrét és átvitt értelemben egyaránt. Édesapja, Horváth József Sarkadon született 1822-ben, s második volt az ottani szücsmester hét gyermeke között. Fiának visszaemlékezése szerint „1835 tavaszától 1840 nyaráig a szalontai algimnáziumban tanult. Ez időre esik megismer-

*A margittai művelődési házban 1998. november 22-én elhangzott előadás szövege.

kedése Arany Jánossal, ki rövid színészi pályafutása után hazatérve, 1836 őszétől fogva harmadfél éven át korrektorként működött ugyanott, azután tudvalevőleg jegyzőírnok lett, 1840 tavaszán pedig másodjegyző. [...] ismeretségük ebből az időből származott.” Horváth József 1840-től a debreceni gimnáziumban tanult tovább, ahol Szilágyi Istvánnal, Arany volt osztálytársával is megismerkedett. Iskolái után Margittán kezdett el tanítani, majd rövid érbogyoszlói jegyzőség után került vissza Margittára, ahol csaknem ötven évig töltötte be ugyanezt a tisztséget. 1861-ben újra életre hívta a reformkorban megalapított, de a szabadságharc után sokáig nem működő olvasó egyletet, s a könyvtár számára – ezek már Horváth József szavai – Arany Jánost „mint ifjúkori ismerősét bizalmasan felkérte kiszemelésére annak, hogy mely könyvek kitől lennének vásárolandók? Erre Arany János saját kezűleg írott könyvjegyzéket küldött azon ajánlattal, hogy a könyvek Pfeifer Nándor pesti könyvárusnál 10% leengedéssel és részletes törlesztés mellett vásárolhatók, amint hogy azután több éveken át onnan történt a vásárlás. Így jött kapcsolatba Arany János halhatatlan neve a margittai egyleti könyvtár alapításával.” Eddig az idézet az 1897-ben meghalt margittai jegyző emlékezéséből, amelyet fia tett közzé *Apró adat Arany Jánosról* című írásában.

Horváth Józsefnek öt gyermeke volt, amikor fiatalon meghalt feleségének húgával, Galgóczi Juliannával kötötte második házasságát, s ebből újabb kilenc gyermeke született. Közülük János a hetedik volt.

Élete végén, amikor Keresztury Dezső életrajzi adatokat kért tőle a *Magyar Irodalmi Lexikon* számára, ezzel kezdte levelét: „Margittán a ref. elemi iskolában a tanítónk szinte túlzásig nyelvtanozott; elemeztünk rogyásig. Még a szakvizsgámon is abból éltem. Szenczi Molnár zsoltáraiból sokat megtanultunk könyv nélkül, s minden reggel, elébb templomba menve, énekeltük. Temetéseken is végig kántáltuk a várost a gyászháztól a temetőig. Egész versritmikai tudományomban az adta meg a tapasztalati, élményi alapot.”

Elemi iskola és egyetem, zsoltár és verstan így kapcsolódott össze az öregkori viselkedésben. Sőt, amikor az 1950-es évek elején Voinovich Géza megjelentette Arany János verseinek akkor legkorszerűbb kiadását, Horváth János hozzá írt levele *A bajusz* című költeménynek ezt a részletét kommentálta:

De mi haszna! mindhiába!
Nincs orvosság patikába,
Széles mezőn, drága kertben,
Vagy más helyen,
Ami neki szórt neveljen.

Arany – vette észre Horváth János – „e sorokban a következő református halottas ének frazeológiáját kevergeti:

Nincs orvosság halál ellen,
Patikában, vagy más helyen,
Széles mezőn, drága kertben
Oly fű nincsen,
Haláltól, amely megmentsen.

Iskolás koromban – folytatódik a levél – temetésekkor magam is fújtam ezt Margitta utcáin végig. Onnan emlékszem rá.” Ez az énekszöveg az „Én Istenem, benned bízom” kezdetű, 406. (itt 325. számú) dicséret egyik versszaka, amely jól példázza azt, hogy a gyermekkori emlék hogyan függ össze Arany János költészetének kutatásával, egyszersmind ez utóbbinak egyik jelentős forrását közvetítve.

A reáliskola első és négy felső osztályát Horváth János Körmöcbányán végezte el, a közbülső hármát Debrecenben. A körmöcbányai lakosság sokat segített Bogyoszlónak egy pusztító tűzvész után: ez magyarázza a kapcsolatot. A debreceni tanulmányokat hegedűtanulás és a Kántus énekóráin való részvétel egészítette ki: „sok szép éneket (főképp a Vitéz Mihályéit) ott hallottam és jegyeztem meg” – hangzik erről az emlékezés. A tanévek végén jutalmul kapott körmői aranyakat édesapja őrizte meg, s küldte el fiának, mikor ő Arany összes műveit vásárolta meg, ezzel a megjegyzéssel: „Küldöm az aranyakat Aranyra.”

A margittai születés, a család, az iskola, a zsoldár egy tudós tanár személyiségének alapjait teremtetten meg, és egész életében, életművében irányadóként és változatlan erővel hatott. Maga az itt tanult nyelv, ez a „csodálatos hangjelenség” ilyen szavakra ihlette: „Por és hamu mind, kik egykoron beszéltek: ő él s tud a halottakról; időben, térben millióknak volt alkalmi, rész-tulajdona: s időben-térben, változva, osztva, egy és ugyanaz maradt; kiszolgált minden egyéni gondolatot, érzést és szándékot, de a maga rejtett törvényeivel folyvást lelki közösség megteremtésén munkált s jelképe lett annak.” Horváth János arra biztatta egyetemi hallgatóit, hogy őrizték meg szülőföldjük nyelvjárásának érdekességét és kiejtésének szépségét. Maga is ízesen beszélt, s ez, tanítványi visszaemlékezés szerint, „utánozhatatlan egyéni varázst adott előadásainak”. Eötvös-kollégiumbeli tanítványával, később közeli barátjával, a Zalából jött nyelvtudós Pais Dezsővel arról évődött, hogy Bihar vagy Zala adott-e több nagy embert a magyarságnak, s arról, hogy valóban eperfa szerepel-e a *Családi körben*, s nem inkább szederfa-e, mint azt Zalában mondják.

Világzemlélete, erkölcsi ideálja az otthon látottak, hallottak és olvasottak szilárd alapjain nyugszik. Szekfű Gyulának, a frissen kinevezett egyetemi tanárnak ezt írta levelében: „Egy kötelességünk azonban eltagadhatatlan: tovább adni azt, amit szerencsésebb helyhez tetésünkben másoktól kaptunk; az nem a mi személyes tulajdonunk. És hiába érzi az ember, hogy ő méltatlan letéteményese ilyen vagy olyan feladatnak: a rendeltetés felismerése adjon hozzá erkölcsi erőt. Egyik kezével minden jóra való ember valaki másét fogja a múltban, s érzi benne a biztatást; a másik kezét pedig kinyújtja, s várja, hogy általa a lánc tovább folytatódjék. Belefogózni a múltba, de zsebre dugni a másik kezünket: azt jelentené, hogy cserben hagytuk elődeinket, megcsaltuk a holtak reményégeit. Nekem ez régi érzésem, s talán nem is csináltam volna soha semmit, ha a néhaiakra nem gondolnék.”

Ez a néhaiakra gondolás nemcsak abban az irodalomtörténetben nyilatkozott meg, amellyel foglalkozott, hanem abban is, ahogyan művelte azt. Az otthonhoz való ragaszkodás jeleként választotta írói álnévül a *Berettyó Jánost*, az *Érmellyéki remetét*, vagy anyai nagyapja, *Galgóczi György* nevét.

Első fennmaradt levele az a József-napi köszöntés, amelyet édesapjának írt. Budapestről, Párizsból, ahová egyetemista korában ösztöndíjas útra mehetett, a harctérről és mindenhol, rendszeresen levelezett a család tagjaival, még akkor is, amikor 1920 és 1922 között nem volt postai összeköttetés Budapest és Margitta között: ekkor

Bécsen és Németországon át találták meg egymást. Volt iskolatársával, a margittai Török Vincével, aki ötven éven át lelkész volt Karcagon, haláláig megmaradt a levélbeli kapcsolat. Doktori értekezését édesanyjának dedikálta; Margit húgának pedig az ő válogatásában megjelent nagyszabású szöveggyűjteményt, a *Magyar versek könyvét* adta át.

A szünidőben és szüretkor gyakran utazott haza, olykor barátaival is: Szabó Miklóssal, aki később az Eötvös-Collegium igazgatója lett, Szilágyi Sándorral, Koczogh Andrással, egyetemi diáktársával és tanárkollégájával, s 1911 nyarán Adyval. Hogyan jött létre ez a kapcsolat, mi volt az előzménye ennek a barátságnak?

Horváth János *Ady s a legújabb magyar lyra* című munkája 1909 novemberében jelent meg, 1910-es évszámmal. Ez a könyv a magyar klasszikus ízlésen, a nemzeti klasszicizmuson nevelkedett költészetfelfogás nevében szól, úgy, hogy az esztétikai ítélet mellett fontosnak tartotta kifejteni erkölcsi meggyőződését is. Megbotránkozott az új lírikusok nemzetköziség-tudatán, amely alárendeli a Nyugatnak a „halálszagú, bús, magyar róna” képét és a Hortobágy poétájának „piszkos, gatyás, bamba” társait; tiltakozott az érzékiség központi szerepe és Ady utánczóinak érthetelenségre törekvése ellen. Ady tehetségét azonban egyértelműen elismerte, költői újdonságát elsőként tisztázta és jellemezte, úgy, hogy könyvének ez a fejezete félszázaddal később, 1956-ban megjelent tanulmánykötetében is változtatás nélkül szerepel. Erkölcsileg elítélte Ady felfogását, amelynek átalakulását remélte, esztétikailag viszont élvezni tudta költészetét. Juhász Gyula ezt írta neki: „Szebb és okosabb könyv nincs és ki tudja mikor lesz Adyról.” Ennél is fontosabb az, hogy ezt a, helyenként igen kemény erkölcsi bírálatot tartalmazó értékelést úgy fogadta a költő, hogy megismerkedésüket követően, amely feltehetőleg 1909 végén a *Három Holló*hoz címzett vendéglőben történt, barátságot kötött kritikussal.

Először Párizsból üdvözölte, 1910 februárjában, „Kedves, jó barátom”-nak szólítva Horváth Jánost, és betegségéről panaszkodott. Hosszú választ kapott, ilyen részletekkel: „Jólesett, hogy jóbarátodnak szólítottál, mert én csakugyan annak éreztem magamat a legelső pillanattól kezdve, mikor költészeted eredetiségét s benne egész életedet, egyéniségedet megértettem [...]. Én hiszem, remélem, követelem, hogy légy jókedvű, egészséges, életerős. Tudj nagyokat aludni, este 10-től reggel 10-ig. Micsoda boldogság volna az nekem s barátaimnak, ha egyszer azt hallanám, hogy jól érzed magad!”

„Kedves, jó Barátom – válaszolta még ugyanabban a hónapban Ady –, leveled nagyon jó időben jött. Használt az én majdnem reménytelen állapotomnak. Ezek, az ilyen szép gesztusok, tartják még bennem a lelket.” Horváth János legközelebb (1910 áprilisában) már hazahívta a költőt: „Földobott kő, hullj vissza közénk mennél előbb!”

Kettejük barátságának emléke az az arckép is, amelyet Ady adott, a következő szöveggel: „Az én irodalom-történetíró kedves, jó Horváth Jánosomnak, Bpest, 1910. nov. 4. Ady.” Ez a kép a dolgozószoba falára került, Deák Ferenc és Gyulai Pál, valamint Horváth József mellé, akik mellett még Nagyvárad képe látható. Hasonló baráti gesztus volt az is, hogy Ady az 1910-ben megjelent *A minden Titkok versei* című kötetének első ciklusát, *Az isten titkait* Horváth Jánosnak és Szilágyi Sándornak ajánlotta. Horváth János így mondott érte köszönetet: „köszönöm neked, hogy hármunk barátságának ilyen maradandó emléket kívántál állítani. Mi ketten nem is tudjuk azt ha-

sonlóval viszonozni, de te nem is gondolsz ilyesmire s jól tudod, milyen igazi meleg barátsággal szeretünk, hogy akár az ölünkben is elaltatnánk, meg dédelgetnénk, mint valami jó kis ártatlan gyermeket. Nekünk az a legnagyobb örömünk, hogy te ezt tudod s jó szívvvel veszed.” A ragaszkodásnak ennyire nyílt kifejezése igen ritka volt Horváth János leveleiben, s egyaránt fényt vet rekonstruálhatatlan beszélgetéseik barátságteremtő és -fenntartó eredményére és a beteg költőnek lelki energiákat átadni akaró, vigasztaló igyekezetre. Adynak erre igen nagy szüksége volt, amint azt 1911 elején ismét Párizsból küldött lapja is igazolja: „Édes Jánosom, írd magadról, terveidről, mert Te vagy valaki s neked lehetnek terveid. Én ugy élek Párizsban, mint egy elkésett szeptemberi pillangó. Semmi sincs már. Jobb lett volna lassabb tempóban elvégezni életem posztulatumait. Most már nincs – semmi. Nagyon szeret s ölel Ady.”

Horváth János hagyatékában fennmaradt egy 1911. augusztus 19-én, „Horváth János professzor, Margitta” címmel feladott távirat. Szövege a következő: „Egy órákor Zilahról érkezem – Ady.” Néhány napot töltöttek itt együtt, s innen való *Az ősz szerelmei* című vers élménye, amely *A menekülő Életben* jelent meg:

Nincs szebb az Ősz kiszimatánál,
 Őszi éneknél nincs szebb ének,
 Altató nótája a vérnek,
 S az istennek nincs jobb dalosa,
 Mint az ifjú és őszi féreg,
 Mely szól: „hihu, megyünk, megyünk.” [...]

Hihu, hihu, jaj már a Nyárnak,
 hihu, megyünk, megyünk,
 Oltsátok el a nagy lángokat,
 Szeressetek még egy utolsót,
 Még szól a mi víg énekünk:
 Hihu, hihu,
 Az Élet oly hiú,
 Megyünk, megyünk, megyünk.

Ady így emlékezett meg látogatásáról, amelynek során megtapasztalhatta mindazt, amit a vendéglátó otthon nyújthatott neki: „Bár maradtam volna Margittán, ahol olyan kedves, jó volt minden. [...] Add át kézcsókjaimat, meleg, hálás üdvözletemet. Töltök én még egy hetet Margittán. Szerető Adyd.” Horváth János nem sokkal később viszonozta a látogatást: ő is fölkereste Adyékát Érmindszenten, Ady viszont már nem jött többet Margittára.

Nem tudjuk pontosan, hogyan ért véget ez a barátság: kölcsönösen nagyra becsülték egymást, útjaik mégis különváltak. Különböző egyéniségük, életmódjuk, erkölcsi és világnézeti felfogásuk önmagában nem magyarázza ezt; félreértések is hozzájárulhattak az eltávolodáshoz, s a világháború, amelyben Horváth János három év frontszolgálatra ment, végleg elsodorta őket egymástól. Ady már nem élt akkor, amikor Horváth János a Kommün után, 1919 őszétől 1920 májusáig ismét Margittán volt, s amikor visszafelé már őrizték az új országhatárt. Családjával együtt szöknie kellett, hazulról haza. Később, 1922-től, mikor már megint lehetett, minden nyáron megláto-

gatta Margittát, utoljára 1937-ben. Közben, 1933-ban, az egyetemen már Adyról tartott előadást.

A két egykori barát: a költő és irodalomtörténet-írója annak a margittai templomnak kertjében találkoztak ismét, most már elválaszthatatlanul, ahol Horváth János az 1910-edik esztendő, Adynak írt levele szerint, a következő énekkel fejezte be: „Ismét egyik esztendeje, Istentől kimért ideje Telék el a mulandóságnak”; „Elmúlt vége, mint kezdete, Már van csak emlékezete.”

Mindehhez csak azt tehetjük hozzá: nagyon fontos, hogy ez az emlékezet megmaradjon.

KOROMPAY H. JÁNOS

KOSSUTH EGYETEMI KIADÓ

A kiadó kötetei megrendelhetők:
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.
4010 Debrecen, Pf. 87.



Telefon:
52/316-666, 512-900/2583, 2584
Fax: 2583

CSOKONAI KÖNYVTÁR

Debreczeni Attila:

CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE

(3. bővített kiadás)

Az 1970-es évek első felében készült Csokonai-kismonográfiák, Vargha Balázs és Julow Viktor munkái óta több, új távlatokat nyitó dolgozat jelent meg a felvilágosodás nagy költőjének munkásságával kapcsolatban, s jelentősen előrehaladt összes műveinek kritikai kiadása is. Mindez mintegy kihívást jelentett az életmű egészével való szembenézésre. A jelen könyv e kihívást elfogadva törekszik egy korszerű Csokonai-portré megrajzolására. Mint a szerző írja: „Csokonai megértéséhez a leghosszabb út látszik a legrövidebbnek: a költői világkép egészének a feltárása. Ennek belső összefüggéseit kell megértenünk, mégpedig legsajátabb lényege szerint, vagyis nem külső (pl. politikai vagy szigorúan egzisztenciális) szempontokat vetítve belé. Legalább ilyen fontos azonban számunkra az is, hogy ezt a világképet a maga dinamikájában ragadjuk meg. A változás, az átformálódás természetes folyamat: válasz a léthelyzet változásaira. Minden léthelyzet egymásból következik, de eltérő lényegű is, így a költői világkép formálódásának stációi is sajtószerte, s nem egy másik szakasz mércéjével mérendők.”

328 old., 658,- Ft.

Horváth János:

TANULMÁNYOK I-II.

A legjelentősebb magyar irodalomtörténész. (Ezt a szocialista kultúr- és tudománypolitika sem vonta kétségbe – 1948-ban Kodály Zoltán, Lukács György és mások mellett ő kapott Kossuth-díjat, holott a marxizmushoz képest nemcsak idealistának, hanem nacionalistának, illetve polgári szemléletűnek bélyegezték.)

A magyar irodalom minden területéről számtalan cikket és könyvet publikált, ami részben oktató munkájához kapcsolódott. (Az Eötvös Kollégium és a pesti egyetem tanára volt, 1931-től az Akadémia rendes tagja.) Elméleti jellegű stúdiumai, például verstani tanulmányai úgyszintén máig meghatározó jelentőségűek.

Mindennél fontosabb azonban, hogy nem egyszerűen szaktudományának legkiválóbbja (ha a magyar kultúra egészében gondolkodunk, akkor is), hanem mestereitől, elsősorban Gyulai Páltól örökölt módon a múlt századi ún. nemzeti klasszicizmus (Petőfi, Arany, Kemény) sajátosságaiból leszűrte a magyar irodalom speciális fejlődéstörvényeit, amellyel

az utána következő nemzedékek, esetleg évszázadok számára is érvényes nemzeti „növésterv” igényét teremtette meg, mely szerint nemzeti sajátosságok és feladatok európai törekvések révén artikulálódnak, s az etikai értékorientáció esztétikumban ölt testet.

482 old., 900,- Ft.

Imre László:

MŰFAJOK LÉTFORMÁJA XIX. SZÁZADI EPIKÁNKBAN

Imre László könyvének leendő olvasói, ha a mai magyar irodalomtudományban kicsit is járatosak, fontos újdonságként könyvelhetik el ezt az iránymutató kezdeményezést, mely a műfaj történet régóta elhanyagolt terepén új csapást nyit. Ha a mai külföldi irodalomtudományban lehet új historicizmus, új strukturalizmus, új kulturális materializmus, akkor legalább ilyen szükség van rá, hogy valaki újragondolja és kipróbálja az új műfaj történet lehetőségeit. Imre László egy korszak szinte teljes műfaji rendszerének alakulásfolyamatairól és funkcióváltásairól számol be. Korábbi munkáiban nem egyszer vállalkozott egy-egy műfaj beható vizsgálatára, akár egyetlen szerző életművében (például Arany János balladáira szorítkozva), akár egész hazai történetük távlatában (a magyar verses regény egész fejlődéstörténetét áttekintve); ugyanakkor a XIX. század középső harmadának, e műfajvariációkban ritka gazdagságú, s műfaj történeti kutatásra különlegesen alkalmas korszaknak ma bizonyosan ő az egyik legelmélyültebb szakértője. Téma és szerző szerencsés egymásra találása kitűnő megfigyelésekben és termékeny gondolatokban gazdag művet eredményezett. Igazolódik szerzőnk tétele, miszerint a „műfajok létformájának szinkron és diakrón vizsgálata (...) az irodalom működésének leglényegét érinti”.

348 old., 480,- Ft

Deréky Pál:

„LATABAGOMÁR Ó TALATTA, LATABAGOMÁR ÉS FINFI”

*Tanulmányok a 20. század eleji
magyar avantgárd irodalom fogadtatásának köréből*

A sajátos című könyv (a cím idézet Kassák Lajos: A ló meghal, a madarak kirepülnek című művéből) kilenc terjedelmes tanulmányt tartalmaz. A tanulmányok témaköre egységes: a magyar avantgárd irodalom irodalomkritikai fogadtatását vizsgálják a 20. század első évtizedeiben. Ettől a témakörtől két tanulmány tér el némileg: az egyik a magyar avantgárd irodalom irodalomtörténeti feldolgozását és annak kritikai recepcióját vizsgálja föl századunk 60–70-es éveiben, a másik áttekintés, és a szerző 1997-es avantgárd-olvasatát mutatja. A kötet ismeretanyaga több szempontból is összefoglaló jellegű és alkalmas arra, hogy magyar irodalom szakos egyetemi hallgatók, tanárok valamint érdeklődők számára alapos tájékoztatást nyújtson. Összefoglalja a belföldi és a külföldi szakirodalmat a kezdetektől szinte máig, vizsgálja a kutatás mai állását, összefoglaló képet nyújt a magyar avantgárd irodalom keletkezés- és fejlődéstörténetéről.

308 old., 650,- Ft.

NÉMETH LÁSZLÓ IRODALOMSZEMLÉLETE

(szerkesztette: Görömbei András)

Hatalmas életművéből maga Németh László a tanulmányíróit becsülte legtöbbre. Tanulmányaiban számot vetett a magyar irodalom több korszakával és nemzedékével, európai utasként és a közép-kelet-európai népek megbékélésének a követkeként az európai kultúra igen sok kiemelkedő jelenségét is értelmezte. Szerteágazó tanulmányírói munkásságát karakteres irodalomszemlélet fogja össze.

Németh László munkásságáról számos tanulmány és könyv készült, de vagy az ideológust vagy a szépíró vizsgálták behatóan, irodalomszemléletének mély megvilágítására mindeddig nem került sor. Kötetünk – az 1998. május 8-án Debrecenben tartott, azonos című konferencia anyagára épülve – ezt a hiányt kívánja pótolni. Ismert irodalomtörténészek tanulmányai térképezik fel Németh László irodalomszemléletét. A kötet szerzői között vannak olyanok is, akiknek Németh László munkássága az egyik fő kutatási területük, mások a saját szűkebb szakterületük, korszakuk vizsgálatának eredményeit szembesítik Németh László e szakterületeket elemző írásaival.

Az egyes tanulmányok elmélyülten vizsgálják meg Németh Lászlónak irodalmunk egy-egy korszakáról, kérdésköréről alkotott véleményét éppúgy, mint irodalomszemléletének általános vonásait. Az egyes részletkérdésekkel foglalkozó tanulmányok adnak a kötetben alapot az általánosító, Németh László irodalomszemléletének karakterét megrajzoló írásoknak, ezek pedig távlatot nyitnak az egyes részkérdések kutatói számára.

Az irodalom és irodalomtudomány társadalmi megítélésének érezhető válsága idején a Németh László irodalomszemléletével való elemző szembesülés nemcsak Németh László munkásságát hozza új megvilágításba, hanem fontos nyereség a modern irodalomszemlélet számára is: elősegíti a felszíni divatok leválasztását a nagy emberi, világszemléleti jelentőségű értéktudatosítást vállaló, összetett esztétikai szempontokkal rendelkező irodalomszemléletről.

304 old., 650,- Ft

CSOKONAI UNIVERSITAS KÖNYVTÁR – FORRÁSOK-SOROZAT

Bolyai Farkas: DRÁMÁK

344 old., 550,- Ft

Arany János: TANULMÁNYOK ÉS KRITIKÁK

604 old., 880,- Ft

Számunk szerzői

BABUS ANTAL könyvtáros, Budapest
BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Budapest–Pécs–Veszprém
DEBRECZENI ATTILA egyetemi docens, Debrecen
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
KOROMPAY H. JÁNOS tudományos főmunkatárs, Budapest
ONDER CSABA főiskolai tanársegéd, Nyíregyháza
POSZLER GYÖRGY akadémikus, Budapest
ROHONYI ZOLTÁN egyetemi docens, Pécs
TAMÁS ATTILA ny. egyetemi tanár, Debrecen
TVERDOTA GYÖRGY tudományos főmunkatárs, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
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 Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon
(HELP, 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

Hites Sándor, N. Horváth Béla,
Kondor Tamás, Mezei Márta,
Rónay László, Sánta Gábor, Szaffner Emília,
Vattamány Gyula, Voigt Vilmos, Wéber Antal,
Zsadányi Edit



1999/2.

IRODALOMTÖRTÉNET

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

1999. LXXXI. évf., 2. sz.

Új folyam XXXI. évf., 2. sz.

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

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

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

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

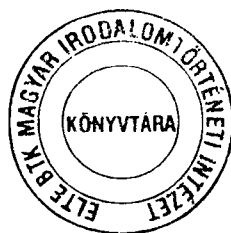
Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

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

Tartalom

1999/2. szám

SZAFFNER EMÍLIA	
Bajza József és a Walter Scott-i regény	171
SÁNTA GÁBOR	
A XIX. századi magyar próza Budapest-képe	190
KONDOR TAMÁS	
Péterfy Jenő és a fiatal Lukács György tragikumelmélete	217
HITES SÁNDOR	
Szini Gyula (visszaírás)	235
RÓNAY LÁSZLÓ	
A francia példa (<i>A magyar és a francia irodalom viszonya e század harmincas éveiben</i>)	255
N. HORVÁTH BÉLA	
A beszédmód megújításának kísérletei <i>Illyés Gyula költészete a hetvenes években</i>	269
ZSADÁNYI EDIT	
A Másik hangja – Krasznahorkai László: <i>Sátántangó</i>	280
<u>Fórum</u>	
VOIGT VILMOS	
A mai magyar folklór textológia kérdései	298
<u>Szemle</u>	
WÉBER ANTAL	
(Dávidházi Péter: <i>Per passivam resistantiam</i>)	307
VATTAMÁNY GYULA	
Kálmán C. György: <i>Te rongyos (elm)élet!</i>	313
MEZEI MÁRTA	
Három Matúra Klasszikus	317



Bajza József és a Walter Scott-i regény

„Alsatia férfiai”, avagy Scott hatása Bajza írói körére

Walter Scott magyarországi hatása az 1820-as években kezdődött, amikor ő már túljutott jelentős műveinek korszakán, és megszerzett rutinját kamatoztatva, magát túlhajszolva alkotott, amit közvetlenül megszerkesztett regényeinek hosszú sora bizonyít. A korabeli befogadók azonban még nem figyeltek fel e művek ingadozó esztétikai színvonalára. A magyar fogadtatás minden Scott-regény iránt egyaránt kedvező volt, mint azt Bajza regényelméletének hivatkozásaiából is láthatjuk. Annak ellenére, hogy a feltörekvő fiatal írónemzedék és az olvasóközönség az 1820–30-as években még nemigen tudott angolul, és a műveket csak német fordításból ismerhette, Scott művésze egyre erősebben hatotta át az irodalmi köztudatot.

Scott nevét (Byronéval együtt) Magyarországon először valószínűleg gróf Dessewffy József említette 1821-ben, egy Kazinczyhoz írott levelében, mint „a mostani Anglia nevezetes költőjét”.¹ Jellemző a két név együttes előfordulása, hiszen az angol irodalomtörténet is összekapcsolja őket. Közös vonásuk, hogy noha az angol romantikus hullám után részben visszatértek a klasszicista eszményekhez, részben pedig előrevetítették a realizmus módszereit, a kortársak mégis a romantikus mozgalom vezéreinek tartották őket.² Hasonlóképpen a magyar irodalmi köztudatban – paradox módon – éppen ők képviselték az angol romantikát.³ A „költő” elnevezésen Dessewffy már mindenképpen a regényírókat is értette, hiszen Byron feltűnésekor Scott tiszteletteljesen visszavonult a költészet mezejéről, és regényei révén vált „nevezetessé”. Éppen ezért meglepő Dessewffynek és kortársainak tájékozottsága a regények szerzőjének azonosításakor, ugyanis Scott 1814-től kezdődően 1826-i nyilvános önéleplezéséig a „Waverley szerzője” álnéven jelentette meg műveit, kortársainak éveig tartó rejtélyt szolgáltatva.

Az 1820-as évekre az ifjú, kezdő íróknak egy kis köre alakult ki Pesten, akik az *Auróra* című almanach köré szerveződtek, s vezérük ennek szerkesztője, Kisfaludy Károly volt. Kazinczyt tisztelték, de egyes nézeteit már elavultaknak tartották, saját világirodalmi példaképeiket pedig a romantikusok közül választották. Méghozzá különösen az angolok közül, mivel a német befolyás-

nak tudatosan, politikai okokból próbáltak meg ellenállni. „Korukban divat volt Angliába utazni s az angol irodalommal, nyelvvel foglalkozni.”⁴ A kör ismertebb tagjai: Vörösmarty, Bajza, Toldy, később Czuczor is. Néhány évig Kölcsey és Szemere is jó kapcsolatban állt az új nemzedékkel.

Kisfaludy lakásán kívül összejöttek Bártfay László esélyein és Fáy Andrásnál is. Tréfásan „nevet is adtak maguknak: előbb „Lumpengesindel”-nek, majd Walter Scott *Nigel sorsa* című regényének alapján „Alsatia férfiai”-nak nevezték el baráti csoportosulásukat.”⁵

Bártfay (Szemere mellett) Kölcsey legmeghittebb levelezőtársa lett, és éppen az ő egyik leveléből kapunk magyarázatot az Alsatia elnevezésre – és mellesleg az önmagukról kialakított romantikus képre:

„Nem tudom, tudod-e kedves Ferim, mit teszen az Alsatia? Scott Walter egyik románjában (*Nigel*-ben)⁶ leírja Londonnak a XVII. században volt egy részét, melyet akkor Alsatiának hívtanak... S azon londoni Alsatiában mindazok, kik duellum, adósság, s egyéb címek miatt lappangani, azaz nyugalomban lenni akartak, ott kerestének s találtak menedéket. [...] A londoni Alsaták néha napján részegeskedni, civakodni stb. szerettek, s vajon mindezen tisztés címek nem illenek-e reánk?”⁷

Scott magyar irodalmi hatását ennek az írói körnek a műveiben fedezhetjük fel először. Az 1820-as évek vége felé Kisfaludy, Kölcsey és Bártfay novelláiban,⁸ az 1830-as években Vörösmarty költészetében⁹ és Bajza elméleti és prózai munkásságában kimutatható Scott hatása, Toldy pedig kétszer is neki-rugaszkodott Scott-regények fordításának.¹⁰ Szintén ehhez a körhöz tartozott Thaisz András is, a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztője, aki egyik kezdeményezője volt a hazai világirodalmi tájékozódás intézményes megindulásának,¹¹ s akinek nevéhez fűződik a század első felének egyetlen magyarra ültetett Scott-regényének fordítása.¹²

Bajza angol irodalmi műveltsége

A triász tagjai közül Bajza volt az egyetlen, aki nem tanult angolul, ezért az angol szerzőket – sok kortársához hasonlóan – német fordításban olvasta,¹³ illetve sok, írotársai által magyarra fordított angol novella jelent meg az *Athenaeumban* is. Ez a körülmény behatárolta az olvasott művek körét, hiszen Scott regényei közül sem mindegyik jelent meg német nyelven.

Bajza gyermekkorában nem tanult idegen nyelveket. Ennek hiányát korán felismerte, ezért 1823-ban németül kezdett tanulni. A műveltség megszerzésének e nehézkes módja mellett más nyelvek elsajátítására nem maradt energiája. „Bajza felfogása a nyelveket illetőleg az volt, hogy inkább megtanult egy nyelvet, s ez a német volt, mint hogy erejét több nyelv tanulásával szétforgácsolja.”¹⁴ A nyelv elsajátításában hamarosan magas szintet ért el. 1827-től kezdve már fordítással is próbálkozott: nekikezdett Lessing és egy

németre fordított régi angol esztétikai munka átültetésének is, két vígjátékfordítása pedig meg is jelent (Kotzebue: *A megholt unoka*, 1827, Schroeder: *A gyűrű*, 1830). Később novellafordításokra is vállalkozott, amelyek az *Athenaeumban*, majd a *Pillangó* című kötetben önállóan is megjelentek. Munkáit a bíráló Szontágh Gusztáv tartalmilag és formailag is hibátlannak ítélte,¹⁵ de említés nélkül hagyta, hogy a lefordított kilenc novella közül csupán egy közvetlenül német eredetű, a többit nyilvánvalóan német közvetítéssel, nem az eredeti mű alapján fordította: hat angol szerzőtől származik, egy pedig lengyeltől (és még három „Névtelentől”). Fordításainak ilyen megválasztása mutatja, hogy noha a német nyelvet alkalmazta tájékozódásra, a megcélzott kulturális szféra az angolszász irodalom volt.

Bajza nyilvánvalóan Walter Scott több regényét is olvasta, amit nemcsak a regényről írt tanulmányainak hivatkozásai és széprózai műveinek a scotti regény ismeretét mutató jellegzetességei bizonyítanak, hanem az éppen Angliában és Skóciában utazgató Toldyhoz írt leveléből is kitérünk:

„Mint szeretlek érte, édes barátom, hogy te az angolokat jobban szereted a franciáknál. Én ezt a nemzetet (az angolt) csak könyvekből ismerem, könyvek által szeretem, de még így is minden oly interessans, olly vonzó, ami csak bennök és kívülök van. Ha visszajössz, meglátod, mennyit kell nekem beszélned róluk, kifárasztalak! Ah, bárcsak Scotiát is láthattad volna. A regényes, tündér Scotiát!”¹⁶

Stílusirányzatok keresztútján

Bajza életműve a stílusirányzatok olyan keveredését mutatja, amely a korabeli magyar irodalom egészét jellemzi.

Regényelmélete – az e kérdéssel foglalkozó kutatók álláspontja szerint – a német romantikus esztétika teoretikusainak tanulmányozása során alakult ki. Maga Bajza is rájuk hivatkozik tanulmányában: az új műfajról Bajza szerint csak Eberhard, Herder, Jean Paul és Meisner¹⁷ írt, ők is érintőlegesen. Később a két Schlegel és Tieck nevét is említi. „Mélyebb s alaposabb vizsgálat” hiányában azonban Bajza teóriái a korábbi dráma- és eposzelméletekben gyökereznek, ezekhez viszonyítva próbálja meghatározni a regény sajátosságait. A legalapvetőbb elméleti forrásnak ugyanis Lessing klasszicista szellemében írt *Hamburgi dramaturgiáját* kell tekintenünk,¹⁸ s nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat a klasszikus irodalomteoretikai munkákat sem, amelyek iskolai olvasmányként Bajza elméleti felkészültségét megalapozták, s amelyekre tanulmányában szintúgy hivatkozik: Arisztotelész *Poétikáját* és Horatius *Ars Poeticáját*.

Feltételezésem szerint ez az elméleti hiány az oka, hogy Bajza regényről vallott elképzeléseinek és saját prózaírói gyakorlatának alapját európai horizontú (angolszász és német) olvasmányélményei jelentették. Elsősorban Goethe

és Walter Scott regényei,¹⁹ amelyek szintén egyszerre mutatnak klasszicista és szentimentális, utóbbi még ráadásul romantikus és realista vonásokat is.

Tanulmányában az általa olvasott regények írói közül a következőket tartja követendő mintának: Richardson, Fielding (mint a műfaj megteremtői), Goethe (*Wilhelm Meister*), Scott (*Talisman*, *Kenilworth*, *Guy Mannering*, *The Monastery* [Bajza *A klastrom* címmel említi] és a *Legend of Montrose*), Irving és Cooper. Közöttük Scott az összekötő láncszem, hiszen ő maga többek között az angol felvilágosodás íróinak és Goethének műveit jelölte meg regényei elődeiül, az amerikai próza első jeles képviselői pedig Scottot tartották legfőbb példaképüknek.²⁰ A magyar irodalomból egyedül Fáy András *Bélteky-házában* talál említésre méltó érdemeket. Kiemelkedő német drámaírókra is hivatkozik: Lessing, Schiller (*Don Carlos*). Ellenpéldaként a kor népszerű német regényíróit említi (Voss, Müller, Cramer, Lafontaine, Wieland és Kotzebue), illetve Goethe *Stella* című művét.²¹

Korabeli fordításai (*Pillangó. Külföldi válogatott elbeszélések zsebkönyve*, Buda, 1836) is hasonló értékrendre, műveltségi anyagra, az angol és a német irodalom iránti előszeretetre vallanak. A lefordított novellák és regényrészletek szerzői között szintén Goethe, Scott, Irving és korabeli divatos angol írók (Bulwer, Richard Head) nevével találkozhatunk, illetve a korabeli gyakorlatnak megfelelően néhány esetben csupán a szerző nemzetisége derül ki, a neve nem. Bajza előszavában hangsúlyozza, hogy válogatásával mintát kívánt nyújtani a leendő magyar íróknak:

„A kiadó ügykezett e kisded gyűjteményben oly elbeszélésekkel ajándékozni meg olvasóit, melyeket a mellett, hogy érdekes tárgyúak, s mindenkorú által szív kára nélkül olvastathatnak, *művészi tökély az elrendezésben és előadásban* ajánlanak, s gyönyörködtető tulajdonságaikon fölül, ifjú költőinknek, kik erejüket a művészet ezen szinte nehéz nemében kísértendik meg, *példányul szolgálhassanak arra, miként lehet a nálunk még mindig divatozó előadási szélességet kikerülni, túl vitt képek helyett valószínűbb, életből kikapott alakokat, érzelgés helyett érzéseket festeni.* Fordításaink a regényi nemben többnyire olyan választásúak, melyek reánk kevés hasznót, de annál több kárt hoztak, s még a legújabb időkben sem menekedhattünk meg ama lafontainei, kotzebuei siránkozásoktól, melyek az érzelgés bűnén fölül, sokszor erkölcstelenségekkel is tömvek. [...]”²²

Célkitűzése szerint tehát Bajza élesen elhatárolta a gyűjteményben megjelent novellák íróit a szentimentálisnak bélyegzett vadromantikus lektűr-irodalomtól. Ennek ellenére ezek az elbeszélések nem a korszak legjobbjai, s még a jelentős íróknak sem a legértékesebb alkotásai kerültek be a kötetbe, és nem töltik be az előszó által keltett várakozásokat.²³ Többségük hatásvadászó, melodramatikus szerelmi vagy rémtörténet. Viszont ha ezeknek a novelláknak a hősei a korszak egyik legolvasottabb magyar irodalmárának szemében „*valószínűbb, életből kikapott alakok*”, akkor ez azt bizonyítja, hogy már a romantikusok célkitűzése is a valóság hiteles ábrázolása volt, csupán ők

másképp látták a valóságot, mint a realisták. A különbség alapja episztemológiai: az írónak a valósághoz fűződő viszonya. A romantikus művek a későbbi korok számára túlzottan támaszkodnak a kulturális és társadalmi konvenciókra.

Bajza regényelméletében és szépprózájában egyaránt szerepet kapnak a klasszicista szabályok tisztelete, a szentimentális érzelmesség, a szereplők és helyszínek ábrázolásának romantikus jegyei és a realizmusnak az életkép-szerű jelenetezésben megmutatkozó nyomai. Ez a stíluskeveredés jellemzi Walter Scott művészetét is.

Klasszicista vonások: szabályok és műfajok

Bajza esztétikáját a klasszicista esztétikai törvények romantikus elvek alapján való kritikája jellemzi, novellái pedig már a műfaj természeténél fogva sem illeszkednek a klasszicista szabályrendszerbe.

A kompozíciós eljárások során „örök szabályokat” állapít meg. Helyesnek tartja a természetes kronológia megbontását a „művészi” időrend érdekében. Tulajdonképpen az ókori eposzok *in medias res* kezdését fedezi fel a *Talismanban* és a *Wilhelm Meisterben*.²⁴ Irodalmi munkáiban ugyanezzel az eljárással él maga is: az eseményeket mindig a történet egy érdekfeszítő pontján kezdi elmesélni, az előzményekről csak a későbbiekben értesülünk. (Egyedül az *Ottília* kivétel, de itt nincsenek is előzmények: a főszereplők múltjáról nem tudunk meg semmit.)

Elméletében megjelenik a *hármasság* szabálya is. Értelmezése szerint a helyváltogatás és időbeli haladás elfogadható, de indoklást igényel, az eposzhoz hasonlóan a regényben is. A cselekmény egységének követelményét úgy értelmezi, mint a részeknek egy bizonyos fő célhoz való irányulását, amely alól azonban már – a romantika zsenikultuszának megfelelően – a legnagyobbak (Goethe és Scott) tér- és időbeli kicsapongásai felmenthetők. Ám két egyforma jelentőségű cselekményszál megbocsáthatatlan.²⁵

Egyértelműen klasszicista vonás az egyes hangnemek különválasztása. A „komikai”, „szatírai”, „humorisztikai” és „komoly” hangnem keveredését fel sem tételezi, holott a regényműfajnak ez alapvető jellegzetessége.

A *tanítás és gyönyörködtetés* kettős elve még hangsúlyt kap, de a fontossági sorrend már felcserélődik, amikor a művészi célt az erkölcsi elé helyezi.²⁶

A klasszicista szemlélet érvényesül akkor is, amikor Bajza a regények befejezésének, a „kifejlet”-nek szabályait összegzi. Hiszen egyrészt tiltja a természeti és erkölcsi törvények áthágását, másrészt előírja, hogy a feloldás legyen „teljes és kielégítő, [...] hogy utána semmi lényeges rész felől se legyen többé kétség”, „nem várt és meglepő”, valamint „adassék elő alkalmas időben, ne előbb, mint figyelmünket egészen magára vonhatta, de ne is később”.²⁷

Mindezekből levonhatjuk azt a következtetést, hogy a szabályállítás célja és az ókorban gyökerező műfajokhoz való viszonyítás a klasszicizmus továbbélésének bizonyos nyomait mutatják Bajza elméletében.

Szentimentális vonások: a hősiesség hiánya

Az előbbivel szemben a szentimentalizmus Bajza elméletén hagyott kevesebb nyomot, annál inkább találkozhatunk jellegzetességeivel a novellákban. A „német érzélgést” ugyan elítéli, ám ezen csupán a Bajza korában még mindig népszerű, de értéktelen előző századi regényeket érti.²⁸

Bajza számára a valóság sokkal inkább jelentette az egyén önmegvalósításának problémáit, míg Scott legjobb műveiben nemzeti-társadalmi kérdéseket vetett fel. A szűk, családi térre szorított problematika azonban nemcsak Bajza műveinek jellemzője, hanem a kor magyar irodalmának egyik jellegzetességéből, a szentimentalizmus továbbéléséből is adódik.²⁹

Többé-kevésbé e novellák mindegyike hordoz szentimentális vonásokat. Legfeltűnőbbben az *Ottília*, amelyet már levélregény-formája is ehhez a stílusirányzathoz sorol, de Bajza valamennyi novellájában felismerhetők a szentimentális szerelmi történetek tipikus mozzanatai: „A szerelmeseket [...] rendszerint két sajátos kötöttség, a társadalmi osztályhoz tartozásból eredő, vagy pedig erkölcsi parancsok választják el egymástól, bizonyos esetekben pedig mindkét körülmény együttesen emel gátat közénk.”³⁰ A szereplők problémáikat sohasem képesek önállóan megoldani, a külső segítség pedig rendszerint későn érkezik, és már nem tartóztathatja fel a szinte menetrendszerűen bekövetkező tragédiát: a környezetük kicsinyes érdekeihez lealacsonyodni nem tudó, ezáltal életképtelen ifjú hősök-hősnők pusztulását.

A *vándor*³¹ című novella szerelmi háromszögében nem is zajlik a szemünk előtt a konfliktus. A tanyán élő kis család idilljébe idegen vándor érkezik, s miután látja, milyen szépen élnek, éjjel kioson az erdőbe, és önkezeléssel véget vet életének. Hátrahagyott leveléből tudjuk meg, hogy ő az asszony előző jegyese, s a férj barátja volt, akinek tizenöt évvel korábban el kellett bujdosnia. Most szándéka ellenére tönkretette az idillt: „Ilonka keserve leírhatatlan. Hónapok múlva csillapodott el fájdalma valamennyire. Nem zengett az ének többé a völgy fái között, helyette gyász, néma s megmondhatatlan, fogta el érzékeny szívét, s még esztendő után is gyakorta, midőn a bús nő a kised udvarka ajtaja előtt megállott, s feltekintte a halomra, hol szerencsétlen barátja nyugodott hosszas gyötrelmei után, szemeiből keserű könnyeket törölt ki.”

Az *Ottília*³² című novella hősnőjét kegyetlen apja bele akarja kényszeríteni egy német kalmárral való házasságba, a leánya a tépelődések folytán egyre csak sorvadozik. Ekkor ismerkedik meg a „gyenge testalkatú” ifjú magyar nemessel, Szamosvárival. Az ifjú így mutatja be ideálját barátjához írott levelében: „[...] nem pirúlok megvallani, mióta *e halvány, beteges leánykát* láttam,

nem tudok mást gondolni és érezni mint azt, hogy ő egyike a szeretetre legméltóbb teremtményeknek." A fiatalok viselkedését passzivitás jellemzi. Boldogságukról ellenállás nélkül lemondanak, Ottilia még a kolostorba vonulást is vállalná. A leány egyre sorvad, a fiú gyötrődik. Szamosvári ugyan kényszer hatására végrehajt egy bátor cselekedetet (vetélytársát párbajban megsebesíti), de ez a tett is hiábavalónak bizonyul. A lány belehal, a férfi beleőrül a bánatba; a szentimentális novella hősei nem képesek szembeszállni a külvilág fenyegetéseivel.

A fenti műveknél valószínűleg korábban keletkezett, de kidolgozottabb és korszerűbb műnek látszik *A fekete lovag* és a *Kámor*.³³ Az előbbin még kimutatható a szentimentalizmus kései hatása, az utóbbi azonban már alapvetően romantikus mű.

A fekete lovag hőse, az ifjú Endre gróf szemet vet apja vadászában a leányra, Emelkára. Titkos házasságuk tervét megtudja az öreg gróf, és a leány apját kényszeríti, hogy Emelkát feleségül adja Hornyához, a gróf tót vazallusához és leendő ispánjához, Endrét pedig fogságban tartja. Hetek telnek el, a leány sorvadozik. „Ily kínos érzelmek közt folytak el Emelka órái, melyek mint emésztő férgek a virágban, úgy dúltak a boldogtalan leányka keblében, s ijesztő nyomokat hagyott a belső küzdelem a leányka külsején is. Egynapi bánat oly változást teve rajta, mint hetekig tartó betegség, s ő, ámbár arcának szép alakja megmaradt, sokat veszte előbbeni alakjából, mert a pirosság képéről, s a tűz szemeiből eltűnt, s hasonló vala azon szép fiatal halotthoz, melyet valamely szempillantatnyi veszély ölt meg, s a halálnak nem maradt ideje a maga minden jeleit képére sütni.” Időközben a hős nem is próbál megszökni, vagy csellel, esetleg erőszakkal kijutni. Amikor vetélytársának ellensége kiszabadítja őt, romantikus hőssé válik, viharban vágat, átúsztat a megáradt, örvénylő folyón, de már késő: lekési mátkája és Horny esküvőjét. Ám Bajza még egy befejezést csatol a történethez, mely szerint az események után a szerelmesek megszöknek, majd nemsokára megtalálják összeölelkező holttestüket a visszahúzódó árvíz iszapjában. Kísértetüket gyakran látják a helybeliek zivataros éjszakákon. Ez a befejezés már romantikus kellékek sorát vonultatja föl, amelyeket Walter Scott is előszeretettel alkalmazott, különösen lovagkori történeteiben (például *Ivanhoe*, *Talisman*).

A *Kámor* hősei már a romantikához tartoznak: nem fojtják vissza szenvedélyeiket. Lóra álmodozásai sem a szentimentalizmusra, hanem a romantikára jellemző életérzésből erednek: regényes olvasmányainak és dajkája meséinek köszönhetőek.

Romantikus vonások: „regényesség” és festőiség

A romantikusok számára „valóságosak” azok az események, amelyek szerintük valahol, valamikor megtörténhettek (volna). Ezért műveik alapja többnyire ilyen valóban megtörtént, illetve a korabeli olvasóközönség által hihető-

nek tartott rendkívüli események felhalmozása, hőseik olykor valóban élt rendkívüli egyéniségeknek, nevezetes történelmi alakoknak a felnagyításai.

Bajza novelláinak hősei és hősnői kiváló külső és belső tulajdonságokkal rendelkeznek. Legfőbb értékeik: a szépség, okosság, erényesség, valamint a férfiaknál katonai erények is. Gyakori az ősi nemesi származás, és hogy a hősök egy szenvedélyes szerelem rabjai. De nemcsak ezek bizonyítják Bajza prózájának romantikus voltát, hanem az elméleti művében írottak is.

„A költőnek azonban magának kell a csomót megkötnie, s ezt még ott is, hol tárgyá historiai; mert a prózai természet nem, vagy legalább ritkán, hoz magában oly bonyolódást, mely a művészet kívánságainak megfeleljen, de nagybecsű elemeket ennek alkotására gyakran. Innen a historiai költeményekben az ideális személyek.”³⁴

Ez a valóságfelfogás az eszményítés igényét is fenntartja: kellő távolságot tart a mindennapi valóságtól, szimbolikus, sőt olykor allegorikus értelmet nyer. Bajza romantikus íróként elfogadja a képtelent, művei struktúrája a tündérmeséhez és a legendához áll közel. A mindennapi élet problémáit triviálisnak tartja, a lélek konfliktusai, az értelem ellenőrzése alól felszabadult szenvedélyek érdeklik.

„...a szerelem legtöbb bonyolódásnak szokott forrása lenni a költőknél; mert ez indulat az emberi kebelben leghatalmasabb, sőt mindenható, s általa a rendkívüli dolgokat is legtöbb valószínűséggel lehet motiválni.”³⁵

Ez az álláspont magyarázhatja Bajza fordításainak megválasztásában és saját novelláiban a szerelmi problematika kizárólagosságát.

A meseszöveg, a bonyodalom létjogosultsága nagyobb, mint az ezredvégi olvasói horizont szerinti valóságosság. Nem véletlen tehát, hogy Bajza esztétikájának kulcskifejezése: az érdekesség.

„Mi az elbeszélések tárgyát illeti, az *érdekessé tétethetik* azáltal, ha a történetben oly karakterek állítatnak fel, melyek *különös tulajdonaiknál* fogva a mindennapi emberekéitől távoznak; ha a személyek *nehéz, ritka helyzetbe* tétetnek, s általában *a legegyszerűbb tárgy is érdeket nyer*, ha benne egymást váltogatják s követik a természetes ugyan, de mégis *szokatlan s nem mindig látott jelenések*.”³⁶

A *fekete lovagban* és a *Kámorban* a már említetteken túl más, jellegzetesen romantikus elemek is megjelennek, amelyeket a tanulmányban nem említ: ilyenek a festőiség és a szenvedélyek látványos megjelenítése. Bajza egyik már idézett leveléből kiderül, hogy elbűvölték őt Scott díszeletei, a „tündéri Skócia” vadregényes hegyei és kastélyromjai, ezért természetesnek tűnik, hogy ő is hasonló leírásokat alkalmazott. Színhelyei Hont és Nógrád megye bércei, kipusztult nemesi családok azóta már rommá vált kastélyai. (Ő még a Felvidéken találta meg azt a Skóciára emlékeztető vadregényes tájat, amelyet a történelmi regény műfajának magyar képviselői, Jósika, Kemény és Jókai Erdély hegyei között fedeztek fel.) Hőseit szintén romantikus módon ábrá-

zolja: vad indulatkitöréseket, vad vágtazásokat jelenít meg. Endre úrfi ádáz viharban kel át a megáradt Zagyva tajtékzó hullámain, Jeney Kálmán pedig Lóra elrablói közül két lovaggal vív meg, páncél nélkül, folytonosan üldözve az állig fölfegyverkezett lovakokat. Kálmán elhagyott kedvesének Ophéliaszerű örütsége, vagy a boszorkánygyűlésről és kísértetekről szóló babonák szintén a romantika, sőt a rémromantika olykor Scott által sem megvetett kel-léktárába tartoznak.

A népi alakok szerepeltetése szintén a romantika felfedezése, ám megjelenítésük módja már mind Scottnál, mind Bajzánál átvezet a realizmus ábrázolásmódjához.

Realista vonások: jellemeik és életképek

Bajza már a műfaj meghatározásakor a realizmus kívánalmait állítja fel: az író „az emberiség karakterével, az életnek egyes szcénáival ismertet meg, mint a regény s novellában”.³⁷ Ennek megfelelően tiltakozik azon írói módszer ellen, hogy az írók „az embert mint angyalt vagy mint ördögöt” fessék, hiszen „sem amannak, sem ennek képe nem alapodik az emberi természetben; csak túlcsapongó képzelet teremtménye, mely hihetőséget nyerhetvén, sem utálat, sem szeretet tárgya nem lehet”.³⁸

Ehelyett külön fejezetet szentel a „karakterfestésnek”, amely elé – Scott nyomán – realista követelményeket állít. „...néhány karakterfestésben egész a meglepetésig igaz és való vonásokat láttatunk feltalálni, ámbár a festett személyt a való életben nem láttuk; mint például Shakespeare-nél Falstaff, vagy Scottnál Dalgetty őrnagy karaktereikben.”³⁹

Irodalmi munkáinak szereplői valóban életszerűbbek, mint a korábbi magyar regényhősök. Ennek okát nem a narrátor szereplő-bemutatásaiban kell keresnünk, hanem az életképszerű jelenetezésben, a drámai párbeszédekben. S valóban ezek a dialógusok emelik *A fekete lovas* és még inkább a *Kámor* értékét a többi Bajza-novella fölé.

A hősök jellemvonásai talán első látásra romantikusnak tűnnek, ám ezek az ifjú lovagok minden bátorságuk ellenére tehetetlenek, és soha nem sikerül véghezvinniük vállalt feladatukat. A lukácsi „középszerű hős” megjelenését túlzás lenne elvárni Bajzától, hiszen ennek alapvető feltétele hiányzik „történelmi” műveiből: maga a történelem. Még a *Kámorban* is csak a történelmi személyiségek szerepeltetése és a kor belpolitikai harcainak érzékeltetése valósul meg: a cselekmény a leányrablás körül forog, s a mű tárgya Bajza szavai szerint a Jeney-ház hanyatlása lett volna (lásd III. szakasz).

A töredékben maradt *Kámor* szereplői közül nehéz eldönteni, kit szánt az író hősnek, mivel több irányból is elindítja a történetet. Talán Jeney Kálmán, a 30 év körüli, ifjúnak már nemigen nevezhető lovas, aki rútul cserbenhagyja megcsúnyult aráját, nem tesz semmit a család kihalása ellen, bár – ered-

ménytelenisége ellenére – hőiesen küzd hűgának elrablóival szemben? Vagy talán a szépséges Jeney Lóra, „Kámor csillaga”, akinek azonban az állhatatosság nemigen tartozik az erényei közé? (Az ifjak közül mindazok magukra vonhatják figyelmét, akiknek „alakján és tettein bizonyos regényesség vala”, légyen akár egy szép ifjú lovag, akár egy kopasz „kancsóvitéz”, vagy akár az álruhás László király.) Vagy talán maga a fiatal, önállótlan és gyenge V. László? Ez a hősnélküliség azonban nem újdonság, ha tekintetbe vesszük, hogy Walter Scottnak is volt olyan – ráadásul befejezett – regénye, a Bajza által is olvasott *Kenilworth*, amelyben nem lehet eldönteni, ki is a főhős.

A mellékszereplők között olykor megjelenik egy-egy figura, akinek egyéni nyelvhasználata humoros hatást kelt. Ilyenek *A fekete lovagban* a csárda vendégeinek népszínművekre emlékeztető párbeszédei, vagy a *Kámorban* a nőrabló lovagok és a szerzetesek ízes beszélgetései. Csak egy példa: a klastrom egyik páterének ajtaján éjjel dörömbölnek szerzetestársai, hogy az ő ablakából láthassák, milyen istentelen kalandorok öldöklik egymást a klastrom előtt.

„– Quid hoc est fratres? – mond az öreg Eustáchius, midőn álmából felrettenvén, a nagy zörgésre ajtaját felnyitá. – Per amorem Dei crucifixi, talán tűz van? Boldogságos Szűz, nem megmondottam-e hétezerszer is, hogy kutya és csirke a konyhából exuláljanak. A toll és szőr gyúlékony portéka; per deos immortales, tamen ex Plinio et Aristotele haec nota sunt. –”

Történelmi hitelesség: romance vagy novel?

A múlt század közepe táján, önállósodásuk előtt, a regényt és a novellát többnyire közös néven, *elbeszélésként* vagy *beszélyként* emlegették.⁴⁰ Bajza ezt a műfajt a *letrással* állítja szembe, azon az alapon, hogy előbbit a múlt idő, utóbbit a jelen idő használata jellemzi.

A beszélyen belül Bajza meglepő csoportosítást alkalmaz: „Minden beszély költői vagy történelmi, a szerint, miképpen költött vagy valósággal megtörtént dolgokat tárgyaz.” Ez megfelel az angolszász irodalomelmélet XVIII. század óta alkalmazott, és Walter Scott esszéiben-előszavaiban is felbukkanó kategóriáinak, amely a szépprózában (*fiction*) megkülönbözteti a románc (*romance*) és a regény (*novel*) fogalmát. Scott egyik esszéjében így definiálja a két fogalmat: a románc „prózában vagy versben költött elbeszélés, amely csodás és különös eseményeket mutat be”, és ezt szembeállítja a regénnyel, amely „költött elbeszélés, amely annyiban különbözik a románctól, hogy az események igazodnak az emberi cselekedetek szokásos menetéhez és a társadalom mai állapotához”.⁴¹

Bajza a történelmi regénynek külön fejezetet szentel, s azt az eposzból származtatja, rokonának tekintve a szintén eposzi gyökerű „történelmi”, azaz történelemtudományt is, emellett Goethe történelmi tragédiáira is hivatkozik.

Az eposz és a regény összevetésekor az alapvető különbséget mindössze abban látja, hogy míg az eposz egy nemzeti érdekű történetben nagy, hősi tetteket megjelenítve „a fenség érzelmét ébreszti fel bennünk”, s a nép dicső múltját megidézve „szébb jövődőt ígér”, addig „a regény pszichológiai igazságú karakterei, életfestése által az emberi lélekkel ismert meg”, s a múlt révén a jelenlegi valóságot tükrözi vissza.⁴²

A történet eseményeinek és a szereplők tetteinek hihetővé és szükségszerűvé tételéről szólván ehhez még hozzáteszi: „Minél közelebb van valamely költemény a való élethez hozva, annál nagyobbak, erősebbnek kell benne lenni a motivációnak, mert körében annál jobban gyakorolja hatalmát a phantasián az ész, melyet nem képeleti tárgyakkal, hanem okokkal lehet kielégíteni. Innen következik, hogy a dráma és regény erősebb motivációt kíván, mint a hősköltemény, a novella erősebbet, mint a tündérrege.”⁴³

Bajza állandóan a hihetőségre, valamint az erkölcsi és természeti törvények sérthetlenségére hivatkozik, a várhatóságot pedig igyekszik elkerültetni az írókkal. Paradox módon így válik a valóságábrázolás az illúzió eszközévé.

„Beszélyben, legyen az költői bár vagy történelmi, mulhatatlanul megkívánatik a valóság. A történelmi beszélyben, tudniillik, hogy ami elmondatik, úgy történt legyen; a költői, hogy úgy történhetett legyen a való életben, miként elmondatik. E valóság a művészi gyönyörnek éltető eleme; nélküle a poézis hazugsággá alacsonyodván, nem képes művészi áltatást (illusio) gerjeszteni.”⁴⁴

A realista regény valóságképe ettől különbözik: alkotó és befogadó egyaránt tudomásul veszi a műben ábrázolt világ fiktív jellegét. A valószerűség alapjává a hihetőség válik: a hősök társadalmi típusuknak megfelelő életet élnek, valószínűsíthetően gyakran előforduló események között. A meseszöveves leértékelődik, helyette az életképszerűség kerül előtérbe.⁴⁵

Bajza platonikus felfogása szerint a valóság az alkotási folyamat során átkerül a „költészet földfeletti világába”, az irodalom „aetheri hazájába”, a „regények tündérországaiba”, ott megtisztulva művészi „illúziót” hoz létre; a befogadás során pedig visszajut a valóságba, az „olvasó-világba”, ahol „szükségképpen korokra és nemzetekre befolyással” kell lenniük, „s a valódi poesis széles értelemben nem egyéb, mint az emberiség ideálba emelt képe”.⁴⁶ Később összefoglalja Arisztotelész miméziszis-elméletének bajjai értelmezését: „... a költőnek nem az embert és individuumot, hanem az individuumban az emberiség képét, a korok és népek vonásaiban az emberi tetteket, törekedéseket kell visszatükröznie, hogy azoknak gyökerei a valóságban alapuljanak, azaz a természet s örök rend logikai törvényei mellett lehetőek legyenek. Azon kérdéseknek tehát, ha ez vagy amaz dráma, regény valósággal megtörtént-e? szükségképpen bántania kell az értő művészt, kinek sokkal philosophikusabb céljai vannak, mint a prózai valóság hű másolata.”⁴⁷

Ennélfogva Bajza szerint a történelmi tárgyú műveknek sem a történelmi, hanem valamilyen más értelemben vett – talán lélektani – hitelesség a célja:

„Költőnél a történelmi factum mindig mellékdolog, [...] s nem kell feledni, hogy van a prózai, azaz testi szemekkel látható természet mellett egy más is, a művészi ti., s hogy történelmi igazság s poétikai igazság között nagy a különbség.”⁴⁸

Bajza novellái közül a *Rege a habléányról* és *A fekete lovag*, valamint a *Kámor* című regénytörredéke történelmi tárgyú. Mindháromban előtérbe kerül a kaland a történelmi adatokkal szemben. Úgy tűnik, hogy Bajzát nem foglalkoztatta a hitelesség kérdése, ami az új műfaj egyik legnagyobb problémája volt XVIII. századi újjászületése óta.

Walter Scott egyik hitelesítő eszköze a kerettörténetek alkalmazása volt, amelyek révén az olvasó annak az illúzióknak részesévé vált, hogy a narrátor egyik ismerősének ismerősével valóban megtörtént az elbeszélte történet. Szintén Scott volt az első „fikció”-író, aki a régmúltban és közelmúltban játszódó műveikhez hiteles forrásokat használt fel, amelyekre fel is hívta az olvasók figyelmét előszavaiban és jegyzeteiben. Ugyanakkor művészi céljainak alárendelte a történelmi valóság apróbb részleteit. (Goethe 1827-ből származó megjegyzése szerint: „...kitalált motívumok révén közel hozza egymáshoz mindazt, mi történelmileg igaz...”⁴⁹) A történelmileg hiteles személyek mellékszereplők lettek, a jelentős történelmi események pedig a hős válságának mozgatórugóivá váltak, olyan dilemmába taszítva őt, amely az ábrázolt kor nemzeti sorskérdéseit szimbolizálta.

Scott történelmi hitelességének magyarországi reformkori recepciója jelzi, hogy hazai irodalmárainkat is foglalkoztatta ugyan a „történelmi igazság” kérdése, de a valóságábrázolás problémáiban nem mélyedtek el. Czuczor Gergely⁵⁰ és később Zilahy Imre⁵¹ kifejezetten hiányolta Scott regényeiből a történetyszerűséget. Véleményük azt mutatja, hogy más jelentette a történelmi hitelességet az ő számukra, mint Scott számára. A „hősiesség nagy tetteit” várták, amit Bajza az eposz hatáskörébe utalt, ezzel szemben a Scott-regények történelemábrázolását, a jelentős történelmi személyek, események és színhelyek jelenlétét csupán üres díszletnek, coloritnak tartották, hőseinek belső dilemmáit „magánérdekű”-nek érezték.

Velük szemben éppen ellenkező nézetet volt Petrichevich Horváth Lázár, aki a történelmi regények íróit egyenesen „Skóthon szellemdús festőjének hatására vérszemet kapott” tollforgatóknak nevezte, és komolyan féltetni látszott a magyar olvasókat attól, hogy összetévesztik az irodalmat a valósággal.⁵²

Bajza hozzáállása a kérdéshez kettős. Egyszerre kíván valóságosságot és eszményítést. „Beszélyben, legyen az bár költői, vagy történelmi, multhatatlanul megkívántatik a valóság. A történelmi beszélyben tudniillik, hogy ami elmondatik, úgy történt legyen; a költőiiben, hogy úgy történhetett legyen a

való életben, miként elmondatik.” Ugyanakkor: „Költőnél a történelmi factum mindig mellékdolog...”⁵³ Prózai munkásságát ugyanez a kettősség jellemzi. Történelmi tárgyú novellái a legendák világához állnak közel.⁵⁴

A *Rege a habléányról* egy vándoranekdota feldolgozása. Eredetiségét a kereset szerkesztés adja, amelynek révén a Mátyás királyról szóló, és tragikusan végződő szerelmi kalandba beékeli Lajos herceg (a későbbi Nagy Lajos király) hasonló, és a másik esettel ok-okozati (bár igencsak misztikus) összefüggésbe is kerülő történetét. Az elhagyott leány kísértetének addig kell viszszejárnia, amíg egy másik leány sorsa meg nem ismétli az övét. Itt Bajza abba a hibába esik, amelytől ő maga óvja az írókat tanulmányában: természetfeletti események oldják fel a bonyodalmat.⁵⁵ (Ez történik egyébként az általa lefordított novellák közül Washington Irving *Alhambra rózsájában* és *A kárpi-tos szoba* című Scott-novellában.)

A *Fekete lovag* Bajza megjegyzése szerint egy „néprege után” készült. A szerelmeseket itt gonosz ármány választja el egymástól, ám a tragikus végkifejletet kettős feloldás zárja le, és az egyik megoldás itt is misztikus: a szerelmesek csak haláluk után lehetnek egymáséi. Ez a szerkezeti megoldás később Jókainál és Mikszáthnál is előfordul.

A fentiekkel szemben a *Kámor* hosszabb lélegzetű műnek indult, de töredékesen maradt. Ez az egyetlen műve, amelyben már magasabb rendű elemek is emlékeztetnek a scotti regényre: a cselekmény művészi bonyolítása fokozatos leleplezéssel, a színvonalasabb „charakterfestés”, a hatásos természeti képek, a történelem beépítése a cselekménybe,⁵⁶ de még az *in medias res* kezdés és a mű elején előforduló „kicsapongó” filozófiai fejtegetések is meg-egyeznek Bajzának a tanulmányban közölt megfigyeléseivel. A „történelmi factum” persze itt is „mellékdolog” maradt: a krónikákban nem szerepel sem V. László szerelmi kalandja, sem a műben egymással rivalizáló Jeney és Forgách család.

A narráció hitele

Mindhárom opust jellemzi az irodalmiság hangsúlyozása, amely egyben emlékezteti a befogadót a bemutatott világ megalkotottságára. Az olvasó sosem felejtheti el, hogy regényt olvas, mivel a narrátor minduntalan belép a történet és a befogadó közé.

„Minekelőtte a történet fonalát tovább vinnők, szükség, hogy olvasónkat a Jeney-házzal, melynek elhanyagolása tárgya lesz e regének, közelebbről megismertessük.”⁵⁷ „Mi nem akarjuk ezen véleményeknek alapjait vizsgálni, s eldönteni, mennyire igazak, mennyire nem, s azért bár többeket beszélhetnénk még, félbeszakasztjuk, s a helyett inkább egy-két vonással festjük ezen tájat, úgy, amint azon korban volt, melyben az itt elbeszélendő történet esik.”⁵⁸

Ugyanezt a szerepet tölti be az úgynevezett mindentudó elbeszélő jelenléte is, aki belelát a szereplők tudatába, valamint a múltjukba és a jövőjükbe is.

A művek történetisége eltérő. *A fekete lovag* leginkább mesére emlékeztet: ködbevesző hely- és időmegjelölés („nyugoti szélén a Mátrának [...] bástyaromok látszanak”, „két századdal ezelőtt” egy vár állott itt); a szereplők nem sokkal egyénibb jellemelek, mint a mesei szerepkörökből ismert figurák. A *Rege a habléányról* történelmileg hiteles szereplőket vonultat föl, de olyan kalandokban, amelyeknek semmi nyoma nincs a krónikákban. A tér konkrét (a visegrádi palota és a folyópart), az idő az ifjú király korából viszonylagos pontossággal kikövetkeztethető. A szereplők itt sem egyénítettek. A *Kálmor V. László király ifjúkorában* játszódik, és jelentős történelmi eseményekre történik utalás. Pontos helyszínleírásokat kapunk.

A – saját szóhasználatával élve – „költői” novellák valóban eltérnek az eddig bemutatottaktól: a szereplők a befogadóval egy szinten állnak, és a narrátor bizonyos mértékig visszahúzódik.

A *vándor* című novella egy melodramatikus történet, amelyben egy kiszolgált katona másfél évtizednyi távollét után visszatér szülőföldjére, s látván, hogy elhagyott mátkája és régi jó barátja boldog házasságban élnek, főbe lövi magát, hogy boldogságukat föl ne dúlja. Bajza jó szerkesztési készségéről árulkodik, hogy a bonyodalom csúcspontján egy levélbetét beiktatásával kellelteti a végkifejletet. Itt a történetmondó már nem mindentudó: nem közvetíti a befogadó számára a szereplők gondolatait, sem a múlt vagy a jövő eseményeit, csak azt, amit a történet láthatatlan nézőjeként láthatna. Ez az egyetlen az itt tárgyalt művek közül, amelyikben az elbeszélő azonosul a hőssel.

A szentimentális levélregények mintájára készült az *Ottília*, amely csak különböző személyek egymáshoz írt leveleiből áll, a történetmondó teljes kiiktatásával. A novella valójában három szereplő első személyű vallomásainak sorából áll össze.

Mindegyik említett műre jellemző a gyakori jelenetezés, a nagyobb időszakot átfogó részek: az előzmények magyarázata és a reflexiók („kicsapongások”) a tanulmányban foglalt kívánságok szerint a szövegek elején fordulnak csak elő.

Tehetetlen hősök: unheroic heroes

Bajza kifejezetten kárhoztatja a szélsőséges hősöket, s igyekszik lebeszélni a leendő írókat a romantika túlzásaitól: „...a tökéletesen jó s tökéletesen rossz karakter nem lehet tárgya a költésnek. A költő soha se csapongjon az emberi természet határain túl, mert ott megszűnik alakjai iránt az olvasóban érdeket gerjeszthetni. Az ember sem angyal vagy éppen félisten, sem ördög; jóból és rosszból van összerakva s egymástól csak a mértékben különbözik. [...]

Költő és moralista különböznek egymástól. Ez úgy festi az embert mint lennie kellene; amaz ellenben mint valósággal van.”⁵⁹

A jellemek esetében Bajza megkülönbözteti a drámai és az eposzi „charaktert”. Előbbi aktív, „magán viszi a reá omló sorsot”, a „drámában a cselekvő személy szabadsága uralkodik”. Utóbbi ellenben passzív, „a történet mögé rejtetik”, az eposzban „egy titkos hatalom, a gondviselés” uralkodik. „Regényben eposzi karakterek kívántatnak”, követendő például a *Wilhelm Meistert* állítja elének. Ő ugyan nem említi, de az általa említett (és feltételezhetően elolvasott) Scott-regények hősein is megfigyelhette ezt a hőstípust: a „hősietlen hőst”, aki hagyja magát az események által sodortatni.⁶⁰ E kritériumnak megfelelően ábrázolta a saját műveiben megjelenő figurákat: az *Ottília* halálba és (az ezzel egyenértékű) örületbe sodródó szerelmespárját, *A vándor* életének kudarcra elől öngyilkosságba menekülő címszereplőjét, a *Rege a habléányról* feledékeny herceget és kísértetté váló halászleányát, *A fekete lovag* Endre úrfiját, aki meg sem próbál megszökni a szobafogságból, és a gonosz gyanúnak azonnal hitelt adó kedvesét, valamint a *Kámor* könnyedén kijátszható Kálmán úrfiját és a szerelmei között ingadozó Lóra kisasszonyát, nem is szólva a Cillei befolyása alatt álló gyermek-királyról.

A jellemek passzivitásának magyarázatát Bajza többnyire a szentimentalizmusból örökölt eszközökkel a hős eredendő, vagy a szülői szigornak tulajdonítható félénkségeként mutatja be. Scott hőseit azonban gyakran valamilyen tudomány vagy maga az irodalom teszi a valódi életük irányítására alkalmatlanná, a művekben oly gyakran emlegetett Don Quijotéhoz hasonlatossá. Bajzának Scott hatását leginkább mutató művében, a *Kámorban*, szintén megjelenik ez a motívum. A jellemábrázolásban egy feltűnő hasonlóságra bukkanhatunk a *Kámor* hősnője és a *Waverley* főhőse között. Mindkettő „regékből szőtt” álomvilágban él, amely kihatással bír életük fontos döntéseire. Jeney Lóra kisasszony „dajkája tündérmeséi által szép regényes világot alkot maga körül. [...] Innen származott, hogy Lóra mindenben bizonyos regényes színt keresett, s minél csudálatosabb és a mindennapi élettől különböző színe volt valamely tárgynak, annál kedvesebb volt előtte.”⁶¹ Később – a megírt részek alapján erre következtethetünk – ez a regényesség sodorja bajba; csakúgy, mint az ifjú *Waverleyt*, Scott regényének hőstét. A mese ütközésbe kerül a valósággal.

Bajza azt írja az „asszonyi karakterekről”, hogy őket „való alakban előállítani nehezebb, mint a férfiakat. Nekik kevesebb individuális váljegyök (nota characteristica) van, s jobban hasonlanak egymáshoz, mint a férfiak. Innen van oly kevés költő maiglan, ki asszonyokat jól fest.”⁶² Ezért az ő részéről meglepő és merész vállalkozásnak tűnik, hogy hősnői többnyire közel azonos jelentőséget kapnak, mint a férfi hősök.

*

Bajza prózai munkássága esztétikai mércével mérve nem nevezhető magas színvonalúnak, ám maga is tudta, hogy az általa deklarált követelményeket képtelen megvalósítani. Tanulmányán kívül Toldyval váltott leveleikből is kiderül, hogy mindketten felismerték a magyar regény és novella megszületésének szükségességét, ugyanakkor eredeti munka megírására nem érezték magukban elegendő tehetséget. Bajza nem volt elégedett a bemutatott kísérleteivel, és a közülük mégis publikált három novella megjelenéséhez csupán azért járult hozzá, hogy az *Aurora* kézírathianyán enyhítsen.⁶³ Ezért nem meglepő, hogy prózai munkáival egyidejűleg írt tanulmányában „egy valahára közöttünk is születendő regényköltő” számára gyűjti össze „hasznos intéseit”. S noha az 1832-ben született tanulmány végén Fáy András regényében látja meg egy nagy mű megszületésének lehetőségét, a következő kiadás lábjegyzetében már hozzáfűzheti: „A magyar irodalom azóta mind terjedelmre, mind belbecsre nézve a regénynemben nagy haladást tett, s úgyszólván azóta támadt nálunk a regényirodalom, melyben egyike a főszereplőknek a derék Jósika Miklós.”

1 Kazinczy Ferenc *Lev.*, XVII, 429. – Vö. MAKAY Attila, *Gróf Dessesuffy József angol irodalmi műveltsége*, Debrecen, 1941, 44.

2 Scottról: „He was basically an Augustan, heir to the culture of Dryden and Dr Johnson, who found himself a leader of Romanticism and conquered a public which was abandoning and disintegrating that classical culture.” – Patrick CRUTTWEILL, *Walter Scott = The New Pelican Guide to English Literature. 5. From Blake to Byron*, szerk. Boris FORD, Penguin, London, 1982, 128.

Byronról: „Violently antipathetic to the work of Keats and Wordsworth, for instance, he was in many ways far more in harmony with the conventional aristocratic attitudes of his time than with the Romantics, and some of his verse, especially in *Don Juan*, is close to the spirit of *The Anti-Jacobin*. To superficial appearance, at all events, Byron's role of rebel and outcast went against the grain and came to him by accident. But when it came he clearly accepted it as one of the roles, almost one of the theatrical roles, which have their necessary place in a society...” – D. W. HARDING, *The Character of Literature from Blake to Byron* = Boris FORD (szerk.), *i. m.*, 44.

3 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar irodalmi romantika sajátosságai* = Uő, *„Minta a szényegen”*. A műértelmezés esélyei, Bp., Balassi, 1995, 125.

4 JAKABFI László, *Az angol irodalom és a Vörösmarty–Bajza–Toldy triász*, 1941, 6.

5 FENYŐ István, *Haza s emberiség*, 1983, 118–124.

6 SCOTT, *The Fortunes of Nigel*, 1822.

7 *Szemere-Tár* 13, LXXXIV.

8 Kölcsey novellái, Kisfaludy: *Tihamér*, Bártfay: *Királyi fény és kegyelmesség*.

9 JAKABFI, 43–44., 47–49.

10 Bajza József és Toldy Ferenc levelezése (továbbiakban: *B.-T. Lev.*), Bp., 1969, 72–73., 454. – Jakabfi ugyan azt állítja (*i. m.*, 66.), hogy Toldy „angol szerzők, Shakespeare, Scott, Pope műveit fordítgatja”, de a hivatkozásul felhozott, 1823. december 15-én keltezett Bajza-levelelől csupán Toldy szándékáról értesülünk, és arról, hogy Bajza megpróbálja őt erről lebeszélni: „Hogy tehát te Otellót, Schiller munkáit, Walter Scott románjait stb. fordítani igyekszel, e feltétel nagy hálát érdemel a hazától. [...] Ellenben nem állván azonban e haszon, én neked mindég azt tanácslanám, hogy a fordításokkal igen parce bánjál. [...] Míglen erős vagy originált írni, míglen nem vagy teljesen meggyőződve, hogy eredeti talentumod nincsen, [...] addig ne alázd le magad fordítóknak, egyedül akkor csak, ha az ellenkező volna igaz.” (*B.-T. Lev.*, 72–73.)

Toldy 1828. december 12-én keltezett leveleiben pedig az alábbiakat tudatja Bajzával: „Bécsben Walter Scottnak skót históriáját fo-

gom lefordítani angolból (30 nyomtatott ív); de olly szorgalommal, mellyet én minden mástól szoktam kívánni. [...] Ama fordításban csak az fog megválni, lesz-e valaha stílusom.” – (454.). Toldynak azonban egyetlen fordítása sem készült el. Oltványi Ambrus jegyzete szerint Toldy szándéka Scottnak valamelyik történeti munkájára irányult, a *History of Scotlandre* (amely azonban csak a következő évben jelent meg), vagy a *The Border Antiquities of England and Scotlandre* (amely pedig nem csupán Skócia történelmével foglalkozik). Részemről inkább hajlok arra a feltevésre, hogy a Toldy által lefordítandó „skót história” inkább Scott egyik, Skóciában játszódó történelmi regénye lehetett.

11 Vö. FENYŐ István, *Az irodalom respublicájáért*, Bp., 1976, 84.

12 SCOTT, *Ivanhoe*, Wigand, Pest, 1829, ford. THAISZ András.

13 B.-T. Lev. Az 1823. november–december folyamán írt leveleiből kiderül, hogy Bajza ekkoriban tanult németül, Toldy pedig angolul. Mindketten láthatóan irodalmi tájékozottságukat kívánták bővíteni az elsajátított nyelv segítségével. Toldy felajánlotta Bajzának, hogy német nyelvű könyveket küld neki, s Bajza válaszában előadta kívánságait: „Drámát, románt vagy kritikai munkát, mely könnyű stílusú.” Toldy lelkesedését Scott iránt ismerjük (lásd: 10. sz. jegyzet), így valószínűsíthető, hogy Toldy látta el Bajzát németre fordított Scott-regényekkel.

14 JAKABFI, 52.

15 Figyelő, 1837. jún. 6.

16 Bajza Toldynak 1830. júl. 15-én. B.J.Ö.M. IV. köt., 105.

17 Meisner kilétét nem tisztázták a kutatók. Lásd FENYŐ, 232.

18 Bajza állítása ellenére a mai kutatók egyöntetűen Bajza elméletének lessingii hátterére és F. Schlegel elméletének hiányára hívják fel a figyelmet (FENYŐ, 232., WÉBER Antal, *Fordulat az epikában. Bajza regényelméletéről*, It, 1985, 565–584., 577.). KERÉNYI Ferenc kimutatta, hogy maga Bajza néhány évvel korábban még Lessinget W. Schlegel és Tieck fölé emelte (792.).

19 Vö. a Scott-hatás „nem költészetén, hanem elvein, nézetein látszik meg”. JAKABFI,

i. m., 57. A „költészetére”, azaz epikájára vonatkozó bírálatot lásd később.

20 Wéber Antal ugyan nem talál közös nevezőt a fent említett írók között, Goethét a Bildungsroman, Scottot a történelmi tematika, Coopert a kalandosság és egzotizmus képviselőjeként tartja számon, és ezáltal Bajza egységes ízlését is megkérdőjelezi (WÉBER, *i. m.*, 570.). Véleményem szerint ezekben a meghatározásokban (és tanulmányom során kimutatandó egyebekben is) maga Scott a közös nevező.

21 IV, 107.

22 II, 472. (kiemelések tőlem).

23 Goethe esetében a történet a *Die Wahlverwandschaften* (1809) című regényből kiemelt, kevésbé sikerült betét.

24 IV, 105.

25 IV, 130–131.

26 IV, 120. – Vö. FENYŐ, 230.

27 IV, 106–107.

28 Vö. IV, 119.

29 Wéber Antal írja a szentimentális stílusirányról: „Irodalmunk fejlődésének sajátosságából eredően, másfajta irányokkal keveredve, hatása átnyúlik a XIX. századba is, sőt a stílusirány dekadens szakasza, az egyre modorosabb, és társadalmi tartalmától megfosztott érzelgősség divatja sem ismeretlen. Példá erre Vitkovics és a fiatal Szalay, valamint Bajza levélregénye. [...] bizonyosnak mondható, hogy az a stílushagyomány, amely Kazinczytól a fiatal Szalayig terjed, s amely a pallérozottabb, az avult nyelvi anyagtól megszabaduló művészi kifejezés valóságos iskolája nálunk, egyik fontos előzménye a korszerű romantikus, sőt az ábrázolás számos vonatkozásában a realista törekvéseknek is.” (Kiemelések tőlem.) – WÉBER Antal, *A szentimentalizmus*, Bp., 1981, 59.

30 WÉBER, 1981, 61.

31 Első megjelenése: Aurora, 1832, 331–371.

32 Első megjelenése: Aurora, 1833.

33 Toldy szerint mindkettő 1831. táján keletkezett, de „terjedelmök miatt kiszorulván zsebkönyvből (Auróra), nyomatlan maradt”. – TOLDY, *Bajza élete*, 8.

34 IV, 106.

35 Uo.

36 IV, 108., és más helyeken is (pl. 132.).

37 IV, 104.

38 IV, 120.

39 IV, 121. Dalgetty a *Legend of Montrose* című regény egyik szereplője.

40 Bár a novella kifejezés is egyre gyakrabban fordul elő a korabeli írásokban, Bajza az első, aki magyar nyelven megpróbálkozik a műfaj szabályainak leírásával (IV, 131–134.).

41 „We would be rather inclined to describe a *Romance* as ‘a fictitious narrative in prose or verse; the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents;’ thus being opposed to the kindred term *Novel*, [...] ‘a fictitious narrative, differing from the *Romance*, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society.’” – Walter SCOTT, *Essay on Romance*, 1824.

42 IV, 118.

43 IV, 127.

44 IV, 104.

45 Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 16–19. A Bajza-tanulmány egy másik mondatát Fenyő István a realizmus esztétikai kritériumának tartja: „...a poézis közelebb lép az élethez és filozófiájához, fölkeresi az embert a maga házi körében.” Véleményem szerint ez inkább a romantika *couleur locale*- és egyszerűség-kultusza, valamint a biedermeier jelenségek körébe tartozik, és nem a realizmus elvi célkitűzései közé. Wéber Antal is romantikusnak tartja Bajza elméletét: „...a hétköznapi tetteket festegető regény, amikor az egyes személyek »karakteriből tükrözi vissza« a családi és »egyéb viszonyokat«, nyilvánvalóan nem valami modernbb valóság szemlélet történeti előképe, hanem kimondatlanul is a domináns jellemvonás kiemelésének romantikus gyakorlatára utal, anélkül, hogy e gyakorlat elméletileg igazán tudatosulna.” (568.)

46 IV, 102., 111.

47 IV, 113.

48 IV, 114.

49 GOETHE, *Walter Scott: „Napoleon élete” = Uő, Irodalmi és művészeti írások, Bp., 1985, 251.*

50 „A 18. század filozófiája csak másodrendű befolyással volt Scott talentumára. Annak szkepticizmusa ő bele nem gyűlölséget, hanem *részvetlenséget* csepegtetett, ami a szkep-

szis követkevéseinek egyike; *keveset aggódott ő a politikai mozgásokkal, az országok kríziseivel.* Jakobita entuziasmus nélkül, szokásból arisztokrata, fiatalkori szoktatás által, valamint személyes hajlandóságból leginkább az alsó néposztályhoz és a természethez vonzódván, az egy szülőföldének erdeit és hegyeit kivéve, mit sem szeretett szenvedélyesen.

Ő Rousseau ábrándos túlságát, Fielding szatírját, Richardson intő erkölcsiségét hidegebb, nyugalmasb észrevétellel, a helyek hív, eleven festésével, népregék alkalmazásával, régi viseletekkel, dús érzelmű legendák s *történeti esetek használása* által pótolta ki.” (CZUCZOR, *Szellemi mozgás Angliában, s annak haladása, tekintettel más európai nemzetekre*, Tudománytár, 1835, V, 28–60., Scottról: 44–46.)

51 „Scott Walter is inkább a személyeket vevé a történetből, mint a történelmi történelmeket, vagy legalább e költő és legtöbb más költők munkáiban nem a személyek történeti köz-, hanem inkább magános viszonyai azok, mik szembeötlő előszeretettel tárgyaltatnak. Egyébiránt e modort [...] kárhozatni egyáltalában nem lehet: mert sem Shakespeare, sem Scott sehol sem igényelték munkáikban a történet szerűséget, az utóbbi azzal elégedvén meg, ha festett korának jellemét megközelíté, s e tekintetből engedé és engedhetné magának *oly történeti neveket használni, miknek viselőit túlnyomólag más mint történeti viszonyokban hozat előnkbe.*”

„...de ő is, mint mondók, a történetit inkább magánérdekű jelenetek előadására használta, úgy a híres király, Oroszlánszívű Richárd, több regényeiben *csak mint mellékszereplő lép föl*; éppúgy mint burgund Károly és más, a történetben elhíresedett jellemek.” (ZILAHY, *A történeti regény, Magyar Szépirodalmi Szemle*, 1847, 16. sz., 241–245., 17. sz., 264–269., idézetek: 245., ill. 268.)

52 „...nem ártalmas-e vajjon a napi irodalomnak ezen hermaphrodit sarja, [...] nem téveszti-e össze, tarkán tetszkező vegyületével, a históriát a mesével? vajjon azalatt, míg mi jeles kéz regényes rajzait mohó ittassággal kíséjük, nem vehetjük-e igaznak a leleményt, s viszont leleménynek a históriát?” PETRICHEVICH, *Jósika Miklós regényeiről s a*

regényirodalomról általában, Honderú, 1843, 332.

53 IV, 106., ill. 114.

54 A Scott-regények magyarországi fogadtatásának recepciótörténete meglehetősen egysíkú. Példaképpen álljon itt egy részlet Bajza epikájáról: „Két eredeti magyar tárgyú történeti novellája Walter Scott hatását mutatja. A scotti hatás azonban jobbra csak a külsőségekben nyilvánul: egy nem létezett magyar lovagvilág rajzában klastromokkal, éjféli párbajokkal, nőragadással, kísérteties lényekkel stb.” (SZÜCSI, 214.) Ez nem tekinthető Scott-hatásnak, hiszen ezek a cselekményelemek inkább az angolszász gótikus műfajt és a vadromantikus német kalandregényeket jellemzik.

55 „A csomónak szövevényesebb bonyolítására használhatnák bármennyi új személyek, sőt még földfeletti lények is, vagy mint az esztétikusok nevezik, machinák; de végképi feloldása csak régi ismert személyekre bízassék, különben a csomót nem belső szükség oldja fel, hanem külső vakeset, azaz a költő önkénye vágja ketté.” (IV, 107.)

56 Szücsi József felhívja a figyelmet ez egyszer alaposabb történelmi felkészültségére: „...bizonyos, hogy jól meg tudta adni a történeti színt Bajza művének. A történelmi viszonyok beható ismeretét árulják el lépten-nyomon sorai. László király neveltetését pél-

dául tisztán történeti szempontból is érdekesen írja le.” (218.)

57 II, 106.

58 II, 107.

59 IV, 122–123.

60 Az alábbi idézet a *Waverleyre* vonatkozik, de véleményem szerint Scott legtöbb regényének hősére igaz, bár a történetiség szerepét a kevésbé sikerült műveiben a mellékszereplők és a körülmények összejátszása veszi át: „A historical novel about the impact of history on its *unheroic hero* and on a large, varied cast of supporting characters, *Waverley* argues for moderation in personal life as well as in politics. Young Edward Waverley [...] his immersion in history matures him into chastened, moderate, domesticated adulthood not so much by the exertion of his own will as by the pressures of historical circumstance and accident on his malleable sensibility and fundamental decency.” – Marshall, WALKER, *Scottish Literature Since 1707*, London–New York, Longman, 1996, 5. fejt.: *Sir Walter Scott and the Supreme Fiction*, 121.

61 II, 111–112.

62 IV, 123.

63 Vö. BADICS Ferenc jegyzetei, B.J.Ö.M. II, 469–471. – Az *Aurorában* való megjelenés sorrendje: *Rege a habléányról* (1830), *A vándor* (1832) és *Ottília* (1833).

A XIX. századi magyar próza Budapest-képe

1. Budapest dinamikus fejlődése, mely a magyar fővárost az elmúlt századfordulóra az európai modern metropoliszokhoz tette hasonlíthatóvá, kétésgkívül a kiegyezést követő folyamatos tőkebeáramlás és tervszerű városfejlesztés révén indulhatott meg. Azonban Podmaniczky Frigyesék Közmunkatanácsa és speciális szervezetei nem a semmiből építették fel az első világháború idején már csaknem milliós Budapestet! A város vezetői és az általuk megbízott építészek a reformkorban elindított, mindenekelőtt Széchenyi István nevével fémjelzett elméleti és gyakorlati modernizációs törekvések tudatos folytatóinak tekintették magukat, egyetértve azzal a megállapítással, mely szerint „elsősorban Széchenyi tette Pestet »irodalmi szállásból« irodalmi várossá azáltal, hogy azt a nemzeti élet középpontjává fejlesztette”.¹ A kedvező politikai és gazdasági változások nyomán immáron lehetővé vált, hogy a harmincas–negyvenes évek nemzedékének álmát, a Habsburg Bécszet politikai, gazdasági és kulturális értelemben egyaránt ellensúlyozó modernizált magyar fővárost megteremtsék, mely aztán másságát hirdető kitűzőként díszelgehet az ország „testén”.

Budapest *emblemikus* jellege a századforduló idejére tovább erősödött azáltal, hogy újabb jelentéstartalmakkal is telítődött. Az egyesített magyar főváros ekkor már nem csupán az ország szíve, a nemzeti és nemzetiségi, valamint a felekezeti összefogás látványos példája, hanem Magyarországnak mint a dualista Monarchia egyik alappilléreinek szimbóluma is a világ nagyhatalmai előtt. Az az elmúlt évtizedekben sokszor kárhoztatott „Budapest-centrikus” országépítés, amely a vidéki Magyarországot némileg valóban háttérbe szorította, tehát mindenekelőtt a reformkori és főleg az 1867 utáni sajátos politikai helyzettel magyarázható. A harmincas évektől az elvi és/vagy tényleges függetlenség hívei, illetve a nemzeti gondolat szószólói közül mind többen telepedtek le Pest-Budán és alakítottak ki maguk körül olyan szellemi, gazdasági és politikai bázist, amely a változások motorja lehetett. Mivel a főváros modernizációját az egész nemzet ügyének tekintették, ide koncentrálták erőiket, ami szükségszerűen azt jelentette, hogy a vidék fejlesztésére jóval kevesebb pénz, idő és energia maradt. S ez a kiegyezés után is folytatódott; Podmaniczky Frigyesék Széchenyi és munkatársai Budapest-

terveiben és megvalósult elképzeléseiben olyan követhető és követendő mintákat találtak, amelyek lehetővé tették számukra a nemzet érdekében oly fontos munkálkodást.

A figyelmes szemlélő számára a kiegyezéstől nyilvánvalóvá vált a főváros döntő szerepe nemcsak az ország, de a Monarchia egészének politikai, gazdasági és kulturális életében. Budapest olyan, mint egy tükör, amelyben Magyarország egésze tükröződik vissza; aki ebbe a *részbe* belepillant – gondolják egyre többen és mind gyakrabban – az *egésszel* szembesülhet. Podmaniczky Frigyes már 1868-ban arról értekezik, hogy vitathatatlanul Pest és Buda „képezi Magyarország fővárosát, s mint ilyen, kell, hogy az összes haza könnyítsen ott, ahol oly bajokon kell segíteni, melyek helyrehozására maguk a városok képtelenek, s amely hátrányok kellemetlenségeit Budapest lakóival együtt az összes haza érzi, amennyiben *Budapest képezi Magyarországot gyűpontját* társadalmi, közigazgatási, tudományos, törvényhozási, művészi, kereskedelmi, gyári s iparüzleti tekintetben. [...] Nézetem szerint mindez, amit netán az ország akár Pest, akár Buda érdekében anyagi tekintetben tenni akar, az adassék meg ne külön egyik vagy másik városnak, hanem ajánlatséék fel Budapestnek, mert ez leend szerintem az első hathatós lépés, azon mindnyájunk által kegyelt főcél felé, hogy e két város valamikor egy egészet képezzen, mely mint Magyarország fővárosa méltó helyet fog elfoglalni Európa fővárosai sorában, ahová őt az egymást érő mostoha körülmények s csapások dacára, fekvése s életereje meg is emelte.”² Hogy mindez viszonylag hamar bekövetkezett, érzékletesen szemlélteti Justh Zsigmond egyik levele, amelyben úgy szól „a mai Magyarországról”, mint amelynek „Budapest a neve”.³

A kisvárosias Pest és Buda, a mezőváros Óbuda, valamint a számos falusias peremvidék együttese az elmúlt századfordulóra nemzetközi mércével tekintve is modern fővárosa lett hazánknak. Budapest ezen látványos metamorfózisa – melynek kapcsán nemcsak Hamupipókéét és Csipkerózsikát, hanem Schneider Fánit is emlegették a kortársak – a felvilágosodás korától állandó és hálás témája a magyarországi sajtónak és szépirodalomnak. Az információéhség, valamint az intellektuális szórakozás igénye és lehetőségei, mint a polgárosodás és az urbanizáció természetes következményei, a századfordulón már egyértelműen Budapesthez kötődnek. A főváros nem csupán Magyarország politikai, gazdasági és kulturális centruma a vigyázó szemükkel mindenfelől rátekinetők számára, hanem már-már organikus – mindig femininként elképzelt! – lény is, amely gyönyörű és borzasztó, nemes és romlott, sokat ígérő és reménytelen. Vagyis izgalmas és aktuális *téma* az olvasók, illetve a fotográfiákat, majd pedig a mozgóképeket is szívesen nézők számára, tehát – *mindenkinek*.

2. A felvilágosodás idején a magyar szellemiség műhelyei vidéken, mindenekelőtt a „mesterséges központban”, Széphalmon, illetve Bécsben, valamint Erdély és a Felvidék egyes városaiban működtek.⁴ Azonban az egyetem Pest-Budára telepítése (1777), majd később az Akadémia (1830) és a Kisfaludy Társaság (1836) megszervezése, valamint a Nemzeti Színház felavatása (1837) Bessenyei és társai Hazafiúi, illetve Tudós Magyar Társasága szellemében, mindinkább centralizálta a hazai kulturális életet. Fellendülését jelentős mértékben segítette, hogy azon a századfordulón a könyvkiadók és könyvkereskedők egyre nagyobb számban telepedtek le a fővárosban, ami kedvezett a folyóirat-indításra vállalkozóknak. S ennek döntő szerepe lett a honi kultúra szerveződésének gyökeres megváltozásában, amelyet a legszembetűnőbbben először talán a *Tudományos Gyűjtemény* fontosságának rohamos növekedése jelzett; a folyóirat révén ugyanis „a pesti értelmiségi központ jelentősen csökkentette Széphalom hatását”.⁵

A főváros „felértékelődését” jelzi, hogy Bessenyei után Kazinczy is mind többször tartózkodott huzamosabb ideig Pest-Budán, Dugonics András, Batsányi János, Versey Ferenc, Kármán József és Virág Benedek pedig – átmenetileg vagy végérvényesen – le is telepedett ott. A jakobinus szervezők kivégzése, illetve bebörtönzése rövid időre elbizonytalanította ugyan a honi kultúra felvirágoztatásáért a fővárosban munkálkodókat, de néhány tekintélyes főúr, mindenekelőtt Széchényi Ferenc tevékenysége ismét ösztönzőleg hatott a megtorpanókra. Az 1803. december 10-én megnyíló Országos Könyvtár és a század első éveiben egymást követő nyelvész-afférok éppen úgy a szellemi élet pezsdülését jelzik, mint a Hacker-szállóban 1807 óta többé-kevésbé folyamatosan működő magyar színtársulat. A folyóirat-alapítás kérdése is állandóan napirenden volt; Kazinczy maga is szorgalmazta a fővárosi irodalmároknál egy „tudományos Journal” megalapítását, melyet – miként azt Berzsenyi megállapította – „elkezdeni és folytatni seholye lehetne jobban, mint Budán és Pesten”.⁶

A tízes évek legelején az átmenetileg Pesten élő Kisfaludy Károly itt ismerkedett meg Horvát Istvánnal, Szemere Pállal és Vitkovics Mihállyal. Kisfaludy 1817-ben végleg Pest-Budára költözött. A körülötte szerveződő *Auróra-kör* a húszas években már tartós tekintélyt szerzett a fővárosi irodalmi életnek. Ez különösen a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztését elvállaló Vörösmartynek és barátainak letelepedését követően, illetve Kazinczy halála után vált nyilvánvalóvá. (Jelképes, hogy 1828-ban Kazinczy és Kisfaludy első személyes találkozására éppen Pesten került sor, miként ez utóbbi és Széchényi között is ekkor és itt szövődik szoros baráti kapcsolat.)

A növekvő számú újságokban és almanachokban – a *Hébében*, a *Regélőben*, a *Rajzolatokban* – publikálók, illetve az egyre több eredeti művet megjelentető szerzőink mind gyakrabban választják témáikat a pest-budai életből. (*Pesti Furcsafi* címmel 1836-ban már anekdotagyűjteményt is megjelentetnek.)

Ezekre a polgárosodó, vagyis a szellemi szórakozások iránt is fokozott érdeklődést mutató, tehető fővárosiak éppen úgy kíváncsiak voltak, mint a vidékiek, akiknek figyelme a szóbeszéd és folyóiratok hatására egyre inkább a Duna-parti kettősvárosra irányult. Információs igényeiket már a húszas évektől igyekezett kielégíteni a korabeli média.

A sajátos fővárosi fény- és árnykép első elkötelezett formálóinak egyike az 1822-ben végleg Pesten letelepedő Fáy András volt, aki két évvel később példál arról tudósította olvasóit, hogy „Hobbéz kis világa zsidong itt Pesten körültem. Itt láthatod: mily hatalmas, mily egyedüli két rugó-toll az emberi társas életben az öröm-inger és haszonvágy. Nagyváros a zsidpiaca mindkettőnek [...]. Ama két inger embertömegeket hullámoztat szüntelen Pest utcáin, örök zsurlódást hoz elő köztök, és tehetségeket ébresztve szüli az életkőnyítők mesterségeket. A kitűnés vágya és fénylés dühe számtalan bohót idéz elő, kiknek sok alakú álarcaik mulattatják a bölcset”.⁷

Fáy András a későbbiekben is előszeretettel értekezik a fővárosról, nem hallgatva el a kifogásait sem. Hasonlataiban szívesen használja a „nagyváros”-t, mint olyan kifejezést, amellyel közérthetőbbé tudja tenni megfigyeléseit. Ezek közül talán az a megállapítása a legfigyelemreméltóbb, amely szerint „a nagyvárosok egy országban éppen azok, mik épületen az ablakok; kellő szám ezekből elegendő világot ad annak, sok igen szellőssé teszi azt”.⁸ (Fáy efféle megfigyelései, ötletei és javaslatai döntő módon inspirálták a főváros modernizációján töprengő Széchenyi Istvánt.)

Miután a szerzők jelentős része – Fáy Andráshoz hasonlóan – még maga is betelepülő, hőseik is többnyire Pest-Budára utazó vidékiek, akik tágra nyíló szemmel csodálkoznak rá a nagyváros furcsaságaira. Mindőjük előde nyilván Gvadányi József költeményének (1790) peleskei nótáriusa; Gaál György könyvének, *A tudós palótnak* (1803/04) Furkát Tamása éppen úgy, mint Kisfaludy Károly Tollagi Jónása (1823), akinek aztán szép számmal közvetlen követői is akadtak, mint például Lukács Lajos *A pesti út* (1835), Nagy Elek *Pesti kalandok* (1837), vagy Gaál József *Egy kis tapasztalás* (1843) című elbeszélésének fővárosban barangoló hősei.

A Pest-Budát jól ismerő írók tolla nyomán a főváros lenyűgöző, izgalmas, sokszor még fogyatékoságaiban is vonzó képe bontakozik ki az egészen más jellegű kisvárosi vagy falusi körülmények között élő közönség előtt. Leginkább a pezsgő társasági élet és a szórakozás számtalan lehetősége keltette fel a harmincas évek fővárosában játszódó elbeszélések és zsánerképek olvasóinak érdeklődését. „Pesten vagyok, barátom! – olvasható a *Találkozások* című novella elején. – Hazánk szívében, az ifjú Pesten. Nagy város, sok ház egy soron, egy rakáson, s én sok kalandra számolok.”⁹ Vajda Péter pedig Pestre, mint „a magyar virágzás középpontját”-ba invitálta vidéken élő olvasóit, hogy az ország fejlődőképességének leglátványosabb bizonyítékában gyönyörködhesenek.¹⁰ S ugyancsak ő az, aki a Gellérthegyen állva így fo-

hászcodik: „Adja az ég, hogy e hegy *világhalom* nevet érdemeljen és az egyesülendett két város *világvárossá* legyen”!¹¹

A főváros megannyi különlegessége, a Gellérthegyről csodálható panoráma, a Városliget, a Duna-part, a hihetetlen gyorsasággal szaporodó kávéházak, a külvárosok egzotikuma és a Belváros palotái lépten-nyomon feltűnnek az újságok Kisfaludy Károly, Garay János, Kovács Pál, Nagy Ignác, Petrichevich Horváth Lázár, Obernyik Károly és Vajda Péter nevével fémjelzett, különböző műfajú, részben a következő évtizedek romantikusainak szélsőségeit, részben a majdani századforduló szociografikus leírásait előlegző írásaiban. Ezen utóbbiak szemléletes példája az az *Auróra*-ban megjelent fővárosi „útleírás”, amelyben az ismeretlen szerző így búcsúzik Pesttől: „Isten hozzád, szép város. Küszöböld ki a sárt és port kebeledből; ültess körül magadat ligetekkel és virágokkal; fűződjél együvé Buda testvéreddel örökké tartó láncoknál fogva; s légy legméltóbb értelemben fővárosa országunknak. [...] Haladunk, oh Pestbuda és Budapest!”¹² (Ugyanitt már a „Bábel” elnevezés, a századfordulón közhellyé koptatott kifejezés is megjelenik.)

Elbeszélő irodalmunk akarva-akaratlanul is az általános Pest-Buda-kép formálójává vált. A közönség körében hamar népszerűek lettek azok a novellák és regények, amelyeknek cselekménye részben vagy egészében abban a városban játszódottak, ahol a mind zajosabb politikai események történtek, amit Széchenyiék tevékenysége nyomán egyre inkább maguk is az ország jelképének tekintettek. Ugyanakkor a francia és angol szerzők munkáiból megismert Párizs- és London-képükhöz is hasonlítani kezdett az a Pest-Buda, amelyet ezekből a művekből megismerhettek. S a fiatalabb nemzedékek írói egyre többször fordultak az ország fővárosának jelene, alakjai és problémái felé.

A felvilágosodás korának előzményei után Budapest-irodalmunk történetének első fontos fejezete a múlt század első harmadában íródott. Voltaképpen az ekkoriban publikáló neves-névtelen szerzőink teremtik meg azt a sajátos Budapest-imázst, amely azóta százötven esztendeje formálódik folyamatosan. Munkáik, ezek a sokszor csupán füzetekben megjelent vagy folyóiratokban és almanachokban napvilágot látott, esetleg kéziratban maradt publicisztikák, regények, elbeszélések, versek és visszaemlékezések nem csupán a magyar nyelvű próza történetének kisebb-nagyobb jelentőségű állomásai, hanem egyúttal – és ebben az értelemben színvonaluktól függetlenül, *teljes egészében!* – Budapest nagyvárossá fejlődésének fontos *kordokumentumai* is.

3. Széchenyi 1842 tavaszán arra figyelmeztetett egyik beszédében, hogy „Pest városának iparkodni kellene az ittlakás kellemeit, kéjelemeit növelni, hogy a gazdagok ide jöjjenek és örömet itt maradjanak, miszerint asztalukról majd a szegényeknek is hulljon valami. De mit tett e tekintetben a város mindekkoráig? Igazán mondhatom, némileg a maga jövőjét is megron-

totta.”¹³ A következő esztendőben pedig az olvasható az *Erdélyi Híradó*ban, hogy „a magyar nemzeti élet középpontja, illő és jogszerű, hogy nekünk is Budapest legyen”.¹⁴

Az immáron egyre népesebb, az *Athenaeumban*, az *Életképekben*, a *Honderú*-ben és a *Pesti Divatlapban* publikáló pesti írótabor láthatóan felfedezte magának és olvasói számára a fővárost. Humoros életképeikben és zsánerszerű leírásaikban, de még a „kisszínesekek” tartalmazó rovatokban is – mint például a harmincas évek *Társalkodójának Cseppjeiben* vagy a következő évtized *Honderújének Pesti Salonjában* – a főváros krónikásainak bizonyulnak. Ezen utóbbi „újdonságok” szemléletes példája az a glossza, amelyben vélhetően a szerkesztő, Petrichevich Horváth Lázár 1843 őszén a fővárosi francia színtársulat Bécsbe költözéséről tudósítja a *Honderú* olvasóit: „Színi életünk tehát négynyelvűből háromnyelvűvé olvadt, s most már csak magyar, német és olasz előadásaink vannak. Ha ettől mérhetnők városaink műveltségi nagyságát, úgy Budapest a világ legeslegeső városai közé lenne sorozandó, mert hány város hallhatja Tháliát egyszerre négy művelt nyelven szónoklani falai között! De mi azt hisszük, hogy nálunk e részben is előbb egységre kellene törekedni.”¹⁵

Az évtized szerzőinek humoros írásaiban már ekkoriban fel-feltűnik a századfordulóra közmondásossá váló dörzsölt, csibészes és vagány „pesties”-ség. Lauka Gusztáv például úgy jellemzi egyik hősét, hogy „Pesten végzett, mindent fel lehet róla tenni”.¹⁶

A negyvenes években a főváros szinte mágnesként vonzotta kulturális lehetőségeivel a fiatalembereket; a hazai viszonyok között pezsgő szellemi élet folyt itt, nemcsak az egyetemen és az egyesületekben, de a szalonokban, a kávéházakban és a szerkesztőségekben is. Ha a „megérintettek” valamelyike huzamosabb ideig távol élni kényszerült tőle, előbb-utóbb szinte csillapíthatatlan vágyat kezdett érezni utána, mintha egy vonzó nő lenne, és mindent megtettek, hogy visszatérhessenek hozzá az ingerszegénynek tűnő vidéki környezetből.

„Már nagy mehetnékem vala Pestre – írja 1845 nyarán Petőfi –, melyet elég hálátlan voltam megunni... pedig csak ott van maradásom, sehol a világon máshol, csak a szép, kedves Pesten! Minden lépésem, mely az útban messzebb, messzebb vitt Pesttől, egy-egy kötélle vált, mely visszahúzott hatalmasan. És mi vonz engemet úgy oda?

Mi?

Minden!”¹⁷

A reformkori sajtótermékeket, különösen a hírlapokat fellapozva hamar nyilvánvalóvá válik, hogy a korabeli olvasókat élenként foglalkoztatta ez a „minden”, vagyis a Pest-Budán törtétek, és az újságírók igyekeztek is kielégíteni igényeiket. Sőt, a főváros eseményeinek megörökítését sokan a nemzet számára fontos *ügynek* tekintették és szinte *kötelességként* fogták fel. A *Pesti*

Hírlap egyik névtelen szerzője például határozottan kijelenti, hogy „írunk tehát továbbra is a régi firma alatt, legfőbb tekintettel a fővárosra, Budapestre, ezen élénken dobogó szívére a magyar hazának. [...] Végül minden újságíró némileg történetírója a főváros haladásának. Nehéz feladat, és annál nehezebb ott, hol a történet előttünk folyik le, hol a jelenről a jelennek kell szólanunk, s oly személyekről oly személyeknek, kik velünk együtt nézik a csillagos eget. A »történetíró« legelső kötelessége az igazságszeretet. [...] S valljon ki ne viseltetnék érdeklél az ország fővárosa iránt. [...] Budapest szemefénye az országnak, mit minden ellenséges érintéstől meg kell őriznünk, és eljegyzett mennyasszonya a nemzetnek.”¹⁸

Már a reformkori szerzők is egyre inkább az európai nagy világvárosokéhoz hasonlítják a magyar főváros erényeit és fogyatékoságait. (Sőt, Országh Antal *A vén deák* című írásában már 1847-ben arról elmélkedik, vajon Pestet miért is nevezik annyian a világ legszebb fővárosának...¹⁹) Igaz, ez idő tájt többnyire még nem a társadalmát mutatják be írásaikban, inkább megelégszenek társas élete pillanatképeivel. E jellegzetes fővárosi szerzők egyike Frankenburg Adolf volt, aki kedvelte a részletek aprólékos rajzát, ezért szemléletesen tudta ábrázolni a negyvenes évek Pest-Budáját. Ezek közül kiemelkedik a *Regélőben* 1843-ban megjelent *Budapesti levelek* című tárcasorozat, mint e műfaj magyarországi előfutárainak egyik legjobbja. (Közvetlen inspirálója valószínűleg Garay János *Pesti genreképek* című életképciklusa, amely az előző esztendőben látott napvilágot, ugyancsak a *Regélőben*.)

A hazai zsánერიrodalom a negyvenes években virágzott. Ezek legfőbb tartalmi jellemzője – miként azt Szinyeyi nyomatékkal hangsúlyozza – az *aktualitás*. Egy-egy közismert figura, a közállapotok lehetetlenségei és a jelentősebb események hálás témának bizonyultak. Az 1838-as pusztító árvízről például elbeszéléseikben is számosan megemlékeznek; nemcsak a ma már ismeretlen Ney Ferenc, Remellay Gusztáv és Nemes László, de Nagy Ignác és Jókai Mór is.

A magyar zsánereképek legismertebb külföldi mintái nálunk is Dickens, Thackeray és Sue londoni, illetve párizsi vázlatai és tablói. A hazaiak közül pedig legfőképpen a negyvenes évek főváros-képének nagy hatású formálója, Nagy Ignác, aki azzal, hogy munkáiban előszeretettel használta és népszerűsítette a Széchenyi javasolta *Budapest* szóösszetételt, valószínűleg meghatározó szerepet játszott abban is, hogy a köztudatban egyre inkább ez az elnevezés vált általánossá.

Nagy Ignác Budapest-irodalmunk talán legjelentősebb életképírója volt, aki stílszerűen „a *Jelenkorban* alapítja meg, tehát politikai lapban, a fővárosi újdonságok első rendes rovatát” *Budapesti Napló* címen, amelyet később *Budapesti Hírharangként* a *Budapesti Híradóban* is folytat. E „rovata tömérdek érdekes adatot őrzött meg számunkra a negyvenes évek társadalmi és kultúréletéből”.²⁰ Miután Nagy Ignác élete jelentős részét a fővárosban élte

le, alaposan megismerte és változásait mindvégig figyelemmel kísérte; újszólván egy fotográfus szemével nézte azt. Hírlapíróként állandó témát talált a magyar fővárosban. Tapasztalatait életképeiben is felhasználta, melyek révén Nagy Ignác a századvég számtalan budapesti újságíró-írója, így Bródy Sándor, Kóbor Tamás, Molnár Ferenc, Gerő Ödön, Heltai Jenő, Krúdy Gyula és mások egyik legjelentősebb magyar elődjének, sőt – némi túlzással –, a magyarországi szociografikus irodalom előfutárának is tekinthető.

Ezekben az írásokban Nagy Ignác előszeretettel rajzolja meg a budapestiek legkülönbözőbb típusát. Mivel általánosít – hiszen olvasói figyelmét az általuk is jól ismertek jellegzetes vonásaira szeretné felhívni –, alakjai gyakran szándékosan karikatúraszerűek, vagy ahogyan efféle zsánerei négykötetes gyűjteményének címe nevezi: *Torzképek* (1844), melynek több kiadását kapkodták el rövid idő alatt az olvasók.

Mindennek folytatása a romantikus meseszálra felfűzött életképsorozat, a *Magyar Titkok*, melynek a szerző eredetileg a *Pest titkai* címet kívánta adni. Ezt a *Párizs rejtelseinek* (1842–43) hatására írt regényt Nagy Ignác először füzetekben publikálta 1844 júniusa és 1845 júniusa között.

Sue regényének nyilván szerepe volt abban, hogy a negyvenes évek magyar elbeszélései közül egyre több ábrázolja Pest-Budát a romlottság melegágyaként. A hasonló szándékkal megírt *Magyar Titkok* egyik előzménye Császár Ferenc novellája, mely az *Athenaeumban* jelent meg 1843-ban. A korabeli olvasó a kedélyes és csodálatra méltó pest-budai Belváros mellett a külvárosok árnyoldalaival is szembesült *A játékosban*, éppen úgy, mint az ugyanebben az évben a *Regélő Pesti Divatlap* Kelemenffy László által publikált *Agg Trombitásában*. Mások, mint például Petrichevich Horváth Lázár a *Honderú*-ben, amiatt keseregnek, hogy „mennél inkább közelít meg Bécs városát, annyival ritkábban hallasz honi szót. Nagyvárad, Szathmár, Debrecen még egészen magyarok, míg Pest, Buda és azontúl minden város több-kevésbé magyartalan”.²¹ Az efféle aggodalmak lesznek alapjai a Budapestet kozmopolitának bélyegzők vádjainak a századvégen.

Az 1844–45-ben kiadott és az erkölcsi tanulságokra ugyancsak visszavisszatérő *Magyar Titkok* még annak ellenére sem nevezhető társadalmi regénynek, hogy szerzője voltaképpen érzékelteti benne: a bűn égető társadalmi problémákra vezethető vissza. Csakhogy Nagy Ignác nem erre helyezi a hangsúlyt, hanem a kor divatjának megfelelően a különlegesre, a bizarra és a félelmetesre. Így a sokszor már a kuszaságig bonyolított cselekmény, a rémesei betétek és a kidolgozatlan, gyakran vértelen figurák csupán azokhoz a jellegzetesen romantikus regényekhez tennék hasonlatossá a *Magyar Titkokat*, amelyek Párizs, London, Bécs vagy éppen Amszterdam rejtelseivel borzolták olvasóik idegeit, ha benne Nagy Ignác nem az első valóban figyelemre méltó Budapest-regényt írta volna meg. Ő ugyanis az általa jól ismert Pest-Budáról mintázta fordulatos története díszleteit, és nem csak elnevezte róla a

színhelynek választott nagyvárost. Miként Sós Endre megállapította: „Kétségtelen, hogy ilyen előzmények után senki sem volt alkalmasabb egy nagy pesti életképsorozat megírására Nagy Ignácnál, aki jobban ismerte Pest-Budát, mint Sue Párizst.”²² Az író maga mindezt úgy fogalmazta meg regénye utószavában, hogy „szándékom vala azt folytatni, mit *Torzképek* című munkámban megkezdték, t. i. a fővárosi élet balságait és fogyatkozásait törekvém kiemelni, ezáltal alkalmat akarván adni némely célszerű javításra és javulásra. Hogy pedig nagyobb terjedelmességre számított munkámat az egyhangúságtól megmentsem s az olvasói érdeket növeljem, ezen egyes életképeket a regényesség vörös fonalával szőttem át. [...] Én 1830 óta [...] *oly szerencsés helyzetben valék, hogy számos adatot hitelesnél hitelesebb forrásokból merithettem*; tisztán költött tényeket tehát csak a regényesség fonalának egyes részei foglalnak magokban”.²³

A *Magyar Titkoknak*, miként Nagy Ignác munkáinak általában, a leírás az erőssége. Tehetségének bizonyítéka, hogy „a fővárosi életnek ebben a sokoldalú rajzában – állapítja meg Szinyei Ferenc –, mely munkájának értéke-sebbik fele, már kevésbé szorul Sue útmutatására, legfeljebb az alsóbb néprétegek rajzában keveredik sok vonás a párizsi lebuajok söpredékének képeiből”.²⁴ Talán valóban így van, bár a külvárosok nyomorának már-már szociografikus leírásai inkább személyes tapasztalatokat sejtetnek. Nem hiszem, hogy Nagy Ignác csupán olvasmányélményeire támaszkodott volna, amikor például arról beszélt, hogy aki kétkedne a peremvidékek „falusi” Pestjének létezésében, „méltóztassék azt akár éjjel bejárni, és aztán cáfolja meg állításomat, ha – lehet; meg vagyok azonban győződve, hogy cáfolási vágy helyett csak színeim haloványságát fogja gáncsolni, mikkel e képecskéket fóstém, mert tapasztalni fogja, hogy minő mértékben növekszik valahol a pazarlás és fényűzés, éppen oly arányban nagyobbul az elvetemültség és nyomor, s azért az, mit itt előterjeszték, még csak árnyéka annak, mit e tekintetben a miénknél nagyobb fővárosokban tapasztalhatni. Igen, van falu a fővárosba, és e falu csak annyiban különbözik a legszegényebb távol[i] helységektől, hogy itt a nyomor és ínség nem tűnik föl annyira, mivel mindennapi, mert itt nincs aratás, nincs gyümölcsstermés, nincs szüret, mely legalább néhány hétre feledtethetné az ínséget”.²⁵ Miként személyes tapasztalatot sejtet az a többoldalas kávéház-, kocsmá- és fogadó-felsorolás és -jellemezés, amely akár egy korabeli útikönyvbe is áttemelhető lenne.²⁶

A *Magyar Titkok* példátlan sikerén felbuzdulva Nagy Ignác 1846-ban elfogadta Frankenburg felkérését, és tárcasorozatot indított az *Életképekben Budapesti séták* címmel, 1848-ban pedig új rovatot kezdett az *Athenaeumban*: a *Budapesti Életet*. Rájuk is vonatkozik Szinyei Ferenc megállapítása, mely szerint Nagy Ignác írásai „kortörténeti fontosságúak. Ezek az életképek, noha van bennük túlzás is, felszínesség is, a reformkorbéli főváros társadalmi életét legapróbb részleteiben megjelenítik előttünk anyyi élénkséggel, hogy

szinte elfeledjük, hogy a múltról szólnak. Aki szereti a múltat, mindig érdeklődéssel fogja olvasni ezeket a rajzokat. Élvezetét a sok aktuális vonatkozás sem fogja zavarni, mert ezek ritkán annyira rejtettek, hogy egy kis korismerttel ne volnának érthetők.”²⁷ E néhány mondat voltaképpen a Budapest-irodalom egészének mottója is lehetne.

Nagy Ignác munkáinak másik nagy jelentősége, hogy hatásukra valósággal felvirágozott a fővárosi viszonyokat bemutató életkép-irodalom. A *Budapest Hírharangban* megjelentek: a *Torzképek*, a *Magyar Titkok* és a *Budapesti séták* olyan írókat inspirálnak, mint az *Egy kétemeletes ház Pesten* (1847) című regényt megjelentető Jósika Miklóst, vagy még inkább Vas Gerebent, Pálffy Albertet, Lauka Gusztávot, Degré Alajost és Pákh Albertet, akiknek zsánerrajzaival kapcsolatban Szinnyi immár sokadszorra hangsúlyozza, hogy „ezek a fővárosi életképek, noha többnyire gyengék és kevés az irodalmi értékük, a régi pest-budai életnek nem egy jellemző vonását őrizték meg számunkra, s ezért, mint művelődéstörténeti forrásoknak korrajzi érdekességük és értékük mindig megmarad”.²⁸

4. Pest-Buda reformkori szimbolikus jelentőségét szemléletesen példázza, hogy amint lehetett, az országgyűlés itt ülésezett, ahol – újkori történetében először – az is elhangzik, hogy immáron Magyarország legitim fővárosa, 1849 tavaszán pedig a forradalom katonai vezetése még akkor is az ostroma, vagyis a visszaszerzése mellett döntött, amikor tudta, az ebből következő nyilvánvaló idővesztés akár végzetes is lehet.

Mindez jelképes tettek számított, miként azok is figyelembe vették, hogy a magyarok szemében mi mindennek szimbóluma a fővárosuk, akik 1851-ben Paskievics tábornokot, az orosz seregek főparancsnokát, két esztendővel később pedig Alexander Bachot, a mindenható és gyűlölt osztrák belügyminisztert Pest díszpolgárává választatták. S természetesen még az is jelképesnek tekinthető, hogy Lisznyay Kálmán hírhedt *Költői üdvözlete* „Budapest fölött...” felütéssel köszöntötte a *Magyar Néplap* 1857. május 5-én megjelent számában a Magyarországra látogató császári párt...

Az önkényuralom azonban csupán korlátozta és ellenőrizte a közéletet, de nem bénította meg. Az ötvenes években tovább folytatódott a főváros egységesülése, modernizációja és polgárosodása; a politikai és szellemi életet fokozottan ellenőrző cenzúra a gyakorlati célok megvalósítása felé fordította a hazai gazdasági, politikai és szellemi elit figyelmét és energiáit. E tevékenység nyomán Pest-Buda központi szerepe vitathatatlaná vált, rangjának visszaszerzését nemzeti közérdeknek tekintették; a solferinói vereséget követő enyhülést ezért is fogadták lelkesedve. Így a kissé szabadabban működő sajtó és könyvkiadás nyomán – akárcsak a forradalom napjaiban feltűzött kokárda – az évtized végétől a főváros emblemikus jelentősége ismét szembetűnővé válhatott nemcsak Pest-Buda, hanem a vidéki Magyarország lakói számára

is. Mint a jelvény, amelyet immáron büszkén lehetett vállalni, fényesíteni, rendbehozni, bővíteni és új jelentéstartalmakkal telíteni. Hogy aztán a kiegyezéstől teljes pompájában ragyoghasson.

Bár a Bach-korszak elnyomószervezetei a közéletet nem bénították meg, a szellemi életet azonban fokozottan ellenőrizték és korlátozták. A reformkor népszerű szerzői meghaltak, mint Petőfi, hallgattak, mint Arany János, bujdosztak, mint Jókai, Lauka Gusztáv és Vas Gereben, raboskodtak egy ideig, mint Tóth Lőrinc, Czuczor Gergely, Pálffy Albert és Degré Alajos, katonászkodtak az olaszországi császári csapatoknál, mint Vajda János és Podmaniczky Frigyes, vagy külföldre menekültek, mint Jósika Miklós és Eötvös József.

A szabaddalbon lévők a cenzúra korlátozásai, a hatóságok megfigyelése és zaklatásai árnyékában tevékenykedtek. Helyzetüket nehezítette, hogy a közönség érdeklődése és bizalma szembetűnően csökkent az irodalom iránt, különösen, amikor jó néhány szélhámosságra is fény derült. Szinnyei Ferenc szerint a figyelem hiányának „többféle oka volt: a főt említett bizalmatlanság, a növekvő pénzhiány, de a legfőbb az volt, hogy irodalmunk ebben a korban, úgy látszik, igen is gyorsan fejlődött, s a túlságosan nagy irodalmi termeléssel nem tartott lépést a vásárlók és olvasók számának növekedése”.²⁹

A polgárosodó Magyarország információigénye jelentős volt, a rohamosan szaporodó hírlapok és folyóiratok viszont nem tudták kellően magas színvonalon kielégíteni a keresletet. Miután a politikai újságokban is nagy számmal jelentek meg irodalmi művek, a szükség arra kényszerítette ezek szerkesztőit, hogy a kevésbé tehetséges, sőt, kifejezetten tehetségtelen szerzők írásait is publikálják. Történt mindez akkor, amikor a korábbi évtizedek kiemelkedő alkotóinak egy része önkéntesen vagy kényszerűségből, de hallgatott. S a helyzetet csak tovább nehezítette, hogy a különböző lapok egymás elleni hadakozása a kirekesztést, és így végső soron a klikkesedést ösztönözte.

Mindez azért különösen fontos, mert a korszak szépirodalma, még a színművek és a regények egy része is, változatlanul a lapokban és az almanachokban látott először napvilágot. A Bach-korszakban összesen 42 hírlap és folyóirat, valamint 28 album, zsebkönyv és füzetes sorozat jelent meg, bennük – csak a prózát tekintve – 2293 eredeti és 605 fordított novella, illetve regény.³⁰ Ezeket és az önálló köteteket az évtized végétől ismét fokozódó igények láttán növekvő számú nyomda és könyvkereskedés készítette, terjesztette.

Köztük természetesen sok olyat, amelynek cselekménye részben vagy egészében Pest-Budán játszódik, sőt, számtalan olyat is, amelynek szerzője kifejezetten a magyar fővárossal foglalkozik. Számuk növekedése is ösztönözhatta Kemény Zsigmondot, aki 1853-ban arra figyelmeztetett, hogy „kiformált társadalmi viszonyok, jól előrehaladt polgárosodás, fényes főváros, vagy legalább a vagyont, kényelmet és finom ízlést nem nélkülöző nagyobb

városok: ezek önként érthető feltételei a regényirodalom magasra emelkedésének”.³¹

Fáy András, a magyar elbeszélő irodalom úttörője – Nagy Ignáchoz hasonlóan – az ötvenes években írt elbeszéléseiben, mint például *A könyvbúvárban* és *A viharokban* továbbra is előszeretettel ábrázolta közvetlen környezetét, Pest-Budát.

Az ötvenes évek Jókai első fontos írói korszaka. Az 1854-ben a *Pesti Napló*-ban folytatásokban megjelent *Kárpáthy Zoltán* című regényének – közismerten – a reformkori Pest-Buda is színhelye. Az 1838-as különösen pusztító árvíz rombolásának felidézése nemcsak az addigi Budapest-irodalom hatásos fejezete, hanem itt olvasható az a Széchenyire emlékeztető figyelmeztetés is, amely a fővároson keresztül vonatkozik az ország egészére: „Aki önmagát újratereíteni képes, az hallhatatlan.”

Jókai ez idő tájt számos elbeszélésben állít emléket a forradalom és szabadságharc Pest-Budájának. Kortársai közül sokan követik példáját. Jósika Miklós a forrongó Pest eseményeit is megörökíti az *Egy magyar család a forradalom alatt* (1852) című regényében, Birányi-Schulz Ákos Buda ostromának állít emléket a *Szerelem és dicsőségben*, Szilágyi Sándor a *Látogatás a budai sírkertben* című elbeszélésében egy honvéd őrnagy nyomorban elpusztuló özvegyéről ír, Beöthy László pedig egy pesti csetepaté leírásával indítja a *Miss Fannit*. Vahot Imre szatirikus regényében, *A honvéd őrangyalában* is olvasható Buda ostromáról. 1849 kora őszének magyar fővárosára – ahol „mindenki fél a másiktól” – emlékezik Bernát Gáspár a *Magyar proletárokkban*, Pompéry János pedig úgy beszél az akkori, megszemélyesített Pestről a *Yole* című elbeszélésében, mint akinek „tekintetéből hiányzik a mosolygás”.

Ezekre is vonatkozik Szinnyi azon megállapítása, hogy „Az az értéke is megvan ennek a novellatermésnek, hogy új, időszerű témakörével közelebb hozta elbeszélő-irodalmunkat a közönség érdeklődéséhez és több olvasót toborzott, amire eleinte nagy szükség volt”.³²

Kemény Zsigmond a reformkori főváros realiztikus ábrázolására is törekedett a *Férj és nőben* (1852), illetve a *Szerelem és hiúságban* (1853). Dobsa Lajos *Lydia* (1853) és Eötvös József *A nővérek* (1857) című regényének fővárosi jeleneteiben szintén valószerű a pesti környezetrajz, és ugyancsak szembevetendő mindez Eötvös *A XIX. század bárói*, Gyulai Pál *Három beteg*, Vajda János *A város nyomoréka*, Bérczy Károly *A Varsányiak*, Az *álgönygyök*, az *Egy gentleman*, Az *őrült nő sziklája*, valamint a *Városi és falusi élet* című elbeszélésében. Az ötvenes években Vadnay Károly is hiteles képet rajzol novelláiban a főváros nevezetességeiről, mindenekelőtt az Orczy-kertről, a Császárfürdőről, a Nemzeti Színházról és a Váci utcáról, Podmaniczky Frigyes *A fekete dominó* (1853) című regényében pedig a pesti társasági életéről, miként erre törekszik Pálffy Albert is *Az atyai házban* (1857) és Vachott Sándorné Csapó Mária az *Irma hagyományában* (1859). Podmaniczky *Tessék ibolyát venni* (1856) című regényé-

ben ugyanakkor figyelemre méltóan aprólékos leírás olvasható egy belvárosi „urasági lak“-ról.

A Bach-korszak romantikusai gyakran bonyolították írásaik cselekményét Budán és Pesten. Jókai ez idő tájt jó néhány vidám torzképet rajzolt a főváros társadalmáról, például a *Budapesti élet* című sorozatban. Tóth Kálmán is hasonlóképpen tesz az *Egy keserves délutánom Pesten* című elbeszélésében. Ugyancsak aktualitása miatt érdekes Szilágyi Virgil *Szelíd fájdalma* (1853) című regénye, melynek a mulató Pest-Budáról szóló részleteit a korabeli lapok társasági rovatai hitelesítik, és ugyancsak itt érdemes megemlíteni a fővárosi adomák gyűjteményét, *A víg pestit* (1855) is.

Császár Ferenc *Gizella* című elbeszélésének érdekessége egy tehetős család bohém fővárosi életmódjának részletezése. Degré Alajos a *Két év egy ügyvéd életéből* (1853) és *A kalandornő* (1854) című regényeiben a forradalom előtti Pestről rajzol érzékletes képet, még akkor is, ha erősen érződik rajtuk Sue hatása, életképeiben pedig – mint például a *Főváros* címűben, illetve a *Pesti tanulmányban* és az *Egy nap bosszúságaiban* – hol a nyomornegyedekbe kalauzolja el az olvasót, hol a szórakozási lehetőségekről ír. Szabó Ignácot és Szokoly Viktort is azért érdemes e felsorolásban megemlíteni, mert humoros zsánereikben, mint az előbbi a *Farsangi képek a pesti életből* címűben, az utóbbi pedig *A főváros kis bankárjaiban*, az *Egy óra a pesti vendéglőben*, a *Pesti gaminokban* vagy *A dunai vízholdban* Nagy Ignác követőjének bizonyul.

Beöthy László kifejezetten Nagy Ignác és Kuthy Lajos Pest-Buda iránti fokozott érdeklődése jellemzi, annyira, hogy „a *Hazai rejtelmek* és még inkább a *Magyar Titkok* nyomán mutatja be a fővárosi élet szennyét, bűneit és nyomorát”.³³ Miként elődei az életképekben és humoros elbeszéléseikben, ő is olyan előszeretettel rajzolja a tipikus fővárosi alakokat és a nevezetes személyiségeket, mintha már-már egy társadalmi tabló összeállítására törekedett volna. A egyik elbeszélésének, a *Hagymázbetegnek* például egy pesti pénzhamisító a hőse, a *Comedia és Tragoediában* pedig a híres Sebestyén téri Csigában lakó kártyásokról ír. (E nevezetes kávéházról Beöthy úgy beszél, mint ahová maga is bevetődött olykor – „tanulmányozni az életet”). *Asmodi Pesten* című regényéből ugyan nem lett semmi, de *Az ördög Pesten*, az *Egy lángésszel kevesebb*, a *Poeta és Maecenás*, a *Nincs többé fogfájás!*, valamint az *Egy universal genie viszontagságai* című elbeszélései sejtetik, mit tervezett. Regényei, *A pesti arszlán* (1856) és „*A kék macskához*”. *Goldbach & Comp. fűszerkereskedése* (1858) ugyan gyengébbek, mint az előbbieket, de ezekben is figyelemre méltók a fővárosi jelenetek.

Beöthy Pest-Buda-rajongásának talán legszebb tanúbizonysága a *Comedia és Tragoedia* (1857) című, „novellá”-nak nevezett kisregénye. Ebben olvasható a következő vallomás:

„Oh, mi szép az a Pest... s benne a nép, milyen fényes, milyen úri! (Ide nem értve a proletáriusokat.) – Pest! Pest! Te, fejlődő virág – Te, szemérmes

lányka – országunk éke – ha én téged egyszer látlak, benned élek, örülök, szenvedek, meghalok – mit gondolok én akkor más világvárosra!... Ami franciának Páris, angolnak London, németnek Bécs – az vagy nekem kedves, édes Pestem!!

Pest! Pest!...

Vajmi nevezetes város az a Pest!... Van benne 40.000 magyar író s mintegy 9.000 háziúr. Utcái széles és *szögletes* novellákból vannak kikövezve, melyek néha szárazak, néha sárosak. Vannak sétányai, holott is a fák levelei mind megannyi – *szépirodalmi levelek*. Vannak nevezetességei: börzéje, színházai, drámabíráló választmánya, sőt, helyel-közzel drámaírója is, mely utóbbiak azonban a börzére semmi befolyással nincsenek. Van múzeuma, melyben legnevezetesebbek a kitömött elefánt, a kétfejű csibe, a hatlábú bárány és a magyar írók kéziratgyűjteménye, s több efféle csodadolgok. Vannak gyárjai, mik közt legkitűnőbbek – hol a *francia* kártyák, *orosz* likőrök, *zárai* maraschinók, *német* versek, magyar regények, *tatár* hírek, *török* vezércikkek, naptárak, újságok, előfizetési hirdetések gyártatnak. Azon gyárt, hol a cukrot rafinírozzák, nem is említem; – Pesten nem annyira a cukor, mint maguk az emberek – *rafinírozottak*. Vannak jótékony intézetei: dologház és a Rókus. Van virágzó adósok börtöne, hova könnyebb a belátás, mint, ha az ember egyszer benn van, onnan a – *kilátás*. Vannak folyói: a Duna, s hajókázható *csatornái* a Józsefvárosban. Vannak számos épületes mulatóhelyei: a Sörcsarnok, Komló, Óra, Casinó, Zrinyi, Gárdista, Römél-saal, Elysium, Két Pisztolý stb. – Oh, de ki is tudná egyhuzamban, egy lélegzet alatt elszámlálni Pest minden nevezetességeit?!³⁴

Beöthy László mégis erre törekedett rövid irodalmi pályáján. Fáy András és Nagy Ignác után ő az a Pest-Budán élő írónk, akinek *legfőbb* témája a magyar főváros. Népszerűsége vetekedett az előbb említettekével, így a kortársaira tett hatása sem lehetett kisebb, mint az övéké. Korai halála azonban megakadályozta abban, hogy maradandó pesti regényt írjon, ami azért sajnálatos, mert pályájának alakulása azt sejteti, hogy Beöthy László valószínűleg erre törekedett. Életműve így is Budapest-irodalmunk fontos fejezete.

Beöthy és a többiek tevékenysége is jelzi, hogy a levert szabadságharc után a szellemi élet – a korlátozások ellenére is – viszonylag gyorsan magához tért és hamarosan pezsdülni kezdett Magyarországon. A kultúra, akár csak a véresen megtorolt jakobinus szervezkedés és a levert ötvenhatos forradalom után, a passzív ellenállás legfőbb tényezőjévé vált. Miként ezen történelmi szituációkban általában, bizonyos szavaknak, gesztusoknak és tetteknek a szokásosnál jóval nagyobb jelentőségük lett a sajátos nemzeti nézőpont következtében. Pest-Buda esetében mindez fokozottan igaznak bizonyult, hiszen a reformkortól folyamatosan centralizálódó hazai szellemi életben a főváros az önkényuralom idején immáron végérvényesen a központtá vált. Az országos jelentőségű események mindenekelőtt itt történtek, a nagyobb

beruházásoktól kezdve egészen a komoly visszhangot kiváltó színházi bemutatókig. Általános véleménnyé vált, hogy igazán jelentős politikai, gazdasági és irodalmi karriert „csak” Pest-Budán lehet befutni Magyarországon. Szellemi életünk tényezői ezért igyekeznek a fővárosban gyökeret eresztetni, és a már megtelepülők ezért tesznek meg mindent, hogy a még vidéken tengődőknek is helyet biztosítsanak az „ügy” érdekében. Mindennek legismertebb, már-már jelképes példája Arany János Pestre kerülése 1860-ban, amikor is Gyulai Páléknak végre sikerült nemcsak a fővárosba csábítani a legjelentősebb élő magyar költőt, de végérvényesen ott is tudták tartani őt.

5. Pest-Buda a hatvanas évek végére általánosan elismert centruma a magyar művelődésnek, amely sajátos eszközei révén látványosan és főleg: meggyőzően képes mindezt kifejezni az ország, és fokozódó mértékben a világ számára is. Nemcsak a növekvő számú tudományos egyesületek és az egyetemi karok hallgatói létszámának állandó emelkedése jelzi e folyamatot a vigyázó szemét továbbra is Pest-Budára vető lakosság számára, de a fővárosba áramló értelmiségiek tömege és a nyomdaipar szédítő fejlődése is, amelyek *együttesen* tették a szellemi élet máig meghatározó központjává az ország elsőszámú nagyvárosát. A hazai kulturális centralizáció jellegzetessége, hogy Pest-Buda a hatvanas években a nemzetiségek polgárosodási törekvéseinek – például az úgynevezett újszlovák iskolának – is a központjává vált, mindenekelőtt a korabeli média szervezeti és technikai feltételeinek adottsága miatt.

A főváros legnagyobb vonzerejét a hírlap- és könyvkiadás látványos fejlődése biztosította az írók és költők számára. Munkáikban mind gyakrabban bukkan fel Pest-Buda, melynek látványos metamorfózisa a szemük előtt játszódott le. Látják az ellentmondásokat is, mindenekelőtt a korrupció és a prostitúció elburjánzását, de a hatvanas években még sokkal fontosabb számukra, hogy végre leomlani látszottak az európai színvonalú főváros megteremtését akadályozó gátak. A Pest-Budára települő értelmiségiek azon túl, hogy nyilván szívesen éltek a kávéházak, a kaszinók, a színházak és a bordélyok nyújtotta élvezetekkel, leginkább annak örültek ez idő tájt, hogy Solferino után „a főváros nyomott, sötét világa, mely az ötvenes években telve volt kémekkel, német szóval, katonával, cylinder kalappal, frakkal, kalucsni-val és esernyővel, egyszerre csak tündéri módon, mintha egy csapásra történék, átváltozott. A vereséggel végződött osztrák–olasz–francia hadjárat rést nyitott a hatalom sárkányvárán. [...] Arany János ezekben az években költözött fel Pestre. Az írók közt nagy mozgalom támadt, kávéházakban, vendéglőkben, kaszinókban, szerkesztőségekben nem beszéltek másról, mint az új *Athenaeumról*”.³⁵

Az évtized irodalmának főváros-képe folytatója a reformkorban megteremtődött sajátos fény- és árnyképrajznak. A nagyváros-ábrázolás hagyomá-

nyos szemléletmódja szerint Pest-Buda továbbra is úgy jelenik meg Berczik Árpád, Kazár Emil, Lauka Gusztáv, Győri Vilmos és Vadnay Károly elbeszéléseiben és kisregényeiben, mint ahol bármi megtörténhet. „Azt meg kell valani – olvasható Deák Farkas *Divatos üzletek* című elbeszélésében –, hogy ápril a Városligeté... Üde lég, lombosuló fák, vidám nép, jó sör, jó zene, s ugyan mi kellene még, hogy Paradicsom legyen?”³⁶ Igazán nem sok, talán egy kis pénz – gondolják az író életművész fővárosi hősei.

A többség számára Pest-Buda a korlátlan lehetőségek világa, akár el, akár fel akar tűnni benne. Itt senki sem ismeri a másikat, ezért a csúcs és a mélység *személyes* siker vagy tragédia – gondolják ekkoriban még sokan. E sajátos szemléletmóddal magyarázható, hogy a századvégen a budapesti közállapotok miatt folyton neheztelő Gyulai Pál is azt írja 1863-ban a *Nők a tükör előtt* című elbeszélésében, hogy „epedek utánad Pest”.

Az úgynevezett „pesti humor”-t megörökítő víg beszélyeket és tréfás fővárosi életképeket már a harmincas évektől jelentős közönségsiker fogadta, az önkényuralom idején pedig minden addigit megelőző tömegigény mutatkozik irántuk. Szokoly Viktor *Pesti furcsaságok* (1860) című kétkötetes szatirikus életképgyűjteménye ennek köszönhetette sikerét. Miként rendkívül népszerűek voltak az évtized legolvasottabb írójának, Jókainak az *Üstökösben* publikált „humorisztikus papírszeletei” is. A *Dumas Sándor papa útinaplója Magyarországról* című paródiában Jókai a pestieket is szellemesen megcsipkedti. A helyi öltözködés kapcsán például megállapítja, hogy amikor a francia író megérkezett a fővárosba, itt „irtóztató ragály dühöngött; ami abból állt, hogy a nők kivétel nélkül mind erős gyomorgörcsökben szenvedtek, aminek ismét az az oka, hogy itt még nem ismerik az európai divatot, a crinolint, hanem rendkívül takarékos és szűk ruhákat viselnek a dámák”.³⁷

Az évtized második felének szerzői abban is reformkori hagyományok folytatóinak bizonyulnak, hogy publikációikban előszeretettel láttatják egy csodálkozó vidéki szemszögéből a főváros nevezetességeit. Ezekben az írásokban ugyan olykor-olykor az idegenkedés is hangot kap, de korántsem olyan gyakorisággal és hangsúllyal, mint majd a nyolcvanas évek közepétől kezdve. A politikai változások – előbb a sortúzzel is végződő demonstrációk, majd a kiegyezés és a koronázás – nyomán ismét fokozódó figyelem ekkoriban még leginkább mint nemzeti büszkeségre tekint Pest-Budára. „Csak nézzük a Váci utcát – hívja fel a figyelmet például a *Hírmondó* ismeretlen szerzője 1869-ben. – Ez Pest legszebb utcája, s kirakatai gyakran még a közönyös szemlélődőt is figyelemre vonják. Hát még az egyszerű becsületes vidéki ember hogyan találna itt néznivalót, mikor már az üvegtáblák magukban meg tudják bámultatni szépségöket. Odabenn aztán hogyan lennének szép holmik, mikor a kirakatban is oly nagyszerűk vannak, hogy az ember szemé elkezd káprázni, és nem tudja a néző elgondolni, hogy tudhatnak ily bámulatos dolgokat készíteni.” Az e kirakatokban gyönyörködő vidéki a híres

sétálóutcáról aztán a Múzeumhoz megy, majd az Országházba, végül pedig a Lánchídon át a Várba, és mindenhol csodálkozva „látja azt a nagy, azt a ki-mondhatatlan járást-kelést. Falujában vagy kisvárosban, hova ő országos vásárookra jár be, tűzvész alkalmával sem lát annyi embert, mint Pest egy-egy utcáján. [...] Dolgát végezve s mindent látva, hazamegy. Ott aztán hónapokig jár hozzá a falu, hallgatni a látományok elbeszélését.”³⁸

A forradalom előtti életkép-irodalom a hatvanas években is virágzik. Az idősebbek, mint például Frankenburg Adolf, legszívesebben nosztalgizálnak, míg a fiatalabb nemzedékek képviselői elsősorban a jelenről írnak előszere-ttel; a főváros kétarcúsága, a „színe” és a „visszája” egyaránt megjelenik a lapok tárcarovataiban. Báttaszéki Lajos szerint például a Hermina térhez „tartozó kis utcákban [a Szerecsen, a Könyök, a Lázár és a Retek utcában] találkozik az ember Pest városának legnagyobb nyomorával. Itt vannak legnagyobb számmal a pincelakások, melyeknek szerencsétlen lakói troglodytákként minden évben egyszer élvezik a jótévő nap sugarait. Itt van a legtöbb bűnfészek, itt az elhírhető kávéházak bő száma, hol a főváros erkölcsait tanulmányozni akaró tárcaíró sokszor tizennégy éves gyerkőcöket talál, kik az éjeket tobzódva, kártyázva töltik el; továbbá éjjeli lepkéket, kik eladják ifjúságukat, noha annak árából végre is éppen annyi marad nekik, hogy egy koldusbotot vehetnek rajta.

Ha ez utcák rendőri hivatala elé került kihágási és bűnügyeket összehason-lítjuk a többi városrészekével, úgy találjuk, hogy a lopás, orgazdálkodás, iszákosság és utcai lárma sokkal bővebben van képviselve itt, mint máshol. Nemcsak azért, mivel az utcák a legnagyobb városrészben fekszenek, s nem is azért, mert az alsó néposztály e városrészben tán gonoszabb, mint máshol, hanem egyszerűen azért, mert a szükség, a nyomor itt halmozódik legnagyobb rakásra”.³⁹

6. A hetvenes évektől a főváros már nemcsak az ország büszkeségeként vagy sue-i egzotikumként jelenik meg az irodalomban, hanem egyre inkább a társadalmi ellentétek nyilvánvaló színhelyeként és a romlottság szimbólumaként is. Az ekkoriban kibontakozó „konzervatív” kontra „kozmpolita” ellentét – miként a folytatása, a népies és urbánus szembenállás, illetve az antiszemitizmus is – a fővárosban vívja legzajosabb csatáit. S ezekhez sokszor éppen Budapest megítélése szolgáltatja a kimeríthetetlen muníciót. Ez idő tájt válik általánossá a már-már eposzi jelzőként használt „romlott” minősítés és a nagyváros csapodár fiatal nőként való megjelenítése. A „karrieres világvárosa” elnevezés mind gyakrabban tűnik fel a lapok hasábjain, aszerint használva, hogy kinek a Bakonyt, kinek Bábelt vagy Ninivét juttatja eszébe.

A későbbi neves irodalomtörténész, Beöthy Zsolt 1871-ben a főváros éjszakai életének forgatagáról ír az *Egy rossz fiú* című elbeszélésében, mely

szemlélteti, hogy e zajos nagyvárosi kavalkádot már ekkoriban elgondolkodtatóan kétarcúnak látták a kortársak. Érdekesnek és reménykeltőnek, ugyanakkor ijesztőnek és bűnre csábítóknak. E sajátos nézőpontok gyakran keverednek egyazon irodalmi műben. A csodálat és idegenkedés látványos példája Arany László verses regénye, *A délibábok hőse* (1872). Mikor ennek Hübele Balázs a vidéki meg nem értettség elől Pestre menekül, először úgy érzi, hogy

Ah, más az élet itt! S elnézi telve
Gyönyörrel, a kőpartba tört vizet,
Az ifjú Pestet, „mely bizton öelve
Nyujt Corvin agg várának hű kezét”,
Új partsorát, mely a habból kikelve,
Néz pruttya nényével farkasszemet,...
– Kelet s nyugat, múlt és jövő, vegyest:
Szép vagy fonák arcoddal, Budapest.

Ám Hübele Balázs lelkesedése hamar keserűséggé változik, amint rádöbben, hogy „mit rejt a kulissza”. Megcsömörlik attól a nem is titkolt képmutatástól, hazugságtól és korrupciótól, amelyet a fővárosban tapasztal. Nem kell sok idő hozzá, hogy megint a lényegesen átláthatóbb vidékre vágyjon vissza, mely „tán nyers, de nyílt, hű és talpig magyar”.⁴⁰

Vajda János 1873-ban fővárosi verses elbeszélésbe fog *Találkozások* (1877) címmel, míg a következő esztendőben Szamosi Rudolf álneven a fiatal Kiss József is publikálni kezdi füzetekben pályája egyetlen terjedelmes prózai munkáját. A *Budapesti Rejtelmek* (1874) az első regény, amely a közigazgatásilag is egyesített fővárost teszi meg – a címében is felvállaltan – a cselekmény színhelyének. A csupán a tekintélyes honorárium reményében vállalt, az elején leplezetlenül Sue-t idéző és ponyvaízű regény cselekménye az első néhány füzet komoly sikere után szembetűnően elmélyül. Kiss József kedvet kapott hozzá, és így összességében a *Budapesti Rejtelmek* korrajzként is jelentős alkotása a magyar prózairodalomnak. A divatnak megfelelően a bűn a központi témája, ám, hogy a leírtakat hitelesítse és aktualizálja, szerzője a saját megfigyelései alapján rajzolta meg a díszleteket. Kiss József a korszak figyelemre méltó krónikásának bizonyul, különösen, amikor a közélet színtereit, például az utcák nyüzsgését vagy a nyomortanyák kilátástalanságát ábrázolja. Az érzékletes környezetrajz szemléletes példája a Gellérthegy környékének szinte szociografikus leírása:

„A Ráczfürdő háta mögött kezdődik a számkivettek telepe. Keskeny, piszkos sikátorok közt visz az út a hegy lejtőjén lefelé. A hegybe rovátkált durva lépcsőfokokkal párhuzamban emelkednek a házak mindkét felől, balról hely-lével-közzel kőkerítés által megszakasztva, melynek keskeny, alacsony ajtócskáján egy-két négyszöglábnyi udvarra pillanthatunk.

Fölérve a hegyoldalra, ismét lejtősen kettős házsor közt visz az út le a Dunának. Csupa apró házacska ezek, újabb és régibb keletűek, odaragasztva a vén Gellért bordáihoz. Egynémely oly roskatag, oly gyöngye, hogy e támasz nélkül talán már összeomlott volna. Többnyire földszintes házikók, de akad emeletes is. Ezek az emeletesek valóságos csodái a modern és antique építészetnek. Hogy a sz. Péter-templom óriási kupolája be nem szakad, az nem csoda; de hogy ezek az emeletek fenntartják magukat, és egy éjjel össze nem lapítják a bennlakókat, az alig felfogható. Szilárd lépcsőhöz szokott lábak istenkísértésnek fognák tartani e korhadtt fagrádícson a felmenést. Körös-körül lécből összetakolt folyosó közvetíti az érintkezést az emeleten, öt-hat helyen cölöpökkel alátámasztva, melyek már szintén rég elkorhadtak. A sötét, piszkos, kábító bűzű udvarra számos alacsony ajtócska nyílik. Itt emberek laknak.

Ha egy-egy ajtó történetesen nyitva áll, az enyhítő félhomályban láthatsz képeket, minőket a költő fantáziája sohse fest. Élő borzalmakat látsz, melyek hetekig zavarni fogják éji álmodat. Beteg, kiaszott alakok beesett szemüregéből vetnek reád egy közönyös pillantást; ha éhesek volnának, tán más-képp néznének, de ők nem éhesek, ők *csak* betegek! Ott fekszenek ketten-hárman egy vackon, míg a szűk helyen még három, négy alak ül, vagy áll, vagy sürgölődik. Ezek elrejtik arcukat előled, te pedig ne kívánd látni. Jobb így.”⁴¹

A *Budapesti Rejtelmek* jelentőségét növeli, hogy az efféle ábrázolásokhoz Kiss József számára legfeljebb Nagy Ignác és Beöthy László néhány írása szolgálhatott követhető mintának. E regény sikere ösztönzően hatott íróinkra; a hetvenes évek közepétől kezdve ugrásszerűen megnövekszik azon regények száma, amelyek cselekményének részben vagy teljes egészében Budapest a színhelye. Egyúttal ugyancsak ez az az évtized, amikor a fővárost (is) ábrázoló magyar prózában – az addig uralkodó francia és angol minták mellett – megjelenik az orosz irodalom inspiráló hatása. Vértesi Arnold regénye, *A nyomorúság iskolája* (1878) jellegzetes példája ennek az akkoriban újdonságnak számító iránynak.

A megalakuló Petőfi Társaság lapjában Balázs Sándor szinte programszerűen sürgeti a főváros és a honi kultúra összefogását:

„Budapest és a magyar irodalom!

Negyedszázaddal, vagy csak néhány évvel is ezelőtt Budapestről és a magyar irodalomról egy lélegzettel beszélni csak a keserű gúny vagy a mély fájdalom hangján lehetett.

Budapest, vagyis helyesebben: Buda és Pest egyforma lenézéssel, sőt, közönnyel viseltettek az évről évre nagyobb hullámvetésekkel és eredményel fölebb-fölebb törő magyar irodalmi tevékenység iránt, sőt, igazabban ki-mondva, még tudomásul sem vették létezését. [...]

Az apa még idegennek érezte magát e földön, de a gyermek szíve már hátát ismer, és annak szent nevével imádkozik.

Magyarország megtalálta fővárosát, Budapest lakossága megtalálta hazáját! [...]

De valjon megtörtént-e már minden, aminek megtörténnie kell?

Valjon a mai Budapest az a Budapest-e már, amit a költő óhajtott, s a látnok megjósolt?

Nem!

A mai Budapest még csak egy szép ígéret, egy biztató reménység, egy lekötő zálog!⁴²

E sorok érzékletesen tükrözik az évtized fiatalabb nemzedékeinek főváros-centrikus szemléletét.

7. A nyolcvanas évek általános Budapest-szemléletének jelképes története szerint – miként azt Vadnay Károly elbeszéli – Baross Gábor „egyszer, midőn már kereskedelemügyi miniszter volt, válasza mellett visszaküldte egy hozzá címzett levelem borítékját, mert a helynév úgy volt ráírva: *Buda*. Ezt ő két irónnal aláhúzta, s melléje azt jegyzé: »Nincs Buda! Csak Budapest van, I., II., III. kerület. Buda akkor volt, midőn még németül Ofen is volt. Ezen az időn már szerencsésen átestünk!«⁴³ Az évtized Budapestjének a magyar közéletben betöltött szerepét szemléletesen érzékelteti György Aladár azon megállapítása is, hogy a vidéki centrumok valósággal „eltörpülnek a főváros mögött. Lakossága nagyobb, mint egypár nagy megyét kivéve egész vidékéké; hatszor olyan nagy, mint a legnagyobb vidéki városé; pénzüzeteti uralkodnak az egész országban; a vidéki tehetséges ember budapesti lapokba ír, hogy neve némileg ismeretes legyen; a főváros legcsekélyebb kaszinójának működése ismertebb, mint a legelőkelőbb vidéki városokban létesült korszakalkotó reformok is”.⁴⁴

A főváros a nyolcvanas években már nemcsak a politikai és a gazdasági élet nyilvánvaló központja, melynek irányítói, mint a pók a hálója közepén, az ország legeldugottabb helyein történeteket is érzékelik, hanem ízlésformáló és divatot diktáló kulturális centrum is. Zenei élete és képzőművészete európai rangú, színházi élete pedig példa és mérce a vidéki társulatok számára. Az irodalmi közéletben – akárcsak a zenei, képzőművészi és színházi körökben –, közhellyé kopott a szlogen, hogy a reménytelenül állóvíznek tessző vidék helyett, csupán a pezsgőnek tűnő „Budapesten lehet kultúrát csinálni”. Így a politikai és a gazdasági karierről ábrándozókhoz, illetve a vidéken bármilyen okból is ellehetetlenülőkhez hasonlóan, a fiatal költők és írók is a főváros korlátlanul képzelt lehetőségeiről álmodoznak.

Budapest a nyolcvanas évektől a társadalmi mobilitás Janus-arcú jelképe lesz; *a remények és csalódások városa*. Az idevágó fiatalok számára valóságos Mekka, a már huzamosabban ott élő idősebbeknek pedig – miként a beteg és kiábrándult Arany Jánosnak is – sokszor börtön, mely nem enged, ahonnan elvágódni lehet, ugyanakkor az egyedüli hely, ahol a szellem embere szá-

mára mindezek ellenére létezni érdemes. A korszak irodalma szemléletes kifejezője mindennek.

Az 1882-es esztendő talán legnagyobb irodalmi szenzációját Acsády Ignác korrajza, a *Fridényi bankja* jelentette. Ez a korrupciót és a panamát kipellen-gérező, máig aktuális regény a századforduló majdani kedvenc témáját, a főváros pénzüzsését tárta könyörtelen tárgyilagossággal az olvasók elé. Szembetűnő érdekessége az a Budapestről rajzolt „sötét kép, melyet társadalmunk romlottságáról és az erkölcsök züllöttségéről fest – állapítja meg Császár Elemér. – Ez az utóbbi fele a regénynek, noha éppúgy torzított, mint Vértesi társadalmi képe, s az a sok epizód, mellyel a rajzot gazdaggá teszi, értékesebb is, mint maga a történet [...]”⁴⁵

A regény fogadtatása még ennél is elutasítóbb volt, mely minden bizonynyal a naturalizmussal szembeni korabeli idegenkedéssel magyarázható. Bár nem hangsúlyozzák, de mindaz, amit *A Hon* és a *Koszorú* ismeretlen kritikusaik kifogásként Acsády Ignác szemére vetnek, óhatatlanul is Zola 1880-ban meghirdetett írói programját idézik: „Először is *nincs a regénynek »meséje«,* hanem az egész kép csak apró mozaik[ok]ból áll, melyek egyenkint, külön-külön szépen vannak kicsiszolva, de nem illenek egy összképbe... Másodszor *nincs a regénynek igazi kimagasló alakja,* kinek szerepe annyira felköltethné az érdeklődést, hogy az olvasó úgyszólván beleélhesse magát a regénybe.”⁴⁶ A *Koszorú* kritikusai mindezt azzal egészíti ki, hogy „főleg a költői igazságszolgáltatást nélkülözzük. Acsádynak csak egy célja lehetett, mikor a mindenáron pénzszerzés, az aranyborjú-imádás mételyére rámutatott, az, hogy megóvjon bennünket a ragályozástól. Ezt megtehetette volna, ha kiszínezi annak káros következményét, előnkbe állítja a büntetést, melynek az eltévelyedeteket sújtania kell. De ezt nem tette”⁴⁷

Acsády Ignác túl korán jelentkezett a *Fridényi bankjával*. Ha tíz évvel később teszi, vagy ha a fanyalgó kritikusok nem veszik el kedvét a szépirodalomtól, akár a magyar naturalizmus fontos alkotója is lehetett volna. Mégpedig Bródy Sándor fellépése előtt, akinek írói pályája 1883-ban indult az író által naturalistának mondott *Nyomor* című kötetével, melynek figyelemre méltó jellegzetessége, hogy főhősei, az utcaseprő, az írnök, a napszámos, a varrónő és a többiek szinte kizárólag mellékszereplőként tűntek fel a korábbi magyar prózairodalomban. Korai regényei, a *Don Quixote kisasszony* (1886), a *Faust orvos* (1888), a *Két szőke asszony* (1891) és a *Színészvér* (1891) fővárosi korrajzok, amelyek eredetileg a ciklusalkotás igényével készültek, mint az író francia példaképeinek művei. Ezekben Bródy Sándornak – aki a Lipótvárost például úgy jellemezte, hogy „közelebb esik Párizshoz, mint Versailles, s távolabb Magyarországtól, mint Berlin”⁴⁸ – „egyéni kifejezéseinek kétségtelenül újító hatásán kívül legnagyobb érdeme a fővárosi zsidóvilág rajza. [...] A Lipótváros nagytőkéseit és a Terézváros kispolgárait a maguk nyelvén szólaltatta meg, ez a nyelv jól illett az ő mesterkélt vonagló mondatkötéséhez”⁴⁹

Bródy már a nyolcvanas években „élvező”-nek és „beteg”-nek nevezte Budapestet, melyet olyan nagyvárosnak tartott, ahol „uralkodik a vér, s joga mindennél előbbre való”.⁵⁰ A magyar főváros, a „dög Budapest” később közlőhelyé koptatott kétarcúságáról, vagyis arról, hogy egyszerre a „kéjek városa” és a „nyomor Babylonja”, Bródy Sándor már a *Színészvérben* részletesen kifejtette véleményét.

A nyolcvanas években a korábbi írónemzedékek neves alakjai közül többeknek a figyelme is Budapest felé fordul, az ekkor indulók közül pedig Bródy Sándoron kívül is számosan jelentkeznek efféle művekkel. Rákosi Jenő a hetvenes évek közepén kezdte el írni *A legnagyobb bolondot* (1882). E francia romantikusokat és Jókait idéző regénynek talán az a leghatásosabb epizódja, amikor hősei a pesti csatornarendszerben menekülnek üldözőik elől, ugyanakkor érzékletes leírások is olvashatók benne a fővárosi polgárság korabeli találkozóhelyeiről, a kávéházakról és a kiskocsmákról. Rákosi szerint megbecsülendő, ha „találni a város kellő közepén helyet, ahol az ember tizenöt krajcártól fölfelé tisztességesen jóllakhatik és tisztességes bánásmódban is részesül és valóságos eledelt eszik, mely jóízűen van elkészítve, roppant áldás a cifra nyomorúság oly gyülekező helyein, minők a nagyvárosok. Sok szellemi és anyagi munkás, napidíjas, kereskedősegéd, tanuló, helykereső és más megszorult nép Mekkája” az efféle meghitt hely.⁵¹

A nagyváros páriáiról, a perditákról ez idő tájt ciklusnyi verset író Reviczky Gyula kisregényének, az *Apai örökségnek* (1884) a budapesti nyomor is témája. Tolnai Lajos *A polgármester úr* (1885) és *a Dániel pap lesz* (1885) című regényeiben a főváros a tönkrement életek újrakezdésének, illetve a látványos karrier színtereként jelenítődik meg, a *Jégkisasszonynak* (1886) pedig egy erkölcsstelen pesti lány a hőse. A budapesti büntenyákra vezeti olvasóit Rákosi Viktor *A bujtogatókban* (1886), Csiky Gergely pedig az *Arnoldban* (1888). Kazár Emil ugyancsak realiztikusan ábrázolja a fővárosi kispolgárság életét *A ma holnap nélkül* (1889) című regényében, miként Iványi Ödön művének, *A püspök atyafiságának* (1889) is maradandó értékei a Budapesti játszódó részletek. Ezek olyan szemléletes leírások, mint például az, amely szerint a pesti „korzó mind elevenebbre vált. A hivatalok, irodák, szalonok, munkatermek, iskolák lenyűgöző rabságából kiszabadult Budapest ott sétáltatta törődöttségét, hiúságát, gondját, jókedvét, valódi és áluraságát, őszinte és takart szegénységét a hosszú Duna-parton. Abban az üde, tiszta, könnyű légáramlatban, mely a Dunával együtt hömpölygött itt végig, a napi robotban vagy semmittevésben ellankadt Budapest, mint a csík a vízben, úgy sikamlott alá s föl – azzal a jellemző, budapesti gyorsasággal, mely rohamhoz hasonlít, s mely az andalogva sétáló vidékit szinte megszedíti.

A tőzsde rajokat ereszt ki a Duna-partra. A raj egy-egy ismert tőzsdealak nyomán sűrög. Alázattal tekintenek a kicsinyek a nagyra, akit úgy követnek,

mint egy elsőrendű ragadozót az apró sakálok, akik beérik az elejtendő préda hulladékával is.”

A nyolcvanas években tűnt fel Ambrus Zoltán is, a *nyugatosok* előtti író-generáció – Bródy mellett talán – legjelentősebb alakja, aki Kárpáti Aurél szerint „nálunk az első igazán *nagyvárosi* író, a Jókaira következő *urbánus elbeszélő-stílus* megalapozója”.⁵² Tollrajzaival és tárcáival iskolát teremtett.

A Budapestről és a budapestiekről való csevegés a reformkor óta folyamatosan helyet kap a különböző lapok hasábjain. A tárcá – szépirodalmi és publicisztikai műfajként egyaránt – kedvelt olvasmánya a múlt századi közönségnek, így a szerzők időről időre kísérletet tesznek arra, hogy ezen aktualitásokat kötetbe gyűjtve, a jövő számára is megőrizték. A nyolcvanas évek érdekességekre és ínyencségekre oly fogékony közléte különösen nagy figyelemmel fordult a mozgalmas közelmúlt mindennapjainak e gyűjteményei, például Thewrewk István *Budapesti élet* (1887) és Vértessy Gyula *Tárcák* (1888) című könyve felé. Miként a korszak olvasói a mind jobban távolodó nagy időket idéző memoárokat is kedvelték, *Vahot Imre emlékiratait* (1880) éppen úgy, mint Degré Alajos *Visszaemlékezéseim* (1883–84) vagy P. Szathmáry Károly *Emlékeim* (1884) című emlékiratát.

Ezen évtized általában a józan felmérés, a higgadt számvetés és a gyűjtés ideje – mindenféle értelemben. Már a kiegyezés is csaknem történelmi távolba került, szenzációja elcsendesedett; a múlt izgalmasnak, a jelen életkortól függően kissé unalmasnak, illetve nagy dolgoktól terhesnek, a jövő pedig biztatónak, vagy legalábbis nem reménytelennek tűnt a korszak embere számára. Változások után és újabbak küszöbén álltak, és bár persze ez utóbbit nem tudták, azonban a mulandó konzerválásának heves vágyát sejteti a folyamatos kis és nagy leltár.

8. A kilencvenes évek az úgynevezett *budapesti hang* megjelenésének évtizede. Az előző esztendőkre jellemző főváros iránti növekvő szerzői figyelem és fokozódó olvasói érdeklődés ez idő tájt látványosan egymásra talál a magyar irodalomban. A csaknem milliós világvárossá növekedett, kétséget kizáróan kozmopolita Budapest és a vidéki Magyarország információéhségét minden addiginál nagyobb számú hírlap és folyóirat igyekszik kielégíteni. Ezeket lapozva nyilvánvaló, hogy a közönség figyelme változatlanul a fővárosra és az ott történetekre irányult. Minden érdekli a századvég olvasóját. A budapesti nagy beruházások, a millenniumi készülődések, a politikai és gazdasági sikerek, illetve botrányok, a divat, a technika, az erkölcs, a házasság, a zsidókérdés, a gazdagság, a nyomor, a bűn és a karrier állandó beszédtemája a korszak polarizálódó polgárságának. Semmiképpen sem túlzás azt állítani, hogy az ezeket naponta találó fővárosi kiadványok nagy száma „jól érzékelteti azt a nyomasztó fölényt, melyet Budapest sajtója a magyar társadalom tudatformálásában játszott”.⁵³

A szépirodalom a kilencvenes években immáron *látványosan* kielégíti a közönség aktualitás-igényét. Teheti is, hiszen bár a sekélyes és sznob ízlés az érdeklődőket elsősorban a külföldi könyvek vásárlására ösztönözte, azonban a hírlapokban és a különböző folyóiratokban, mindenekelőtt a *Vasárnapi Újságban*, *A Hétben* és az *Új Időkben* szívesen olvasták magyar kedvenceik írásait is.

Hogy ekkoriban valójában kik olvasnak? A kérdésre Surányi Miklós évtizedekkel később így válaszolt: „Nálunk egy időben divat volt, hogy a magyar író Párizsban vagy a német kisvárosokban keresse az apját. Egy időben azzal dicsekedett a magyar irodalom, hogy őt a párizsi lelencházak kapujában szedték föl, és a kávéházak, kabarék, csapszékek és orfeumok emlőjén fölnevelkedett irodalomban a törvényes gyermeknek kellett szégyenkeznie a sok kitett gyermek között. De irodalom volt az is, és irodalmi világszemléletet teremtett maga körül. Kár, hogy ekkor érte el tetőfokát a magyarok háborúja a magyarok ellen: körülbelül tíz esztendővel a [z első] világháború kitörése előtt. A nemzet szinte eltűnt az államhatalom és a kapitalista-radikális, vagy a marxista-radikális Budapest mögött. Budapest nemzetközi város, és a magyar kormány ide központosítja az ország minden anyagi és szellemi erejét. A vidék elmarad és romlik; a gentryosztály elszegényedik és hivatalokban talál létminimumos menedéket; a középosztály érzéketlen az irodalom és művészet iránt, a parasztság pedig valósággal ellenséges indulattal van mindezekkel szemben. A munkásság fele nem magyar eredetű s a városi polgárság is idegen, legfeljebb, ha megmagyarosodott. Mikszáth Magyarországa már csak a vidéken él, a vármegyeház és a kataszter körül, s a sorsa nem is tragédia többé, hanem elposványosodás. Az igazi nemzet – gentry, hivatalnok, főúr, kisbirtokos, paraszt – nem olvas magyar könyveket. Csak Budapest olvas. Nem csoda, hogy nem magyar, hanem budapesti irodalmi világszemlélet alakult ki. A magyar író pedig vagy ennek a Budapestnek ír, vagy pedig elvész az Akadémia, az irodalmi társaságok és a vidéki kulturestélyek zártkörű társasvacsoráin.”⁵⁴

Surányi szenvedélyes – és sok tekintetben Ritoók Emma és Babits regényeit, *A szellem kalandorait* és a *Halálfiait* idéző – megállapításaihoz érdemes hozzátenni, hogy mivel a magyar szerzők könyvei nem voltak kelendők – az egy Jókaiét, később pedig Mikszáthét és Herczeg Ferencét, illetve egy-két divatos lektűrírót, mint Beniczkyné Bajza Lenkéét és Szomaházy Istvánét kivéve –, ezért íróink és költőink zöme hírlapíróként kereste kenyerét. E tény pedig azt eredményezte, hogy szépirodalmi munkáikban is látványosan jelentkezett mindaz, amivel újságíróként nap mint nap foglalkoztak: a *jelen*.

A milleniumi lelkesedés idején Budapest fejlődését előszeretettel hasonlították össze a Habsburg császárváros növekedésével; a nemzeti érzületet többnyire büszkeséggel töltötte el a Bécs–Budapest modernizációs tengely. Ugyanakkor – érthető okokból – éppen az ezt életre hívó, igenlő, és ennek

előnyeit élvező urbánus polgári kultúra centruma, Budapest egyúttal az aggodalomnak, a bírálatnak és majd a szembefordulásnak is a központja lesz. Az éleződő politikai ellentétek, a szociális feszültségek, a romló közbiztonság és az antiszemitizmus a kilencvenes évektől már nemcsak a közéleti publicisztika állandó témái, hanem a szépirodalomban is markánsan megjelennek. Mikszáth *Új Zrinyiásza* (1898), Kóbor Tamás *Budapestje* (1901), Molnár Ferenc *Éhes városa* (1901), Krúdy regénye, *Az aranybánya* (1901) és Herczeg Ferenc *Andor és Andrása* (1903) a közismertebb példái mindennek.

A korszak szerzői előszeretettel hasonlították írásaikban Budapestet egy romlottságra hajlamos, ám éppen ettől vonzóan rejtelmes bakfishoz. A prostituált éppen úgy jelképe a száz évvel ezelőtti fiatal Budapestnek, mint a demi-monde a sokat látott Párizsnak. A különbség legfeljebb annyi, hogy amíg ez utóbbit tapasztalt és érett kurtizánként képzelik el, addig a magyar fővárosra jobbra testileg még érintetlen, ám erkölcsseiben már romlott fiatal leányosra tekintenek. Vagyis félszűznek látják – e meghatározást Marcel Prévost magyarul először 1896-ban jelentet meg híres regénye, a *Demi-vierges* címéből kölcsönözve.

Budapest a közállapotokat tekintve gyorsan felzárkózott Európa nagyvárosaihoz. Az erkölcs értékvesztése a közbiztonság romlását vonta maga után, amihez fokozódó egzisztenciális bizonytalanság járult. Tolnai Lajos egyik elbeszélésében egy cinikus budapesti azt állítja, hogy a fővárosban „mindenki gyorsan él, és jól él, és minden alkalmat megragad, hogy célba jusson. Semmi szemérmeteskedés, érzelgés; csak tenni, és gyorsan, erélyesen. S mikor megvan a dolog: odábbállani a szerencsével. Itt az egész város ezt a tempót követi, aki nem bír velünk futni: az megkapja a Dunát s a Rókuszt”.⁵⁵ Murai Károly egyik tárcanovellájában, *A bűnös Budapestben* pedig egy vidéki ember, egy romlatlan kívülálló számol be hasonló tapasztalatairól, melyek szerint, „ha azt állítom, hogy Budapest a világ legerkölcstelenebb városa, akkor arra mindenki mérget vehet. [...] És kérem, ez a bűnben fogant haramiaváros a kétszínűt adja. Éjjel s titokban elősegíti az erkölcstelenséget, az iszákosságot s a kártyázást, reggel pedig az erkölcsöst játssza”.⁵⁶

Az efféle budapesti megfigyelések szinte nap mint nap nyomdafestéket kaptak a századforduló magyar sajtójában. Vérmérsékletétől, hangulatától és érdeklődési körétől függően hírlapíró-íróink és -költőink közül ki így, ki úgy nyilatkozik az ország legnagyobb városával kapcsolatban. A Szikra álnéven publikáló Teleki Sándorné például „Snobopolis”-nak nevezi első regényében, *A bevándorlóknak* (1898), Ady pedig „Átok-város”-nak századunk elején. Ugyanakkor azok az összeállítások is rendkívül népszerűek, amelyeknek tipikus darabja *A mulató Budapest*; e beszédes címmel 1896-ban Lenkei Henrik, két esztendővel később pedig Wallesz Jenő jelentetett meg kötetet.

Persze a korszak embere számára is nyilvánvaló volt, hogy Budapest ügye nemcsak kulturális vagy szociális kérdés, de a politikától is elválaszthatatlan

probléma. „Szép város és jó benne élni – írta ezzel kapcsolatban Ignótus –, sokkal jobb, mint más nagyvárosokban. A szegénységünkben sok a grandezza s a könnyelműségünkben sok a filozófia. S ha azt mondják, hogy csak ez a városunk van, de országunk nincsen, legalább megvan az a gombunk, amihez akármikor hozzávarrhatunk egy országot.”⁵⁷ A századforduló Budapest-jének krónikásai e „gomb” minél jobb megismerését tűzték ki célul. Műveik variációk egy témára. Különbözőek a nézőpontok, más és más az érdeklődés iránya, eltérőek az írói módszerek és a színvonal. Egyvalami azonban közös ezekben a munkákban: aktualitásuk. Budapest kaleidoszkópszerű sokszínűségét tárják olvasóik elé. Az írók többsége egyetértett azzal az általános fel-fogással, hogy Budapest egyrészt Magyarország kicsiben, vagyis társadalma az egész ország tükörképe, másrészt, mint hazánk egyetlen valódi nagyvárosa, mindenkit érdeklő különlegesség. Mint egy szív, melynek állapotától függ a szervezet egészének működése. Voltaképpen ennek átvilágítására törekedtek.

Munkáik között ezért éppen úgy találhatók elbűvölően színes képeslapok, mint fekete-fehér fotográfiák vagy kiábrándító röntgenképek. Számuk miatt lehetetlen ízelítőt adni belőlük, és e rövid áttekintésben felesleges is lenne.

Budapest-irodalmunkban a kilencvenes évek közepétől ugyanis új fejezet kezdődik.

1 PAIS Dezső, *Báró Kemény Zsigmond és az irodalmi élet*, I, ItK, 1911, 32–58.

2 PODMANICZKY Frigyes, *Egy régi gavallér emlékei*, Bp., 1984, 405., sajtó alá rend. STEINERT Ágota.

3 JUSTH Zsigmond *levele Czöbel Minkának*. Szenttornya, 1892. máj. 10. = *Justh Zsigmond naplója és levelei*, Bp., 1977, 616., sajtó alá rend. KOZOCSA Sándor.

4 CSAHÍHEN Károly, *Pest-Buda szellemi élete. 1780–1830*, II, Bp., 1934, 116.

5 TAXNER-TÓTH Ernő, *Széphalom és Pest (Kazinczy és az induló Tudományos Gyűjtemény)*, ItK, 1984/4, 427–440.

6 CSAHÍHEN Károly, *i. m.*, I, Bp., 1931, 75.

7 FÁY András, *Érzélgés és világ folyása = Fáy András szépirodalmi összes munkái*, VIII, Pest, 1844, 10.

8 FÁY András, *Eszme-burkok és szikrák = Fáy András szépirodalmi összes munkái*, X, Pest, 1855, 98.

9 Regélő, 1834/68–70. = MEDVEI Emma Margit, *Budapest a magyar szépirodalomban*, kü-

lönös tekintettel az 1830-as és 40-es évekre, Bp., 1937, 13.

10 VAJDA Péter, *Keleti virág Pesten = Vajda Péter válogatott művei*, Bp., 1972, 50–52., sajtó alá rend. LUKÁCSY Sándor.

11 VAJDA Péter, *Gellérdhegye – Városliget = Uo.*, 134–137.

12 [?], *Pesten és körülie, hárman*, Auróra, 1834, 27–65. Ez az írás talán közvetlen ösztönzője lehetett a *Buda-pesti por és sár*nak; Széchenyi ugyanis 1834. június 30-án kezdett hozzá könyve megírásához.

13 = *Gróf Széchenyi István beszédei*, Bp., 1887, 215., sajtó alá rend. ZICHY Antal.

14 = PAIS Dezső, *i. m.*

15 Honderű, 1843. okt. 14., 478.

16 LAUKA Gusztáv, *Grande soirée nemzeti ispán úrnál = Uő, Carricaturák*, I, Pesten, 1847, 5–11.

17 PETŐFI Sándor, *Úti jegyzetek = Petőfi Sándor prózai művei*, Bp., 1976, 463., sajtó alá rend. KISS József.

18 [?], *Fővárosi újdonságok*, Pesti Hírlap, 1846. jan. 1., 1. A kiemelések tőlem – S. G.

- 19 MEDVEI Emma Margit, *i. m.*, 25.
- 20 SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig, II*, Bp., 1926, 43. és 44.
- 21 PETRICHEVICH HORVÁTH Lázár, *A magyar nyelvről s a magyar irodalom hátramarádásának némely okairól*, Honderű, 1843. nov. 4., 553–562.
- 22 SÓS Endre, *A magyar Sue (Nagy Ignác)* = SÓS Endre, *A nagyváros írói*, Bp., é. n. [1947], 14.
- 23 NAGY Ignác, *Magyar Titkok, III*, Bp., 1908, 365–366. A kiemelés tőlem – S. G.
- 24 SZINNYEI Ferenc, *i. m.*, 59.
- 25 NAGY Ignác, *i. m.*, 275–276.
- 26 NAGY Ignác, *Magyar Titkok, I*, Bp., 1908, 238–243.
- 27 SZINNYEI Ferenc, *i. m.*, 64.
- 28 Uo., 70–71.
- 29 SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban, I*, Bp., 1939, 61.
- 30 Uo., 138.
- 31 KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, Bp., 1883, 107–108., sajtó alá rend. GYULAI Pál.
- 32 SZINNYEI Ferenc, *i. m.*, 273.
- 33 CSÁSZÁR Elemér, *A magyar regény története*, Bp., 1922, 224.
- 34 BEÖTHY László, *Comedia és Tragoedia*, Pesten, 1857, 44–45.
- 35 TOLNAI Lajos, *Sötét világ = Századvég, II*, Bp., 1984, 5–217., sajtó alá rend. SZALAI Anna.
- 36 DEÁK Farkas, *Divatos üzletek (Elbeszélés a nagyvilági életből) I*, Fővárosi Lapok, 1866. júl. 29., 693–694.
- 37 [JÓKAI Mór], *Dumas Sándor papa útinaplója Magyarországról, I*, Üstökös, 1860. szept. 1., 2–3.
- 38 [KOMÓCSY József?], *A Károlyi-palota*, Hírmondó, 1869. jún. 16., 573.
- 39 BÁTASZÉKI [Lajos], *A Hermina tér*, Fővárosi Lapok, 1866. jan. 18., 50–51.
- 40 ARANY László, *A délibábok hőse = Arany László válogatott művei*, Bp., 1960, 126–204., sajtó alá rend. NÉMETH G. Béla.
- 41 SZENTESI Rudolf [KISS József], *Budapesti Rejtelmek*, Bp., 1874, 1. rész, II. köt., második fejezet, 21–22.
- 42 BALÁZS Sándor, *Budapest és a magyar irodalom*, A Petőfi Társaság Lapja, 1877. jan. 7., 24–25.
- 43 VADNAY Károly, *Baross Gáborról = Uő, Irodalmi emlékek*, Bp., 1905, 490–520. Baross Gábor 1886 és 1892 között volt miniszter.
- 44 GYÖRGY Aladár, *Magyarország köz- és magánkönyvtárai 1885-ben, I*, Bp., 1886, 583.
- 45 CSÁSZÁR Elemér, *i. m.*, 282.
- 46 [?], *Fridényi bankja*, A Hon, 1882. máj. 7., 3. A kiemelések tőlem – S. G.
- 47 [KOVALOVSZKY Endre?], *Fridényi bankja (Regény két kötetben. Írta Acsády Ignác. Budapest, Athenaeum, 1882)*, Koszorú, 1882, 563–570.
- 48 BRÓDY Sándor, *Don Quixote kisasszony, II*, Bp., é. n., negyedik kiad., 46.
- 49 PINTÉR Jenő, *A magyar irodalom története, II*, Bp., 1938, 577.
- 50 BRÓDY Sándor, *i. m.*, I, 110.
- 51 RÁKOSI Jenő, *A legnagyobb bolond, II*, Bp., é. n., 4–5. A mára már közhellyé koptatott „cifra nyomorúság” meghatározás nagy valószínűséggel Csiky Gergely azonos című színművére vezethető vissza. Az 1881-ben bemutatott *Cifra nyomorúság* Csiky egyik legnépszerűbb munkája volt. Színműve címét talán Erdélyi János 1843-ban írt azonos című verséből kölcsönözte az író.
- 52 KÁRPÁTI Aurél, *Ambrus Zoltán = Uő, Kultúra – haláltáncsal*, Bp., 1947, 56–67.
- 53 = *Budapest története, IV*, Bp., 1978, 698., szerk. VÖRÖS Károly.
- 54 SURÁNYI Miklós, *Magyar irodalom = Tömeg és lángész*, Bp., 1932, 203–231.
- 55 TOLNAI Lajos, *A Szentistváni Kéry család története = Uő, Elbeszélések*, Bp., 1892.
- 56 MURAI Károly, *A bűnös Budapest*, Pesti Hírlap, 1899. júl. 1., 3–4.
- 57 KORAX [IGNOTUS], *Új Budapest*, A Hét, 1899. nov. 12., 753–755.

Péterfy Jenő és a fiatal Lukács György tragikumelmélete

„Az ember tragikus sorsra született,
és ez – nem tudom, jól van-e így,
de szebben itt e földön nem lehet”

(Lukács Gyögy)

„az ember csipetnyi por, s mégis remekmű,
a föld csak egy kopár hegyfok, s mégis
gyönyörű alkotmány.”

(Péterfy Jenő)

I.

A századvégi tragikum-vitáról és Péterfynek az ebben elfoglalt helyéről szinte minden fontosabb gondolatot leírtak már. Ennek tükrében a vitának a lényegét a következőképpen lehetne összefoglalni: a tragédia kapcsán olyan szemléletek ütköztek meg egymással, és olyan értékadási kísérletek történtek, amelyek a valós élet megváltozott viszonyai közepette a tragikum érték-közvetítő funkciójára alapozva fejezték ki azokat a támpontokat, melyek szilárd fogódzókat jelenthettek a hagyományos értékek megrendülése ellenére is.

A három főszereplő (Beöthy Zsolt, Rákosi Jenő, Péterfy Jenő) ennek megfelelően három utat testesít meg, melyet kissé leegyszerűsítve morális, individuális és esztétikai megközelítésként jellemezhetnénk.

Beöthy Zsolt a kiváló egyén és az egyetemes harcaként fogja fel a tragédia magját képező konfliktust, ahol a hősnek mindig el kell buknia az egyetemessel, a világrénddel szemben. Ebből, szerinte, azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy az embernek nem érdemes lázadni a fennálló viszonyok ellen, mert küzdelme eleve kudarcra van ítélve. Bukása büntetés, s ez a befogadót arra inti, hogy a világ menetét ne akarja saját szabadságára támaszkodva háborgatni, az isteni szándékot beteljesülésében akadályozni, hanem igyekezzék megmaradni középszerűségében.

Rákosi Jenőnél megfordulnak az előjelek, ő az individuum heroizmusát, nagyságát állítja szembe a középszerűek világával. A tragikus hős magában hordja a tragikumot, bukása törvényszerű, de áldozata nem hiábavaló, hiszen az emberiség *köztragikumának*, a halálnak vállalásával megváltói szerepet lát el: „Krisztus a legnagyobb tragikai hős”¹ – írja. Számára az individuum nagyságába, vitalitásába vetett hit a megrendíthetetlen alap, s szerinte a tragikumra éppen azért van szükség, mert a befogadót erre döbbsenti rá.

Péterfy Jenő kerüli a nyílt morális és metafizikai szempontok érvényesítését az esztétikában, ezért óvakodik, hogy túlhangsúlyozza akár a világ-

rend, akár a tragikus hős szerepét: „Tragédiát sohasem csinál maga a kiváló egyén – *(s maga a világrend sem, tehetnének hozzá)* –, hanem ketten, ő és az élet”² – írja Péterfy.

Nem kettőzi meg a tragédia világát, amint azt a moralizáló elméletek teszik, hanem feloldja a dualitást, ebből következik nála, hogy a tragikai léthelyzet (heideggeri terminussal szólva) világban-benne-létként értelmezhető. Ezt nemcsak zárt esztétikai térben gondolja el, hanem a befogadás működésében is. A befogadót a tragédia részeseként kezeli, a tragikum hatásának, a katarzisznak az elemzésében ezért lesz fontossá számára a lélektani, pszichológiai megközelítés. Így válik lényegessé a tragikai érzés fogalma, melyet nem uralhat semmiféle ideológiai szemlélet: „a tragikai érzés független a moráltól, és független minden filozófiai rendszertől is.”³ A tragédia nem didaktikus szándékkal nevel valamire, hanem indirekten részesít valamiben. A befogadó egy mély benyomás által az emberi sorsközösséget éli meg, amelyben ő is benne áll, s ebben nemcsak az életet, de önmagát is jobban megéri. Péterfy elmélete szerint a tragédiában valamely reflektálatlan egység jön játékba, melyet titkos hatalmak megnyilatkozásaként ír le, de ezt nem vetíti rá nyílt metafizikai tanításként a tragikumra.

A modernkori tragédia lehetetlenségéről írva éppen azt a valóság alapot és művészi létezését hiányolja, amely a teljesség érzetének eme felkeltéséhez szükséges lenne: „ma az életet igazgató hatalmak számára hiányzik a költőileg eleven szimbólum mely megvolt a görögöknél.”⁴ Emellett és ezzel összefüggésben saját korát azért is alkalmatlannak véli igazi tragédia létrehozására, mert a világnézeti egység és a nemzeti tudat egysége megszűnt, a valóság kettészakadásával a fantázia irracionális, másrészt pedig a pozitívista tudományosság megosztotta az emberi tudatot. S mindemellett a demokratizálódó társadalmak emberképe, a mikroszkopikus látásmód sem tud alapot teremteni a tragikus hős számára.

A századforduló után ugyanezekkel a problémákkal került szembe a fiatal Lukács György is, aki esztétikai pályafutását szintén drámakritikusként kezdte. Kettőjük között nemcsak ez teremt rokonságot, hanem tragédia-elméletük néhány pontjának szembetűnő hasonlósága is. Mivel viszonyukkal az eddigi szakirodalom, Németh G. Béla néhány megjegyzésétől eltekintve, nem nagyon foglalkozott, a következőkben kísérletet teszünk arra, hogy tragikumfelfogásuk párhuzamait és különbségeit végigkövessük.

II.

„Feltűnő, hogy az ifjú Lukács György, aki kiváló drámamonográfiájában Péterfy után az első igazán esztétikában gondolkodó európai szintű szintetizáló elme Magyarországon, s akinek felfogása oly sokban rokon Péterfyével, következetesen kikerülte a monográfiájában is, később is Péterfy nevét,

holott Rákosiról magasztaló szavakat talált” – írja tanulmányában Németh G. Béla.⁵

Ha e „feltűnő” hiány által engedjük provokálni magunkat, akkor fölöttébb érdemesnek látszik dialógust teremteni Lukács és Péterfy szövegei között. Ugyanakkor ezzel kapcsolatban néhány problémával is szembe kell néznünk, hiszen amíg Péterfy esetében egységes tragikumfelfogásról beszélhetünk, addig Lukácsnál többféle módon is polarizálódik ennek a jellege. Nézőpontjainak hátterében az életproblémákra adott válaszadási kísérletei állnak, melyeknek ha vannak is közös tartalmi mozzanatai, mégis élesen elválasztandók egymástól.⁶

A jelen dolgozatban főleg két jelentős műre fogunk támaszkodni: *A modern dráma fejlődésének története* című monográfiára (a továbbiakban: *Drámakönyv*) és *A tragédia metafizikája* című esszére; a két írás „különneműségére” pedig a fentebbi problémák miatt is, alkalomadtán hivatkozni fogunk.

Hadd kezdjük rögtön ezzel! *A Drámakönyv* világnézeti, formai és szociológiai szempontokat érvényesítő esztétikai vizsgálódás a drámatörténetben, különös tekintettel annak modern korszakára, az esszé ezzel szemben kilépés az esztétikából, pontosabban az esztétikai szférán keresztül a lényeges élet megragadására tett kísérlet a tragikum esszenciájának fenomenológiai elemzésével és felmutatásával, sőt több elemző egyfajta egzisztenciálonológiát is lát benne.⁷

Péterfy tragikum-vitához kapcsolódó tanulmányainak és Lukács látenszen vagy nyíltan egzisztenciális töltetű írásainak összevetését, dialógusba állítását ennek ellenére is jogosnak érezzük, mert a két látásmód gyökerei nincsenek olyan messze egymástól, mint amennyire ezt első pillantásra gondolnánk. Péterfy tragikumelméletének szintén megvannak azok a pontjai, amelyek túlmutatnak az esztétikain,⁸ habár ő tudatosan inkább csak az utóbit vállalja fel, szemben Lukáccsal.

„A dráma olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó megtörténések által” – kezdi művét a század eleji esztéta.⁹ Az emberek közötti megtörténés nem más, mint a küzdelem, ami egyedül alkalmas arra, hogy lényegesen és fokozottan tudja szimbolizálni az életet, s ezért kap kitüntetett szerepet a műben a tragédia. „Mert mi más a tragédia – egész általánosan –, mint egy embernek maximális erő kifejtéssel megvívott küzdelme centrális életproblémája körül a kívülről álló világgal, a sorssal? A dráma a tragédiában éri el mindig a csúcspontját, a tökéletes dráma nem is lehet más, mint tragédia.”¹⁰

Lukács elméletében fontos szerepet kapnak a paradoxonok; az egyik ilyen magában a drámai formával kapcsolatban jelentkezik, mivel ennek szerinte „kevés eszközzel végtelen sokat kell kifejeznie”.¹¹ Ezt csak szimbolikusan teheti meg, amiből újabb paradoxon következik: egyszerre kell, hogy élet-szerű és szimbolikus legyen. „A tragédia a lét konkrét szimbóluma – és itt a

fontos szavak bármelyikére tehetjük a hangsúlyt –; a tragédia megjelenési formája az élet egy darabja, amely azonban az egész életet jelenti, a létezés lényegét.”¹² Lukács számára már a *Drámakönyvben* is a létintenzitás maximumának a megjelenítésében realizálódik a tragédia, de jelentős különbsége a későbbi esszéivel szemben, hogy itt nem törnek szét az esztétikai keretek, a valós és műbeli világ között nincs igazi disszonancia, hiszen egyébként szimbolikusságról sem beszélhetne. Péterfynél a szimbolikusság szintén kulcsfogalom, ám ő ezt a befogadó pszichológiája felől közelíti meg, ami szerintünk nem jelent lényegi ellentmondást kettőjük között. A tragikai érzésről írja Péterfy: „Alapjában szimbolikus, az egyéni érdekek köréből kiható érzelem. A tragikai egyén sorsában nemcsak az ő sorsát, hanem önkéntelen egy darab emberi sorsot szemlélünk.”¹³ Gondolatmenetében a tragikai érzelmenek kulcsfontosságú szerep jut, mert ezáltal válik lehetségessé az összekapcsolódás, a közvetítés a mű és a befogadó között, ugyanakkor ez az érzés nem pusztán lélektani fogalom, hanem drámakonstituáló tényező is: „Megnyilatkozik az életben, a művészetek behatása alatt, s itt különösen a tragédia benyomásaként, mely az élet képét, az egyén szerepét az emberiség sorsában egyenesen a tragikai érzelem szempontjából tünteti elénk, úgyhogy el lehet mondani: *a tragikai érzelem cselekményben tárgyiasítása a tragédia.*”¹⁴ (Kiem. tőlem – K. T.)

Szembeötlő Lukács hasonló gondolata: „A tragikus élmény az egyetlen, ami, bár csak része az egésznek, mégis az egészet jelenti; az egyetlen, ami szimbóluma lehet az egész életnek. A tragikus ember az egyetlen emberfajta, aki életének egy kalandja által szimbolizálható.”¹⁵ Ha visszakanyarodunk a *Drámakönyv* kezdőmondatához, érthetőbbé válik a hasonlóság, hiszen a tömeghatást tartalmilag az érzelmi vagy akarati, formailag pedig az érzéki, szimbolikus általánosság által éri el a dráma.¹⁶ A vallásos gyökerek is segítenek meglátni, hogy mi is ennek a hatásnak a célja. A dráma „hatásának lényege: a legmélyebb életproblémákat közvetlen szimbólumok segítségével nagy tömegekben tudatosá tenni; a legmélyebb életérzéseket nagyon különböző és – a tömegben-lét által – primitívebbé vált emberekben felkelteni.”¹⁷ Lippset idézve Lukács arról is beszél, hogy a tragédia a fájdalom ellenére is képes örömrzést okozni, mert „az életben soha meg nem nyilvánuló életgazdagságot és intenzitást foglal bele a tragikus élménybe, s ez egy olyan étellel szemben jelent kontrasztot [ti. a hétköznapi étellel], amelyben kicsinyesen, csúnyán vagy esetleg rettentő fájdalmak és kegyetlenségek között pusztulnak el a legfőbb életértékek.”¹⁸

Péterfy, mint tudjuk, az életnek, a közös sorsnak a megértésében, és az individuum egyoldalú korlátozottságának a megszüntetésében látja a katarzisz felemelő hatását: „Mikor a sors kereke forgását halljuk, fontoskodó törpeségünk megszűnik zakatolni. Innen a tragikai érzelem nemesítő volta, s innen a nyárspolgár borsódzása a tragikumtól, mert az kicsinyes egoizmusa

körét túllépi, megrontja.”¹⁹ Mintha hasonlót fogalmazna meg Lukács is Paul Ernst egy drámája kapcsán – persze nem a hatás szempontjából –: „a dráma minden egyes jelenete sorpillanat [...]. És mindegyiknek [ti. a hősnek] sorsa oly mélyen és általánosan emberi, s oly mélyen érinti ember voltának lényegét, hogy jellemének csak a sorshoz szükségesre való redukáltsága mégis-csak igen keveset vesz el elevenségéből.”²⁰

Úgy érezzük, hogy egy halvány, mégis alapvető különbség rejlik ezekben a megfogalmazásokban, nevezetesen az, hogy míg Lukácsnál az empirikus közösségi (vagy közönségi) létből kiindulva történik meg a mélyebb lényeg felismerése, s mindez egy individualizációs keretbe illeszthető be, addig Péterfynél az egyéniből történik a felemelkedés a sorsközösségbe, az empíria önzőségéből a szellemi emberiség-sorsba. Leegyszerűsítve azt is mondhatnánk, hogy Lukács már a *Drámakönyvben* is az individuumra koncentrál, ezzel szemben Péterfy nem az önmagában állóra, hanem a másokkal való összefonódottságra teszi a hangsúlyt.

A világban megnyilatkozó sors szerepe is ebből a szempontból vonja meg a határt írásaiknak tartalmi mozzanatai között. A sors a legtöbb tragikumelméletnek egyik centrális eleme, s nincs ez másképp a két magyar esztétánál sem, de a végső szerepe mindkettőjükénél más.

Péterfy még mindig a hatás felől értelmezve így ír erről: „A tragikai érzelem egyik eleme tehát a részvét, az a mély, mely emberi voltunk tövén fakadva, lelkünket felrázza önös elszigeteltségünkéből, s mintegy beleolvasztja mások sorsába. De részvétünk csak azért ilyen mély, mert valami bevégzettel, olyan egyénnel áll szemben, kinek sorsa beteljesült; azért nem is szorítkozik az egyén ilyen-olyan bajára, körülményére, hibájára, hanem annak végzetére terjed ki.”²¹ A sors nála „egy titkos hatalom”, mely elémészti, megsemmisíti a nagynak, az értékesnek végletekig feszített erejét, monumentalitását, „megdöbbenésünk az emberi kivételesség megalázódásából fakad”²²

Lukács *Drámakönyvében* a sorsfogalom látszólag ezzel analóg: „A dráma, láttuk, küzdelem [...]. Küzdelem a lehető leghatalmasabb ellenféllel, a szükségyszerűséggel a maga leghatalmasabb formájában, és ebben a küzdelemben [...] az embernek mindig el kell buknia.”²³ Vagy másutt: „Jellem és cselekmény elválaszthatatlan egymástól: a cselekmény a hős sorsa, és a hős mindig azonos sorsával, éppen sorsában válik igazán azzá, ami [...]. Az emberi akarat, az ember [...] mindig a szabadság, a magából kiinduló cselekvés elvét fogja szimbolizálni, és mindaz, ami vele szemben áll, aminek ellenállásán vagy támadásán megtörik ez az erő, a felette diadalmaskodó szükségyszerűséget, a sorsot.”²⁴ Felfogásuk rokonsága ellenére a különbség ezen a ponton is nyilvánvaló. Lukács monográfiájában a sors még nem kap olyan központi jelentőségű funkciót, mint az esszében, de egyértelmű, hogy a hangsúly itt is inkább az emberi lényeg megnyilatkozásán van, az individuum felmagasz-

tosul a sors pusztító energiájának az ereje által. Péterfy számára sem ismeretlen ez a gondolat, hiszen a kortárs Hebbelnél is erről van szó, a sors nála mégsem válik ebből a szempontból eszközzé, hanem megmarad mindenki sorsának, mely által nem az emberi lényeg egyéni megélése mutatkozik meg, hanem a közös lét mélyebb pillanatai válnak tudatosabbakká.

A sors mindkettőjük elméletében megőrzi az étellel való összefüggését, még akkor is, ha Lukács *Drámakönyvében* néha úgy tűnik, hogy szakadás van a valóság és a mű világa között: „A drámában tehát a szükségszerűség uralkodik, erősebben, keményebben és következetesebben, mint az életben.”²⁵ *A tragédia metafizikájában* viszont már valóban radikális különbség van a valóságos élet véletlenszerű, kicsinyes eseményei, homályos történései és a tragédia világának misztikus, lényegfeltáró jellege között. A sors itt a gondviselés-nélkülivé vált, vad, kaotikus világ lényege, mellyel a tragikus hős harcra bocsátkozik és veszít, de elnyeri, amire vágyott: önnönmagának lényegét. A sors a lélek lemeztelenítője, s ilyen értelemben már nem is ellenség, mert „meztelenítő és meztelen túlon túl idegenül állnak szemben egymással, semhogy ellenségek lehetnének. [...] Meztelen lelkeknek dialógusa meztelen sorsokkal, mindentől meztelenek ők, ami nem legbelső lényegük vala.”²⁶ A hős akarata a sors felvállalásán keresztül önnön lényegének a megtalálására irányul. „Az immanens Isten életre kelti a transzcendentális Istent” – írja Lukács.²⁷ Véleményünk szerint az ilyenfajta tragikumlátás Péterfytől tökéletesen idegen. Több okból is, egyrészt a miszticizálás miatt, amely kivezet az esztétikából, másrészt pedig ennek individualisztikus felhangjai miatt, amit már fentebb is érintettünk. Természetesen ilyen módon ez a felfogás a *Drámakönyvtől* is távol áll, de annak szövegében mégis találunk olyan pontokat, melyek átmenetet, érintkezést mutatnak a két mű között.

III.

A valóság anarchikus viszonyainak az esztétikában is fellelhetők a nyomai, melyeknek válságos következményeire a monográfia megpróbál valamiféle ellenszert találni. Lukács a modern drámáról írván súlyos következményként értékeli, hogy az új életben felbomlott az egységes világnézet, az élet eldologiasodott, a külső körülmények jelentősége megnövekedett, s az ember és a sors már nem választható szét egyértelműen, felborult az egyensúly az ember és a külvilág között. A küzdelem mindinkább az ember belsejébe húzódik, lelkié válik, és a múlt szerepe megnövekszik a dráma világán belül. „Az élet közvetlen benyomásai nem kedveznek a tragédiának” – írja Péterfy is.²⁸ Lukács két drámaíróról lát, akik ezen körülmények között is képesek tragédiát alkotni, az egyik Hebbel, a másik pedig Ibsen. Mivel Ibsen művei Péterfy számára is a XIX. század irodalmának legjelentősebb alkotásai közé tartoznak, a következőkben a két Ibsen-olvasat fedéspontjait és különbségeit próbáljuk meg kimutatni.

A *Drámakönyvben* és az Ibsenről írt esszéjében „explikálódik Lukács legfontosabb kérdése, hogy megmenthető-e az »individualizmus«, az ember teljessége e totális érték-relativizálódásban, összeegyeztethető-e az élet az ideális követelésekkel.”²⁹ Lukács a görögökkel állítja párhuzamba Ibsent, a drámai korszakok közül ezt a két végpontot látja úgy, hogy az akarat szabadságába vetett hit helyett valamilyen fátum uralkodik a hősökön. A modern analitikus drámát a sorstragédiával rokonítja, „ahol vak önkényes vagy rosszakaratú hatalmak uralkodnak a tehetetlen emberek felett”.³⁰ Péterfy ugyanazt mondja el a *Rosmersholm* kapcsán: „Ez is sorsdráma, mint a Szophoklészé, csak hogy itt a sors számai tisztán az alakok jelleméből szövdnek ki.”³¹ Lukács szintén ebben az irányban halad, mert a továbbiakban úgy beszél Ibsenről, „e nagy individualistáról”, hogy ő a sorsot nemcsak külső hatalmakban keresi, hanem mélyebben, magában az emberben. Mindketten úgy látják, hogy a modernség tragikumellenes közegében Ibsen a meghatározottság és a lelkeség belső világának a felnagyításával mégis képes tragikus helyzeteket létrehozni, s ezzel a tragikumot, és ami vele együtt jár, felmutatni. A modern élet által okozott következményeknek tulajdonítható, hogy Lukács itt pozitívan értékeli, hiszen a *Drámakönyvben*, a tragédia általános jellemzőiről szólva, még arról ír, hogy a sors csak külső lehet, különböznie kell az ember lényegétől, mert csak így valósulhat meg a cél, a „nagy találkozások *misztikus pillanatában*” való eggyéválás.³² (Kiem. tőlem – K. T.)

A világ relativizálódása viszont már nem teszi lehetségessé, elfogadhatóvá azt a világnézetet, mely egyensúlyt tud teremteni az emberi energiák és a külvilág erői között, viszont reális talajon áll az analitikus dráma, a „meghatározottság” tragédiája. Péterfy szintén látja azt, amit Lukács, s Ibsen műveiről szólva a valódi környezet, a származás determinatív jellegét emeli ki: „alakjai magyarázatát nem pusztán magában, az egyénben keresi, hanem már az elődök jellemében s a tőlük átszármazott viszonyok, szokások, nézetek hatásában is.”³³ Az is sokatmondó, hogy a tragikum sorsfogalmának modern megváltozását ő is ugyanúgy értékeli, mint Lukács: „Olvasóm különben szabadon gyakorolhatja kritikáját e pszichológiai darwinizmus fölött, és csóválhatja a fejét a tragikum *misztikus voltának* ilyen realizisztikus fölfogásán.”³⁴ (Kiem. tőlem – K. T.)

Ilyen viszonyok között a tragikai küzdelem monumentalitása is degradálódik: „ez a harc – írja Lukács – már csak a végzet ellen vívott sikertelen küzdelem. A modern végzet ellen, amely magukban véve relatív és véletlenül fellépő dolgok (intézmények, egymás és az élet nem ismerése, életviszonyok, öröklődés stb.) közötti szoros és könyörtelenül logikus kapcsolatokból áll.”³⁵ Ugyanakkor Lukács Ibsen-portréjának a nézőpontja világossá teszi a két látásmód differenciáit is. Lukács a személyiség kiteljesedésének a lehetőségeit vizsgálja a modern tragédiában, ezért lesz nagyobb jelentőségű számára Hebbel művészetete, mert ott az emberi egzisztencia felértékelő-

déséről, az abszolútért folytatott harcról van szó, szemben Ibsen analíziseivel, amelyekben ugyan szintén központi kérdésként szerepel az emberi individualitás mibenléte a valóság felbomló rendszerében, de a nagyság és a magasztos küzdelem helyett a világ hétköznapi tapasztalata és sokszor kicsinyessége lepleződik le műveiben. „Hebbel pántragizmusa mint *elvont* megoldás áll szemben az Ibsen-portréban rögzített modern kori léttapasztalattal és végső soron terméketlen »heroikus fatalizmussal«.”³⁶ Péterfy ellenben potosan ezt a realizmust értékeli benne, és ebben a realizmusban a tragikumot is megláttatni tudó tehetséget. Azt követeli meg, hogy a mű képes legyen szembesíteni minket a világgunkkal és ezen belül önmagunkkal is. Lukácsot ez már nem elégítette ki, mert ő ennél is többet akart, nemcsak egy intenzív léttapasztalatnak a megélését, hanem egy azontúli isteni lényeket, az Én-t.

Mást vártak el tehát Ibsentől, mégis az alapkérdésekre ugyanolyan intuitív érzékenységgel reagáltak mindketten. Péterfy és Lukács is úgy látja, hogy Ibsennél alapkérdés az akarat szabadságának problémája, sőt a pszichológiai, mely Péterfy Ibsen-értelmezésében kulcsfogalom, Lukácsnál is lényeges terminus: „ő még mélyebbre hatol, és patológiából pszichológiába viszi át a végzetel való harcot.”³⁷ „Előtte – írja a norvég íróról Péterfy – az emberi természet szövevényesebb, semhogy egy pontból volna magyarázható, de másrészt pszichológiája a gyökeréig megy. Az emberi egyéniség teljes kifejlése: ez az ő eszménye.”³⁸ S ugyanerről a *Drámakönyv*: „A cél az individualizmus megmentése volt, Ibsen egyetlen életideáljának megmentése [...] az összes veszélyek felismerése után megtisztult lényegének hirdetése.”³⁹

Hosszan lehetne még idézni a kapcsolódási pontokat a szövegek között, ami megerősíti azt a benyomásunkat, hogy nagyon hasonlóan látták az ibseni drámák jelentőségét és értelmét, s a különbségeket sem annyira a gondolatok mássága, hanem elvárásaik mássága jelentik. Péterfy pszichológiailag közelít a művekhez, de így is ugyanazt mondja el, mint Lukács az ő világnézeti nézőpontjából.

Lukács ismerte Péterfy esszéjét. Nemcsak azért mondjuk ezt, mert a fentebbi párhuzamok ezt sugallják (puszta érdekességként azt is megjegyezni kívánjuk, hogy Lukács Ibsenről írt esszéje ugyanúgy a francia romantikusokkal állítja szembe a drámaírókat az írása elején, mint ahogy Péterfy is ezzel a szembeállítással indít), hanem azért is, mert az egyetlen hely, ahol Péterfy neve előfordul a Lukács-életműben, az éppen egy Ibsenről szóló szekunderirodalom-lista *A drámaírás főbb irányjai a múlt század utolsó negyedében* című pályaműben. Lehet, hogy túlzás azt állítani, hogy Péterfy hatott Lukácsra, mindenesetre elgondolkodtatók a párhuzamok, és feltétlenül arra ösztönöznek, hogy továbbgondoljuk ezt a képzeletbeli viszonyt.

IV.

Kettejüknek az egyéniségnek, az individuumnak a drámai műben játszott szerepéről való állásfoglalását tekintve már Ibsen esetében is nyilvánvaló volt, hogy a sors mellett konstruktív szerepet tölt be a hős, illetve a modern drámában éppen ez válik problematikussá, hiszen a szabad akarat megkérdőjeleződik. Mindketten úgy gondolják, hogy a hős csak akkor tragikus igazán, ha van akarata. Péterfy írja Kemény Zsigmond regényhőseiről: „hiányzik bennök a kihívó cselekvés, a dac őserije, az a richardi szó: »én vagyok én«, mely kezdetben Shakespeare minden tragikus hőseiben testet ölt. Őket a sors mindig csak befonja, sohasem támadnak. Passzív emberek, kiknek »eredendő« bűne az érzékenység.”⁴⁰ Nála ez, úgy érezzük, hogy mégsem több, mint a drámai hatás létrejöttéhez szükséges tragikai elem, tehát a tragikus hős nem önmagáért és önmagában érdekes, hanem azon helyzet teljes jogú egyéniségeként, amelyben a tragikum megnyilvánul. Az akarat fontosságát Lukács is hangsúlyozza: „a dráma az akarat költészete, mert csak akaratában és akarata szülte cselekedeteiben nyilvánulhat meg közvetlen energiával az ember egész lényé”,⁴¹ de látnunk kell, hogy itt már nemcsak a tragikus konfliktus követelményeként tűnik fel az akarat, hanem az önmagát kinyilvánító egyén nélkülözhetetlen lényegeként, önfelmutatásaként is. Ennek ellenére is érdekes, hogy egy másik helyen még a szóhasználat is szinte azonos a Péterfyével: „Az új dráma hősei – a régiekhez képest – inkább passzívak, mint aktívak; inkább történik velük valami, mintsem ők tennének valamit; inkább védekeznek, mintsem támadnának; [...]. A végső küzdelem [...] mindinkább belül folyik le.”⁴²

Közös elem, hogy a küzdeni tudás akaraterije nemcsak jellemzi a hőst, de meg is különbözteti, el is különíti a többitől: „a hős nagysága abszolút a maga típusának többi példányához képest, mert csúcspontja ennek.”⁴³ A *tragédia metafizikájában* ez még erősebb megfogalmazást kap, hiszen a tragikus messze fölé emelkedik a hétköznapi valóság lényegtelen életet élő embe- reinek: „a fenséges emberek erősebben vonják meg a határokat, mint az alacsonyok, és nem hagynak ki semmit, ami egyszer életükhöz tartozott: ezért övük a tragédia mint joguk [...]. Az élet ezer sorskapcsolatba fonja össze a fenségeseket az alacsonyokkal, és mégsem tud egy se közöttük összeköttetést létesíteni.”⁴⁴ Mint láttuk, Rákosi Jenőnél is erről van szó, de ugyanerről beszél Péterfy is: „A tragédia az emberiséget megosztja a nagyok, a kivétele- sek világára, a szenvedély és akaratőr nagybirtokosaira, míg a tömeg, a benne hullámként fölmerülő alakok homályban maradnak, vagy csak az inkább tréfás humor reflexe által világíttatnak meg.”⁴⁵ Ezért látják mindket- ten (Lukács és Péterfy) úgy, hogy a demokratikus korok (s a modern kor is ilyen) nem kedveznek a tragédiának, mert az alapvetően arisztokratikus szemléletű. „Demokratikus társadalmunk a hős alakokat mintegy a költői mitológia országába számúzta” – írja Péterfy.⁴⁶ S Lukács ugyanerről: „Hiába

akart a mi demokratikus idők valami egyenjogúságot, a tragikumra, és hiábavaló volt minden kísérlet, hogy a lelki szegényeknek a mennyország megnyitassék.”⁴⁷

Első látásra úgy tűnhet, hogy a Rákosi-féle elmélet tragikus hősről vallott nézetei közelebb állnak a Lukácséhoz (s ezt erősíti az is, hogy ő maga is megdicséri Rákosi könyvét), mégis alapos okunk van másképp gondolni. Egyrészt, mert Rákosival szemben sem Lukácsnál, sem Péterfynél nem morálisan nagyobb a hős a többinél, hanem csak az erőviszonyok különbségéről van szó,⁴⁸ másrészt Lukács sem gondolja úgy, hogy a tragikumot egyedül a tragikus ember csinálná: „De mit érnek el ezek a démonikusan nagy emberek? Semmit. A nagy emberek, csak relatíve nagyok; csak valamivel nagyobbak a többinél, csak árnyalatkülönbség vagy köztük. Az a különbség, hogy kiben mennyi a belső szükségszerűség.”⁴⁹ Ugyanakkor tényként kell elfogadnunk azt is, hogy Rákosi heroikus individualizmusa, mely Péterfytől távol áll, alapkonceptióját tekintve, Lukács írásaiban folyton visszatérő alapélmény, s maga Lukács is ezt dicséri meg annak elméletében.

A személyiség monumentalitására irányuló vágy az esszében már leplezetlenül tárul elénk, *A tragédia metafizikája* a nagyságot már egyértelműen az abszolút teljesség megélni tudásától teszi függővé: „Az élet e nagy pillanatainak lényege a tiszta önnönmagának átélése [...]. Az emberi egzisztencia legmélyebb vágya a tragédia metafizikai alapja: az ember vágya önnönvalóságára.”⁵⁰ A tragikus hősből összekapcsolódik lélek és sors, a tökéletességet éli, s ezáltal a lényeg lesz formává benne, abszolút bírójává téve őt az életnek. Ugyanekkor ez a jéghideg magány állapota is: „És végül aztán mindenki egyedül áll, és a sors előtt nincsen semmi közösség.”⁵¹ Itt szintén jól érezhető a hangsúlyeltolódás és az ellentét, Péterfynél ugyanis úgy gondoljuk, hogy éppen a közösségben és a sorsban való együttlétben rejlik az egyik leglényegesebb momentum, ami a tragikumot értékessé teszi. Péterfy fel fogásában a hős emberi mivolta hangsúlyos, akinek nagysága nem emeli ki őt a világból, hanem éppen ellenkezőleg, sorsa az emberi lét mélységeire és feladatára úgy döbbsenti rá, hogy ezáltal a befogadó is átélje létének jelentőségét, amiben nemcsak ő, de mások is benne állnak. Lukácsnál viszont az az istenülés, az abszolút lét ára, hogy a világ mint a sorsösszefonódás színtere elvész a tragikus hős számára, akinek kárhozata és üdvössége egy – nem lehet többé része valaminek az, aki az egészet éli meg, mert teljessége csak így valóságos.

Ebben a helyzetben már a halál sem a szokásos drámai funkcióját tölti be; nem a végkifejlet, hanem a tragédiába való belépés feltételeként értelmezhető: „A tragédia halálba menő hősei [...] rég nem élnek már, mielőtt meghalnak.”⁵² A transzcendenciában élő ember már nem az időben él, de ugyanakkor léte az immanencia beteljesedése is, ami feltételezi a határoltságot: „A tragédia számára a halál a magánvaló határ, a minden eseményével

oldhatatlanul összefüggő valóság [...]. A határnak átélése: tudata, öntudatra ébredése a léleknek.”⁵³ Mint nyilvánvaló, itt is másról és többről van szó, mint amit egy hagyományos értelemben vett tragikumfelfogás elhordozni képes, mégis azért idéztük ezt ilyen hosszan, mert úgy véljük, hogy a *Drámakönyv* halálról szóló részei közeli rokonságot mutatnak az esszé ezen tartalmi mozzanataival: „A lényeg, mint többször mondtuk, az, hogy elpusztulásban kap kifejezést egy élet, hogy az elpusztulás a tipikus élet, hogy az élet maximuma csak a halálban érhető el.”⁵⁴ Fehér Ferenc írja, hogy ezen a ponton „pontosan lokalizálható a »történetfilozófiai« analízis átcsapási pontja az életfilozófiai metahisztórikus és haláleksztázis irányába.”⁵⁵

Ugyanakkor a *Drámakönyv*ben vissza is fogja ennek lendületét, s nem teszi dogmatikus esztétikai törvényvé a „halál-követelményt”, mint Rákosi. Hebelről írva jegyzi meg, hogy a halál a befejezettség szimbólumaként értelmezendő: „A halál csak szimbólum a tragédiában, annyira az, hogy nincs is mindig szükség rá.”⁵⁶

A végesség ábrázolása – amint már szóltunk róla – Péterfy elméletének is sarkpontja: „Véges az ember: ezt hozza tudatunkba kivételes erővel, mert kivételes példák a tragikai érzélem.”⁵⁷ A fizikai halál nála sem feltétlen követelmény, bár a végesség ugyanúgy a teljesség iránti igény miatt szükséges, de ez az életteljességben való részesedésre vonatkozik, s nem annyira az individuum-kiteljesedés, a „határmegélés” a funkciója, mint ezt Lukácsnál láttuk, sokkal inkább esztétikai követelménye a tragikus hatás létrejöttének. Az *Antigonéről* írja, hogy halála csak a viszonyok következtése, ezeknek szükséges következtése. [...] Így aztán a hős halála megmarad annak, ami: elsősorban tisztán esztétikai követelménynek [...] esztétikai bevégeztséget ad az alaknak.”⁵⁸ Sőt Shakespeare hőseiről írva ő is megjegyzi, hogy a fizikai halál a tragikum létrejöttéhez nem feltétlenül csak csúcspontként értelmezhető: „Macbeth tragikumuma már teljes – annak halála előtt [...]. A halál nekik csak a függöny legördültét jelenti.”⁵⁹

V.

Péterfy esszéinek a hajtőerejét a drámákra kényszerített etikai szempont ellen való küzdelem lendülete szolgáltatta. A kortársak többsége nem tudott megszabadulni a morális értelmezéstől, s például a halált is és a hős bukását a világrend elleni lázadás méltó büntetéseként látta. Mint azt az előzőekben már érintettük, az arisztotelészi vétek-fogalom jó alapnak bizonyult ezen séma hitelesítéséhez. Akárcsak Péterfy, Lukács részben szintén elutasítja a bűn-bűnhődés képletet: „A drámából [...] kezd eltűnni az erkölcsi világrend, ahol bűnt büntetés követ, és ez a világnézet szükségképpen magával hozta azt, hogy a tragédiákból is eltűnik a tragikus vétség, és legfeljebb az író esztétikai meggyőződése préselheti be erőszakosan a drámába.”⁶⁰

Lukács szempontja a *Drámakönyvben* mégis más, mint a Péterfyé, mert ő nem a moralitás torzító szerepével foglalkozik, hanem azt vizsgálja, hogy mennyire van helye a vétségnek a tragédia sorsproblémájában, vagyis mennyire funkcionálhat a mű egységes, összefüggő világnézetének rendszerében, az ember és tette, a szabadság és szükségyszerűség összekötő elemeként. Ezért lehetséges, hogy amíg Péterfy elítéli a hegeli rendszer esztétikai alkalmazását, addig Lukács megértően próbál viszonyulni a Schopenhauer, Schelling és Hegel koncepciójában található vétség-fogalomhoz. Persze Lippsszel – akit Péterfy is idéz – ő is egyetért: „Mai esztétikai írók (különösen Lipps, de Volkelt is) nagyon nem szeretik a világnézeti kérdés bevitelét a dráma esztétikájába. A dogmatikus német írókkal szemben [...] feltétlenül igazuk van. Itt azonban – újólaj hangsúlyozzuk – csak mint formai követelményt tartjuk szükségesnek a drámai világnézetet.”⁶¹

Tehát miközben Péterfy egyfajta élményszerűztikára épít, addig Lukács a monográfiájában a mű koherens, világnézeti szempontból metafizikailag is megalapozott vonalvezetését vizsgálja az írásokban. Ez lehet az oka a következő ellentétnek is: „A tragikai érzés mintha megkívánná – írja Péterfy –, hogy *részvétünk tárgya és annak sorsa közt ne verhessünk hidat*; hogy a véget csapásnak, villámnak, igazán katasztrófának érezzük, melynek értelmét a *miért* és a *hogyan* latolgatása teljesen ki nem merítheti.”⁶² (Kiem. tőlem – K. T.) Lukácsot ellenben éppen ez érdekli: „minden drámán való gondolkodásnak legfőbb kérdése ez lett: *hogyan* jut el az ember a tragikus tethez? Csakugyan ő jut el hozzá? És mi által? Az egész tragikus világszemléletnek igazi háttere ez a kérdés: csakugyan tevője volt-e a tragikus ember tragikus tettének, és ha nem, tragikus lehet-e ez még egyáltalán? És az egész vétségkonstrukciónak igazi értelmet ez adott: *megépíteni a hidat tett és tevője közt*”⁶³ (kiem. tőlem – K. T.).

A tragikai vétségéről vallott álláspontjukat kiegyenlíti, hogy magát a fogalmat gyökeresen egyik sem utasítja el. Péterfy is a kortársi szélsőségekhez képest csak átértelmezi azt: „amit az esztétikusok tragikai vétségnek neveznek, az valójában nem egyedül a főhős vállát nyomja [...], hanem eredmény, melynek tényezői közt a hős egyénisége mellett éppoly fontos az a kényszer, melyet a vele szembenállók cselekvése reá gyakorol [...] nemcsak akció, hanem reakció is.”⁶⁴ Nyilvánvaló, hogy ebben a kérdésben a két szöveg el is beszél egymás mellett, hiszen Lukács globális, átfogó szándékkal lát neki a modern dráma értékelésének, amelyben személyes kérdései mellett főleg az vezérli, hogy utat mutasson a nagy dráma felé, melyben egységes világnézet teremthető a való élet zilált viszonyai ellenére. Ebből kiindulva a bűnt nem morálisan vizsgálja, hanem mint lehetséges konstitutív elemet, mely a mű egységének egyik összetartó kapcsa lehet, ha az adott történelmi korszak és szociológiai szempont erre szintén hiteles alapot szolgáltat. Nem igenli, de nem is utasítja el a vétség szerepét. Péterfy nem ilyen általánosan vizsgálja a

problémát. Ő is elismeri, hogy különböző művekben más és más lehet a tragikum alapja, de a tragikus bűn fogalmát nála szigorúan terheli az az értelmezés, amelyet a korábbi és a kortársi hagyomány örökül hagyott arra; az előzőekben pedig már utaltunk rá, hogy Péterfy elméletében miért nem volt szükség a vétség terminusra. Ezzel szemben Lukács esszéjében immár megint más kontextusban, újra kulcsszerepet kap ez a fogalom.

A *tragédia metafizikájában* a bűn szerepe, hogy elősegítse a lélek „magagigenlését”: „az ember tud sorsáról, és ezt a tudását nevezi bűnnek [...] formát ad életének azáltal, hogy a tragédiát, amely bűnéből nőtt, határuul teszi élete és a mindenség közé.”⁶⁵ S itt már – mint Péterfynél – nincsen semmi kauzalitás: „Ennek a szükségszerűségnek ez az érzése pedig nem az okoknak oldhatatlan összecsomózottságából eredt; ok nélkül való ez, és az empirikus élet minden okait általlépő. Szükségszerűség itt annyit jelent, mint a lényeggel való benső összefüggőség, más megokolásra az nem szorul.”⁶⁶

A morális szempontot az esszében és a *Drámakönyvben* is kizárja Lukács a tragédia eseményeinek értékelési tartományából: „az ember és az összesség küzdelme Hebbelnél csak energiák találkozása, egy általános emberi párbaj, és a küzdelem mindig egyformán dől el, tekintet nélkül arra, hogy kinek van igaza, oly szükségszerűségek szerint, amelyek túl vannak minden morális értékelésen [...]. A tragédia szükségképpen a csúcspontokon áll be, és mindegy, hogy jónak-e vagy rossznak csúcspontjairól van szó. Sőt a világrend nagy ereje éppen akkor nyilvánul meg a leghatalmasabban, ha a legjobbnak a maximuma is lehetetlen vele szemben [...] az egész felett uralkodó szükségszerűség [...] amoralis és nem antimoralis.”⁶⁷ Péterfy véleménye pontosan ugyanez: „a tragikai érzés független a moraltól [...] az esztétikai szempont, mely a hősből a kiválóságot, a végzetes erőt keresi, mely akkor is, ha az romboló reá s a világra nézve, élesen elvál az erkölcsitől.”⁶⁸ Úgy gondoljuk, további bizonyításra nem is szorul, hogy ebben a kérdésben látásuk egyező, elfogadhatatlan volt számukra, hogy etikai normákat alkalmazzanak a tragikum jelenségére, s ezzel az esztétikai szférát megbontsák.

A világrendről való nézetük is hasonló és rokona a hebbeli tragikumfelfogásnak. Mint tudjuk, a világ rendjét érzéketlen, közönyös hatalomként írta le Péterfy, amely eltíporja a végtelen erővel rendelkező hőst. Lukács ugyanezt fogalmazza meg, de sokkal inkább hebbeli alapon: „az ember csak ütközőpontja nagy erőknél, és az sem az övé, amit tett. Az is belekerül azoknak tőle független, vele szemben örökké közönyös és éppen ezért akaratát szétzúzóan ellenséges rendszerébe. És amiért teszi, az sem egészen az övé soha, és amit legbelső mozgóenergiának érez, az is része az őt tönkretevő nagy komplexumnak.”⁶⁹ Lukácsnál szintén megszűnik az ember-világ dualizmus, amely végül is minden morális szempontú tragikumelméletben feloldhatatlan marad, de ebben az egységben a hangsúlyos mégiscsak az individuum lesz, mely képes a legmagasabb fokú és számára pusztító következmények-

kel járó energiák elviselésére is. Péterfy ugyancsak feloldja a kettősséget, hiszen az ember része a nagy komplexumnak, de Lukácshoz hasonlóan nem lép tovább az egyén heroizálása felé: „A világ rendje mindent átölelő, tehát a támadó egyén is voltaképpen a világrend, az egyetemes egyik eleme, darabja, megtört sugara, vagy hogy nevezzük. Miként értsük tehát, hogy ellene támadhat?”⁷⁰ Nem szabad „az élet szövedékéből” kirántani a hőst – mondja.

A végletek helyett mindketten a köztes, konkrét helyzetekre fordítanak figyelmet. Ezt érhetjük tetten Péterfynél, amikor a közbülső elemek, „a társadalom, a közállapotok, kivételes viszonyok” fontosságát hangsúlyozza, amelyek a műben összekapcsolják a szubjektum és objektum különmemű szféráját, s a való élet történéseivel állítják párhuzamba a dráma világát az elvont és absztrakt filozófiai spekulációk helyett. Lukácsnál ugyancsak megvan ennek jelentősége: „Kiindulás és cél között azonban ott volt az élet, a maga ezer apró véletlenségével, csak egyéni, csak pillanatnyi sajátágaival.” „Minden történés, a lehető legszorosabban, elválaszthatatlanul hozzá van kapcsolva ahhoz a konkrét helyhez és időhöz, azokhoz a konkrét körülményekhez, amelyek között éppen lejátszódik.”⁷¹

A *tragédia metafizikájában* a cél ugyanaz, mint *A lélek és a formák* című esszégyűjteményben, vagyis abban a kérdésben összegződik, hogy hogyan válhat a lényeg elevenné és az élet lényegivé; ez a kérdés szintén megszünteti a végletek dualitásának problémáját, viszont az egység már a konkrétumok feloldásában, a tragédia misztikus pillanat-idejében és pontszerű helyében valósul meg: „Kezdet és vég egyben ez az élmény; újjászületik és meghal az ember e pillanatban; élete az utolsó ítélet előtt való élet. [...] Ilyen világ valóságának az időbeli létezés valóságához semmi köze sem lehet. Minden realizmus tönkre kell, hogy tegye a tragikus dráma minden életfenntartó, mert formát teremtő értékét.”⁷²

A *Drámakönyvben* is megvan már a pillanat szerepe, de ott még időkoordináták között: „amit a drámában jelennek nevezünk, az a múltból születő jövő magára eszmélésének, tőle különválásának és vele szembefordulásának pillanata.”⁷³

Lukács esszéjében, de rejtetten már a monográfiában is, nyilvánvaló érték-különbség van élet és *élet* tekintetében, ami alapvető szembenállását jelenti a hétköznapi valóság káoszának és a megformált lényeges lét értékének. Péterfy szintén distanciál dráma és valóság között, de úgy véljük, ez a különbségtevés visszafogottabb a Lukácsnál. Shakespeare is csak az „életet ismétli, mely arányosító, rendezgető fogalmaink alól mindig kisiklik” – írja Péterfy.⁷⁴ Ami nála csak másság, az Lukácsnál néha (és az esszében teljesen) ellentét. – Talán itt érkeztünk el ahhoz a ponthoz, amely alapján egymáshoz való viszonyukat igazán megragadhatjuk.

VI.

A fiatal Lukács számára rendkívül fontos volt a művészet és élet közötti kapcsolat tisztán látása, „az esztétikai kérdésfeltevést Lukács majdnem mindig visszavezeti az egzisztenciálisra”.⁷⁵ A forma eszköz önmagunk lényegessé alakításához, „a lét akkor talál rá a lényegre, ha formát ölt”,⁷⁶ az esztétika számára egyrészt ebből a szempontból fontos a metafizikai háttér: „nagy különbség, hogy az életből nő-e ki a metafizika, vagy a metafizikából lesz levezetve az »élet«” – idézi Lukács Hebbelt.⁷⁷ Így nézve: „a dráma csak ürügy”,⁷⁸ a tragikum az egyetlen lehetőség kontingenciánk meghaladására,⁷⁹ s a „megváltáshoz” az esztétikai szféra hétköznapi sallangoktól mentes világa biztosít teret. Az egyik különbség a *Drámakönyv* és az esszé között éppen az, hogy míg az egyik egyeztet metafizika és esztétika között, a másik már nem. A monográfiában a szociológiai és esztétikai kategóriák egyesülése részben azzal magyarázható, hogy a forma anyaga az élet, amely felett egyben ítéletet is mond, hiszen lehetetlen is lenne ezt elkerülnie, ha tulajdonképpen nem más, mint a mű koherenciáját, egységét és lezártágát (amik az életből hiányoznak) biztosító világnézet: „minden forma értékelése az életnek, ítéletmondás az élet felett, és ezt az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet.”⁸⁰ Forma és világnézet összefüggése az, amely a metafizikából levezetett életet valódiként, „sollen”-ként értékeli Hebbel tragédiáiban, szemben a modern élet drámaiatlanságával.

„Az egész modern drámaírást a formáért, az élet legyőzéséért vívott heroikus küzdelem jellemzi, és tulajdonképpen ennek elméleti megfogalmazása Lukács György fiatalkori műve, *A modern dráma fejlődésének története*” – írja Ungár Júlia.⁸¹

Ebből a szempontból teljesen egyetérthetünk azzal a véleménnyel is, hogy a modern drámát Lukács *A tragédia metafizikájának* mércéjével méri meg,⁸² ugyanakkor látnunk kell, hogy az esszében már nem egyeztet metafizikai-egzisztenciális és történelmi-szociológiai gondolatvezetés között, hanem egy tragikus metafizika⁸³ felől írja meg a tragikusság fenomenológiáját.⁸⁴

Péterfy célja az volt, hogy az esztétikai szféra ne sérüljön más területek javára. A tragikum ennek ellenére nála sem egyszerű esztétikai terminusként értelmeződik, hanem a befogadón és az élményen keresztül az élet egy tényezőjeként, amelyben megnyilvánulhatnak azok az értékek, melyek a való életben már nem működhetnek tovább. Nem nevezi meg nyíltan, hogy mi az a misztikus túlvilági hatalom, mely kinyilvánítja jelenlétét a világban, de úgy véljük, ebben rejlik Péterfy látásmódjának az a metafizikai háttere, amelyet előljáróban már emlegettünk. Ez a műre nézve nem jelent hagyományos értelemben vett metafizikai tragédiaelfogást, mégis magában foglal műalkotáson kívüli értékelési szempontokat. Németh G. Béla ezt a pszichológiában látja, amivel mi is egyetértünk, hiszen a hatás, a befogadói élmény és a lélektani hitelesség azért olyan fontos Péterfy számára, mert ezek

hitelesítik és teszik elérhetővé azt az állapotot, melyben a „misztikus találkozás” és sorsközösség létrejöhet. Ugyanakkor a „pszichologista” jelzővel szemben Péterfy hozzáállását akár fenomenologikusnak is nevezhetjük, részben azért, mert a tragikusságot adottságként, részben pedig azért, mert a tragédia világát egységében szemléli.

Lényeges tehát, hogy Péterfy tragikumértelmezéseit ugyanúgy áthatja a teljesség utáni vágy a „titkos hatalom” megnyilatkozásáért, a „költőileg eleven szimbólumért”, mely képes értékeket hozni a modern élet tragédia- és nagyságellenes világába, mint Lukácsnál. (Érdekes a párhuzam ebből a szempontból Nietzschével, aki más úton bár, de szintén erre törekszik.) Péterfy irtózott a nyílt metafizikai szempontok érvényesítésétől, ezért megszüntetve őrizte meg azt, amit Lukács már nyíltan vállalhatott. Nem véletlen, hogy a tragédia hatásáról, mely mindkettőjüknél hangsúlyos szerepű, hasonlóan nyilatkoznak, mint ahogy az sem, hogy a vétség, a sorsprobléma, a szimbolizmus és az Ibsen-értelmezés is erős rokonságot mutat írásaikban. Személyes élményükként élték meg a tragikum problémáját.⁸⁵ Ennek természetesen magában a korszakban is megvan a háttere, a közkeletűen elidegenedésnek nevezett folyamat a XX. század első felében különösen erős hatást gyakorolt a szellemi életre. Földényi F. László írja egy dolgozatában, hogy 1910 és 1915 között több alkotó, gondolkodó is (Sesztov, Lukács, Simmel, Unamuno, Scheler) „keresett valamit, aminek fényében a lehetőségek világa, mint borzalom, Istentől elhagyott sivatag, befejezett bűn lepleződik le. A tragédia számukra már nem műfaj, nem művészeti megnyilatkozás, hanem magának a létezésnek az ismérve.”⁸⁶ Erről szól *A tragédia metafizikája*, mint ahogy bámulatos gondolkodói érzékenységével Péterfy is erre érzett rá. Mindketten kerestek valamit, amivel a századforduló közegében – az értékek relativizálódása ellenére is – szilárd alapra tudtak volna építeni. Lukács a metafizikán keresztül az emberi lét lényegét igyekezett megmenteni, Péterfy pedig a műélményen át az osztatlan egységet és a közösséget vélte megtalálhatónak a befogadásban és a művészetben, ebből fakadóan céljaik nem is választhatók el egymástól.

Péterfy nem különbözteti meg olyan élesen, nem állítja szembe a mű világát és a realitást, részben ezért sem lát valódi lehetőséget a modernkori tragédiára nézve. (Ibsen az ő számára csak egyedi kísérlet.)

Lukács viszont szembeállítja a művet az étellel, számára van kiút a nagy dráma felé, ami még a *Drámakönyv* szerint Shakespeare és a görögök szintéziséből nőne ki, ám később ő maga is belátja ennek lehetetlenségét.

Az eddigieket végiggondolva túlzás nélkül állíthatjuk, hogy Lukács legközelebbi rokona a XIX. század és a századforduló magyar esztétái közül Péterfy Jenő volt. A korszakhatár innenső felén élt az egyik és azon túl a másik. Nem tudhatjuk, mi lehetett az oka, hogy Lukács nem vett tudomást róla. Talán egyáltalán nem ismerte Péterfy munkáját, de az is lehet, hogy ez

szimbolikus gesztus volt a részéről. Hiszen – amint *A tragédia metafizikája* című esszében olvashatjuk – a tragédia hősei mindig idegenül állnak egymással szemben, „mindenki egyedül áll, és a sors előtt nincsen semmi közösség”.⁸⁷

Az összehasonlítás alapjául szolgáló írások megjelenési ideje: PÉTERFY Jenő, *A tragikum*, Új Magyar Szemle, 1900; LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., 1911; LUKÁCS György, *A tragédia metafizikája*, Logosz II., 1911–1912.

- 1 RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, Bp., 1886, 76.
- 2 PÉTERFY Jenő, *A tragikum = P. J. válogatott művei*, Bp., 1983, 26.
- 3 *I. m.*, 28.
- 4 PÉTERFY Jenő, *A tragédiáról*, 50.
- 5 NÉMETH G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában*, Bp., 1981, 254.
- 6 Lásd erről: FEHÉR Ferenc, *A dráma történefilozófiája, a tragédia metafizikája és a nemtragikus dráma utópiája*, It, 1977/1.
- 7 Ennek az értelmezésnek az elindítója Lucien Goldmann, aki arról is meg volt győződve, hogy az írás hatott Heidegger *Lét és idő* című művére. L. FEHÉR Ferenc, *Lucien Goldmann mint Lukács „egyszerű olvasója” = A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről*, szerk. KARDOS András, Bp., 1995.
- 8 Erre még vissza fogunk térni, de már most előrebocsátjuk, hogy az esztétikán való túllépést olyan értelemben vesszük, ami egyrészt összefügg azzal az értékkereső irányultsággal, mely szerintünk a tragikum-vita egyik alapja volt, másrészt pedig az elveszett egység és a „rejtett hatalom” megnyilatkozásaival, amire a tragédia a tragikum által lehetővé tett teremt Péterfy tanulmányában.
- 9 LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., 1978, 27. (A továbbiakban: *A modern dráma...*)
- 10 *I. m.*, 35.
- 11 *I. m.*, 107.
- 12 LUKÁCS György, *Két út – és nincs szintézis (Megjegyzések a tragédia stílusproblémájához)* = Uő, *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 527.

- 13 PÉTERFY, *A tragikum*, 19.
- 14 *I. m.*, 35.
- 15 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 33.
- 16 *I. m.*, 29.
- 17 *I. m.*, 43.
- 18 *I. m.*, 62.
- 19 PÉTERFY, *A tragikum*, 20.
- 20 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 548.
- 21 PÉTERFY, *i. m.*, 15–16.
- 22 *I. m.*, 16.
- 23 LUKÁCS, *i. m.*, 35.
- 24 *I. m.*, 45–46.
- 25 *I. m.*, 37.
- 26 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája = Uő, Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 495.
- 27 *I. m.*, 494.
- 28 PÉTERFY, *Történeti drámánkról*, PJÖM, 358.
- 29 HÉVIZI Ottó, *Az identifikáció kísérletei = Uő, Alaptalanul*, Bp., 1994, 127.
- 30 LUKÁCS, *Gondolatok Ibsen Henrikről = Uő, Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 99.
- 31 PÉTERFY, *Ibsen*, 392.
- 32 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 45.
- 33 PÉTERFY, *i. m.*, 389.
- 34 Uo.
- 35 LUKÁCS, *i. m.*, 283–284.
- 36 HÉVIZI Ottó, *i. m.*, 127.
- 37 LUKÁCS, *Gondolatok Ibsen Henrikről*, 99.
- 38 PÉTERFY, *i. m.*, 380.
- 39 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 280.
- 40 PÉTERFY, *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró*, 576.
- 41 LUKÁCS, *i. m.*, 32.
- 42 *I. m.*, 100.
- 43 *I. m.*, 33.
- 44 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 508.
- 45 PÉTERFY, *A tragédiáról*, 49.
- 46 *I. m.*, 47.
- 47 LUKÁCS, *i. m.*, 516.
- 48 L. erről VERES András, *A fiatal Lukács tragikumelmélete és a magyar irodalom = Lukács György és a magyar kultúra*, szerk. SZERDA-HELYI István, Bp., 1982, 59–74.

- 49 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 245.
- 50 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 503.
- 51 *I. m.*, 509.
- 52 *I. m.*, 500.
- 53 *I. m.*, 502.
- 54 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 62.
- 55 FEHÉR Ferenc, *A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem-tragikus dráma utópiája* = *A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről*, I, szerk. KARDOS András, Bp., 1995, 93.
- 56 LUKÁCS, *i. m.*, 228.
- 57 PÉTERFY, *A tragikum*, 17.
- 58 PÉTERFY, *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában*, 58. és 64–65.
- 59 *I. m.*, 65.
- 60 LUKÁCS, *A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében*, Bp., 1980, 44. (illetve lásd még *A modern dráma...*, 234.)
- 61 *I. m.*, 26.
- 62 PÉTERFY, *A tragikum*, 18.
- 63 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 99.
- 64 PÉTERFY, *i. m.*, 24.
- 65 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 508.
- 66 *I. m.*, 498.
- 67 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 247–248.
- 68 PÉTERFY, *A tragikum*, 26.
- 69 LUKÁCS, *i. m.*, 101.
- 70 PÉTERFY, *i. m.*, 13.
- 71 LUKÁCS, *i. m.*, 259. és 81.
- 72 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 500. – Lukács írja egy lábjegyzetében ezzel kapcsolatban: „kísérletet tettem arra, hogy a dráma különböző technikai problémáit – pl. a hely és az idő egységét – a tragédia metafizikai lényegéből vezessem le.” Lásd: LUKÁCS, *A „románc” esztétikája* = *Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 784.
- 73 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 94.
- 74 PÉTERFY, *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában*, 45.
- 75 VAJDA Mihály, *A tökéletes bűnösség korszaka?* = *Uő, Nem az örökkévalóságnak*, Bp., 1996, 168.
- 76 POSZLER György, *A történetfilozófia műfajelmélete – a műfajelmélet történetfilozófiája. A költői műfajok a fiatal Lukács esztétikájában* = *Uő, Kétségektől a lehetőségekig*, Bp., 1983, 140.
- 77 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 233.
- 78 FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács*, Bp., 1980, 43.
- 79 VAJDA, *i. m.*, 170.
- 80 LUKÁCS, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* = *Uő, Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 396.
- 81 UNGÁR Júlia, *A forma küzdelme az élet ellenében* = *A fiatal Lukács dráma- és művészetelmélete*, szerk. BACSÓ Béla és FÖLDÉNYI F. László, *Színházelméleti Füzetek* 11, Bp., 1979, 154.
- 82 OROSZ István, *A luciferi mű és a szférikus Lukács* = *A fiatal Lukács...*, 108.
- 83 A kifejezést HELLER Ágnes *A tragédia metafizikájáról* írott tanulmányából vettem át (*A tragédia, mint a meztelen egzisztencia létformája* [kézirat]).
- 84 Lukács későbbi értelmezésében maga is úgy látja, hogy egy filozófiai útról van szó „Kanttól Kierkegaard-hoz”, az antinómiák felől a vallási stádium abszolútuma felé. Lásd LUKÁCS, *Előszó – Uő, Curriculum vitae*, Bp., 1982, 283.
- 85 Lukácsról mondja POSZLER György: „önmagát elemzi, nem a világot. Legfeljebb önmagában a világot, vagy önmagát a világban.” *I. m.*, 126. Ezt alátámasztják Lukács naplójegyzetei is: „csakugyan van egy mélyebb oldala a világot látásnak a drámaian tragikusnál? A vallásos talán? – Nem tudom.” LUKÁCS, *Napló-Tagebuch (1910–1911)*, Bp., 1981, 28.
- 86 FÖLDÉNYI F. László, *Lev Sesztov, a radikális optimizmus filozófusa*, *Holmi*, 1996/11, 22.
- 87 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 509.

Szini Gyula (visszaírás)

„Minden mese reflexiókat támaszt bennünk, és minél értékesebbek ezek a reflexiók, annál értékesebb a mese, mert magának a mesének nincs önálló értéke.”

Szini Gyula¹

A kilencvenes évek kutatásai olyan új értésmódok jegyében olvasták/alkották újra a század magyar irodalmának történetét, melyek elsődlegesen poétikai érdekeltséget érvényesítve főként az irodalmi folyamat posztmodern távlatú átrendezését, a korábban kijelölt korszakhatárok kimozdító elhelyezését tették lehetővé. Az új olvasásmódok és a hagyomány dialógusában az egyes életművek is új megvilágításba kerültek, az egyes szövegekhez rendelt jelentések átíródása azonban, úgy tűnik, nem járt együtt a kánon *szereplőinek névsorát* illetően is gyökeres átrendeződéssel. Ha elfogadjuk, hogy a kánon egyaránt tartalmazza a hiteles műveket és a hozzájuk rendelhető hiteles értelmezéseket, akkor elmondhatjuk, hogy a kilencvenes évek átrendező műveletei elsősorban az áthagyományozódott *értelmezések* megkérdőjelezésén és új értelmezések legitimálásán munkálkodtak. A kilencvenes évek kérdésirányai, miközben természetszerűleg előhívták a maguk sajátos értéksorrendjeit, nem a kanonizált nevek radikális lecseréléséhez vezettek, inkább az áthagyományozott kánnonon belüli fel-, illetve leértékeléseket szorgalmaztak. Az átrendeződés olyan irányban hatott, amelyben – az irodalomértés dialogikus szerkezetéből adódóan – bizonyos szerzők a megelőző értésmódokhoz képest kevésbé, míg mások inkább megszólaltathatóknak bizonyultak. S míg több példát találunk a kánon „élvonalából” történt kihullásra, addig kevesebb olyan értelmezői törekvést nevezhetnénk meg, amely mára jobbra elfelejtett korpuszokat kísérel meg diskurzusba vonni.² Noha a megújított kérdéshorizontok természetszerűleg egyfajta új termékenységbe hozták az átöröklött műcsoportokat, talán kevesebb törekvés irányult arra, hogy éppen a kilencvenes évek diszkurzív tapasztalatai nyomán jusson olyan belátásokhoz, amely a kánon pereméről is kiszorult, illetve kiszorulóban lévő szöveg-csoportok terepén indítaná újra az emlékezés folyamatait. Másrészt, a diskurzus hasonlóan termékeny kibővítését eredményezheti a megújított irodalomértés vizsgálódásainak kiterjesztése a hagyománytörténet korábbi időszakaira. A századvég-századforduló (kis)prózája ehhez szolgálthat „anyagot”, s egyúttal a kánon névsorának „felfrissítéséhez” is hozzájárulhat. Hiszen a jelzett időszak „peremhelyzetéhez” elsődlegesen nemcsak poétikai, de intézményes hiányosságok is hozzájárultak.³ Dolgozatunkban amellet

igyekezőnk érvelni, hogy ha Szini Gyula teljes életműve nem elégítheti is ki az ezredvég poétikai elvárásait, egyes novellái néhány ponton markánsan megelőlegezik a magyar próza e századi alakulástörténetének későbbi fejleményeit. Éppen e későbbi fejlemények tapasztalata felől belátható prózapoétikai jegyek alapján Szininek helye lehet a magyar próza huszadik századi alakzatait reprezentáló szűkebb kánonban. Mivel a kánon trópusa mint a diszkurzusként felfogott irodalom önértelmező alakzata nem művek statikus, atemporális jegyzékét vagy ezek csoportját, sokaságát helyettesíti, hanem a hatástörténet meghatározta történetmondást jelöl, így a visszairás alakzata sem a szerzői név autoritásának visszanyeréseként léphet működésbe, hanem elsősorban mint egy történet el-, illetve újraindítása. A Szini-olvasás kérdései ugyanakkor sohasem voltak *kívül* a kánon mibenlétére vonatkozó kérdéseken. Nemcsak azt értjük ezen, hogy sohasem voltak függetlenek az emlékezés és felejtés összjátékaként leírható kanonizációs folyamaton, hiszen ez valószínűleg minden szövegre igaz. A Szini-olvasás történetének igazán sajátos jegye az, hogy e történetben mindig központinak bizonyult a kánon működésére vonatkozó reflexió. A Szini-életmű kánonban elfoglalt pozíciója visszatérő szempontja a művekhez fűzött értelmezéseknek. A recepció kérdései eredendően az értékelés dilemmáival kényszerültek számot vetni. S ha ezen értékelésbeli dilemmák nem explikáltak is feltétlenül kánonelméleti okfejtéseket, a Szini-olvasás története könnyen a kánoniság hazai felfogásának, illetve a század hazai kánonjainak történeteként ismerhet magára.

Már a recepció kérdésirányait (s így közvetve a lehetséges válaszok körét) alapvetően meghatározó két kortársi közelítés is egyrészt az intézményesült értékelést és a novellák „valós” esztétikai értékét szembeállítva ítélte alulértékeltnek Szinit.⁴ Ady és Kosztolányi Szinivel foglalkozó írásai emellett olyan jellemzését adták e novelláknak, amely megőrizte folytonosságát a Szini-értelmezések egyre lassuló, egyre szakadozottabb történetében: mindketten e próza lírai karakterét nyomatékosították. A líraiság alakzatainak (helyenként pusztán konstatáló s nem applikatív) felismerése a későbbiekben is jórészt egyöntetű: „elbeszélő lírikus”,⁵ „mindig erősen lírai”,⁶ „a lírai novella legegényibb változata”,⁷ „azon kísérletezik, hogy a próza költője legyen”, „költeményt akar prózában”,⁸ „valódi lírikus alkat”.⁹ E megállapítások általában együtt járnak a szerzői személyesség felismerésével, az alakképzés mechanizmusával: „őt magát is megismerhetem”, „nem áll hidegen művészete és érzése fölött, hanem maga is benne van egészen, és a novelláiban is lírát ír”,¹⁰ illetve „nem az önkifejezés szándéka vezeti, hanem a jelenségek lírai átélése”.¹¹ Az értékelés(történet) problematizálása és a lírai hangoltság felismerése ugyanakkor egymást értelmezik. E két szempont annak a távlati felmérésében fonódik össze, hogy a megalkotás módjának poétikai jelentősége hatástörténetileg nem érvényesült: „minden esélye megvolt ezzel az alakításmóddal [...] a modern magyar irodalom élére törni.”¹² Az idézett kijelentés

épp egy rendkívül pozitív értéktávlal lehetőségének felvillantásával nyomatékosítja a recepció alaptapasztalatát, a Szini-próza beteljesületlenségét. S valóban, a *Nyugat* indulásakor a széppróza közvetlen élvonalába számító¹³ Szini-próza a változó értésmódoknak már nem tudott releváns válaszokat nyújtani. A tízes–húszas évek horizontváltó tapasztalatait követően a Szini-életmű történetét a felejtés „műveletei” határozták meg. A húszas években Kosztolányinál már ennek a folyamatnak a tudomásulvétele intencionálja az értékelést.¹⁴ A későbbi értelmezők pedig már kizárólag elfelejtettségében pillanthatták meg a korpuszt: nem releváns létértelmező válaszok, illetve termékenyítő poétikai képletek felmutatása, hanem legfeljebb az életmű történeti szituálása vált érdekessé. „A kánon – vagyis az egy közösség által jelentősnek ítélt művek s az érvényesnek elfogadott értelmezések rendszere – mindig föltételezi a felejtést. Ami emlékezetes az egyik, pusztán történeti érdekűvé válhat egy másik közösség számára.”¹⁵

Szini, mondhatni, kiírta magát a kánonból. Ennek okait a kritika egyrészt gyengülő, egyenetlenedő írásművészete, másrészt azon hatástörténeti folyamat számlájára írta, amely során a századforduló szecessziós esztétizmusa kihátrált az irodalmi gondolkodás centrumából. Így születhettek olyan „beismerések” a hatvanas években, amelyek szerint „ma már elsősorban az irodalomtörténeti, művészettörténeti emléket becsüljük ezekben az írásokban; a magyar szecesszió érdekes, szép kivirágzását, de ez nem azt jelenti, mintha csupán kortörténeti vagy stílustörténeti érdekességeket látnánk Szini fiatalkori elbeszéléseiben”.¹⁶ Az idézett kritikusi megnyilatkozás érezhetően önellentmondó. Jelzi azt az értelmezői bizonytalanságot, amely a hagyomány valamely zárványszerű, halott, de valamilyen okból „rokonszenves”¹⁷ „emlékével” történő szembesüléskor lép fel. A történeti érdekűvé válást a hatvanas évek visszatekintése ugyanakkor nem prózatörténeti kontextusban, hanem érezhetően a századelő politikai-társadalmi változásaival magyarázza. Eszerint a szecessziós-esztétista szemléletmód kanonizáló-legitimáló horizontja a háború eseményeivel párhuzamosan, mintegy azok következményeként hullott ki e szövegek mögül: „Annak a kornak a szépségeszménye, amelyben Szini olyan erősen hitt, már meg is ingott [...], s még az ő életkorában szertefoszlott és emlékké vált. Esztétikai ideáljait a századforduló korának művészi irányai ihlették, de ezek az áramlatok már az első világháború idején végképp elvesztették vonzásukat és erejüket.”¹⁸

Az „irodalomtörténeti érdekűvé válás” hangoztatása nemcsak azt a meglátást jelöli, mely szerint a kérdéses szöveg(csoport), életmű az esztétikai tapasztalat számára termékenységét veszítette, s ilyen módon a maga esztétikai létmódjában hozzáférhetetlenné lett az időben rákövetkező értésmódok számára, hanem közvetve előhívja a hagyománytörténet statikusságának képzetét is. Az a feltételezés, amely szerint egy mű végérvényesen „beállhat” a hagyománytörténet egy adott jelentés- és értékpontjára, egyszersmind az

irodalomtörténet egyirányú, lineáris, önmagát lezáró-megmerevítő mozgásának feltételezésével is együtt jár. Emellett a „történelmi tényné merevedés” kitétel *pejoratív* használata felidézi a „történelem” fogalmának atemporális, jelen és múlt „téryszerű elválasztottságát” valló felfogását.¹⁹ A mű eseményjellegének, az értelmezések és a szövegek dialógusa időbeli meghatározottságának elvétele szükségképp nem lehet képes elvégezni az *aktualizálás* műveleteit a kánonból kiszorult, „irodalomtörténeti jelentőségűvé” lett szövegek esetében éppúgy, ahogy a kanonizált-klasszikus művek esetében sem, holott az irodalom (esztétikai befogadás és alkotási folyamat történeteként felfogott) története épp e műveletek révén konstituálódhat.²⁰ Az „irodalomtörténeti érdekek bíró” minősítés ilyenformán eredendően problematikusnak minősül, függetlenül attól, hogy a hagyomány mely szegmensével (klasszikus vagy éppen kánonon kívüli) kapcsolatban alkalmazzák.

Mindazonáltal nem az ellen érvelünk, hogy a hagyománnyal való találkozásnak mint folyamatot megértésnek a hagyomány újrakontextualizálását és az elfelejtést is magában kell foglalnia. Hiszen a Szini-olvasás immár nem teheti meg, hogy ne számoljon e szövegcsoporthoz (relatív) elfelejtettségével. Az emlékezés újraindítása nem hidalhatja át a kánonbéli jelenlét megszaki-
tottságát. Az újszerű értelmezések újszerűsége nem kis mértékben éppen magában az elfelejtettségéből való kiemelés gesztusában rejlik, vagyis nem e gesztus *révén* áll elő. Az értelmezői műveletek újszerűsége és az emlékezet újraindulása nem feltétlenül jár együtt. A kánon történetébe való visszaírás – mivel „az irodalmi hagyomány nem hagyományozhatja önmagát” – egyrészt valóban a befogadói aktivitás felfokozását kívánja meg: „az irodalmi mű csak akkor térhet vissza, ha egy új befogadókészség visszahozza a jelenbe. Ez történhet úgy, hogy a megváltozott esztétikai magatartás szándékosan fordul a múlthoz, vagy pedig úgy, hogy az irodalmi evolúció egy új mozzanata elfelejtett művekre vet váratlanul fényt, s olyasmit is megláttat bennük, amit korábban nem is kerestek.”²¹ Jóllehet a Szini-szövegek *aktívá tételéhez* az értelmezésnek tehát egyfajta „textuális dinamikát” (Barthes) kell megvalósítania, nem szerencsés elfeledkezni arról, hogy a befogadás dialogikus jellegéből fakadóan az újraértés nem hajtható végre az értelmező magánbeszédékként. Az újraolvasás igyekezetének számot kell vetnie a szöveg ellenállásának közbejöttével. Z. Kovács Zoltán a Kemény Zsigmond-életmű bizonyos elemeinek elfelejtettségével kapcsolatban vázolja a „rég” irodalom újraérthetőségének sajátos diszkurzív szituáltságát. „Egy ilyen értelmezés nem a már meglévő jelentések eltörlését vagy átértelmezését jelenti, sokkal inkább olvasatok, szavak *szaporítását*, játékba/olvasásba hozását. Az interpretáció ekkor nem is egyes háttérbe szorított művek rehabilitációját szolgálja, sokkal inkább az olvasás öröme kerül előtérbe, mely az értelmezések sokaságán keresztül gyakorlatilag a végtelenbe tolja a kánon(ok) határait.”²² E passzus szerint, ha az újraolvasást mint a recepció folyamatában aktuali-

zált jelentéspotenciál kifejtését fogjuk fel, akkor nem arra van szükség, hogy törléssel alá vonjuk (befogadói kompetenciáink köréből kiiktassuk) az áthagyományozódott értelmezési stratégiák adta jelentéseket, hanem, hogy hozzárjünk e hagyományhoz. Felmerül azonban a kérdés: vajon csakugyan a „végtelenbe tolhatók a kánon határai”? Kérdéses, elegendő-e pusztán hozzáírni a hagyományhoz, elegendő-e az „olvasás öröme” az „olvasatok olvasásához”. A „szavak, olvasatok szaporítása” nem jelent-e kevesebbet az olvasás újraindításánál? Az elfelejtett szövegek kérdező megszólításának sikeressége nem csupán a kérdező odaadásának, az értelmező vágyának, az emlékezés akarásának függvénye. A megszólított korpusz válaszkapessége minden bizonnyal feltételezi a válasz *történéssé* alakítását. Az olvasat mint „örömszöveg” koncepciója eltekinteni látszik attól, hogy saját teljesítménye önmagában nem szavatolhatja a megújítani kívánt szöveg visszatérését a *történő* hagyományba.²³ Az olvasatok szaporításaként értett rekanonizáció bármennyire dinamizálni véli is, időbeliségétől eltekintve óhatatlanul egyfajta jegyzékként tekinti a kánont. Ha a kánon megújítását „határainak végtelenbe tolásával” azonosítanánk, akkor épp a kanonizáció történő voltát fednénk el. Továbbá távolról sem tűnik magától értetődőnek, hogy a kánon szükségképp *nyitott* alakzat. A kánoniség napjainkban sokat hangoztatott ironikus vagy pluralisztikus kezelése – ha lehetséges egyáltalán – nem annyira adottságként, mint inkább „munkálkodásként”, az értelmezői műveletek eseményeként állhat elő.²⁴ A kánon, megújulásakor, sokszor inkább lebontja, lecsereéli, mintsem megsokszorozza magát. Megújítása nem a történet továbbmondása, túl- vagy szétbeszélése, hanem újramondása.

Szini Gyula egyik legutóbbi emlegetett írásának – a *Nyugat* első számában megjelent *A mese „alkonyá”*-nak a megállapításait szokás a századforduló prózapoétikai váltásaira történt reflexióként, azok tudatosításaként értelmezni.²⁵ Szini a „mese” és a „stílus”, az „amit” és a „hogyan” fogalmi párból a „hogyan”-t kiemelve a megformálás mikéntjét hangsúlyozza: „Az elbeszélő művészet valódi súlya tehát nem azon van, amit mondunk és ami általában véve igen véges, hanem azon, hogy hogyan mondjuk, ami viszont végtelen.”²⁶ Érvelésében ugyanakkor nem a két fogalom hierarchiába rendezését érvényesíti, a megkülönböztetés nem szükségképpen értékjellegű különbségtétel. A kimondás „hogyan”-jának nyitott távlatba helyezése (vagyis az írás lezárhatatlanságának, a folyamatos szupplementációnak a tudomásulvétele) mellett ugyanis Szini hangsúlyozza a két fogalom el nem különíthetőségét. Ilyenformán nem a „mese”-ként emlegetett történetyszerűség elhárítása, hanem inkább az a meggyőződés olvasható ki e megállapításokból, amely szerint nem a téma hordozza, hanem a *megformáltság mikéntje* hozza létre az „amit”-ként felfogott jelentéseket. Vagyis a „mondottság hogyanja” (az elbeszélésmód, a szövegalakítás, a hangoltság) „poétikailag értelmezi a közlés tárgyát”.²⁷ Szini e szövegének polemizáló modalitása olyan szöveget

képez meg önmaga ellenében, amelynek azt rója fel, hogy „ők a mese alatt azt értik, [...] azokat a [...] mesealkotó elemeket, amelyek némely türelemjáték köveire emlékeztetnek, hogy bizonyos »fejtőrészel« és ügyességgel mindig valami *előre megállapított* formává, »mintává« rakhatók össze”.²⁸ Szini itt azon felfogás ellen érvel, amely szerint bármely szöveg *előzetes* forma-intenciók betöltését hajtáná végre, s rendeltetése egy szöveg *előtti* jelentésmintázatnak való megfelelés lenne. Vagyis Szini írásában kifejtetlenül bennefoglalt az az ellentétes elgondolás, mely szerint „a mondottság hogyanjának” kimeríthetlensége együtt jár azzal, hogy bármely narratíva létesülése közegében képzi meg jelentéseit.²⁹

Az, hogy Szini neve valamelyest túlélte³⁰ a recepciótörténet felejtő műveleteit, ezen elméleti megfontolásokat is tematizáló írása mellett jórészt egyetlen novellának tudható be. A recepció elsődlegesen *A sárga batár* című elbeszélést³¹ rendeli a neve mellé, s az értelmezések jó része e novella jelentőségében ragadja meg az életművet. Értelmezéseinek története e novellát egyrészt a lírai hangoltság olyan példajaként szerepelteti, amelynek jelhasználatá Ady szimbolizmusával rokonítható. E viszonyítási ponthoz képest helyezi – a társadalmi küldetés fel nem vállalását, illetve a közösségi érvényű megszólalás hiányát felróva – alacsonyabb értékhelyre.³² Más (inkább poétikai) érdekességeket érvényesít, de szintén értékelésbeli kérdések mentén érvel azon értelmezés, amely a képi láttatás szimbolikus-impresszionisztikus hatásformáit veszi számba.³³ Dobos István, aki a korszak kisprózáját tárgyaló könyvében többek között a prózabeli líraiság századfordulós alakzatainak számbavételét is elvégezte, Szini szövegeit szintén a szimbolista próza körébe helyezi.³⁴ *A sárga batár* kapcsán (részben támaszkodva Mándi Ildikónak e novella hatásformáit, a képi láttatás tipológiáját vázoló megállapításaira) bizonyos mértékig kimozdítja az értelmezést a hagyománytörténet rögzítette „lirizáló novella” sémából, és „reflexiós novellaként” közelíti a szöveget. A szöveg-szinten érvényesülő figurativitást a „megmagyarázott allegória” körébe utalja.³⁵ Dobos olvasata szerint *A sárga batár* „konvencionális szimbólumot, sőt inkább állandósult jelentésű, megmagyarázott allegóriát használ, tehát a szimbólum – egy lehetséges felfogás szerinti – négy tényezője (a jelképet használó alany, a jelkép, a fogalom/eszme, a tárgy) közül nála csak három vesz részt a jelentésalkotásban, s ily módon jelentéstani feszültség sem jön létre.”³⁶ Argumentációját arra a meglátásra alapozza, hogy a novella reflexív közlései telítik a jelentéstartományokat, elhárítva a szöveggel való olvasói dialógus jelentésadó műveleteit: „Szini elbeszélése nem teremt öntörvényű szimbólumot, mert megnevezi, *hiánytalanul értelmezi* és nem sugalmazza a jelkép tartalmát. Ezáltal az ikonikus réteg képzetfelidéző erejét is gyengíti.”³⁷

Úgy tűnik, a Szini-értelmezések története leírható szimbólum és allegória dominanciájának vitájaként is. Ebben a recepciót átszövő vitában voltaképp minden értelmező fölébe helyezi a szimbólumot – az önmagát mint kimerít-

hetetlen totalitást megmutató alakzatot – a megfejtettségével kimerülő allegóriának. Az eltérések pusztán abban állnak, hogy egyes értelmezők felismerni vélik Szini szövegeiben ezt a szimbolikus létértelmező potenciált, míg mások a szimbólumalkotás lehetőségének elszalasztását róják fel neki.³⁸ A Szini-novellák líraiságának tételezése szintén magyarázható e költészet-történeti előfeltevéssel. A „lírai próza” alakzata ugyanis leginkább azon olvasási stratégiák számára tűnhet megpillanthatónak, amelyek jól illeszkednek abba a romantikusnak ítélt hagyományba, mely szerint a költőiséget a nyelv szimbolizáló ereje létesíti. E felfogás a szimbólum (allegóriával szembeni) fölérendeltségét a líraisággal azonosítva olvassa „lírai prózaként” a Szini-féle szövegezőmódot. Az értékszempont ekkor a szimbólum létesülésének, jelenlétének „mértéke” lesz. E mérték dönt annak megítélése felől, mi számít az életmű sikerültebb, illetve kevésbé sikerült (ha a szimbólum allegóriává „silányul”) darabjának. Ha a szimbólum–allegória vitában eltekintünk a szimbólum dominánssá tételétől, úgy a „lírai próza” terminusának is kevésbé vehetjük hasznát. Ha azonban a novella jelentéskiüresítő tendenciáit vesszük észre, akkor az elbeszélés épp a szimbólumot preferáló poétika megkérdőjelezéseként olvasható. A novellának a „mondottság hogyanját” illető eljárásai ugyanis nem annyira – nyitottságát redukálva – telítik, „hiánytalanul értelmezik” a szimbolikus mezőt, hanem inkább retorikailag kiüresítik a novella szemantikai horizontját. Olyan jelentéstan kimeríthetlenségéről lehet inkább szó, amely nem „egy lényeg gazdagságának, mélységének, összetettségének kimeríthetlensége, hanem egy bizonyos szegénység”, amelyet (ellentétben az allegorikus megfejtettség recepcióban felrótt „szegénységével”) „anaszemiának”, a „jelentésképződés kiüresedésének” (designification) nevezhetnénk.³⁹ A szöveg halasztódó, szétbomló játékkrendje akkor körvonalazódik, ha fokozottan hagyatkozunk az elbeszélésnek a beszédhelyzet váltogatásából kiolvasható instrukcióira, és azokat visszaírjuk a szöveg olvasói szerepkínálatába.

A szöveg újraközéltétekor a cím szintagmája (*sárga batár*) (mivel krúdys allúziói és a hagyományozott jelentésintenciók révén leginkább ez a szegmens terhelt a szimbolizáció kényszerével) olyan olvasásmód felé orientál, amely a jelölt, az enigmatikus jelentés felfejtésére irányul. Előrevetíti azt a lehetőséget, hogy a befogadói feladat elsődlegesen ennek a metaforikának a referencializálása lehet. Ez a lehetőség ugyanakkor jórészt a korábbi értelmezéseknek a címbe írt jelentéseiből adódik. Az első mondat („Éjfél már rég elmúlt.”) (51.) az elbeszélés idejét kijelölő közlés, a metonimikus történetmondás időkezelését előlegezi. Az olvasás idejében azonban időlegesen (a kezdő mondat tartamára) tartható fenn ez az elvárás, hiszen a bekezdés folytatása metaforikussá és esetlegessé teszi ezt a fajta időkezelést: „Valamilyik toronyóra vörös, kivilágított számlapja úgy vigyorgott rám a magas ködből, mint egy részeg cimbora rezes képe.” (51.) Az elbeszélés időiségének ez

a metaforikussá tétele átfordítja az olvasás figyelmét egyfajta nem időbeli-térbeli, illetve nem kauzális érintkezés szerint szerveződő elbeszélészerkezetre apelláló horizontba. A megszólalás közvetett szituálásának retorikai eszközével ugyanakkor ez a szövegmozzanat egyszersmind ki is jelöli a beszélő pozícióját. Hiszen az idő „részegsége”, linearitásának felbomlása teszi jelzetté a szintén „részeg” („cimbora”) elbeszélő elfoglalta beszédhelyzet sajátyszerűségét.

A befogadás előzetes irányainak az elbeszélés idejének metaforizálódásából adódó kikökenését tovább nyomatékosítja az elbeszélés nyelvének fel szabadítása, átfordítása „egy bábeli zűrzavarba”, egy többnyelvű inkoherens közléssorba: „Az a két szigorú vonás a homlokodon, amely kettőt mutat, nekem smafu, je m' en fous, Madame la Lune Rousse! Sprechen Sie vielleicht deutsch, Sie ganz gemeiner Haderlump? Gehört sich's so spat noch auf zu bleiben? That one may smile, and smile and be a villain!” (51.) A szöveg megnyilatkozásai itt olyannyira eloldódnak az elbeszélői kompetenciáktól, hogy az elbeszélés nyelve az uralhatatlanság peremére kerül. Az elbeszélő felméri az ezzel járó diszkurzív veszélyt, azt a lehetőséget, hogy saját történetével sem lesz képes megértetnie magát: „Magam is elcsodálkoztam ezen a soknyelvű bőbeszédűségemen, és kissé megijedtem, ..., hogy a legközelebbi pálinkamérésben, ahová éppen szándékoztam, nem fognak megérteni.” (51.) Közvetve megképződik egy olyan távol levő értésmód, amelyet a beszélő „normálisként” felidézhet. Egy stabil, uralt nyelv, amelyből az „alkohol”-metafora⁴⁰ el-helyezte: „És mennél több nyelv jutott éjszaka eszembe, annál jobban megijedtem, mert ez a legbiztosabb mértéke volt annak, hogy mennyi italt szörpöltem le.” (52.) Lezárulóban vannak az artikulált hangnak a megszólalási lehetőségei, a szereplői szólam nem-nyelvi jelhasználatokban jut megszólaláshoz: „tőlem telhetőleg ordítóztam, fűtültem, sőt a kocsisok titkos jelfűttyét is megadtam.” (52.) Az időbe helyezettségnak az időérzékelés metaforizálódásával történő viszonylagosítása (amely egyaránt érvényesül a narrátori-szereplői szólam és az elbeszéltség szintjén), valamint a nyelvi játék elszabadulása révén mind a narrátori beszédhelyzet, mind az olvasói értésmód elmozdul. Olyan labilis, állandó felbomlással fenyegető dialógus létesül a befogadás e két interakcióban álló szintje között, amelynek terében a szöveg nem képes elhelyezni magát: „Isten tudja, hol lehettem” (52.). A beszélő pozíciójának kiüresítése nyelvileg megy végbe, mivel a beszélő olyan beszédhelyzetbe kerül, ahol maga a nyelv (felfüggesztve eszközjellegű használatát) áramolhat szabadon a szubjektumon keresztül: „A bor szinte felmosta az emlékezőtehetségem kockáiról az odaragadt nyelvemlékeket, és néha még hosszú szanszkrit sorok is eszembe jutottak.” (52.) A nyelv nyomszerűségének felismerése együtt jár a nem-tudatos felszabadításával. A nyomként és intertextusként, vagyis a nyelv eseteként megragadott szubjektum előállása az elbeszélői én megalkothatóságának a szövegben később kibontakozó reto-

rikai nehézségeit előlegezi meg. A batár megjelenésével a narrátori pozíciónak egy jelzeten idegenszerű jelműködés terébe való áthelyeződése és egy idegen jelnek („más világhoz tartoztak, mint mi”) (53.) ebbe a térbe történő behatolása enged majd bepillantást a szöveg számára önnön jelentéseinek ürességébe. Nem a jelentések pluralitását, hanem – a szemantikai horizont át-törésével – redukálhatatlan és generatív multiplicitást felmutató (Derrida) tér textuális aktivitásába, amely a kocsin kívüli, a nyelv szimbolikus rendje (és nem az elbeszélő subjektuma) uralta horizontból nem belátható: „A kocsi volt csak igazán különös. Sárga volt, mint egy eldobott citromhéj. Az ablakai gömbölydedek voltak, és rajtuk nem sima volt az üveg, hanem kidomborodott, ennél fogva nem lehetett a belsejébe látni.” (53.) Ez a szövegrész visszamenőleg feloldja a cím enigmatikus hangoltságát, a jelző („sárga”) pusztán egy hasonlat eleme lesz, nincs szimbolizáló értéke.

A szöveg nyelvének problematizálása ezután úgy kerül más szintre, hogy a batár belépésével megsokasodnak az elhallgatás jelei. „– Micsoda kocsis maga? – kérdeztem az öregtől, de rám se hederített.”; „– Pardon! – szóltam, mert valaki már benn ült. De nem kaptam feleletet, úgyhogy hangosabban szóltam: – Pardon! Megint nem kaptam választ, de minthogy fáradt voltam, mégis helyet foglaltam.” (54.) Az elbeszélő olyan diskurzusterbe kerül, amely már eredendően betöltött és éppen a nyelv üressége, a beszéd hiánya tölti ki. A narrátor a jelműködés olyan elbizonytalanodásával szembesül, amely nemcsak felfüggeszti a történetmondást, de e szembesülésben a beszéd helye kimozdul a narrátori horizontból is, és mintegy a szövegen kívülre kerül. Azt mondhatnánk, a textuálisan, vagyis a fikció részeként megképződő és olvasói szerepajánlatokkal a befogadást orientáló „implicit szerző” horizontja válik e helyütt explicitté, éppen – mivel nem töltvén be a szerzői funkciót – nem törli ki, hanem jelzetté teszi önnön figuratív létesítettségét. Ezt jelenti be a metafiktív kijelentés, „Tetszett nekem ez a regényes helyzet” (55.), amely eltávolítja a szöveget a tárgyaként tekintett szövegtől. S ugyanakkor a felfüggesztett cselekményszálban mintegy alkotói feladatával szembesíti: „azt képzelhettem, amit akartam” (55.). Ugy fogalmaztunk, hogy a beszéd helye kerül kívül a szövegen, de azt is mondhatnánk, hogy a szövegen kívüli, az objektív rátekinthetőséget szavatoló horizont számolódik fel. A „külső” „belsővé” tétele – „kint” és „bent” oppozíciójának viszonylagosításával – a szöveghatárok elbizonytalanításához járul hozzá. Mégpedig oly módon, hogy a szerzői beszéd bevonódik a textusba, mivel a metafiktív kijelentést tevő alany egyúttal a szereplői beszéd alanyának helyét is elfoglalja: „egy szófukar, ismeretlen emberrel ültem egy kocsi-ban, és azt képzelhettem, amit akartam.” (55.) Külső és belső oppozíciójának kimozdítása kettős aspektusban teszi olvashatóvá szerzői és narrátori szövegezés egymásba bonyolódását. A beszélő helye egyrészt a szövegen belüli hely szövegen kívülre kerülé-

seként, másrészt egy szövegen kívüli pozíció szövegen belülré vonódásaként is megpillantható.

Az a hely, ahová az implicit szerzői beszédhelyzet explicitté transzformálva bevonódott, nem kevésbé jelentésten. Ebben a metafiktív-pszéudonarrációban a beszélőt a nyelv hangtalansága megfosztani látszik a szöveg feletti uralmától. Olyan diskurzus terébe vetett, mely diskurzus épp némaságában „ijesztő, rosszindulatú, veszélyes és nyugtalanító”:⁴¹ „Senki nem háborgatott. Mégis folyton valami várakozás-féle érzés nyugtalanított” (55.). A szövegbe vont, omnipotenciáját vesztett, retorikai alakzattá bizonytalanított szerzői szólam nem képes közel férközni saját narratívájához. Nem uralja sem a történetet, sem az elbeszélés alakítását. Mindez olyan *metareflexív* közlések révén válik jelzetté, amelyek tárgya nem a narrátor, akinek helyére a szerzői szólam beíródott. Hiszen e kérdések nem a beszélőről, hanem a *beszélőről való beszédről* beszélnek: „Mi lesz ennek a vége? Miféle különös kaland fog ebből kikeveredni?” (55.)⁴² E szemantikai üreshelyre bevésődő szólam, amely a szöveg legbelsejébe írva mégis kívül reked a textuson, felidéz szövegalkotói kompetenciákat: „Romantikus fordulatok jutottak eszembe...” (55.) E kompetenciák ugyanakkor pusztán más szövegek nyomai. Jelentésadó, elbeszélésalakító érvényük nem valamely szubsztanciaként felfogott szerzői tudatból nyerhetné eredetét. Nem lényegiségek hordozói, hanem a nyelv bármely pontját körülvevő általános szöveg nyomaiba vesznek, intertextuális viszonyok csomópontjait, idegen szövegek kereszteződéseinek mintázatait olvassák: „Romantikus fordulatok jutottak eszembe, amiket valahol már olvastam vagy hallottam.” (55.) Ilyen nyomok olvasása tölti ki a következő két bekezdést. Az egyetlen jel, amely elhárítja ezt a műveletet, a beszélővel szemben helyet foglaló alak arca. Az üres diskurzus terét elfoglaló figura arcát nem lehet kibetűzni. Ennek jelentőségét a szöveg később világítja meg, mi is ott térünk ki értelmezésére.

A külső és belső diskurzusterek felmérését két metareflexív, a novella jelentésekkel való feltöltésének lehetőségeit firtató passzus követi. Ezek továbbra is a szövegbe vonódott szövegen kívüli horizont kérdései, amit az tesz jelzetté, hogy fenntartják az objektív tekinthetőség igényét, amelyet a szöveghez illuzórikusan kívülről közelítő nézőpont vélhetne sajátjának: „Honnan jött ez a kocsi? Mi a célja? Ezer kérdést intéztem magamhoz, és egyikre sem tudtam felelni.” (56.) A fikciós anyag alakíthatóságának kérdése felveti azt a lehetőséget, hogy a szerző-narrátor lezárja a természetlennek bizonyult diskurzust, amelyben a történet és az elbeszélés folyama megrekedt: „A kocsi különben olyan lassan haladt, hogy bármikor kiléphettem volna belőle, anélkül, hogy a rajta ülők észrevették volna.” (56.) Diszkontinuus helyen befejezve a novellát az önmagát olvasó szöveg egy inkompetens szerzői alakzattal rögzítene sajátjaként, illetve a szövegezést berekesztve önmagát szüntetné meg. „Ezzel a megoldással azonban nem voltam megelégedve” (56.), mondja a szöveg,

hiszen a nyelv jelentéstelenségét nem lehet rögzíteni. A jelentés kiküszöbölhetetlenségének felismerése visszahelyez a figuráció kényszerítő erejébe. Ha a beszélő az elbeszélés folyamatosságát, a nyelv figurativitását nem tartaná fenn, úgy saját története ön maga előtt is titoknak bizonyulna: „Miért cipeljek magammal egy titkot, amelynek nem tudtam végére járni, holott ők egyáltalában nem érdeklődnek irántam?” (56.) A diskurzus feletti hatalmat a beszélő átengedi a nyelv öntörvényű alakulásának, létesítő potenciáljának. A nyelvnek kiszolgáltatva – a nyelvre hagyatkozik: „maradtam és vártam, mi fog következni.” (56.)

E ponton felfelzés mutatkozik a textuson, ahol intertextuális vonatkozás-ként Szini egy másik novellája (*Tücsökdal*) szüremkedik a szövegbe; mintegy oltványként (Derrida) ráilleszkedve, elősegíti annak „burjánzását”.⁴³ Töredezett olvasatban létesítve a két szöveg szemlélését egyaránt lehetővé tevő horizontot, e másik novellát úgy tekintjük, mint amely a hang identitásvesztését mutatja meg az egymásra vetülő szövegekben. A *sárga batár* szövegének törése olyan olvasatban jöhet létre, amelyben a két novella egymást értelmezi: az oltvány szövegét olvasva azokat a szövegtapasztalatokat pillantjuk meg, amelyeket a beoltott szöveg elrejtene, elfelejteni igyekszik.

A *sárga batár* következő passzusa oltja magába a *Tücsökdal* című elbeszélést: „Úgy éreztem magam mint gyakran álmaimban, amikor a szívemet hirtelen megfogta valami, úgyhogy nem lüktet tovább, akárcsak ha halott volnék.” A *Tücsökdal* kezdőmondata ugyanis: „A tücsök ciripelése megszurta a szívemet.” A *sárga batár* szövegének a *Tücsökdal*t megidéző mondatába, a szöveg „szívébe”, „szürnek bele” a *Tücsökdal*⁴⁴ olvasásának azon tapasztalatai, amelyek az én megalkotásának formációit – lacani értelemben a Másik helyén jelölve ki a szubjektumot – az elvesztés momentumához kapcsolják. A megfosztottság belátása e szövegben úgy válik önértelmező poétikai-nyelvi magatartássá, hogy az én tételezhetősége eredendően csak a jóvátehetetlenül elvesztett Másik iránti vágyban lesz lehetséges.⁴⁵ E vágnak a nyelve az a narcisztikus retorika, amellyel a szubjektum – a Másik visszanyerése révén – megszilárdítani kívánja magát.⁴⁶ A vágy tárgyát ugyanakkor maga az elvesztés tapasztalata hozza létre: „Oly könnyű elveszíteni valakit... Az út porában láttam meg kis cipője lenyomatát, sólyomszemmel ismertem meg, ami szemnek fel nem ismerhető... és futottam, bár nappal volt, és az emberek bámultak... »most ment el, most ment el éppen«, mondta mindenki, és láttam a porfelhőt, amelyet a kocsija emlékül hagyott... és még jobban futottam... talán láttam még a szalagját, messze lobogó csücskét... aztán nem láttam semmit, csak az elkanyarodó vonatot, amelyet többé nem lehetett utólérni” (314.). A szubjektum olyan lezárhatatlan jelölőláncban ragadható meg, és önmagát énként csak a szimbolikus rendnek olyan folyamatosan változó, kontextusfüggő, instabil helyében tapasztalhatja meg, amely hely kizár mindenféle pozitív önértelmező választ: „Olyan tétován vagyok beleírva a világ-

ba mint egy kérdőjel.” A kérdőjelként értett énre válaszként tételezhető Másik nem megszólítható: „És csak magamtól szabad egyet-mást kérdez-nem” (318.). A kérdőjel grafémájaként szövegbe írt szubjektum nem tekintendő egy Bildungként értett folyamat alanyának, nem tételezhető tapasztalatok szukcesszív szintéziseként: „Mert ismerőseim és ismerőim közt nem tudnék egyetlen embert sem fogni, aki elhinné nekem, hogy világot látott ember vagyok, hogy ezernyi és ezernyi mérföldet beutaztam, és hogy nem láttam semmit, csak elmosódó arcokat, kifejeztelen házhomlokokat, mindig ugyanazokat a fákat, ugyanazokat a mezőket és síneket és távíróoszlopokat. Olybá tűnik fel mindez nekem, mint egy holdbéli utazás, és már kezdem magam sem hinni” (318.). Az én esetlegességének ez a tapasztalata („A legnagyobb kérdés, amelyet magam elé volna szabad tűzni, hogy micsoda »véletlenek« alkották meg az életemet”) (318.) megfoszja a szubjektumot attól a lehetőségtől, hogy ne a tudattalan vágystruktúrájának megsejtése révén, hanem egy történet teleológiájában értse meg magát: „És az én történetem, amelynek nincs lefolyása, ezért olyan szomorú, meddő, hogy egy vékony tücsökciripelés is szomorú dalnak hallatszik benne, amelyet alig ért meg valaki, és megsejt mindenki” (319.).

A *sárga batár*nak az oltás töréspontját követő passzusai továbbra is reflexív hangoltságúak, de a reflexiók ekkor már a közlések alanyára mutatnak: „Honnan jöttem? Hová megyek? Mióta vagyok már úton? Mi a célom? Miért élek?” (57.) Jóllehet a kompetenciák hasonló hiányát tudatosítják, mint a szerző-narrátori beszédhelyzet esetében („Ezer kérdést intéztem magamhoz, és egyikre sem tudtam felelni.” [57.]) az itt belépő szólam már nem a meta-reflexív kérdezmódot érvényesíti. E helyütt nem a beszélőről való beszéd-ről esik szó, e kérdések a beszélőről beszélnek.⁴⁷ Így eltérő diszkurzus részeként íródik vissza a metareflexív szólam beszédének egy korábban általunk is idézett szegmense: „A kocsi különben olyan lassan haladt, hogy bármikor kiléphettem volna belőle, anélkül hogy a rajta ülők észrevették volna. Nem törődtek velem és nem feleltek kérdéseimre” (57.). A novella két pontján felbukkanó, írásképét tekintve azonos mondat eltérő diszkurzív szintek érvényesülését jelzi. A szöveg elfeledkezik saját megelőző szövegezmódjának tapasztalatairól, önnön jelentéstelenségéről. A szegmentum ismétlését a novella további részei felől olvasva, kitűnik, hogy e mondat a figuráció visszanyerésének diszkurzusaként íródik vissza.

Könnyen adódhat az az értelmezés, hogy az implicit szerző pozíciója az arctalan útitárs helyére íródik, hiszen a narrátor a megszólítás áthárító retorikájával a textusról való tudás birtokosaként, a jelentés hordozójaként szólítja meg a szembenülő: „Kedves professzor úr...” (57.) A meginduló beszéd egy már eredendően folyó beszédbe való belépésként igyekszik feltüntetni magát.⁴⁸ A megszólítás, az aposztrophé a dekonstruktív retorikának azon alakzata,⁴⁹ amely felruhazza a jelet a válaszadásra képes hang természetével.

A válaszadás a novella kontextusában a történet alakíthatóságát illető narrátori dilemmák feloldását jelenthetné. A megszólítottat („Kedves professzor úr!”) szubjektumként tételezve a megszólítás olyan dialógus létesítését célozza, amelyben a másik énje – a megszólított te-ként értve – megnyílna annak beszéde felé. Ebben a megnyílásban alapozódhatna meg a megszólító identitása, így nyerhetné el hangként önmagát. A beszélő közlései könnyen értelmezhetők úgy, hogy a történet birtokosának szólnak, s mintegy a szerzői alakítás módozatait bírálják: „az ön módszere legalábbis rettenetes. Egy szót sem szól az emberhez, akinek magának kell kitalálni, hogy mi történik vele. Miért nem beszél?” (57.) Mindez úgy is olvasható, mint a szereplő kibeszélése a textusból, amelyben felrója a történet jelentésségéért, az elbeszélés folyamatosságáért felelős szerzőnek az alakítás hiányait, nyelvi magáragyagottségét. Elhárítja a kompetenciák számonkérhetőségét: „ön már régóta kóborol ezen az ósdi alkalmatosságon, és többet tudhat, mint én” (58.).

Az aposztrophét a líraisággal azonosító⁵⁰ felfogás fényében újrendezhető a lírai próza alakzatának kérdése. A megszólítás választalansága, sikerületlensége ugyanis dekonstruálja a lírai hang fenomenalitását. Másrészt az aposztrophé ellenáll a narrativitásnak is, mivel nem egy történet reprezentációját nyújtja, hanem diszkurzív eseményként a *megírás időbeliségében* tartja a novellát.⁵¹ A referenciális időbeliséget diszkurzív temporalitással helyettesítve a megszólítás visszavonni igyekszik az irreverzibilitásnak a *Tücsök*-dalban előálló tapasztalatát, az *én* megalkotásának az elvesztéséhez, a múltba veszettséghez kötött formációját. A lírai hang alapvető karaktereként értett alakzat (Culler) létesítésének szövegbéli kudarca azonban éppen a novella líraivá értelmezését hárítja el. A trópus e novellában nem válik *eseménynyé*, vagyis nem lesz az önmegértés aktusává. A Másik ugyanis csak úgy lehet a megszólító identitását biztosító szubjektummá, ha diszkurzusba vonódik az aposztrophé poétikai aktusával, a poétikus hang létrejöttének performációjával. Mivel azonban a megszólított elhárítja a dialógus létesítésének kísérletét, vagyis nem bizonyul megszólíthatónak, így a Másikkal való viszonyban létesíthető *én* trópusa sem lehet identikus. Culler emellett az aposztrophének azon vonását mutatja ki, mely szerint az a szolipszizmus és az interiorizáció kettős aktusaként csak látszólag vonatkozik valamely másikra, de valójában megszűnteti annak idegenségét: vagy magába vonja, vagy kiterjeszti magát e másikra.⁵² A novellában körvonalazódó aposztrofikus tropológia valóban inkább egyfajta „belső” drámát inszceníroz, mintsem *én*-te dialógust. „Az üres beszéd nem a tulajdonképpeni, hanem [...] az öntükröző, spekuláris magánbeszéd dialektikája értelmében veszi át magába a másikat a választát: az ilyen beszélgetésnek mindkét szerepét egy és ugyanazon szubjektum játssza.”⁵³ A megszólítást követő passzus a jelentés stabilizálását célzó kísérletnek fogható fel. A beszélő dialógust kezdeményez, amelynek egypólusú voltát úgy próbálja felszámolni, hogy a hangtalan Másik lehetséges válaszait is

megadja, mintegy felkínálja a jelentéseket: „Vagy talán éppen a hallgatásával akar engem megtanítani arra, hogy ön sem tudott meg többet, mint én? Szemléltető oktatásnak hátborzongató ez a batár. Azt akarja ezzel mondani, hogy az élet is ilyen? Hogy beszállunk, magunk sem tudjuk, miért; vele utazunk azt sem tudjuk, miért, és kiszállunk, meghalunk, anélkül, hogy egyetlen kérdésünkre is választ kaptunk volna. Ön talán személyesen a Múlt? A Múlt, amelyből semmi tanulságot nem tudunk levonni?... A hallgatás nem tanítás. A hal is tud hallgatni, mégsem professzor!” (57.) A megszólítás és a kérdészés stratégiái olyan diszkurzív jelentéskényszert rejtenek el, amely a nyelv kérdőre vonásában, a kérdésésben mint stratégiában és mint performatív nyelvi aktusban „elfeledkezik” a nyelv „önkéntes létesítő potenciáljáról”, értelem nélküli, véletlenszerű működéséről. A nyelv jelentő és létesítő erejének elválasztását igyekszik a szöveg áthidalni.⁵⁴ A kérdésés (de Man „nevében”) a válasz lehetetlenségéről, a nyelv önkényes, jelentéstelen működéséről való megfélekedésként olvasható.⁵⁵ Annak tapasztalataként, hogy a figuráció, az alaköltés annak ellenére kiküszöbölhetetlen, hogy a szöveg saját potenciáljára való ráhagyatkozása nem teszi lehetővé a jelentés fellelését, vagyis a jelentés nem adott a másik arcában. A kérdésésben a szöveg úgy igyekszik figurálni magát, hogy egyúttal kitörli a nyelv véletlenszerűségét. Mivel a jelentéstér kiüresedése épp az alakok azonosíthatatlansága révén adódik, a nyelv eredendő jelentéstelenségéről való elfeledkezés az identitásképzés, a beszélői önfenntartás alakzatává lesz. A nyelv üres helyét elfoglaló néma szólam megszólítása nemcsak a történet elbeszélhetővé tételéért lép fel, hanem közvetve az egyoldalú diszkurzus résztvevőinek identitására is rákérdez. A szembesülés az arctalan Másik némaságával úgy megy végbe, hogy a jelentések feltételezett birtoklása erre a Másikra ruházódik át. A megértésnek azt a tükör-mozzanatát hozza létre itt a novella, amelyben az Egyiknek nevezhető szereplő-narrátor és a szöveg önmagára tekintésében egyfajta „vakfoltként” értékelhető Másik szembesítése megy végbe.

Az aposztrophé „bensőséges kapcsolatban” (Culler) áll a proszopopeiával: e kettős alakzatban összefonódik a hang és az arc tételezése (positing). A hang nélküli létező fiktív megszólítása, a megszólítottat a beszéd képességével hozná „alakra”, s megteremtené a válaszadás lehetőségét. Az identitásképző arc diszkurzívan adott, s ha a szöveg nem képes önmagát diszkurzusként létesíteni, úgy nem lehet azonosítani a szereplőket. Mivel azonban a figurációban párhuzamosan folyik az alakzatok egységesítő, illetve bomlasztó munkája, ilyenformán az arcadás művelete is együtt jár az arcrongálásával, „éppen annyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít”.⁵⁶ A megszólítás épp a megszólíthatatlanság alakzatát írja be a Másik jelébe, vagyis az arcadás együtt jár az arcrongálással, a megszólítás a megszólíthatatlansággal, a jelentésadás a jelentőképeség kitörlésével. A Másik szórabírhatatlansága tehát azt jelzi, hogy megállapíthatatlan a rongált arc

„kiléte”, vagyis a trópus antropomorfizálásának elhárításával a szöveg defiguratív, önfelszámoló természete nyilvánul meg. Nem rögzíthető a beszédhelyzet, mivel a szöveg eredendően elhárítja a beszéd, az önazonosítás, az arcot öltés minden formáját: az arc felismerhetetlensége az írás, a novella önazonosságának rögzíthetetlenségét, illetve az olvasás retorikájában az olvashatatlanság befogadói tapasztalatát jelzi. Mivel a két (alakvesztett) alak a novella topologikus rendjében egymáshoz kötött, ezért a beszélő hangjának identitása eredendően bizonytalan: „Egyetlen arcot sem tudok megkülönböztetni, még a magamét sem, amely szintén elfolyik a semmibe.” (56–57.)

A halál arcának létesítése (amely a recepcióban hol szimbolikus erőt, hol allegorikus erőtlenséget jelentett), olyan diszkurzív helyzetben megy végbe („Temetés volt ez”) (58.), amely úgy figurálja az identitásképző másikat, az idegen arcot, hogy kitorli a megnevezés, arcadás műveletének figurativitását. A halál képzete azonban nem egyszerűen (gyenge szimbólumként értelmezhető) allegória, hanem egy lényegesen összetettebb tropológia működését jelzi. A jelentéstől való megfosztottság ugyanis tropológiailag megelőzi a halálképzetet. S mivel a megfosztás a halálnál is biztosabb (de Man), a szöveg alaköltése nem „teszi jóvá”, nem helyettesíti a jelentésadás esetlegességét, az allegória nem „fejt meg” a másik arcának rejtélyét. Ilyenformán a „Temetés volt ez” kitétel, amely a korábbi értelmezőket arra indította, hogy a halállal azonosítsák a batár utasát, más olvasatot kaphat. A szöveg olvasói szerepkínálatában voltaképpen nincs kötelező érvényű utasítás arra, hogy az arctalan utast a halál allegóriájaként olvassuk, a „Temetés volt ez” kijelentés a diskurzushelyzetet figurálja és nem az egyes alak(zat)ok nevét, identitását képi meg, ahogy az aposztrophé sem a szójelentés, hanem a dialógushelyzet trópusa.⁵⁷ Hiszen a Másik azonosíthatóságának híján alapvetően eldönthetetlennek bizonyult a mindenkor beszélni, az Egyik kiléte. Így az is megállapíthatatlan, hogy kinek a haláláról van szó, amikor ezt olvassuk: „még nem akarok meghalni” (58.). A „nem akarok meghalni” kitétel nem feltétlenül írja elő, hogy a batár néma utasát a halállal azonosítsuk, ezt főként az olvasás szimbólumkényszere indokolhatja. A „nem akarok meghalni” mint performatív kijelentés kikényszeríti (impose) a kognitív jelentést. A szöveg e kijelentésben „visszahanyatlik” a nyelv kognitív rendjébe, másrészt úgy „ölt alakot”, hogy egyszersmind reflektál arra, hogy ez az identitásképző figuráció egyfajta kényszerítő erő, ami elől nem térhet ki. Nem mondhat le a pozitív énképzésről, mert az identitás problematizálása, kérdésessé tétele is csak valamilyen figurációban végezhető el. Vagyis a nyelv jelentéstelenségét is csak jelentő nyelvben lehet képes elgondolni. Az elhallgatás korábban már jelzett stratégiájának modalitása pedig („Egy negyedóra múlva már éreztem, hogy milyen hamar meg lehet szokni ezt a konok némaságot, ezt a hallgatag semmit, amely pereg, pereg tovább nesztelenül, mint a homok, mint maga a világ.”) azt a de Man-i tapasztalatot idézi fel, amely a figuraként értett nyelv-

vet mint a dolog képét eredendően a hallgatagsághoz köti. „A nyelv mint trópus mindig megfoszt. [...] Amennyiben az írás folyamán erre a nyelvre kell támaszkodnunk, úgy [...] mindannyian süketek és némák vagyunk – nem hallgatagok, ami feltételezné a tetszés szerinti hangadás lehetőségét, hanem hallgatagok, akár egy kép, örökre megfosztva hangunktól és némaságra ítélve.”⁵⁸ Azon a ponton, ahol a szöveg nem képes önmagát „alakra hozni”, áll elő a megértés kényszerű figurativitása. A jelentés tételezése olyan kényszerítő erő, amelynek közbejötté teszi lehetővé a halál arcának reprezentációját, (elő)olvasását. A halál-figura ugyanakkor nem több, mint a hasonlítás erőszaktétele, mivel nem az történik, hogy a szöveg felismeri saját jelentéseként, hanem inkább magára kényszeríti annak alakját, a halál alakját ölti magára.

A létesítő beszédaktus úgy válik narratívává, trópasszá, hogy a jelentés rákényszerítődik (impose) a létesítő nyelv jelentésnélküliségére: maga a jelentéskényszerre vonatkozó kérdés definiálja a beszélőt. E nyelvi szorongatottság a megértés figuratív voltának felméréséből fakad. A valamit állítás szorongatottsága (predicament of predication) annak megkerülhetetlenségével vet számot, hogy a jelhez jelentést rendeljen; a tételező nyelv értelmetlen erejét felruházza az értelem és jelentés autoritásával.⁵⁹ A beszélő tehát egyszerre szembesül a nyelv értelem nélküli potenciáljával, jelölőtermészetével és a figuráció, a jelentésadás kényszerítő erejével. Mivel a jelentéstulajdonítás aktus – vagyis nem egy adott jelentés (allegória) felismerése –, ezért e performatív művelet teszi lehetővé a nyelv reprezentációs működését. A beszélő úgy tételezi önmagát *én*ként, hogy a megírás idejében eseményként-elbeszélésként leírja ezt az állított szorongatottságot. Saját létesíthetlenségének elbeszélése olyan logikai ellentmondás, amelyet történetként egy allegória (de nem a szimbólum „élősdijeként” értelmezett allegória) narratív folyamatában mesél el.⁶⁰ E meglátás arra is rávilágíthat, hogy a novellában megidézett halálképzet nem a szöveg önmegfejtéseként, hanem – az allegória de Man-i értelmében – „egy nyelvi szorongatottság áthelyeződött neveként”⁶¹ olvasható.

A vázolt értelmezés fényében, úgy véljük, nem tartható az a megállapítás, mely szerint „a történet mindvégig a racionális okság elvén nyugvó epikai hitel poétikai formáin belül marad”.⁶² A látszólag feloldó elbeszélői eljárások inkább az önmeghatározás iránti vágynak az önértés kényszerű rögzítésére irányuló narcisztikus retorikáját tükrözik. Egy ilyen értelmezés összeegyeztethetőnek tűnik azzal a de Man-i megállapítással, amely a szimbólum elsőbbségének romantikus hangoztatása mögött a negatív önismeret előli menekülés gesztusait mutatja ki.⁶³ Ilyenformán annak tapasztalata, hogy a nyelv esetlegességéről való megfeleledkezés, az ettől való eltekintés akarása vezet a figurációhoz, éppen azt jelezheti, hogy e novellák a romantika látszólagosan szimbolizáló éntapasztalásának peremére érnek el, a „lélek szimbolizáló

tevékenységének” XIX. századi szabadságát rekesztik be.⁶⁴ A mondhatatlannal, szórabírhatalmattal történt jellegzetesen nyelvi-poétikai természetű szembenezés kiváltotta *Angst* elfojtásában érdekelt műveletről, egy identifikációs válságból történő *nem feloldó* kihelyeződésről beszélhetünk, nem pedig egy szimbólum „hiánytalan értelmezéséről”, amikor a bátár diszkurzusából kilépve a beszélő (a narrátor?, a szerző?, a jelentés?, a nyelv?, a tudat?) „lassanként magához tér” (58.). A szignifikációnak abba a rögzítettségébe, a nyelvnek abba a figuratív rendjébe tér meg, amely a bátár jelében kimozdult: „Egy lámpaoszlopot tartottam szorosán átölelve. Talán ennek a lámpaoszlopnak köszönhetem, hogy még élek. Ehhez ragaszkodtam szívósan, ehhez kapaszkodtam görcsösen. Különben talán még most is ott ülnék a sárga bátárban” (59.). Az élet jeleinek („éreztem, hogyan enged fel a mellem, hogyan szabadul fel a tüdőm, hogyan tér vissza a vér ereimbe, hogyan kezdenek szemem golyói forogni, hogyan indul meg akadozva az agyam, az elmém”) (59.) visszatéréseivel a nyelvhasználat a megkülönböztetés rendjét érvényesíti az elkülönböződésé helyett, a diszfiguratív tér útvesztői helyett oksági és időbeli-térbeli koordináták szerint tájékozódik: „Éreztem, ..., hogyan tudom lassanként megkülönböztetni a házakat, a kapukat, a sarki pálinkamérést.” (59.)

A vázolt olvasat ugyanakkor éppen saját felismerései miatt nem tűzheti ki Szini Gyula „rehabilitációját”. Nemcsak azért nem, mert nem tehet többet, mint hogy konstataálja, a Szini-olvasás „örömtelinek” bizonyulhat.⁶⁵ Hanem azért sem, mert ha a Szini-novellák retorikai potenciálját tekintjük a rekanonizáció, az újraértékelés alapjának, arról a de Man-i figyelmeztetésről feledkeznék meg, mely szerint a legnaivabb stratégiát érvényesítenénk, ha az olvasás elkerülhetetlen működésének tapasztalatát értékként „ünnepelelnénk”, hiszen az olvasó vagy a szöveg nem szubjektuma, hanem terméke e tapasztalatnak.⁶⁷ Fel kell ismernünk, mivel a nyelv performatív erejéről való tudás maga is szűkségképp figuratív, ezért amikor a haláltól való félelmet a nyelvnek a semmibe helyeződésétől való félelemmel azonosítottuk, akkor – elhárítani próbálván az értelmezés eredendő kudarcát – hasonló „vakságba” esve rögzítettük a mondhatatlant a mondhatóban, mint maga a novella.

A visszaírás alakzata egyébiránt kettős aspektusban léphet működésbe. Minden bizonnyal saját jelenbeli értésmódunkat kell visszaírni e novellákba, hogy azok visszaírhatók legyenek preferált olvasmányaink közé. Vagyis nem annyira a kánonba írhatjuk vissza Szinit, hanem egy lehetséges kánont írunk vissza e két novellába. Írásunk legfőbb dilemmája, nevezetesen, hogy vajon a beszélőt kérdőjelként olvasó, a jelentést kérdésként tételező, a figuráció kényszerítő erejét példázó szövegek a megszakított kánonbéli jelenlétből visszahelyezhetők-e az aktuális olvasási stratégiák érdeklődésére számot tartó szövegek történetébe, nem oldható fel a dilemmát megfogalmazó szövegben belül. A visszaírás ily módon – a novellák bármilyen „dinamikusként”

vélt olvasása ellenére – nem jelezheti a hatástörténet fejleményeit, nem szavatolhatja az olvasás legitimációját. Az újraolvasás nem úgy tár fel valami elfeledettet, hogy visszanyeri, visszaállítja az elveszettet, hanem úgy, hogy a szövegre való emlékezést mint lehetőséget a jövőbe helyezi. Az olvasás annak a kánonnak a lehetőségébe vetheti bizalmát, amely belekezd abba a történetbe, melynek Szini is szereplője. A visszairás tehát szükségképp jövő idejű: mindig megmarad a rekanonizáció lehetőségének.

1 SZINI Gyula, *Ambrus Zoltán*, Stúdiomok, 1910, 57.

2 Márai rekanonizációja azért nem igazi ellenpélda, mert életműve nem poétikai okokból szorult a formális kánonon kívülre, s egy informális hagyomány annál inkább számon tartotta.

3 „Nagyon is lehetséges, hogy Bérczy Károly, Toldy István, Iványi Ödön, vagy akár még Petelei munkássága is azért él kevésbé a köztudatban, mert a szakírók nagyon keveset tettek az elismertetésükért.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban* = *Uő*, „Minta a szönyegen”, Bp., Balassi, 1995, 85.

4 Ady és Kosztolányi 1909-es írásai.

5 Ady a Nyugat 1909. jan. 1. számában, illetve ADY Endre, *Publicisztikai írásai III. 1908–1918*, Bp., 1977, 152.

6 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szini Gyula* = *Uő*, *Írók, festők, tudósok I.*, Bp., 1958, 140. (A szöveg Kosztolányi három különböző időpontban készült írását fogja egybe, idézetünk 1909-es.)

7 VARGHA Kálmán, *A novellista Szini Gyula*, ItK, 1963, 308.

8 MÁNDI Ildikó, *Hangulat-szimbolikus mese* = *Uő*, *Tanulmányok a XIX. század magyar irodalmából*, ELTE, 1983, 195–197.

9 BORBÉLY Sándor, *Szemlélődés Szini Gyula világában* = *Uő*, *Tájékozódás*, Bp., 1986, 18.

10 KOSZTOLÁNYI, *i. m.*, 140.

11 VARGHA, *i. m.*, 308.

12 MÁNDI, *i. m.*, 196.

13 „A három legkitűnőbb magyar novellista között Szini Gyula is ott van.” FENYŐ Miksa, *Szini Gyula: Trilíbi*, Nyugat, 1908, I, 43.

14 „Egykor izgalmas élmény. Ma megható emlék mindnyájunknak. [...] egykor irodalmi századváltozást jeleztek [...]. Feladatukat az-

óta elvégezték.” KOSZTOLÁNYI, *i. m.*, 157. (az 1927-es írásból).

15 SZEGEDY-MASZÁK, *i. m.*, 79.

16 VARGHA Kálmán, *Álomvilág és szecesszió* = *Uő*, *Álom, valóság, szecesszió*, Bp., 1973, 61.

17 Szembetűnő sajátossága a Szini-recepciónak ez a rokonszenvező hangoltság. Feltehetően ez a mozzanat is Kosztolányi (1910-es) kritikájából „eredeztethető”: „Sokat olvasok szívesen az új elbeszélők közül, de egyet se [...] annyira, mint Szini Gyulát” KOSZTOLÁNYI, *i. m.*, 143.

18 VARGHA Kálmán, *A novellista Szini Gyula*, ItK, 1963, 310.

19 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség, megértés, irodalom*, Bp., Universitas, 1995, 5.

20 „Az irodalmi mű nem valamiféle önmagában létező tárgy, amely minden szemlélőnek mindig ugyanazt a látványt nyújtja, nem emlékmű, amely monológ formájában hirdeti saját időtlenségét. [...] Az irodalmi mű dialógusjellege az oka annak is, hogy a filológiai tudás csak a szöveggel való folyamatos szembesítésben állandósulhat, s nem válhat merev tényhalmazzá.” Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Helikon, 1980/1–2, 17.

21 JAUSS, *i. m.*, 30.

22 Z. KOVÁCS Zoltán, „*De a vágyam teljesülése egyedül a történettől függ*”, It, 1995/4, 543.

23 „a megértés eseménye csakis akkor lesz történő temporalitás, ha [...] túlfut az olvasás intendált szövegközeliségének horizontján” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az én utópiája és létesülése*, It, 1998/3, 365.

24 Ennek nehézségét jelzi a kortárs hazai iskolák, értelmezői közösségek gyakran kiütköző dilaógusképtelensége. Hogy ez a dia-

lógusképtelenség oldódhat-e (például a *Literatura* 1998-as évfolyamában megnyitott *Egy dialógus kísérlete* diskurzusa révén), ma még nem feltétlenül belátható.

25 „A cselekmény trónfosztásától eljutott a cselekmény újraértelmezéséig: a »mese« halála helyett a »mese« lélekvándorlását jósolta” BODNÁR György, *A „mese” lélekvándorlása*, 1988, 7.

26 SZINI Gyula, *Nyugat*, 1908, I, 24–28.

27 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között = Uő, Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 69.

28 SZINI, *i. m.*, 26. (Kiemelés tőlem.)

29 Nemcsak a teoretizáló cikk olvasása prefigurálja a novellák olvasását, de nem kis mértékben éppen a novellák olvasásának tapasztalatai felől lettek „felismerhetővé” az „elmélet” meglátásai.

30 A bölcsészkar magyar szakos vizsgarend mint kánonképző diszkurzus ma is megköveteli-feltételezi Szini szövegeinek-nevének ismeretét.

31 A hivatkozott szövegkiadás: *Lelki kalandok*, Bp., 1908, 51–60.

32 Vö. VARGHA idézett elemzéseit.

33 MÁNDI, *i. m.*, 200.

34 DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, 1995, 127–133.

35 Ez az értékelés talán Ady recenziójában találja (illetve veszíti el) eredetét, mivel Ady említ Szini szövegei közt „naiv parabolákat”. Vargha Kálmán ugyanakkor éppen az ellenkezőjét állítja: „Szimbólumai nem átlátszó allegóriák, hanem az élet, a halál, a szerelem misztikumáról szóló költői példázatok.” VARGHA, *ItK*, 1963, 309.

36 DOBOS, *i. m.*, 129. Felvethető, hogy Dobos értelmezése nem vonatkoztatható-e sokkal inkább saját olvasási retorikájára, vagyis nem éppen saját olvasatának domináns alakzata-e a „megmagyarázott allegória”?

37 DOBOS, *uo.* (Kiemelés tőlem.)

38 Vö. 35. lábjegyzet.

39 Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, Bp., Osiris, 1997, 301.

40 Az elbeszélői tudat alkoholos befolyásoltsága azért fontos mozzanat, mert a karteziánus cogitatio érvénye alól egy „abnormálisként” tételezett tudatállapotban bújik ki.

41 Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991, 7. sz., 869.

42 Dobos István értelmezésében „narrátor és olvasó dialógusaként” egyenmősíti a legáltalósbb problematikus beszélő kérdéseket, s ezzel nem lépteti ki azokat egy hagyományos befogadáskor végbemenő dialógus kereteiből. Úgy véljük azonban, e kérdéseket még egy naiv olvasat számára sem a történet hordozza, nem ott keletkeznek, nem a történetben vetődnek fel.

43 „A szövegfelület nyitottságánál és heterogenitásánál fogva teszi lehetővé a beoltás műveletét, mely két különböző felület egymásba metszésének, egymásba írásának aktuálisan dinamizálja mindkét felületet.” ORBÁN Jolán, *Derrida írás-fordulata*, Pécs, Jelenkor, 1994, 174., illetve vö. Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, Bp., Osiris, 1997, 190–200.

44 A hivatkozott szövegkiadás: *Különös álmok*, Bp., 1983, 314–320.

45 „a lacani vágy-fogalom [...] egy eredeti, a Másik által mondott »Nem« nyoma, egy primordiális elvesztés, hiány »emléke«”. FAR-KAS Zsolt, *Jelentőláncraverse = Uő, Mindentől ugyanannyira*, JAK-füzetek, 74, Bp., 1994, 70.

46 „A vágy ugyanis nem az a »haszontalan szenvedély«, ahogy az egzisztenciális szándék teoretikusainak értetlensége leírja. A vágy éppen a jelölő (signifiant) szenvedélye, azaz a jelölő hatása a lényre (animal), amelyet megjelöl, s amelyből a nyelvhasználat egy szubjektumot teremt – nem egyszerűen decentrált szubjektumot, de olyan szubjektumot, amelynek sorsa az, hogy kizárólag egy önmagát ismétlő jelölőként, azaz megosztottként tartsa fenn magát. Ebből ered a másik formula: az ember vágya (ha mondhatjuk ezt így) a Másik vágya. A vágy oka a Másikban van, ahonnan az ember maradékként aláhullik.” Jacques LACAN, *Rövid előadás a francia rádióban*, Thalassa, 1993/2, 14.

47 Mándi Ildikó elemzésében figyelj a kérdéssorok mint „szimbolizáló mozzanatok, vezérmotívumok” „refrénszerű” visszatéréseire, de nem tudatosítja a beszélő kimozdulásának, elbizonytalanodásának szemantikai konzekvenciáit. A megszólalás helyének stabilizálatlanságát mint „belső hangsúlyeltolódást” érzékeli. MÁNDI, *i. m.*, 205–206.

48 „Szerettem volna azt érzékelni, hogy amikor megszólalok, már réges-rég megelőzött egy névtelen hang: így csak tovább kellett volna fűznöm a mondatot, folytatnom, anélkül, hogy észrevennék, befészkelnem magam réseibe, mintha csak egy pillanatra elhallgatva jelt adna. Nem volna kezdet tehát, nem tőlem származna a beszéd, csupán véletlen eleme volnék, apró hézag, az elnémulás lehetséges tere.” FOUCAULT, *i. m.*, 868. Tehát egy modernség utáni értésmód számára vonzó lehet az a beszédhelyzet, amitől Szini szövege még „megretten”.

49 Vö. Jonathan CULLER, *Apostrophe = Uő, The Pursuit of Signs*, Ithaca–New York, Cornell University Press, 1984.

50 CULLER, *i. m.*, 137.

51 Uo., 152–153.

52 Uo., 146.

53 Manfred FRANK, *A nyelv uralhatóságának határai*, Literatura, 1991/4, 353.

54 A jelentések kérdező tétélezése hasonló retorikát valósít meg, mint Shelley *The Triumph of Life* című szövege („Honnan jössz? és hová tartasz / Utad hogy kezdődött, kér-

deztem, és miért?”). Mindkét szöveg kérdések formájában vet fel jelentéseket, de egyúttal kétségessé teszi a kérdés értelmességét. Részben ezért tűnt applikálhatónak de Man Shelley-olvasata.

55 Paul de MAN, *Shelley Disfigured = Uő, The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 118.

56 Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 1997/2–3, 106.

57 CULLER, *i. m.*, 135.

58 de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, 105.

59 de MAN, *Shelley Disfigured*, 117–118.

60 Uo., 117.

61 de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*.

62 DOBOS, *i. m.*, 129.

63 Vö. de MAN, *A temporalitás retorikája = Uő, Az irodalom elméletei I.*, Pécs, 1996, 32.

64 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 75–76.

65 Ezért a bőséges(nek szánt) szövegidézet, hogy e novellák az elemzés olvasója előtt maguk küzdhessék ki „megpillantásukat”.

66 de MAN, *Shelley Disfigured*, 122.

A francia példa

(*A magyar és a francia irodalom viszonya
e század harmincas éveiben*)

A Teleki Intézet kiadásában 1946 könyvnapjára jelent meg Sőtér István *Magyar–francia kapcsolatok* című összefoglalása. Ebben századunk kultúrájának francia begyökerzését is áttekinti, természetesen az adott terjedelem korlátai között, elsősorban a *Nyugat* és a nyugatosok illetén kötődéseit feltárva, de szól azokról a fordításokról és fordítókról is, amelyek és akik a modern francia líráról adtak képet. Egészen természetes, hogy Sőtér a *Nyugat* körével foglalkozott, hiszen Justh Zsigmondtól kezdve a hazai „regény és költészet... töretlenül, folyamatosan mutatja a francia irodalom hatását”, Toldy István *Anatole*-ja Párizsban fogadja végzetét, Ambrus Zoltán *Midás királya* pedig az első analitikus regényünk, jóllehet írója idegenkedett a francia irodalom akkori modern törekvéseitől, elutasította a *Nouvelle Revue Française* szellemiségét, amely oly termékenyítően hatott a *Nyugatra*. Ady számára Párizs Bakonyinak minősült, de a francia líra – Baudelaire-t kivéve – mérsékeltlen hatott rá, mint ahogy Babitsra sem, ő a *Romlás virágaiban* inkább a klasszikus költőt, a Semaint ösztönzőjének tudó Tóth Árpád pedig a „pompázatot” tolmácsolta. Az induló *Nyugat* íróit inkább a félmúlt francia irodalma nyűgözte le: Móriczra a naturalizmus hatott, Szabó Dezső Verlaine-ről és Rimbaud-ról írt kiváló tanulmányokat, André Gide csak 1926-ban tűnt föl a *Nyugatban*, tehát nagyjából a második nemzedék indulása idején. Kosztolányi volt talán az egyetlen, aki könnyedén hasonította a francia stílust, számára a világirodalom nem tudatos programok követését vagy honosítását jelképezte, hanem olyan élő organizmusnak tekintette ezt, amelyből hol innen, hol onnan meríthetett (Francis Jammes-ből bizonyosan), írói egyéniségének lett szerves része a franciás elegancia és mértéktartás.

A második nemzedék írói sokkal figyelmesebben követték nyomon a modern francia irodalmat: Illyés Gyula egy ideig „élt” benne, akárcsak Márai Sándor, aki többször is írt arról, milyen sok értékes ösztönzést kapott Párizstól és az új francia irodalmi törekvésektől. Cs. Szabó László egy virtuálisan létező Európáé nyomait tárta föl esszéiben, Hevesi András pedig egyike lett „franciás” íróinknak, mint *Párizsi esője* is bizonyítja. De hogy a modern francia irodalmat nemcsak az írók figyelték, hanem az olvasók is képet kaphattak róla, s e kép épp a *Nyugatban* tárult föl a legérzékletesebben, az első-

sorban Gyergyai Albertnek köszönhető, aki nemcsak Proust-fordításával tett halhatatlan szolgálatot, hanem a francia irodalmat rendszeresen szemmel tartó esszéivel, tanulmányaival és bírátaival is.

Gyergyai Albert küldetése

Valódi küldetést teljesített e szemérmes, visszahúzódo, bámulatosan művelt irodalomtörténész-fordító, aki talán élete végéig a szépíró is rejtegette magában. Nemcsak emlékirata bizonyítja ezt, hanem esszéi is, *A mai francia regényről* írt könyve pedig az egyik legszebb irodalomtörténet, annak bizonyossága, hogy az irodalomról nemcsak szárazon és az elvont tudományosság látszatát keltve lehet képet rajzolni.

Franciás vonzalmait az Eötvös-kollégiumban eltöltött évei is erősítették, ahol az első világháború előtti években lépett színre a kollégium további sorsát meghatározó, a francia tudományosság szellemét közvetítő generáció: Gombocz Zoltán, Horváth János és Szekfű Gyula. Gyergyai 1914-ben utazott Franciaországba, a világháború kitörése után internálták, egy ideig a „Fekete kolostor” vendégszeretét élvezte. 1919-ben tért haza, s egy mesteri Schöpflin-portré után nem kisebb tekintéllyel szállt vitába, mint Ignotus, aki a *Világban* „gyászbeszédet” tartott a modern francia regény fölött (mellékesen Várkonyi Nándornak a *Symposion*ban megjelent *A francia szellem* című tanulmányát is bírálta).¹ Ugyanebben az évfolyamban ismertetőt írt barátja, François Gachot novelláskötetéről, s lefordította Cocteau-ról szóló írását.² Ekkor már a *Figyelő*-rovat egyik legtermékenyebb munkatársa, Valéryről írt rövid esszéje Osvát Ernő emlékének ajánlott nagyszabású tanulmányának előhangja.³ Curtius *Az új Franciaország irodalmi úttörői* című könyve, amelyről alapos bírálatot írt 1926-ban,⁴ rendkívüli visszhangot keltett hazánkban, szinte minden fontos folyóiratban jelent meg róla alapos, egyetértő vagy vitatkozó méltatás. Nem érdektelen, hogy német elfogultságát és szűkkeblűségét a francia irodalom másik nagy népszerűsítője, Eckhardt Sándor Gyergyaihoz hasonló módon tette szóvá.

Első nagy, francia tárgyú esszéje François Mauriacról jelent meg a *Nyugatban*, 1927-ben.⁵ Mint később írta, „ifjúi és lelkendező egyoldalúsággal” méltatta az író, akiről bensőségesebb, szebb esszé azóta sem jelent meg nálunk. Esszéjében a forrongó ifjúság írójaként méltatta Mauriacot – aki néhány évvel később a konzervatív kritikusok számára kemény diónak minősült a bűn és az emberi esendőség kendőzetlen ábrázolása miatt, amivel alapjaiban rendítette meg azt az elképzelést, hogy keresztény regény csak az erkölcsi jó győzelmével végződhet. Gyergyai kiváló érzékkel mutatott rá, hogy Mauriac regényeiben is jelen van Pascal rejtőzködő Istene, hősei vergődése és szenvedése voltaképp ennek bizonyossága. „Évezredes hittételek – a szabadságról, megváltásról, kegyelemről, eredendő bűnről, a test félelmetes fontosságáról,

a szenvedélyek rendszeréről, s talán mindenekelőtt a fáradhatatlan önmegismerésről, amely az önvallomástól akár az önsanyargatásig vezethet – oly forrón és közvetlenül élednek újjá Mauriacban, mint annál a misztikusnál, akinek sebe vérezni kezd Krisztus sebeinek szemléletén.”

Az említett Valéry-tanulmányt négy év után követte a *Francia dekameron*, Gyergyai népszerűsítő és közvetítő tevékenységének egyik csúcspontja. Érdemes azonban egy rövidebb portróját is idéznünk, a *Salavin* szerzőjéről, Georges Duhamelről.⁶ Ez ugyanis rávilágít Gyergyai Albert módszerének egyik jellemzőjére: ez a szépen, látszólag könnyedén fogalmazó esszéíró olykor keményen megküzdött a befogadásért, ízlésének, rokonszenveinek korrekciójáért. Gide, Mauriac, Giraudoux és a többiek mellett Duhamel eleinte szürkének, bölcselkedését fárasztónak érezte, útikönyveit pedig a „társadalmi, józan ész” termékeinek. Így olvasta, idegenkedve, a szentség felé törekvő Salavin történetét, mígnem az utolsó kötetben megint megcsapta az írás „csodája”, s felismerte az önmagával mindig elégedetlen hős igazi rokonait: Don Quijotét, Candide-ot és Miskin herceget, a „suta jóság s a szép illúziók e mennyei balekjeit”. Ezek is legalább oly közel álltak szívéhez, mint a nagy bűnösök, s miközben aggódalmasan figyelte Európa válságát, töretlenül remélté, hogy a rossz – mint kedves írói regényeiben – magában hordja ellentétét, s a megújulás reményét a végsőkig őrizni kell.

Nagy tanulmányai közül legtöbbit a Proustról írtat említik.⁷ A fordító valómását a francia író alkotásmódjának mélyenszántó, beleértő elemzése teszi teljessé. De tévedne, aki ezekkel a korszakértelmező írásokkal mérné csak Gyergyai szerepének súlyát. Kisebb bírálati, folyóirat-szemléi legalább ilyen fontosak, hiszen a korszak francia művészi törekvéseinek szinte minden mozzanatáról számot adott, érdeklődése még a zenére is kiterjedt. S hogy a kaleidoszkóp színei végül egységet alkossanak, 1937-ben megjelentette *A mai francia regény* című munkáját, amelyben épp akkora beleérzéssel szólt a múltról és a félmúltról, mint a jelenről, Stendhalról, mint Gide-ről. Hogy Proust-fordítása mit adott a magyar kultúrának, pontosan jelzik Babits és Halász Gábor méltatásai,⁸ s hogy Proust népszerűsítésének orientáló szerepe volt, bizonyítja, hogy az ugyancsak francia ízlésű, a *Nemzeti Újságban* nagy francia írókkal beszélgető Just Béla *Proust körül* című tanulmányával nyert kitüntetést a *Nyugat* pályázatán (s bebocsájtást a lapba).⁹ A francia regényről írt Gyergyai-mű azonban máig „alapl mű”, akárcsak Eckhardt Sándor *Francia szelleme*.

Németh László a franciákról

Gyergyai szenvedélyesen szerette a francia irodalmat, az ember felemelésének, megválthatóságának jeleit keresve. A szépségtől elbűvölten kalandozott benne. Németh László, kivált a *Tanú* korszakában más szemmel, más ízléstől vezérelve olvasta a franciákat, de ugyancsak érzékenyen, talán kritikusb-

ban, mint nemzedéktársa. 1932-ben Romain Rolland *Goethe és Beethovenjét* ismertette, a következőképp zárta értékelését: „Romain Rolland Goethe és Beethovenje mögött én nemes, de művészetellenes érdeklődést érzek. Mindenáron meg akarja érteni a géniuszt, de mindenáron az érzelmes »nemes-ség« dajkanyelvére akarja fordítani. Készültsége nagy, tárgyisztelete szinte túlzott, de megköti egy sztereotip humanitás, amelynek, valljuk meg, kissé nyárspolgár szaga van. E könyv, amely egy nagy szellem másodlagos dilet-tantizmusát védi, érzékletesen leplezi le azt a primer diletantizmust, amely Romain Rolland-t e nagy szellemről elválasztja.”¹⁰

Ne az értékítéletre figyeljünk, hanem arra a bírálataira, amellyel a fiatal író Romain Rolland humanizmusát illetve. Némi bátorság ehhez is kellett, hiszen a németek és franciák megbékélését szorgalmazó Romain Rolland nagy tekintély volt, Curtius például hosszan méltatta érdemeit. Milyen hát Németh László szerint az igazi humanista író, aki ráadásul nagy író, sőt – szerinte – a legnagyobb huszadik századi francia író? Gide-tanulmányának¹¹ egy részlete válaszol a kérdésre. Arról ír, hogy az emberek nagy többsége erkölcs nélkül éli életét. „Más az az ember – folytatja –, akinek az erkölcsi erőfeszítés az élet. Ez az ember nem törődik a törvénnyel, minden kívülről ráerőszakolt regula értelmetlen ösztöneinek a kétirányúsága mellett. Az ilyen ember hol azt sajnálja, mért nem vagyok följebb, hol azt, mér nem vagyok alantabb. Szentté merevedve, de ellenállhatatlanul vonzza indulatai bozótja is.” Gide nagyságát ebben a kétpólusú életben és irodalomeszményben ismerte föl, s talán nem járunk messzire a valóságtól, ha megkockáztatjuk: valamiképp távoli rokonára talált benne, hisz ő is fölfelé tört, s néha nem kis lelkifurdalással szeretett volna „alantabb” lenni, hiszen fent is a lentit akarta szolgálni. Ez a szolgálat Németh László humanizmusának igazi tartalma, írói célkitűzése. Ez fordította szembe a „sztereotip”, „nyárspolgári” humanizmussal. Az ő író-ideálja nem mutatja önmagát, hanem tetteiben hordja igazolását, a tettek megvalósításának sejtetett módja adja értékét. Claudel *Le soulier de satin*-ját is azért bírálta,¹² mert „amit az író bejelent, több, mint amit csinál; a mű nem méltó a műben szuggerált méltatáshoz”.

Hatalmas Proust-tanulmányát 1932-ben írta.¹³ Igen alaposan foglalkozik az író módszerével, időkezelésével, motívumaival, azok osztódásával, jelképeivel, majd rátér világképének elemzésére, de a legizgalmasabb, amit Proust jövőjéről mond el, „a nagyság alkati hibáiról”, amelyeknek az az eredménye, hogy „a bruttó teljesítményt érezzük, de azt is érezzük, hogy túlságosan ki vannak szolgáltatva a jóindulatunknak”.

Németh László szerint problematikus korokban problematikus írók emelkednek föl. Közéjük sorolja Proustot is, érthetően, hiszen alkatától és irodalomfelfogásától is távol áll, s talán ezért is érezzük úgy, hogy analitikus megközelítése nyomán tömérdek értékes megfigyelése van az író alkotása felhámjáról, de a mélyben inkább csak problémáit látja „az írói öröklét rom-

lékonyágát”, s azt, hogy voltaképp „egy dilettáns került a céh fölé”, s neki, mint a „céh” képviselőjének, szóvá kell tennie, hogy túlságosan is elragadta az elbeszélői modora felfedező izgalma, lélektani érdeklődése, és közben megfeledezett az árnyalt, az idő változásait nyomon követő társadalomrajzról, mindent megmagyaráz, de „a forró jelen”-hez közelítve meg kellene feledkeznie az „örökkévalóságról”.

Ismeretlen és elfelejtett francia vonzalmak

Nem teljes a harmincas évek francia irodalmi hatásairól rajzolt vázlatunk, ha kimaradnak belőle azok a felszabadítónak mondható hatások, amelyeket a francia katolikus írók, a neokatolicizmus nagyjai tettek a hazai katolikus írókra, akiknek szemléleti változása elsősorban e hatásokkal magyarázható.

A franciák irodalomfelfogása már csak azért is példaszerűnek minősülhetett, mert a francia irodalomban mindig is meghatározó volt a nemzeti érzés, jeles írók is a sokat emlegetett *gloire* bűvöletében éltek. Épp a franciáknál lett rendkívül fontos kérdés a katolicizmus, azaz az egyetemes világ- és művészet szemlélet összeegyeztetése a modernséggel. Nemcsak az irodalomban, hanem a bölcsleletben is felmerült ennek igénye. Részletesen foglalkozott a kérdéssel Maritain *Art et scolastique* című munkájában. E mű részleteiből adott közre Pitroff Pál.¹⁴

Maritain, aki azzal is hatott, hogy skolasztikán edzett bölcsleletét Bergson-hatások színezték át, a művészi tevékenységet aszkézisnek mondta: a keresztény író a kegyelem segíti, ez azonban fokozott munkát és elmélyülést kíván tőle. A kort erkölcsstelennek élte át, és „eljutottunk a pogány éjszakába”, mondja. Világosságot a tudomány, a fáradságos képzés és önnevelés gyűjthet. Ennek segítségével találhatunk vissza a szeretet helyes értelmezéséhez és gyakorlásához. A műalkotásban – írja Maritain – „olyan tökéletlenséget kell elérni, amelyet állandóan Isten szelleme mozgat”, s alkalmazkodnia kell az erkölcs isteni törvényeihez. Ugyanakkor ki van téve annak a veszedelemnek, hogy épp az erkölcs részéről érik csapások. „Ez az összeütközés kimeradhatatlan.”

Nyilvánvaló, hogy eltért egymástól a francia és a magyar erkölcsi felfogás, ami az irodalmi művek bírálatában és szemléletében is éreztette hatását. Míg a modern francia regényirodalomban a Maritain által jelzett „összeütközés” formáló tényező volt, nálunk felháborodást keltett minden műalkotás, amely az emberi esendőséget vagy a bűnös embert ábrázolta. Épp ezt a merev morális művészet szemléletet oldotta a francia példa.

1929-ben jelent meg Franciaországban a *Les Maîtres Conteurs Hongrois* című novelláskötet, amely Mikszáth Kálmán, Gárdonyi Géza, Tömörkény István, Herczeg Ferenc, Móricz Zsigmond és Kosztolányi elbeszéléseit tartalmazta, Főti Lajos fordításában. A katolikus sajtóban is elismerés fogadta a könyvet,

már csak azért is, mert annak értékeiről rendkívül méltánylóan nyilatkoztak a francia szellemi élet olyan kiválóságai, mint például René Bazin, neves katolikus író, a Francia Akadémia tagja, Henri Bordeaux, Paul Valéry, a Claudel életében is nagy szerepet játszó Brémond abbé és Abel Lefranc, a Collège de France tanára. A francia katolikus irodalom jeleseinek eszük ágában sem volt hiányolni a gyűjteményből azt a katolikus szellemet, amelynek megvalósításáért oly elszánt szenvedéllyel szálltak síkra a hazai katolikus társaságok, lapok és intézmények. Épp ellenkezően! René Bazin például a következőképpen méltatta a válogatást: „A kötet nagy részét elolvastam már. Sokat hallottam a magyar írók tehetségéről, s ez a kötet megerősíti a hallottakat. A könyvben lévő történetek, úgy érzem, híven fejezik ki a magyar föld költészetét, s azt hiszem, ez a könyv igencsak alkalmas, hogy újra megerősítse a régi magyar-francia barátságot.” Hasonlóan méltányolta az antológiát Henri Bordeaux is: „A legnagyobb örömmel olvastam a Maîtres Conteurs Hongrois-t, amelyben sok költészetet és mély realizmust találtam. Ezek a történetek emlékezetembe idézték magyarországi utazásomat, s felejtethetetlen fogadtatásom emlékét.” A híresen szigorú Brémond abbé a többi között ezeket írta: „Nagy érdeklődéssel olvastam a magyar elbeszélőket, és igencsak megörültem, hogy oly elegáns francia nyelven ismerhettem meg ezeket a kiváló tehetségű írókat.”

Az elismerő vélemények¹⁵ legalábbis elgondolkodtatóak lehettek. A francia katolikus irodalom közismert írói és kritikusai épp a gyűjtemény realizmusát, költészetét és lelkiségét méltatták! Az új francia irodalom kiemelkedő alkotóit ismerhették már a hazai kritikusok és olvasók. Nem a katolikus lapokból, amelyek az első világháborúig inkább a naturalizmus elítélésén fáradoztak, hanem a *Nyugat*ból. De Eckhardt Sándor a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem francia tanszékének vezetője – előadásaiban is, bírálataiban is, antológiájában is hiteles képet rajzolt törekvéseikről. A hazai katolikus sajtóban leggyakrabban Paul Claudel neve bukkant föl, ám a neokatolikus irodalom fogalma és többi jelentős alkotójának működése kevés teret kapott a honi katolikus sajtóban.

A francia szellemi élet katolikus reneszánszának előfutárait nálunk alig-alig tartották számon, viszont fontosabbnak vélték, hogy harciasan szembe szálljanak Renannal – mert a vallás és az erkölcs fölé helyezte a tudományos megismerést – s Taine determinizmusával, amely világszerte nagy hatást tett. Huysmans-nak a materializmusból és a naturalizmusból való kiábrándulása utáni konverziójáról ugyan megemlékeztek, Verlaine bűneit bánó, ballépéseit sirató hangjaira azonban nem voltak fogékonyak a fordítók. Barrés gondolatai körül inkább az artistikum iránt tanúsított vonzalma foglalkoztatta néhány ismerőjét, semmint etikájának katolikus ihletettsége. René Bazin neve fel-felbukkant mint katolikus alkotóé, s olykor-olykor Leon Bloyra is hivatkoztak, de inkább csak mint „szenvedélyes, féktelen lélekre”.

A húszas évek második felében a rendkívül művelt Kállay Miklós egyre figyelmesebben igyekezett nyomon követni a francia katolikus megújulás irodalmi jeleit a *Nemzeti Újságban*. Ő figyelmeztetett először arra, hogy a kor francia irodalmának meghatározója a katolicizmus. Úgy látta, hogy a francia szellemi élet legjobbjai kiábrándultak a tudományból, mert az nem felelt meg a lélek transzcendentális igényeinek. Kállay Brunetièrre kritikai működésének kezdetétől számította a megújulást, amelyben kiemelkedő szerepet tulajdonított Bergsonnak, hisz „visszalendítette a filozófiát a metafizika felé, amelynek újra tudományos polgárjogot szerzett”. Bergson, Kállay szerint, lehetővé tette, hogy a francia filozófiában megújuljon a tomizmus, s ez új inspirációkat adott a szépirodalomnak.

A *Nemzeti Újság* vasárnapi irodalmi mellékleteiben 1927-től rendszeresen figyelte a francia katolikus irodalom alkotásait és íróinak megnyilatkozásait. Megemlékezett arról, hogy Mauriac a regényről írva az emberi lélek és a katolikus dogmák hasonlóságáról is szót ejtett. Kállay fedezte föl Gaston Baty nagy feltűnést keltett művét, a *Le Masque et l'Encensoirt*, amelyben a szerző arról értekezett, hogy a nagy görög drámaírók ugyan nem ismerhették az evangéliumokat, de öntudatlanul is a katolikus esztétika szellemében írták műveiket.

A hazai katolikus irodalom teoretikusai számára Charles Péguy, a nagy konvertita és Maritain kínálták a legvonzóbb példát. Péguy annak a megalkuvást nem ismerő irodalmi agitátornak volt a típusa, amely a magyar katolikus reneszánsz történetében sem ismeretlen. Röpiratai, pamfletjei, levelei, személyes tanácsai nyomán számos jeles művész tért katolikus hitre. Először ugyan egyfajta ideális szocializmus eszményképe lebegett szeme előtt – ennek is van analógiája katolikus szellemi életünkben –, a Dreyfus-per után azonban kiábrándult: úgy látta, hogy Jaurést és társait csak személyes érdekei vezetik, a hitvitázók lendületével fordult hát a francia szocialista vezér ellen. A *Notre Patrie*-ban a szocializmus internacionalizmusával szemben a francia keresztény hazafiság hagyományait idézte vissza, s ugyanezt a gondolatot dramatizálta *Jeanne d'Arcról* írt színművében. Ő volt a Mária-kultusz újraélesztője a franciáknál, s ezzel a magyar lírára is hatást gyakorolt. (Gyermekei súlyos betegsége idején gyalog zárándokolt el Chartres-ba, s az itteni Mária-kép előtt könyörgött gyógyulásukért.)

„Notre chér Péguy” (ezzel a címmel írták meg konverziójának és életének történetét a Tharand testvérek) megtérésében nagy szerepe volt Maritainnek. A nagy neotomista gondolkodó *Les trois reformateur* című műve, amelyben Luther, Descartes és Rousseau gondolatait kritizálta, ismert volt hazai katolikus körökben, mint ahogy népszerű olvasmánynak bizonyult Brémond abbé *A vallásos szellem irodalomtörténete Franciaországban a vallásháborúk óta* címmel kiadott nagy összefoglalása is, amelyben a francia misztikus érzést tárgyalta.

Az új francia katolikus líra legnagyobb képviselője, Paul Claudel úgy élt a hazai köztudatban, mint a világ egyik legnagyobb költője. Verseinek fordításai szinte minden katolikus folyóiratban s a napilapok irodalmi mellékleteiben is szerepeltek; igaz, ezek a kezdeti tolmácsolások aligha segítették megismerését. Konverziójának története az apologetikus művek hatásának diadalmas példája lett, az éjjeli misén zokogva önmagára ébredő költő megterése a kegyelem működése bizonyágának minősült. Többször hasonlították kozmikus igényét a magyar Harsányi Lajoséhoz, aki kritikusi szerint ihletetten igyekezett ábrázolni a lélek útját Istenhez, hiányzott azonban belőle Claudel monumentalitása. Claudel lírája, különösen nagyszabású ódái annak bizonyágai voltak, hogy az istenhitet korszerű formában is ki lehet fejezni s a költészet tárgyává tenni.

Claudelnél kevésbé volt népszerű, de Kállay figyelmét nem kerülte el a szintén konvertita Francis Jammes sem, aki a magyar lírikusok között alighanem Kosztolányira hatott leginkább. Gyakran próbálták megfejteni egyszerűségének titkát, melyet érdekesen ellenpontozott költészetében az érzés olykor eksztatikus intenzitásával. A hazai középnemzedék katolikus költőit gyakran hasonlították Jammes-hoz. Ez azonban inkább udvarias gesztus volt, azt jelezték így a kritikusok, hogy ezek a költemények igencsak lapidárisak.

Kállay Miklós addigi szemléinek mintegy összefoglalásául 1929-ben megjelentette *A katolikus irodalmi újjászületés Franciaországban* című kétkolumnás tanulmányát.¹⁶ Felhívta a figyelmet arra, hogy a francia katolikus lírára elhatározó befolyást gyakorolt a szimbolizmus, amely „a mi irodalmunkban is igen értékes alkotások inspirálója”. Az el- és befogadásnak ez a gesztusa is azt bizonyítja, hogy a hazai katolikus irodalomszemlélet átalakulóban volt, s ebben jelentékeny szerepet játszott az újra felfedezett francia katolikus irodalom.

A hagyományosnak mondható francia–magyar szellemi kapcsolat megújulásában nem kis részt vállalt Pierre Delattre, aki többször megfordult hazánkban, s nem titkolta, hogy komoly előítéletekkel érkezett hozzánk. A francia történelemtanításban ugyanis a Monarchia mint a kis népek elnyomója, jogfosztója jelent meg. Delattre 1927-ben a Notre Dame de Sion zárda lelkigyakorlatos előadójaként járt először Budapesten, ekkor azonban bécsi benyomásai ragadták meg, amelyekről a *La Croix*-ban *Borzalmas események Bécsben – Egy szemtanú közlései* címmel számolt be. 1928-ban egy hónapot töltött hazánkban. Gondosan jegyzetelt, figyelt, hogy elfogulatlanul tanúskodhassék Magyarországról. Ismét Bécsen keresztül igyekezett haza, itt azonban bemutatták Apponyi Albertnek, s az ő tanácsára Szombathelyre látogatott; néhány napot a szemináriumban töltött, majd Körmenden a pannonhalmi főapát vette gondjaiba. Budapest, Esztergom és Vác voltak további állomásai, végül Veszprémben tisztelgett Rott püspöknél, aki elragadtatta kedves ven-

dégszeretetével. A páter kedvező benyomásokkal tért vissza szülőhazájába, s tapasztalatairól 400 oldalas könyvet írt. Munkája közben többször is összekülönbözött honfitársaival, akikben érintetlenül éltek az oktatás és a propaganda által táplált előítéletek (ekkor szilárdult meg a francia–román kapcsolat). Michelet híres mondását idézte nekik: „Ugyan mikor rójuk le már azt a tartozásunkat ennek az áldott nemzetnek, amely a nyugati világ megmentője volt?” A franciák nem nagyon tudtak ilyen tartozásról, annál nagyobb lelkesedéssel ünnepelte a hazai katolikus közvélemény a francia páttert, aki igyekezett kedvező képet kialakítani rólunk.

1932-ben ismét Budapesten járt Pierre Delattre atya. Akkor már mint a hazánkról szóló, azzal rokonszenvező könyv szerzőjét faggatták a riporterek. Változatlan rokonszenvvel és elismeréssel szólt új tapasztalatairól, amit azonban azok összegzéséül mondott, meg nem fogadott jó tanácsnak tekinthetjük: „Intelmem az, hogy Magyarország se foglalkozzék háborús tervekkel. Ne reménykedjék abban, hogy fegyverrel visszaszerezheti azt, amit elvesztett. Túl-ságosan nagy volna a kockázat, több vért veszítene az ország, mint amennyi további életképességét biztosíthatná. Bizonyos vagyok abban, hogy a jövő igazságot szolgáltat Magyarországnak, mert lehetetlen, hogy egy nagy múltú, dicső nemzet elveszítse létjogosultságát, egy nemzet, amely négy évszázadon át áldozta föl magát, másokért. Eljő az óra, amikor a Mindenható így szól majd Magyarországhoz: Tibi dico, surge!” (*Nemzeti Újság*, 1932. augusztus 28.)

A gazdasági világválság, a fokozódó nyomorúság joggal táplálta a félelmet: lesznek, akik valóban „felkelnek”. Az irodalomban radikálisabb eszmék kezdtek feltűnedezni, nem kis rémületére azoknak, akik átélték a proletárdiktatúrát, s nem kértek semmiféle forradalomból. Ellenhatásul mind több olyan elméleti írás jelent meg a katolikus napilapok irodalmi mellékleteiben, melyeknek szerzői rosszálló hangsúlyokkal méltatták az irodalom „demokratikus” irányát, mert az „materiális alapokon nyugszik”, s „szigorú determinizmusának láncából kirekeszt minden spontán, minden váratlan és meglepő megnyilatkozást, ami nélkül a természetfölötti erőkből táplálkozó költői ihlet, az egyéni inspiráció el sem képzelhető.” Nagy nyomatékkal figyelmeztettek arra, hogy az igazi költészetnek semmi köze a demokratikus gondolat-hoz. Szerintük még a radikalizmus olyan kiemelkedő képviselői is, mint Ady, tisztában voltak ezzel, ezért „költészetének legszebb hajtásai azok, amelyek metafizikai vágyódásából, konzervatív érzései talaján fakadt inspirációból születtek”.¹⁷

Ám a világirodalomban egyre több olyan műalkotás született, amely egyáltalán nem konzervatív életérzést sugallt. Alig áldozott le a naturalizmus napja, a regényben máris feltűnt és irányzattá szerveződött a populizmus, mintegy annak bizonyosságául, hogy hiába nevezte Ortega kiélt műfajnak a regényt, az mindig képes a megújulásra. A katolikus kritikusoknak a populizmusnál is több fejtörést okozott az a tény, hogy a modern regény már nem

törekedett széles ívű társadalomábrázolásra és környezetrajzra, viszont mind több furcsa, különleges figura népesítette be terét. Felmerült a kérdés: vajon a hagyományos regényforma végét jelenti-e a társadalmi érdekű témák kiküszöbölése, vagy a műfaj megújulását jelzi? S ami még izgalmasabb és talányosabb kérdésnek mutatkozott: vajon a műalkotást ösztönző és létrehozó inspiráció, mely Brémond abbé szerint a lélek megtisztult állapota, hogyan működik, amikor torz, megsebzett lelkű figurákkal telíti a művek cselekményét? A hazai katolikus kritikusoknak rá kellett döbenniük, hogy a nyomorúság – akár a léleké, akár a testé – táplálja a bűnözést. A világválság legelső évétől kezdve rohamosan emelkedett a betörések, rablások és az élet ellen elkövetett bűntettek száma. Netán a művészetekbe is behatol a bűn ábrázolása? Kétségeiket némiképp enyhítette Brémond abbé, aki két könyvben is foglalkozott a költői alkotásmód természetével (*La Poésie pure; Prière et Poésie*). Nagyon egyetértettek fejtegetésével, mely szerint csak az az alkotásmód lehet igazán hiteles, amelynek lázában az inspirációt nyert, tehát kegyelmi állapotban lévő lélek hirtelen kiemelkedik a világ bűnei közül, megéri és átéli a világrendben elfoglalt helyét és küldetését. Ebben a fenséges állapotában mindent tisztán lát s képes rendet tenni a világ kaotikus zűrzavarában. Brémond abbé szerint nemcsak az alkotói lelket hatja át e jótékony, megtisztító inspiráció, hanem a befogadói tudatot is. A hiteles műalkotás az olvasó lelkében is különleges állapotot, büntetlen teret hoz létre. Brémond abbé az olvasó inspirációjának három fokozatát különböztette meg: a műélvezőt, a költőt és a szentet. A legelső és a legfelső fok közös jellemzője, hogy kifejezésére hiányoznak hiteles, megfelelő szavaink. Ez azonban egyáltalán nem hátrány, mert a szó tökéletlen eszköz, korlátozza az eredeti ihlet élességét, s kivált alkalmatlan arra, hogy teljes képet adjon az inspiráció szent állapotáról, amikor az alkotó és a befogadó lelke Istenhez száll fel. Így jutott el a „tisztá költészet” ideáljához. Ebben a költői állapotban és formálásban ugyan nem érvényesül a descartes-i logika, de az írónak alkalma nyílik arra, hogy kiküszöböljön művéből minden fölösleges szót és hasonlatot, minden olyan elemet, amely által a bűnös valóság megzavarhatja a lélek tiszta szárnyalását.

Brémond abbé esztétikája nagyszerű alkalmat adott arra, hogy a magyar katolikus kritikusok egy része – legalábbis az olyan, aki ismerte fejtegetéseit – lándzsát törjön a konzervatív-tradicionalista irodalom mellett. Ezzel azonban nem tudták meggátolni, hogy a pályakezdő fiatal írók, a konzervatív irodalom második nemzedéke ne forduljon mintáért, követendő elvekért a francia szellemi élethez, a harmadik nemzedék írói – többen Eckhardt Sándor neveltjei – pedig minden fenntartás nélkül sajátjuknak érezték a nyugatos irodalmat, annak francia vonzalmát is. E generáció fordításaival és esszéivel a francia irodalom hiteles tolmácsolója, lelkes népszerűsítője lett, s a magyar-francia szellemi kapcsolatokat még intenzívebbé tette.

A második nemzedék

A fiatalok, elsősorban a *Korunk Szava* írói – Chesterton mellett – a francia irodalmi életben keresték s találták meg irodalmi és társadalmi elveik mintáit. Nem véletlenül nevezték magukat reformnemzedéknek. Ennek a generációnak már nem a tekintélyelv volt a mozgatója, hanem a demokratikus berendezkedés ideálja. Gondolkodásukra elsősorban a francia újtomizmus gyakorolt nagy hatást. A francia újtomisták abból a feltételezésből indultak ki, hogy Szent Tamás, ha élne, modern nyelven, modern formában filozofálna, s szembenézne a tudomány és a kor minden problémájával. A francia és a német szellemnek az első világháború befejezése óta egyre élesebb szembenállása is megmutatkozott a német és a francia újtomizmus eltérő törekvéseiben. Utóbbi a világos rendszerezésre, az egyetlen igazság megfogalmazására törekedett, a franciát egyfajta sóvárgás, dac és nyugtalanság jellemezte. A fiatalokban Maritain meglátása visszhangzott: a kor tragédiája, hogy elszakadt Istentől, de él benne még a betegségtudat, lelkében kegyesség és alázat fejlődik ki.

Olvasmányaik közé tartozott Garrigou Lagrange, Sertillanges és Gardeil; ez utóbbi ugyan inkább teológus volt, mint filozófus, mégis nagy hatást tett a modern kérdések iránt tanúsított nyitottságával. Szinte elementáris hatást tett rájuk Sertillanges, aki a gondolkodás organikus fejlődésének elvét hangsúlyozta, s hatása alá vonta a francia egyetemi ifjúságot. Többen ismerték a magyar egyetemisták közül a sokáig általa szerkesztett *Revue des Jeunes*-t és a *La Vie Spirituelle*-t, amelynek hasábjain együtt jelentkeztek a legkiemelkedőbb domonkos és bencés gondolkodók.

1931-ben, tehát a világválság egyik legkeményebb évében jelent meg gróf Széchenyi György szerkesztésében és kiadásában szerény füzetformában „az ifjú katolicizmus” első hazai lapja, a *Korunk Szava*, melynek szerkesztőbizottságában az új nemzedék képviseltette magát: Aradi Zsolt, Balla Borisz, Katona Jenő és Mihelics Vid. A második számban már nem szerepelt Balla Borisz és Katona Jenő, előbbi azonban hamarosan visszatért a lap kötelékébe. Katona Jenő és Mihelics azonban hamarosan végleg kimaradtak a szerkesztőbizottságból. A lap anyagi terhei Széchenyi György vállán nyugodtak. Nem szerepelt ugyan az impresszumában Possonyi László neve, de a kulturális részt voltaképp ő szerkesztette.

A főszerkesztő és lapgazda kereszténypárti politikus volt. Igazi idealista, mélyen etikus lény. Cikkeiben ugyanakkor a retorizmus uralkodik. Hiányzott belőle az a józan racionalizmus, amellyel Mihelics jellemezte meglehetősen keményen elődeik keresztény politikáját, amikor arra figyelmeztetett, hogy a katolikus közgondolkodást egyáltalán nem hatotta át a *Rerum novarum* szellemisége, s akkor sem tesznek semmit ennek érvényre juttatásáért, amikor a politikai hatalmat birtokolják. Ő is, nemzedéke tagjai is, modellértékűnek tekintették Salazar portugál és Dolfuss osztrák berendezkedését, s

talán az sem véletlen, hogy Balla Borisz rendkívüli rokonszenvvel támogatta Gömbös Gyula retorizmusba fúló reformelgondolásait.

Már a *Korunk Szava* első számainak egyikében megfogalmazódott a fiatal katolikusoknak az a törekvése, hogy az egyházban nagyobb szerepet kapjanak a hozzáértő világiak. „A magyar hierarchia mintha önmagát akarná még ámítani – írták a XX. Katolikus Nagygyűlést kommentálva – a biztonságról, az erő képzetéről, amely – nincs többé.”

1932. június 1-jei számában a lap ankét formájában foglalkozott a nemzeti szocializmussal. A hozzászólók közül egyedül Milotay István – az ő képviselővé történt megválasztását egyébként örömmel méltatta a *Korunk Szava* – rokonszenvezett vele, de nem volt egyértelműen elutasító König Antal teológus, Kray István kereszténypárti képviselő és Mihelics sem, Eckhardt Tibor pedig egyenesen a nagy ideálok követőjének vélte látni a hatalom megragadására készülő Führert. Hitler ezen az ankéton mint a bolsevizmus elleni védekezés és ellensúly jelent meg tudatukban. Tévedés volna azt hinni, hogy e vélekedésükkel magukban álltak. Szerzte Európában tétováztak a fasizmus megítélésének kérdésében az intelligencia tagjai, köztük olyan nagy személyiségek is, mint Shaw és Benedetto Croce. Az ankét két elítélő, keményen a hitlerizmus ellen érvelő hozzászólója Kéthly Anna és Ignotus Pál volt.

A *Korunk Szava* végzetét, mint a kultúráét annyiszor, a politika, pontosabban a politizálás hozta. Balla Borisz nem leplezve Gömbös iránt érzett lelkes csodálatát, sőt elkötelezettségét, úgy fogalmazott, hogy minden reformerőnek kötelessége mellé állnia. Balla, Aradi és Possonyi azt követelték Széchenyi Györgytől, adja át nekik a lap irányítását. Amikor a gróf erre nem volt hajlandó, kiléptek a *Korunk Szavából* és megalapították ellenlapját, az *Új Kort*. A beteg, magára hagyott Széchenyi egy ideig szüneteltette lapja megjelentetését, amely március 15. után került előfizetőihez ismét, de igazi újjászületése 1935 májusától számítható, amikor szerkesztését Katona Jenő vette át. Az *Új Kor* alapvetése is Mihelics Vidnek köszönhető, aki ekkor is erősen támogatta a központosítási törekvéseket, emiatt azonban a lap nagyon sok katolikus értelmiséginek a rokonszenvét veszítette el, akik még emlékeztek arra, hogy Glattfelder Gyula és Serédi Jusztinián a felsőházban is szót emeltek a diktatórikus politikai törekvések ellen. Balla Borisz mindenesetre hamarosan megvált az *Új Kortól* és diplomáciai pályára váltott. Ebben s a lap látványos zuhanásában része lehetett Bangha Bélának is, aki a *Magyar Kultúrában* igen csak keményen ítélte el a reformer ifjak Széchenyi Györggyel szemben tanúsított magatartását.

A *Korunk Szava* későbbi története azt bizonyítja, hogy Katona Jenő kivételes bátorsággal és judiciummal tájékozódott a nagypolitikában. *Magyar hitleristák* című pamfletjéről méltán írja Vásárhelyi Miklós: „a kor egyik legbri-liánsabb politikai-irodalmi műve.”¹⁸

A harmadik nemzedék

Minél fenyegetőbb lett egy újabb világháború közelsége, annál élénkebben fordultak a fiatalok a francia irodalmi törekvések felé. Szabó Lőrinc fellépésük előtt lefordította Villon *Tíz balladáját* és *A szép fegyverkovácsné panaszát*, s ehhez az ő nemzedékéhez tartozott a *Dekameront* összeállító Gyergyai Albert is. Villon körül a magyar fordítástörténet egyik tisztázó vitája robbant ki Faludy György ballada-„átköltései” után (1937), a *Nagy testamentumot* viszont már kiválóan és hűségesen tolmácsolta Vas István. A hűség, hitelesség a fordítások mércéje lett, s ebben nagy szerepe volt a harmadik nemzedék fordítóinak.

A *Vigilia* tudatosan vállalta a franciák iránti elkötelezettséget. Claudeltól már a lap indulásának évében fordított Szerb Antal (*Lisieux-i Szent Teréz*) és az akkor nagy tehetségként számon tartott Habán Mihály (*Az idő felajánlása*), majd több nagy verse is következett Horváth Béla és Rónay György átültetésében, de Just Béla is fordította ekkoriban egy költeményét. A harmincas évek hazai folyóiratai közül a *Vigiliában* jelent meg a legtöbb francia vers fordítása, részben azért, mert 1938-tól itt tette közzé az új francia költők később antológiává bővített verseit Rónay György,¹⁹ közöttük Duhamel remekét, a *Florentin Prunier balladáját*,²⁰ amelyet Paul Souchon, Jean-Pierre Calloc'h, Alfréd Droin, Marie Noel, Léon Cathlin és Jules Supervielle verseivel együtt *A franciák háborúja* ciklusba sorolt. (Az antológiának hamarosan második kiadása is megjelent.)

Legalább ilyen gazdag volt a francia művek kritikai szemléje is. Kiemelkedően érdekesek Lovass Gyula írásai (például Martin du Gard *Thibault családjáról*²¹), a később neves Teilhard de Chardin-kutatóvá, -magyarázóvá és -fordítóvá lett Rezek Román pedig sorozatban értelmezte Charles Péguy életművét.²²

„Amit Baudelaire fordítása a *Nyugat*-nemzedék számára, szinte ugyanazt jelentette a fiataloknak Apollinaire-é – írja Sötér István.²³ – Ez a talányos és barbár költő négy csodálatos magyar tolmácsolást kapott Illyés Gyula, Radnóti Miklós, Rónay György és Vas István fordításaiban. Míg a modern francia prózaírók közül Proust és Gide-en kívül Cocteau, Malraux, Aragon, Giraudoux, Martin du Gard, Saint-Exupéry és Supervielle regényei nyertek nem mindennapi finomságú átültetéseket, a modern francia líra körül talán még élénkebb lett legjobb költőink »fordítás-versenye«.” Mert a francia hatás sokat jelentett a háború előtt és alatt, de nem elhanyagolható ma sem.

- 1 GYERGYAI Albert, *Hadjárat*, Disputa, Nyugat, 1925, I, 496–500.
- 2 François GACHOT, *Jean Cocteau*, Nyugat, 1925, II, 292–294.
- 3 GYERGYAI Albert, *Paul Valéry*, Nyugat, 1925, III, 461–462. Uő, *Paul Valéry*, Nyugat, 1930, II, 633–640.
- 4 GYERGYAI Albert, *Curtius*, Nyugat, 1926, I, 364–367.
- 5 1927, I, 181–192. Később egy részlettel bővítve: GYERGYAI Albert, *Kortársak*, 1965, 219–236.
- 6 GYERGYAI Albert, *Francia irodalom. Georges Duhamel*, Nyugat, 1932, II, 341–343.
- 7 GYERGYAI Albert, *Marcel Proust (1871–1922)*, Nyugat, 1936, II, 341–350.
- 8 BABITS Mihály, *Magyar Proust*, Nyugat, 1937, I, 247–248; HALÁSZ Gábor, *A Proust-élmény nyomában*, Nyugat, 1937, I, 418–426.
- 9 JUST Béla, *Proust körül*, Nyugat, 1938, I, 370–376.
- 10 NÉMETH László, *Európai utas*, 1973, 243–245.
- 11 André Gide = *Európai utas*, 378–388. A tanulmányt 1928-ban írta.
- 12 CLAUDEL, *Le souliel de satin* = *Európai utas*, 456–460. (1931-ből.)
- 13 Proust = *Európai utas*, 313–347.
- 14 *Katolikus felfogás és modern költészet*, Nemzeti Újság, 1931. augusztus 23.
- 15 Nemzeti Újság, 1929. május 7.
- 16 Nemzeti Újság, 1929. március 31.
- 17 KÁLLAY Miklós, *Költészet, ihlet és demokrácia*, Nemzeti Újság, 1930. január 13.
- 18 VÁSÁRHELYI Miklós, *Korunk Szava*, Vigilia, 1986, 6. sz.
- 19 RÓNAY György, *Modern francia líra*, 1939, Eckhardt Sándor ajánlásával.
- 20 Vigilia, 1939, 55–56.
- 21 Vigilia, 1940, 511–516.
- 22 Charles Péguy *világa*, 1939, 405–412; *Charles Péguy életműve*, 1939, 470–479.
- 23 SÓTÉR István, *Magyar–francia kapcsolatok*, 1946, 194.

A beszédmód megújításának kísérletei

Illyés Gyula költészete a hetvenes években

A hetvenes évek Illyés „őszikék” korszaka. Az alkotókedv nem apad, hisz a *Beatrice apródjai* (1979) s az újabb színműveket közreadó *Embereljük meg magunkat* című kötetek (1974) mellett két verseskötet is napvilágot lát: a *Minden lehet* (1973) és a *Különös testamentum* (1977). Az utóbbi kötet száz új verse hordozza mindazon jegyeket, amely az öregség testi-lelki élményéből fakadóan szükségszerűen és úgyszólván tradicionálisan tematikus és poétikai alakzatokká formálódnak. Logikus tehát, hogy a korszak lírai termésének recepciójában is ez a fő motívum. Mint ahogy az is „logikusnak” tűnhet, hogy az értő elemzések olyan esztétikai elvárásai horizonttal szembesítik ezeket a verseket, ahol a nézőpontokat az évtizedek során kialakult Illyés-vers kritériumai jelölik ki. Ha tehát az újszerűség, a korszak lírai nívója kevésbé igazolódik vissza e recepcióban, az részben azzal magyarázható, hogy az öregkori költészet tematikus toposzait regisztrálja a kritika. Természetesen az életműnek kijáró tisztelet is árnyalja a kritikai nézőpontot, a politika kezdeményezte viták pedig nem a lírikus világszemléletével, poétikai teremtményeivel szembesülnek, hanem a „közügyért” szót emelő költő állásfoglalásait próbálják kikezdeni. Minthogy a *Sorsproblémák* (1971), s még inkább a *Válasz Herdernek és Adynak* (1977) a magyarság- és nemzettudat szétfoszlását, hiányát, illetve a határon kívül szakadtak – kimondatlanul is az erdélyi magyarság – sorsa, tragédiája iránti közömbösséget kéri számon elsősorban a politikán, de a nemzeten is. Azaz a hetvenes évek politikai oldódásában, a hatalommal való csendes birkózásban Illyés, mintegy megörökölve az „utolsó magyar” adys szerepét, az irodalom és politika történelemformáló konstellációjában vállalja azt a feladatot, amelynek állandósága – igaz, különböző modulációkban – az életmű egészében értelmez egy tipikus költőszerepet. „Voltaképpen lírai költő vagyok, s mégis nekem kell beöltöznöm újra meg újra Comeniusnak, minden sors vállalójának”¹ – írja hetvenöt évesen, visszatekintve a magyar irodalmi hagyományra és saját életpályájára. Ez a történelemből érkező, s a XIX. század által oly karakterisztikussá formált irodalomértelmezés szorosán összekötötte az esztétikumot a nemzeti szellem, a nemzeti sors tükröztetésével, képviselésével. Olyan elvárást érvényesítve, amely önmagába forduló esztéticizmusnak tekintette a nem közösségi érté-

kek képviselőjében és egy, a közösség által hitelesnek tekinthető beszédmódban megformált alkotást. A „saját fájdalom és öröm” és a kollektivitás szolgálatára irodalmon kívüli konfliktusának modernista feloldása jól követhető Illyés gondolatvilágában. Irodalomtörténeti közhely, de nem árt hangsúlyozni, hogy a korai avantgarde korszaka és alulról-jöttege együttesen óvta meg azoktól az illúzióktól és tévítéletektől, amelyek sors- és nemzedéktársait olykor-olykor veszélyeztették. Egy szisztematikus elemzés pontosan végigkövetheti, hogy már az első kötetek idejének tárgyias népi elkötelezettségétől vagy a *Magyarok* első feljegyzéseitől kezdve az utolsó önrítelmező versekig hogyan változik a szerepértelmezés és a jellemző képviselői beszédmód, hogyan szélesíti ki Illyés a nemzetit összemberivé, s a bizonyosságtudatot hogyan cizellálja a tudásba vetett kétely. Ezzel együtt a hetvenes évek a *Szellem és erőszak* politikai vitairatainak időszaka, az utolsó asszósorozat ideje. A teleologizált, hamis célképzeteken alapuló internacionalizmus és kollektivizmus ellen egy másfajta kollektivizmus hitével, magyarság és népiség nemzeti tradíciókba nyúló, bár némiképp ugyancsak a feltételezett közösség erkölcsi parancsával pástra lépő vívónak azonban nemcsak az ellenfél, a hatalom állására kellett figyelnie ekkor már, hanem a háttérre, az irodalomban zajló folyamatokra is. Az az utómodern, posztmodern műszemlélet és beszédmód, amely lecserélte/áttörte a szocialista rendszer esztétikáinak nevezett, valójában ideologizált normáit, a közéletiség és a realizmus kategóriáit elvetve, természetes módon távolodott el attól a hagyománytól is, amely az irodalmi megszólalást a közérdek megnyilatkoztatási lehetőségének tartotta és egy feltételezett közösségi nyelviségre és elvárásra hagyatkozott. A sajátos polgári fejlődésből és irodalmunknak a történeti megkésettiséget kompenzáló szerepéből adódó nagy „diszkurzust”; az úgymond népi–urbánus vitát némiképp átrendezte az irodalmi beszédmódhoz való viszony. „Ha méltánylásra lel a »beszéd elmozdításának« új mértéke, közel kerülhet annak lehetősége is, hogy az úgynevezett »konszolidáció« korának könyvsikerei a maguk valóságos jelentőségéhez mért helyre szorulnak vissza. Publicisztika lesz, ami akkor regénynek számított, s megverselt közírás marad, ami akkor »új típusú« élménylírának tetszett. Ha igazán kedvező fordulat áll be az ezredvég magyar irodalmában, attól sem kell tartanunk, hogy a rákövetkező irodalmiság tükrében akár az elmúlt négy évtized egy lassú, de egyenletes ereszkedésű kultúrlejtő korszakának bizonyul majd. Nyilvánvalóan nem az egyes kiemelkedő életműveket illetően, hanem az irodalom meghatározó állagát tekintve”² – írja Kulcsár Szabó Ernő egy markáns álláspont szemléletét érvényesítve, s ha végiggondoljuk az utóbbi évtized irodalmi történéseit, aligha értékelhetjük másként azt a hallgatást, amely az úgynevezett kollektív elbeszélőmódot övezi mint a recepció egy jellegzetes formáját. Érdemes figyelni hát, hogy a valóban kiemelkedő életművet teremtő Illyés-líra

hogyan tud elmozdulni a tradíciók és maga teremtette koordináta-rendszerben: azaz képes-e megújulni, képes-e új reflexiókra?

A hetvenes évek Illyés-líráját reprezentálja az a száz vers, amelyet a *Különös testamuntum* ad közre. A fogadtatás és az értékelés felemás. Domokos Mátyás Ady *Az én testamuntumom* című versének igazát érzi ebben a kötetben, s a párhuzamokra figyel: „A lírai fogalmazásmód felületi jelzésében is tükröződik tehát, hogy a *Különös testamuntum* – hol egyszavas, hol másfél szavas – versmondatai a »szegények lelkületét megőrző« illyési életmű fél évszázadának régi igazát egyszerre visszhangozzák az Ady-életmű sorslátomásainak a puszták népén is be-beteljesedő igazával.” A párhuzam természetesen nem a versbeszédben, nem a tárgyhoz való viszonyban mutatkozik meg Domokos értelmezésében, hanem a magatartásmódban. „Egy egész közösséget szabadíthat(na) meg emésztő, belső szégyenérzetétől a különös illyési testamuntum elfogadása, de hát ez mit sem változtat azon a jól ismert folyamaton, hogy a szókimondó számadó szégyellt-letagadott igazsága előbb-utóbb gyűlöletessé válik, mert belülről s »őszintén« így tud a legcélszerűbben védekezni az önmagát is elnyomó lélek.”³ Jól érzékelhető a kritikus elvárása: az adys ostorozó, a közösséget felrázó költőszerep folytatása. Lengyel Balázs a kötet domináns vonásának az időélményt tartja. „Nemcsak az életérzéssé vált új időélményt, hanem emellett, vele párhuzamosan a személyes intimitás más területeit is.”⁴ Az öregkori líra természetesen fordul a magánlét világába, s bár gyakorta a testi erő fogyatkozása ihleti a verset, az élet tényeit összegző, a napi tapasztalatokkal szembesülő létérzés nyitja tágasabbra a költői szemléletet. Lengyel Balázs ezt a „lírailag termően fellazult” versvilágot érzékeli, ám az illyési alaptónusnak azt a „férfileírát” tartja, „amely a mindennapokra szögezett szemmel – sem nem révedve bele az ontologikusba vagy a metafizikusba, sem nem bonyolódna bele a személyiség mélyrétegeibe – örökösén a közös gondok körül forog.” Görömbei András a kötet szembeötlő jegyének a folyamatosságot tartja, domináns vonásának pedig a magyarság-élményt, amelynek „nincs köze az irracionális-mushoz”. *A törzs szavai* ciklusnak kiemelt jelentőséget tulajdonít, arra hozván ezt bizonyítékul, hogy az egzisztenciális kérdések nem bizonytalanítják el a költői szerepvállalást, mivel Illyés értelmezésében az egyéniség az anyanyelvvél kötődve a közösség integráns része.⁵

Béládi Miklós a „költői közvetlenség” változását, modulációit regisztrálja, s ennek a közvetettségnek az eredményeként tudja be a jelentésrétegek bővülését. Ugyanakkor – (az eredetileg Illyés-monográfiával kecsegtető kritikus) – a *Bemutatón* kívül nem lát más olyan alkotást ebben a kötetben, amely a költői szemlélet karakteresebb változását tükrözné. A régebbiről továbbélő ismerős alakzatokat üdvözli, mondván: „a vers nem lehet magánbeszéd, a közösséghez kellett szólnia.”⁶

A kötet kritikai fogadtatásából azonban kihallik a változást üdvözlő hang is, bár a poétikai tradíciók visszaigazolása, a jellegzetes tematikus motívumok és versbeszéd megszilárdításának kanonizáló szándéka erőteljesebben érvényesül. Kenyeres Zoltán „a mindmáig uralkodó, egyoldalú Illyés-kép” felülvizsgálatát szorgalmazza.⁷ Az általa megjelölt korszakjelző három vers-típusból (publicisztikus, tárgyias – allegorikus, személyes – nem allegorikus) a személyességet felszabadító, az allegorizáló politikumot elhagyó modellt tekinti érvényesnek az újabb költői korszakra. Kenyeres értékelése hangsúlyeltolódást jelez: a költői erőt a személyes versekben érzékeli. Alföldy Jenő recenziója⁸ ugyancsak észleli a költői alakzatok változását, olykor az artisztikum és a téma ellentmondását. Noha az „eszmegyőzelem” ciklusszervező kompozíciós elv, tagadhatatlan szerinte a versforma és a gondolat gyakori egymásnak feszülése. „Illyés hetvenen felül sem röstell tanulni a fiataloktól vagy virtusból utánozni őket” – írja Alföldy, meg is nevezvén azokat a kortársakat, akik másfajta beszédmódot alakítottak ki – s tegyük hozzá –, akiket a lassan változó, a politikus erőszakát magáról egyre jobban lerázó irodalmi köztudat mind erőteljesebben visszaigazolt: Weöres Sándort, Pilinszky Jánost, Csoóri Sándort, Tandori Dezsőt. A hetvenes évek lírai fordulatának, a korábbi formációk felbomlásztásának, a versbeszéd antipoetizálásának leginkább élenjáró képviselője, Tandori Dezső a „törtformájúan tökéletes Illyés-beszédet” üdvözli a kötetben. Bár Illyés verseszménye csak a korai költészetében alakította a formákat lekerekítetté, a töredezettség mégis inkább az elhallgatásból, a kimondás feszültségéből eredt, mintsem a fragmentaritás műszemvényéből. Tandori Illyés-interpretációja – még ha az újabb törekvések öngazolását szolgálja is – mindenképp figyelemre méltó, mert a valóban érvényesülő poétikai újító erőt emeli ki: szerinte fontos, jellegzetességei a kötetnek. „Az örök dramatizálás: a párbeszédök önmagával, a jelenet-esélyek, az ellen-jelentések, egy-egy eszme vagy eszmélés környezetének fölfejtése, a gondolatjelek, vesszők, felkiáltójelek, zárójelek, kiragadott vagy rátoldott külön sorok, a kettőspontok, a gondolat- és vesszőjelek, a nagy kezdőbetűk.”⁹

Az utolsó évtizedeknek kevesebb helyet szentelnek a monográfiák. Finom distanciával követik tárgyukat, s megállapításaik részben visszautalnak a korábbi időszakokra, részben általánosítva összegzőek, olykor túlságosan is. „Illyés kései lírája: az élet drámai megélése. Az életet folyamatában, változatosságában, sokszínűségében, alakváltozásaiban éli át. A költő hűsége: a folytonos változás, a megújulásra való állandó képesség. Szinte balladák ezek a versek: belső drámák, a nyugtalan lélek vívódásai. A sűrű írásjelek, a sorokon átindázó enjambement-ok, a szaggatott, elnyelt, tört mondatok, a közbeszúráások, az újszerű szóösszetételek a nyelvi burkon is mutatják a küzdelem nyomait”¹⁰ – írja Tüskés Tibor a kötetről, művekkel nem dokumentálva ki-jelentései†

Izsák Lajos e kései költészet meghatározó vonásának a változó időélményt tartja. A visszapillantások s a kontempláció olyan vershelyzetek, amelyek nemcsak az életkorral magyarázhatók, hanem – Izsák értelmezésében – „a lírai megújhódás” jeleként is. „A szűknek tetsző témában Illyés egész költői univerzumát tartja mozgásban, nemcsak tartalmilag új és meglepő, amit mond, hanem formai változatossága, oldottsága, egyszóval szerkesztéstechnikája tekintetében is.”¹¹ A monográfus az utolsó évtized lírájáról csak a posztumusz kötet, *A Semmi közelít* kapcsán szól. Ez már nem a költő válogatása, a máskor szigorú rostán áthull szinte minden hátrahagyott vers, rögtönzés és alkotás egyaránt. Az utolsó kötetek pedig láthatóan különböző művészi rangú alkotásokat tartalmaznak, s egyre kevesebb az úgynevezett nagyvers. Tamás Attila így értékeli ezt a korszakot: „...egy olyan megállapítást, mely szerint az új magaslatokra eljutó Illyés-líra a hetvenes évektől már nem emelkedik tovább, föltehetően a későbbi kutatások sem fognak majd megcáfolni. Az utolsó időszak költészetének lassú ívelése inkább lehajló, mintsem emelkedő irányt mutat.”¹² Tamás Attila óvatos fogalmazása egyfelől arra utalhat, hogy az irodalomtörténet túl közelinek érezheti e korszak értékelését, s a kortárs kritika pedig a kellő tiszteletkörökön belül nem merészkedik. Noha egy alapos elemzés valóban feltárhatja az utolsó kötetek beszédmódjában is az újszerűséget, a személyiség válságának nyelvi aspektusait, az egykori montázstechnika újszerű alkalmazását, a beszéd széttagozását önreflexív betoldásokkal, a tárgyias beszédmódot, mint a kései Illyés líra határozott vonását – az utolsó évek verstermését illetően azonban elfogadható Tamás Attila összegző érvényű megállapítása: „Az öregedésnek, bizonyos fokú távolodásnak a jelei nemcsak a tárgyválasztásban mutatkoznak meg elkerülhetetlenül, hanem a megszólalás módjában is. Kivételes esetektől eltekintve az ekkori költő műveinek sem drámaisága, sem a lendülete, sem a színgazdagsága, sem a könnyedsége, sem monumentalitása, láttató vagy képzeletmozdító ereje, intellektuális összetettsége vagy természetessége nem lesz a korábbiaknál jobban jellegadóvá.” Érdemes tehát szemügyre vennünk az utolsó korszak, a hetvenes évek líráját, különösen a beszédmód aspektusából.

Az időszak verseiben egyre nagyobb teret nyert a dialogikus, a vers tárgyát illető különböző nézőpontokat megszólaltató beszédmód. Vannak olyan művek, amelyek párversnek tekinthetők, amikor is ugyanarról a témáról különböző szemléletű művek vallanak, illetve egy-egy alkotáson belül szembe-sülnek az eltérő megközelítési módok. Az egyik leginkább hangsúlyos motívuma ez időszaknak is a szerep, a történeti szükség által kikényszerített vagy vállalt, visszaigazolt vagy méltatlanul megtagadott magatartásmód tisztázó belső vitája. Az egyik póluson helyezhető el a *Várakozások*, ez az élet-történeket rendszertelenül összegző, nagy lélegzetű vers. A beszéd grammatikai alanya ugyan változik, közelít és távolodik az éntől, a szubjektív ki-

nyilatkoztatástól, ám valójában mégis a verstörténés összes mozzanata az énből származik, s rá vonatkoznak a reflexiók is. A vers nagyobb része az egyén sors- és léttörténetének felidézése. Az élet eseményeinek biografikus sorozata és a lét rendjének (szabadság, rabság, élet, halál) személyre vonatkoztatott érzékeltetése együtt rajzolja meg a létezést. S ebben a történetben helyezkedik el, különböző pozíciókban, a szerep. Az első megfogalmazásban ugyan a moduláció és a mondottak igazságtartalma látszólag ellentétben áll, ám a kérdőjeles forma csak a retorikus beszéd hozadéka, nem kérdőjelezheti meg a kinyilatkoztatást:

De meddig lehet várakozni?
Meddig szabad még várakozni,
ha árulás lehet a várás,
ha várakozni: gyávaság?

A második értelmezéssor ugyanezt az egyértelműséget mutatja, s egy hasonlóan retorikus, egymást erősítő, megnevező metaforikus lánc segítségével:

Várni, az mustból a bor.
Várni, az a kenyér, ahogy kel.
Várni, a rend jut uralomra.
Várni, hisz a rossz is elmaradhat.

Ez a fogalomhasználatában is patetikus, némiképp romantikus beszédmód a várás, azaz a jövő, azaz a „rend” világának bizonyosságát jelzi. A visszavetített, az élettörténetek sorába nem szervesen belehelyezett szereptudatot, és az ezzel ekvivalens jövőképet árnyalja – de nem visszavéve a neki tulajdonított igazságtartalmat – a jelen, az öregedés, a kortársak fogyatkozása:

Csak együtt várni volt vigasz,
tettre készen ama jövendőt!
Egy-egy nemzedék egy közös
várakozás.

Ez az emberileg teljesen átérezhető melankólia a vallomásosság tónusát erősíti fel a korábbi tárgyiasan megnevező beszédhez képest, s az abból kivont én-t most egy szituatív én-képpel helyettesíti, illetve egészíti ki. Ezzel együtt ez a – különben figyelemre érdemes – vers a szubjektum világot birtokló szerepére, tehát egy nagyon is hagyományos lírai szituációra épül.

Bonyolultabb, a szerep és kétely, igazságtudat és negáció, énazonosság és önreflexió összetettebb viszonyára épül az *Állomások hosszán*. A hetvenes évek lírai törekvéseit méltóképp reprezentálni képes vers többféle lírai helyzetet, különböző grammatikai beszéd szinteket és eltérő szerepértelmezéseket egyesít. Egy abszolút hagyományos toposzra, a hazatérés lírai szituáció-

jára épül az egyébként szétzilált szerkezet. „A modern versnek nem árt ha kusza. / Sőt ihlető szerencse” – olvasható ez a nem annyira önironikus, hanem valóban a mű stilizált modernségére visszautaló reflexió. (A „légben elrepülő acéltű” bármely avantgarde szellemiségű mű díszére válna.) A leíróan tárgyias, majd a vers tárgyára és a beszélő személyére visszavonatkozott önironikus beszédmódban némiképp idegen a gyermekkor részleteinek felidéző elbeszélése. Érezhető – s nemcsak a szürrealizmusra, az elme filmvásznára való utalások tudatják az olvasóval – a szemlélet megtöbbszöröződése, a múlt és jelen filmszerű egybejátszatása: „Száguldok, de nem menekülnék. / Noha a kerekék: / mit tettek velem, mit tettek!” – sugallja ez az önidézet a költészet egy korábbi szakaszát, a fiatalkori hitvallását, a „nem menekülhetsz” etikai parancsát, de azt mára már átértékelő, az etikumot a lét valóságával szembeesítő szemléletet is.

A versben a szereptudatra épülő deklaratív beszéd, és az attól eltávolodó, de még mindig az én biztosságába fogódzó meditáció nem a kinyilatkoztatás–válasz hagyományos oppozíciójára alapozódik, hanem rendszertelenül illeszkedik a szövegbe. A művész, a festő, a költő – mint ahogy híres példaként a művész igazságának, a *Bartók*, a *Bevezetés egy Kodály-hangversenyhez*, az *Óda a törvényhozóhoz* kinyilatkoztatásaiban – itt is „fölfedi a bajt”, azaz birtokában van az igazság: „Nézi elménk, mit a költő keze / élénk ró és érteni föl-ad.” Ettől az általános szerepértelmezéstől tér vissza a beszélő a vershelyzethez, a halottak napi megemlékezéshez, mely számára születésnap, s ebben a vallomásos beszédben keverednek a valós halálélmény, a testvér temetésének és torának emlékképei, valamint az eszmék torzulásos pusztulásának kinyilatkozásai. A nyilvánvaló utalás, Ady eltévedt lovasa ugyanúgy a modernség történelemértelmezése, ahogy „a forradalmak” köztérbolyként, hősi hiedelemként való láttatása is. A vers ezen közbülső része meditatív vita, ahogy az emlékező a jelen valóságából vissza-visszatekint a múltba, s bár az alany az önmegszólítás formulájával kívülről tekint történetére („emlékezz, ébredj”) – innen a távolságtartó demitizálás is –, mégis ugyanaz a dikció érvényesül. Nem így a verszárlatban, ahol előbb egy a verstárgyra visszautaló önreflexió („Dől a magyarázat eléd”) távolít el a beszélőtől, majd – tipográfiailag is új szakaszként – egy általános művészetelméleti tézis („Hálónk és fegyverünk a kép”) jelzi nemcsak a megismerés egy lehetséges formáját, de a versbeszéd egyik módozatát is. Az utolsó szakaszban a vershelyzet intarziaként épül be a verstárgyba, visszafogva némileg annak retorikus hatását (csak megjegyzésként: igazán kár volt a szöveg egyik részét kurziválni, jelezve különállását, hisz a teljesség így megbomlik, antipoeétikusan direktté válik):

Az ott már a lápi Werbóczy-vár –
Legegyszerűbb lesz: félvállra a koszorút.
 Már ami téglá még –
Ki lesz taposva addigra a gyalogút
 a hóból s a múltból kiáll.

Az *Állomások hosszán* a kései Illyés-költészetben ritka szép példája annak, hogy az öregedés élethelyzetét, a bölcs meditációt egy művészileg is sokrétű, valóban összetett beszédmód adja vissza. Ezekben a versekben ugyanis többnyire egy másik líramodell a konzekvens foglalatja ennek a vershelyzetnek. Az persze nemcsak emberileg, hanem alkotáslélektani szempontból is teljesen érthető, hogy a visszaemlékezés, a gyermekkori emlékek idézése és a testnyűgös bajainak felsorolása a leggyakoribb téma és kiindulópont. Ez egyben azt is jelenti, hogy a verstörténés teljes mértékben a szubjektum uralma alá kerül. A relatíve sok ilyen témájú és jellegű versből kiemelkedik néhány, amely a megnevező, felsoroló szerkezet és a beszédmód változásai közti összefüggést pontosan érzékelteti.

A *Búcsú a testrészektől* nem egyszerűen az öregedés leltára, annak számbavétele, ahogyan képességei megcsalják az embert. Az affektív diskurzus egy monologikus beszédhelyzet változata, amikor is az egyén számba veszi testi múlását. Ez a kontemplatív szituáció azonban azáltal erősödik fel, hogy önálló sodnak a testrészek, egy groteszk helyzetet képezve így. A beszélő pozícióját tekintve alapvetően önironikus telítettségű közlésmód azonban el-ellágyul, és másfajta szemlélet, másfajta hangzás is teret nyer:

Ősz jó. Koldulgat gyom-tűzön
 meleget a meredt kenyér
 És jó s didergeti tél
 a lelket is egy tar mezőn.

Ez a későmodern, a harmincas évek lírai beszédmódját idéző forma gyakran eszköze ezekben a művekben annak a szövegformálásnak, amely során a különböző részek más-más grammatikai alanyiséggel, különböző hangnemmél érzékeltetik a nézőpontok lehetséges különbségeit.

A szabadvers, a prózavers – a hetvenes évek verseinek egyik látható törekvése – nem újdonság Illyés költészetében. Némely esetben viszont az egyébként hagyományos formálású versben olyan szövegrészeket találunk, amelyek a laza, az élőbeszéd dikcióját követő szerkesztésmód szerint készültek. A *Bemutató* öt különböző szövegegységéből az első és az utolsó közrefogja a személyes vallomásra épülő múltidézéseket. Az első „bemutató” a természeti. A vackor, a som, a kőkény dadogó szavai után megszólalnak sorban a nővények, hogy hátha szót értene velük az ember. A tárgy pedig a létezés: „Nem ígért rossz látványt a létezés / föl-földerülő hajnalaival.” Ebben a

megnevezés-sorban a jelenségek, a létezők vannak jelen; a beszélő kezdetben kiiktatta önmagát, majd visszacsempészte az összegzésben – jelezve ezzel e poétikai újítás lehetőségét és korlátait. Az ötödik, záró szakaszban egy más-fajta versbeszédmód kísérletének lehetünk tanúi. Az „esik” ige uralja a ver-set, homogenizálva így a világ jelenségeit:

Szítál, szemel, csöpög, esik, esik,
szemetel a ködből, köd esik,
az őszi köd permetezik,
az ősz esik,
korom esik, az év esik.

A meglehetősen kaotikus mozaikjelenségek egy része történetiséghez köthető, mások a napi léthez, illetve a létezéshez kapcsolódnak, annak nem minőségét, csak tárgyszerűségét jelzik. A minőséget az „esik” dominanciája képviseli, érzékeltetve így a pusztulást. A vers(részlet)ben ugyanis a beszélő csak a megnevezésre korlátozza szerepét. Azáltal, hogy kiiktatódik a valóságot leképezni akaró logika, teremtődik egy olyan szabadversbe foglalt jelenség-halmaz, amelynek csoportosítása különböző olvasati lehetőségeket feltételez.

A tér és idő dekonkretizálásával teremt Illyés másik kísérleti lehetőségét. A *Mikor már egyenes az út* olyan feltételezés-sorozatot tartalmaz, amely nemcsak megfosztja az olvasót a bizonyosságtól, hanem az aktív olvasatot is lehetővé teszi. Az egyébként szinte klasszikus zsánerkép egy vándor leírását tartalmazza, amit azonban a közlés nem egyszerűen elbizonytalanít, hanem visszavon:

Ott ülne még, botjával lába közt ő,
ha volna még útmenti csárda.
ha egy jó bot még útitárs lehetne.

Maradjon hát csak úton ez a férfi,
hisz oly mindegy már, hol is alszik,
hisz bárhol ébred,
gondja az út, a hátralevő...

Ez az „útvesztő” egyenes irányú, csak épp a konkrétumok hiányoznak, amelyek kijelölnék a teret és az időt. A sziklák közt gomolygó füst „talán betyárroké már, vagyis az utolsó majtényiaké” – dezinformál a szöveg, lehetővé téve a történelmi idősíkok fölcserélést, amint a földrajzi nevek is megengednek többféle értelmezést: „Diákok voltunk egykoron Patakon? / Pápán, Utrechtben, Padovában?” A beszélő ritkán avatkozik a szövegbe, s ha igen, megengedő állításaival, kérdéseivel elbizonytalanít. Ez a modernség létélményét már némiképp posztmodern beszédmóddal érzékeltető vers azonban a

zárlatban váratlan fordulatot vesz. A magányt, a kiüresedést az este hazabalagó paraszt képe foglalja össze egy esszenciaszerű hasonlatban.

A hetvenes évek versvilága a sokszínűséget hozza Illyés költészetében. Kétségkívül hiányzik ebből a korszakból az a verstípus, amelyet leginkább számon tart az irodalomtudat, s amelynek talán utolsó karakterisztikus darabja az évtized elején született *Koszorú*. Az is érzékelhető, hogy bizonyos témák ismétlődnek, más és más hangszerelésű, szerkezetű művekben tűnnek fel. A költő újtó kedvét, az újabb nemzedékek képviselte líramodell, beszédmód iránti tájékozódását, nyitását ugyancsak érzékelhetjük. Nem lehet célja azonban egy mégoly alapos elemzésnek sem, hogy a kései Illyés-költészet és a hetvenes évekbeli irodalmi ízlésváltás között megfeleléseket keressen, ám arról nem mondhat le, hogy ne utaljon a correspondenciákra.

Az évtized elejének verseit összegyűjtő *Minden lehet* egyik különösen figyelemre érdemes verse *A mester gondjai*. A keresztrefeszítés pillanatának megdöbbentően groteszk ábrázolata valóban Babits *Golgotai csárdáját* idézi, amint arra Tamás Attila utal. S némiképp hasonló a versmodell is, a lírai én eltűnik az alakban, s ennek monológja ad egy világértelmezést. Babits kockázó katonája ugyanúgy nem fogja fel a világtörténelmi pillanatot, ahogy az Illyés-vers „mestere”, akinek gondja csak arra van, hogy rosszak a szögek, s nem bírják el a megfeszítendő súlyát. Az objektivizálásnak egyik lehetséges modelljét jelenti ez a szöveg, hisz a beszélő szempontjából helytálló, ám mégis primitív beszéd nem egyszerűen egy világértelmezést ad, hanem utal a világok különbözőségére is. Oly módon érzékelteti a megváltás etikumát humanizált mítosszá formáló értelmezés és egy emberi, ám szimplifikált nézőpont közti különbséget, hogy a lírai én felszámolta önmagát. A stilizáció poétikai hagyományait ebben a műben kitágítja a túlságosan szakszerű, az iparosmesterek szókincsét és gondolatvilágát hűen visszaadó, fordulataiban is megszerkesztett beszéd. A történelmi pillanat kiteljesedését, Krisztus megfeszítését a *Különös testamentum* egyik négyesorosa viszi majd tovább. A poétikai eljárás hasonló, ám most a megfeszített szemszögéből látjuk a verstárgyat, a kontármester munkáját.

„Rossz az ereszték”
észlelte, hogy a fára fölszegezték,
az ács fia.
De késő volt már mester-apját hívnia.

A jelenet deszakralizálása, a megváltás hétköznapisága, emberisége mint-ha Pilinszky világát, s tárgyiasan lecsupasztított, aforizmatikus beszédmódját idézné. A megfeszített azonban nem az Úr-apjához fordulna segítségért, hanem „mester-apjához”. Az ácshoz vagy a kovácshoz.

1 ILLYÉS Gyula, *Szellem és erőszak*, Bp., Magvető, 1978, 69.

2 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Bp., Balassi, 1994, 52.

3 DOMOKOS Mátyás, *Költői feladvány = Uó, Varázstükrök között*, Bp., Szépirodalmi, 1991, 246–253.

4 LENGYEL Balázs, *Különös testamentum = Uó, Zöld és arany*, Bp., Magvető, 1988, 399–402.

5 GÖRÖMBEI András, *Illyés Gyula különös testamentumai = Uó, „Ki viszi át”*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 28–43.

6 BÉLÁDI Miklós, *Különös testamentum*, Jelenkor, 1978, 10. sz., 964–968.

7 KENYERES Zoltán, *Illyés Gyula: Különös testamentum*, *Kritika*, 1978, 4. sz., 23.

8 ALFÖLDY Jenő, *Villám és mosoly az Olümposzról*, *ÉS*, 1978, 1. sz., 11.

9 TANDORI Dezső, *Mégis mindig odafelé, hogy legyen hova!*, *Új Írás*, 1978, 3. sz., 403–405.

10 TUSKÉS Tibor, *Illyés Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 419–420.

11 IZSÁK József, *Illyés Gyula költői világgépe 1950–1983*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 374–384.

12 TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Bp., Akadémiai, 1989, 304.

A Másik hangja – Krasznahorkai László: *Sátántangó*

Krasznahorkai 1985-ben megjelent regényét igen kedvező kritika fogadta. Mind a mai napig talán ez a legismertebb, legnagyobb érdeklődést kiváltó műve. Megjelenésétől kezdve folyamatosan újabb és újabb, a mű más és más jelentésvonatkozásait kiemelő tanulmányok születnek róla. Krasznahorkai generáción kívül jelentkezett a nyolcvanas évek közepén. Mikor prózáját a kortárs beszédformákhoz viszonyítják, a szembeállítások nagyobb hangsúlyt kapnak, mint a párhuzamok. A *Sátántangó* történetelvű epikai világa – írja Szirák Péter – a „történetvesztés” idején lépett be az irodalmi kommunikációba, akkor, amikor már az Esterházy, Nádas, Márton és Tandori meghonosította, az elbeszélésformákat relativizáló beszédmód mellett megjelentek a nyolcvanas évek nemzedékének Garaczi, Németh Gábor, Szíjj Ferenc és Darvasi László a jelentésképződést radikálisan megkérdőjelező írásai.¹ A párhuzamba állítások általában nem a kortárs művekre (Esterházy *Fuharosokjától*, Jeles András filmjeitől és Petri György költészetétől eltekintve²), inkább korábbi hagyományra vonatkoznak. A magyar irodalomban Gyulai, Kosztolányi és Hajnóczy epikai szemléletének hasonlóságait hangsúlyozzák. Többen érzékelnek rokonságot Kafka *A kastély*, García Marquez *Száz év magány*, Bulgakov *Mester és Margarita* című művével, Faulkner és Singer regényeivel.³

Szirák Péter a mű recepciótörténetében három periódust különböztet meg: a nyolcvanas évek elemzői a regionális tematikai és ideológiakritikai jelentésszerűségeket hangsúlyozzák, a kilencvenes évek elején a narratológiai szempontok, elsősorban az elbeszélői kompetencia tanulmányozása kerül előtérbe, majd a kilencvenes évek második felében a koherens jelentésképződést fellazító funkciók vizsgálatát állítják középpontba a szerzők. Szirák a nyolcvanas évek értelmezései közül Balassa Péter és Radnóti Sándor írásait emeli ki, amelyek szerinte a történetyszerűség visszaállítását és a messianizmus leleplezését állítják előtérbe, tehát a mű olyan funkcióit, amelyek történetfilozófiai és ideológiakritikai értelmezéseket tesznek lehetővé. A nyolcvanas évek „erős olvasatait” a kilencvenes évek elején annak a vizsgálatai követik, hogy miként helyezkedik el az elbeszélői távlat és a mű *tudása* az egyidejű

történetfilozófiai-ideológiakritikai beszédrendben, majd a kilencvenes évek második felében a jelentéskonstrukció zártságát megkérdőjelező írások, például Palkó Gábor tanulmánya, amely az erős olvasatok átírására vállalkozik.⁴ Szirák írásában talán arra érdemes felhívni a figyelmet, hogy a tanulmányokban az áttekintés azokat a gondolatokat „erősíti” fel, amelyek illeszkednek a rendezés alapjául szolgáló időbeliséget követő narratív sémába, és kevésbé veszi figyelembe azokat, amelyek nem illenek bele. Nem reflektál arra a recepciótörténeti jelenségre, hogy az újabb megközelítések gyakran újrafogalmazzák, új perspektívába helyezik az előző elemzések által felvetett kérdéseket. A történetmondás sajátosságait például a nyolcvanas évek kritikusi is tanulmányozzák. Balassa Péter szerint a *Sátántangó* az írás művelését szöveg-messianizmusként, teremtő rontásként reflektálja.⁵ A sejtetés és előrevetítés narratív technikájának jelentőségére is felfigyelnek a nyolcvanas évek kritikusi. „A démoni realitás elfogadásából fakadó írói beszédmód következetesen a sejtelem sávjában marad, kisebb kilengésektől eltekintve nem rugaszkodik el se a direkt motiváció, se a reguláztalan vizionálás felé.”⁶ Az elbeszélői tudás problematikusága már ekkor a kutatói érdeklődés látókörébe kerül. Radnóti Sándor szerint Krasznahorkai visszatér a „régí nagyepika két alaptörvényéhez, a múltban játszódó elbeszélő történethez és az elbeszélő omnipotenciájához”.⁷ Az egységes értelemkonstrukción ellenálló jelzéseket – ahogy erre Hárs Endre felhívta a figyelmet⁸ – egyaránt érzékelik a nyolcvanas és a kilencvenes évek kutatói. Radnóti például a reális és irreális elemek keveredése kapcsán interpretációs feszültségről beszél.⁹

Hárs Endre más koncepcióba helyezi el a *Sátántangó* recepcióját. Szerinte az értelmezések, beleértve például Balassa Péter, Radnóti Sándor, Domokos Mátyás, Szirák Péter 1993-as tanulmányát és Palkó Gábor írását is, alapvetően két aspektusból közelítenek a műhöz: a filozófiai, teológiai, történelmi, illetve szociológiai értelemben vett mulandóság problematikáját és annak narratív megformáltságát emelik ki. A narratívpoétikai szempontokat érvényesítő megfigyelések az elbeszélői kompetencia vizsgálatára koncentrálnak.¹⁰ Hárs Endre hangsúlyozza, hogy a nyolcvanas évek kritikusi is megfogalmaznak olyan sejtéseket, amelyek fellazítják a regény értelmezhetőségének zártságát, ugyanakkor azoknál a szerzőknél sem tűnik el nyomtalanul a mulandóság téma és a homogén narráció egybekapcsolása, akik az általuk implicált zárt értelmezhetőség megkérdőjelezésére vállalkoznak.¹¹

Tanulmányomban a marginalitás és a kirekesztettség kérdéskörének diszkurzív aspektusait igyekszem megközelíteni, egyúttal kísérletet teszek a homogén jelentéslehetőségeknek ellenálló narratív funkciók további feltárására és értelmezésére. Az első részben a teleologikus értelemben elgondolt történet marginalizálódását és a kirekesztett figurák történetének összefüggéseit vizsgálom, a másodikban a marginalitás artikulációjának lehetőségeit elemzem. A harmadik részben a regény textuális topográfiájának működését

tanulmányozom, azt, hogyan ad helyet a textuális tér a regénytérből kirekesztett hangoknak, végül mindezek alapján a mű „későmodern” irodalomtörténeti helyének újragondolására teszek javaslatot.

I. A marginalitás elbeszélése

A történet kirekesztése

Az újabb narratív elméletek hangsúlyozzák az olvasói absztrakció fontosságát a történet létrehozásában, a szöveg diszkurzív egészéből az olvasó hozza létre az aktuális fabulát. A mű eseményeit, cselekvőit, beszélőit, ok-sági, időbeli és egyéb viszonyait rendezve akár több különböző fabulát is alkothat. Eco lehetséges fabuláról, illetve fabulákról beszél: meghatározatlan számú absztrakció során az olvasó makropozíciók sorozatát állítja össze.¹² A fabula összerakása, az összefüggések kialakítása már önmagában is értelmezést feltételez – írja Ricoeur.¹³

A *Sátántangó*t több elemző is hol megváltástörténetként, hol annak megkérdőjelezéseként értelmezi. A messiásvárást a kirekesztettség problematikájára kiterjesztve és a narrációt szem előtt tartva megfigyelhetjük, hogyan várják a szereplők a megváltó „szerzőt”, aki értelemmel bíró narratívába rendezi életüket. Nemcsak a város széli elhagyott telep marginális figurái ők, hanem még saját történetükből is kizárattak. A műből is kiszorol a teleologikus narratíva, jelentős részét ugyanis az tölti ki, hogyan igyekeznek a szereplők belépni a „nagy történetbe”. A regénytörténet tehát a nagy narratíva marginalizálódásának történeteként is felfogható. Szerepét átveszi a számtalan kis narratíva: szűk keresztmetszetű, szereplői nézőpontú mikro-történetek sorozata. Mindezt a doktor írása foglalja keretbe, új összefüggésbe helyezve a lényegtelennek látszó kisszerű eseményeket. A doktor az eseménytelenség aprólékos leírásával, a semmiről szóló írással akarja felvenni a harcot a megsemmisülés ellenében. Az írás aktusa által akar ellenállni annak a pusztulásnak, amely mint történetírót őt magát is meg fogja semmisíteni. A doktor heroikus vállalkozása *Az ezeregyéjszaka legszebb meséi* történetmondójának helyzetét idézi. Amíg Seherezádé mesél, csillapul a szultán haragja, így valójában az elbeszélői tevékenysége alakítja a történet folyását. Mindkét beszédhelyzet azok közé a ritka narratív jelenségek közé tartozik, amikor a narráció látványosan előtérbe lép, és dekonstruálja történet és narráció hagyományos hierarchikus oppozícióját.¹⁴

Még összetettebb a kép, ha figyelembe vesszük, hogy a doktor mint az események egyik szereplője a mű végén az extradiegetikus elbeszélővé¹⁵ válik, vagyis térbeli konfigurációban elképzelve a hanyatlástörténet fölébe kerekedik. Az utolsó oldalakon kiderül, hogy már maga az egész mű is beágyazott történet, amelynek kerettörténete nem más, mint az, hogy a doktor regényt ír. Az ellenállás dokumentuma tehát maga a mű, a *Sátántangó*. Ha az

elbeszélői hang a doktornak tulajdonítható, aki az elbeszélésnek szereplője is, akkor már maga a szereplői-történetírói tevékenysége is „meg van írva”. A regényzáró metalepszis és a doktor történetírása elmozdulásos alakzatot hoz létre. Az alakzat másodszori olvasása olyan kontextusba helyezi a doktor regénybeli tudósítását, mely szerint ez az írás egy magasabb szintű írás által már előre ki van jelölve. Az olvasó ekkor azt érezheti, hogy becsapták, elhitették vele, a szereplők maguk írják sorsukat. Ez az illúzió lepleződik le azzal, hogy a mű a fikcionáltságra irányítja a figyelmet. A megelőzöttség tapasztalatával és a megszólalás lehetőségeinek meghatározottságaival való szembesülés Foucault episztémé koncepciójával állítható párhuzamba.¹⁶ Az episztémé megelőzi a szavakat, az érzékelést és a gesztusokat, amelyek nem mások – írja Foucault –, mint az episztémé többé-kevésbé pontos megnyilvánulásai.¹⁷ A metalepszis a regény lezárását hozzákapcsolja a regény újrakezdéséhez, vagyis mintegy felszólít a másodszori olvasásra. A doktor pusztulásnak ellenálló írása ekkor mint lehetséges beszélőpozíció már maga is ki van jelölve az első olvasáskor érzékelt írás által.

Peter Brooks a narratíva előrehaladásának dinamizmusát vizsgálva különösen fontos szerepet tulajdonít a cselekmény befejezésének és a befogadó lezárásra várakozó magatartásának. A cselekmény szerinte a „halandóság diszkurzusának logikáját” követi. Benjaminra hivatkozva úgy véli, hogy a narratív fikciót olvasva tulajdonképpen a halál megismerését keressük, azt az életben elérhetetlen tapasztalatot, hogy a halál szemszögéből láthassuk és értékelhessük életünket. A mű befogadását a visszatekintésre, vagyis az utolsó ítéletre való várakozás irányítja. Végig abban a tudatban olvasunk, hogy az, ami még előttünk áll, elsősorban a mű befejezése, át fogja értékelni az éppen olvasott szöveget.¹⁸

A *Sátántangó* lezárásának metalepszise így többszörösen zavarba ejti a befogadót. Ráeszmél, hogy tulajdonképpen a doktor írása az a mű, amelyet a kezében tart, és így saját pozíciójára is kénytelen reflektálni. Elmarad a befejezés megvilágító hatása is, mert a mű vége egyben a mű kezdete is. Ugyanakkor a regény lezárása alapjaiban értékeli át az addig olvasottakat. Az utolsó ítélet és az utolsó szó helyén e kettő hiánya áll. Az utolsó ítélet tehát nem más, mint az utolsó ítélet hiánya. Ez a hiány elvezet a mű elejére, vagyis elkezdődik az utolsó ítéletre való várakozás narratív folyamata, amely ugyanilyen önmagára való visszautalással fog végződni. Az olvasó így az áttekinthető lezárás helyén saját eligazítást kereső vágyait találja. A keresés eredménye pedig nem a cél, a végpont elérése, hanem a keresés elkerülhetetlen újrakezdése. Körtánc a folyamatos leépüléssel és az elmúlással. A táncot megállítani nem lehet, a mű retrospektív nyugvópontja nem más, mint a megállíthatatlanság beismerése.

Az *ellenállás melankóliájának* metaleptikus zárlata még egyértelműbben utal az utolsó szó és az utolsó ítélet kérdéskörére.

Felmorzsolta szénre, hidrogénre, nitrogénre és kénre, finom szövetét szétbontotta a darabjaira, széjjelfoszlott és megszűnt, mert felemésztette egy elgondolhatatlanul távoli ítélet – amiként ezt a könyvet emészti fel most, itt, ezen a ponton, az utolsó szó. (386.)

Ezen a ponton a regény a narratív megismerésben megnyilvánuló halál-vágy keresztény kultúrkörhöz kötődő hagyományát feszíti szét, mert nemcsak hogy eléri a halál retrospektív állapotát, hanem az emberi test fizikai megsemmisülésének részletezésében túl is lép az antropológiai szemléleten.

A kirekesztettek története

Ha a regényt üdvösségtörténetként olvassuk, kiderül, hogy a könyv első részében ez a történet el sem kezdődik. A szereplők semmi mást nem tesznek, csak a tervezett esemény kiindulópontjának helyszínére, a kocsmába igyekeznek. A hősök történeten kívüli helyzete egyszerre irányítja a figyelmet a marginalitás artikulációjának és a fabulának a problémájára.

A szereplők: Futaki, a Doktor, Kráner és Kránerné, Halics és Halicsné, Schmidt és Schmidtné felkerekednek, és szerzőt keresnek, akárcsak Pirandello családja. Olyan szerzőt, aki megírja további történetüket, vagyis értelmet ad céltalan létezésüknek. Amikor Irimiás átalakítja életüket, tulajdonképpen klasszikus narratívát konstruál, ok-okozati összefüggésen alapuló cselekményt, amelyben mindenki megtalálhatja a maga szerepét. Az olvasó az előzményekből ismeri Irimiás valódi célját, így kénytelen illúziók nélkül tekinteni a telep kiürítésére és a vállalkozás további sorsára, tehát egy alapjaitól elmozdított történet alakulását kíséri figyelemmel.

Az Irimiás kínálta célelvű narratívában is megfigyelhető a figurák kirekesztett helyzete. Megismétlődik az első rész alapszituációja: a szereplők igyekeznek eljutni a leendő történetük helyszínére, ezúttal nem a kocsmába, hanem a Weinkheim-kastélyba. Várják, hogy Irimiás megérkezzen, és értelmet adjon ottlétüknek. A következő lépés – a várakozásokkal ellentétben – nem ennek a történetnek a kibontakozása, hanem egy újabb történet ígérete. A szereplők újra felszedelőzködnek, és elindulnak az újabb történet színhelyére, a városba. Ám ennek az alakulásáról sem tudhatunk meg semmit, hiszen itt ér véget a regény. Az értelmet adó narratíva és az elérhetlensége által létrejövő nyitott szerkezet a kiszolgáltatottak kisémmizésének elkerülhetetlenségét sugallja.

A többállomásos, végpont nélküli vándorlás a differencia¹⁹ játékára is rámutat. A telep lakói azt várják Irimiástól, hogy értelmet adjon pusztá létezésüknek, de csak újabb ígéretet, újabb történetet, jelölősort kapnak, az ígéret megvalósulása, jelöltje elmarad. Irimiás az Almássy majossal kapcsolatos tervek véghezvitele helyett újabb tervvel áll elő, informátori tevékenységet kell folytatni a városi emberek körében. A szereplők előtt immár újabb cél, újabb jelölő lebeghet, hiszen egy „olyan ügy kiválasztottjai, melyben a hűség, a buzgalom s a fokozott éberség egyenesen elengedhetetlen”. Az ügy meg-

valósulása pedig már kívül esik a regény látókörén. Minthogy a kívülről jövő értelemadás kétségessé válik, a transzcendens jelölt elérhetetlenségének problémájával is szembesül az olvasó.

Az is jelzésértékű, hogy Irimiásnak nem kell különösebb erőfeszítést tenni, hogy a reménykeltő elképzeléseknek higgyenek az emberek. Talán azért nem, mert az új értelem keresésének a vágya és nem meglétének bizonyossága motiválja döntésüket. Az új meg új tárgyakra irányuló, végtelenbe mutató tendencia hasonló alakzatot mutat, mint Lacan elméletében az emberi egyedfejlődés során kiépülő szignifikációs viszonyok láncolata. Lacan szerint már a csecsemő első vágya, az anya iránti vágy is túlmutat önmagán: azt a kívánást jelzi, amire az anya vágyik leginkább. A csecsemő nemcsak az anyára vágyik, hanem az anya vágyát is ki akarja elégíteni. Nemcsak arra vágyik, hogy gondozzák, hanem arra is, hogy kiegészítse az anyát, pótolja azt, amit az anya leginkább nélkülöz, a *falloszt*. Ez az a vágy, amelyet soha sem lehet kielégíteni, ez az a jelentett, amit soha nem lehet elérni. Az egyén élete során sokféle jelentő-láncolatot épít ki, mindig új meg új terminusokkal helyettesítve a régieket, miközben egyre nő a távolság a manifeszt jelentő és a látens, az elfojtott, a tudattalanba került eredeti jelentő, az anya iránti vágy és az anya vágya mint jelentő között. A jelentett, a fallosz ugyanaz marad.²⁰

A *Sátántangó*ban a helyről helyre vándorló emberek útja is hasonló jelölő-láncolatot alkot, ahogy szinte öntudatlanul, Irimiásban vakon bízva haladnak előre. Már nem tudják artikulálni a boldogulás utáni elemi vágyukat, az igazi mozgatót, az eredeti jelentőt, mert az, akárcsak az anya vágya, rég elfojtott, tudat alatti rétegekbe süllyedt. Városi sorsuk alakulása már túlmutat a regény lapjain, azt a gondolatot is sugallva, hogy boldogságkeresésük eredeti tárgya, jelentettje elérhetetlen.

A többállomásos remény és kiábrándulás ritmusát követő vándorlásban Futaki ritmusa többször elválnak a többiekétől. Lépéselőnyben vagy lépéshátrányban van a többiekhez képest az Irimiáshoz fűződő bizalom skáláján. A sántikáló Futaki a szó szoros értelmében is másként jár, mint a többiek. A Weinkheim-kastély felé tartó nagy menetelésben lemarad a többiek mögött. Míg „lépéshátrányban” baktat a kastély felé, felidézi Irimiás beszédét. A szereplői gondolkodás az elbeszélői közlést is újraértelmezi, kiderül, nem bízunk annyira Irimiásban, mint ahogy azt korábban a történetmondó állította. Az elbeszélő tehát nem uralja teljes mértékben saját történetét, az elbeszélői omnipotencia nem teljes. Futaki kétségei megegyeznek az olvasói elvárással, amely talán nem is arra irányul, hogy igazat mondott-e Irimiás vagy sem, sokkal inkább arra, hogy mi válthatja ki Futaki kétségeit. Az olvasó olvassa, ahogy Futaki újraolvassa Irimiás beszédét. Ekkor már Futaki sem a tematikus állításokra figyel, sokkal inkább arra, hogyan ássa alá a retorika az állításokat.

Meg aztán... ez az egész, tegnap... Hiába akarom, én ezt nem tudom megérteni... Mert hisz tudja, hogy ismerjük jól. Minek volt akkor szükség arra a bohóckodásra? Úgy beszélt, mint valami hittérítő... Lehetett látni, hogy ő is kínlódik, nemcsak mi... Nem értem, hisz tudhatta, mit akarunk! És tudhatta azt is, hogy azért mentünk bele ebbe az egész idétlenkedésbe azzal a hülyegyerekekkel, mert azt akarjuk végre hallani tőle, hogy: „na, jó... ebből elég volt. Gyerekek, itt vagyok, megjöttem. Mi ez a nagy búbanat? Kezdjünk magunkkal valami okosat. Halljuk, kinek van valami elképzelése...” De nem! Így hölgyeim és uraim, úgy hölgyeim és uraim, kicsoda bűnösök maguk... Az embernek megáll az esze! (239.) (Kiemelés tőlem – Zs. E.)

Futaki beszéde egyenes idézet a narrátori beszédben, amelyen belül ő is idézi Irimiás szavait. Az idézőjelek jelzik, hogy két különböző beszélőről van szó, azt azonban nem, hogy el is hangzanak-e ezek a szavak. Akár belső monológrol, akár kimondott gondolatról van szó, a szöveg megtartja a beszédszerűség illúzióját, fordulatait („Az embernek megáll az esze!”). Azt viszont nem lehet eldönteni, ki is gondolja, illetve „mondja”, azaz nem mondja a három pontot. A kihagyások mintha „a mondjam, ne mondjam” dilemmáját érzékeltetnék. Mintha Futaki maga is vívódna, hogy megfogalmazza-e kétségeit. Két-három soros nekifutás után kihagyás, megakadás, majd újra két-három soros szöveges rész következik. Ez a ritmus is érzékelteti a mű egészére jellemző, más szerkezeti egységekben is megfigyelhető előrelépés-megtorpanás alakzatot.

II. A marginalitás megszólaltatása

A hiány retorikája

A *Sátántangó* olvasója kénytelen a részproblémák fontosságát elfogadni anélkül, hogy szituálni tudná őket. A mű Futaki ébredésével kezdődik, egy október végi nap reggelén. Megtudjuk, hogy Schmidtné Futakival csalja a férjét, majd tanúi vagyunk egy másik családi kísérletnek, végül Irimiás érkezéséről kapunk hírt. Már a legelején szövevényes apró történetekbe bonyolódnunk, bár az alaphelyzettel nem vagyunk tisztában. A *Sátántangó*ban a 17. oldalon szereplői gondolatmenetbe beékelte mellékes közlésben hallunk először az alaphelyzetről. Ez is csupán néhány megjegyzés, több kérdést hagy nyitva, mint amennyit megválaszol.

Hirtelen savanykás ízt érzett a nyelvén, s azt hitte, itt a halál. Mióta feloszlatták a telepet, mióta az emberek ugyanolyan sietséggel futottak szét innen, mint amilyen hévvel idejöttek, s ő – néhány családdal, az orvossal meg az iskolaigazgatóval együtt, akiknek ugyanúgy nem volt hová menniük, mint neki – itt ragadt, nap mint nap figyelte az ételek ízét, mert tudta, hogy a halál előbb a levesekbe, a húsokba, a falakba költözik bele. (17.)

Később egy másik szereplői perspektívában, a doktor gondolataiban is feltűnik a szituációra vonatkozó információ.

Valójában nem is tett mást, csak azon őrködött, hogy emlékezőképességét megóvja a körülötte pusztító enyészettől; attól kezdve, hogy – *miután kimondták a telep felszámolását*, s ő úgy döntött, él a lehetőséggel s itt marad, míg megérkezik a „felüggesztését feloldó határozat” – felment a malomba a nagyobbik Horgos lánnyal, végignézte a lármas rakodást, a rikácsoló emberek lázas kapkodását. (67.) (Kiemelés tőlem – Zs. E.)

Az állítás, hogy valaha egy telep működött, közbeékelésként hangzik el, formailag preszuppozíciója, implikációja egy másik mondatnak (miután kimondták a telep felszámolását). A preszuppozíció gyakori narratív funkciója, hogy létrehozza a történetmondó és történetbefogadó közösségét, kapcsolatának közelségét. Az elbeszélő olyan pozícióba helyezi magát és szövegbeli hallgatóját, mintha közös előismeretük volna.²¹ Ebben a helyzetben a befogadó zavarba jön, az elbeszélő úgy tesz, mintha már elmondta volna a telep előtörténetét. „Csal” a szöveg, szemantikai csúsztatás ejti csapdába az olvasót: úgy utal vissza egy hiányos közlésre, mintha az teljes értékű információ lett volna. A hallgató, elfogadva a megszabott pozíciót, kénytelen elfogadni a „jól értesültség” helyzetét.

Az olvasó és a történetbefogadó pozíciója ekkor elválik egymástól, az olvasó érzékeli azt a feszültséget, amely a szöveg megszólított olvasójának lehetséges tudása és a neki tulajdonított tudás között fennáll. Hozzászokik az információhiányos állapot folytonosságához, másrészt maga is kiszolgáltatottja lesz a szöveg önkényének, amely visszafogja a kiinduló helyzet bemutatását. A befogadó tehát az információhiányból és szövegbőrségből adódó megfélemlítési retorikával kerül szembe, ugyanakkor megtanulja úgy érteni és élvezni a művet, hogy fontos perspektívák rejtve maradnak előtte. Ekként átérezheti a telep lakóinak és az elbeszélés hallgatójának kiszolgáltatottságát, de az „élni kell” elv működését is. A történet akkor is halad előre, ha közben nem derül ki, mi is ez a történet. Az egymásba kapcsolódó tagmondatok és mondatok végeláthatatlan folyama is a feltartóztathatatlan előrehaladás képzetét erősíti.

A *Sátántangó* beszélője harmadik személyű, és beelát a szereplő gondolataiba, mégsem mondható mindentudónak, mert ritkán hagyja el a szereplői perspektívát, és ha igen, akkor is legfőlőbb az aktuális szituációra vonatkozó narrátori megjegyzést tesz. Az elbeszélő rejtőzködik, mintha elvesztené saját önálló látóterét, ezért nehéz a beszélő hangban egy elbeszélő személyt és egy mindent átlátó, összesítő horizontot feltételeznünk. Az „elbeszélő mond egy történetet” klasszikus narratív szituáció helyett az elbeszélő a szereplők látóköréhez társítja a saját hangját. Az elbeszélő és a szövegbeli olvasó kommunikációját nemcsak háttértudásuk különbségei, hanem az elbeszélő személyének és álláspontjának meghatározatlansága is akadályozza, így a kommunikációs zavar a mű beszédhelyzetének alapelemévé válik. Az információ-visszatartás technikája és az elbeszélői értékelés meghatározatlansága

egyaránt a kommunikációból való kirekesztettség helyzetének felismerésére készíti az olvasót. Kénytelen hozzászokni a frusztrációhoz, szinte természetessé válik számára, de ez a beszédmód ugyanakkor a frusztráció természetességének paradoxonára is felhívja a figyelmet.

Megszólal-e az alárendelt?

A mű meghatározó közlésformája a szereplői tudat narrátori bemutatása, amelybe egyenes idézetben vagy függő beszédben elbeszélte monológként gyakran beékelődnek a szereplők kimondott vagy kimondatlan gondolatai. Amikor a szereplők egy-egy jellegzetes fordulattal, nyomatékosítással vagy kiegészítéssel „beeszlőnek” a tudatnarrációba, egyrészt megváltozik a történetmondó történettől való időbeli távolsága, az előidejű elbeszélés egyidejűvé válik, másrészt módosul a történet és a narráció alárendeltségi viszonya: a történetből narráció lesz. Így egyszerre halljuk a klasszikus történetmondást és annak elmozdítását: a történet elbeszélése történő elbeszéléssé alakul, és megfordítva: a történet utoléri az elbeszélést, majd újra elmarad tőle.

Alatta szinte teljes volt már a sötétség, csak a nyíláson át szűrődött be – mintha köd gomolyogna – némi fény. Nyugalom vette körül, hátát az egyik gerendának támasztotta, s mert az előbbi örömből maradt még mostanra is, behunyta – „Na most!” a szemét... (136.)

A helyzet bemutatása nem haladja meg a szereplő térbeli elhelyezkedésének látókörét. Azt látjuk kizárólag, amit Estike érzel. Gyors térbeli nézőpontváltással Estikét is látjuk a padlás terében, eufórikus lelkiállapotáról is értesülünk. Az elbeszélő nemcsak térben, hanem időben is közel áll az eseményekhez. Egyidejűvé válik a történetmondás, amikor a beszélő mondatát megszakítja a szereplő („Na most!”). Az előidejű történetmondás tehát gyakran egyidejűvé válik, így nem érthetők egyet Radnóti Sándor már említett állításával, hogy Krasznahorkai visszatér a „rég nagyepika két alaptörvényéhez, a múltban játszódó elbeszélte történethez és az elbeszélő onnipotenciájához,²² inkább a múlt idejű és jelen idejű elbeszélte történet folyamatos váltakozása a jellemző. A narráció és történet viszonyának problematikussága, vagyis a fikcionalitás hangsúlyozása ebben a mozzanatban is megfigyelhető, a történet „beszél”, utoléri a történetmondást. Az elbeszélő olyannyira azonosul a szereplővel, hogy történetmondói szerepkörének biztonságos, távolságtartó pozícióját is feladja. Hasonló szövegjelenséget szinte minden oldalon láthatunk.

A csapda koreográfiája című tanulmányában Balassa Péter a szegénység megszólalásának kérdését is vizsgálja. „A megfosztás, az elszegényítés tehát szociológiai-történelmi jelentéssel bír, amelyet az író mintegy helyettük artikulál, hiszen a szegénység egyik legfőbb és legkirívóbb jege az artikuláció elvesztése, amikor elhagyja őket a beszéd.”²³ Vizsgálataim a fokalizáció és

a beszédmód összefüggéséről összhangban vannak Balassa állításával, mely szerint az elbeszélő mintegy a kirekesztettségben élő elnémított szereplők helyett artikulálja véleményüket. Folytatva a gondolatsort, a kirekesztettség artikulációjának problematikussága is artikulálódik a narratív közlésmódban. Az elbeszélő valóban a szereplők helyett beszél, a mű nagy részében „kölcsonadja” a hangját a figuráknak, és átveszi az ő nézőpontjukat, ami a teljes megértés és pillanatnyi azonosulás viszonyának is tekinthető. Ugyanakkor a rövid szereplői közbeszólások rávilágítanak arra a jelenségre is, hogy mennyire elnyomja a más nevében való beszéd az egyenes beszédet, a szereplői közvetlen megnyilatkozást. Ha rátekintünk a könyv egy-egy lapjára, szembeötlő, mennyire eltűnik az idézőjeles egyenes beszéd a narrátor együtt érző elbeszélésében. Miközben a történetmondó a kiszolgáltatottak, az önartikuláció lehetőségétől megfosztottak nevében beszél, az is láthatóvá válik – a szöveg vizuális terében is –, hogy már maga az ilyen beszéd is csak a másik hangot elnyomva szólalhat meg. Jellemző, hogy a szereplői párbeszédes részek is a folyamatos szedésű narrátori beszédben vannak. A szereplők saját beszédének írásképe nem különül el a narratív szövegtől, önálló megnyilatkozásuk számára a szó szoros értelmében nincs hely, csak a történetmondói beszédben kapnak teret.

A kirekesztettség artikulációjának problematikusságát veti fel Gayatri Spivak egy más összefüggésben. *Szóra bírható-e az alárendelt?* című tanulmányában azt vizsgálja, miként jelenik meg a nyugati diszkurzusban a harmadik világ szubjektuma. Az indiai özvegyáldozat brit eltörlésének példáján elemzi az alárendelt nő beszédének (illetve a helyette/érte való diszkurzusnak) lehetőségeit. Az özvegyek feláldozásának több brit és indiai interpretációját követi nyomon (rítusként elnézni, tudomásul venni, magasztalni vagy bűnnek nevezni), szövegről szövegre halad, folyamatosan szembesül mind a brit, mind az indiai törvények változásaiban a jelölőként szereplő nő rögzítetlen helyével, és végül megállapítja, hogy az a nő, aki máglyára megy, nem szólal meg, az ő hangja a domináns diszkurzusban nem artikulálódik. Nincs olyan szöveghely, ahol az alárendelt megszólalhat.²⁴

A *Sátántangó* beszédterében sem szólal meg az alárendelt, annak ellenére, hogy az egész mű a kirekesztettek látóterében játszódik. Ha figyelembe vesszük a kirekesztettség szituációjára utaló egyéb, már említett narratív eljárásokat (a folytonos menetelést az élet[történet]be való belépés céljából, valamint az ismétlődő elvétel Balassa által megfigyelt alakzatát²⁵), láthatjuk, hogy a mű jellegzetes beszédmódja is a kirekesztettség problematikus voltára irányítja a figyelmet. A néző- és beszélőpozíciók sajátos megoszlása a szereplők és az elbeszélő között a marginalitás megszólaltatásának kérdésességére utaló jelzésként is értelmezhető. A narrátor az, aki beszél, vagyis kölcsonadja a hangját annak, akinek nincs. A diszkurzusból kirekesztett Másik szemével néz, és a saját hangján szól. A kirekesztettség „hősei” bele-bebeszöl-

nak a történetmondó szövegébe, legtöbbször csak egy-egy megjegyzés erejéig, összefüggő, többmondatos szakaszok csak elvétve fordulnak elő. A szereplők szaggatott beszéde leginkább dadogásra emlékeztet, ez is a kimondás nehézségeire irányítja a figyelmet. Az alárendelt nem szólal meg, saját nevében és önmagát reprezentálva nem beszélhet, csupán dadog. Nem is szólalhat meg, hiszen a kirekesztettség a domináns beszédmódból való kirekesztettséget is jelenti.

Nemcsak a marginalizált hang megszólalásának nehézségeit érzékelteti a fragmentumokra töredezett egyenes beszéd, hanem az elbeszélői hang – a másik hang töredékeinek befogadása által – maga is állandó megszakításokkal terhelt. Így a narratív kontinuitás folyamatos elmozdításnak van kitéve. Az elbeszélői beszélőpozíció kiközlentése, mint a marginalizált hang töredékes befogadására, illetve annak tökéletlenségére utaló narratív eljárás, összhangban áll azzal a derridai elképzeléssel, amelyet elméletben Spivak követendőnek tart a kirekesztett hang érzékeltetésére. „A gondolatot vagy a gondolkodó szubjektumot áttetszővé vagy láthatatlanná tenni annyit jelent, mint elrejtetni a Másiknak asszimiláció révén történő elismerését. Ilyen elővigyázatosságok miatt Derrida nem arra indít, hogy hagyjuk a másikat beszélni önmaga érdekében, hanem inkább az „egészen más”-hoz (a megszilárduló másikkal szemben a *tout-autre*-hoz) intéz „felhívást” vagy „fel szólítást”, hogy delirálja azt a belső hangot, amely a Másik hangja bennünk.²⁶ A *Sátántangó* elbeszélője, miközben helyet ad a Másik beszédének és nézőpontjának, saját beszélőpozícióját mozdítja el, és így a narratív hang is folyamatosan delirál, félre-beszél, vagyis önmagában szólaltatja meg a Másik hangját.

A műre leginkább jellemző beszédforma igen összetett elmozdulásos alakzatot mutat. A szereplői közbeszólások egyidejűvé teszik a történetmondást, és a narrátort kimozdítják történetmondói pozíciójából. Ezt a kimozdítást viszont gyakran instabilizálják a közbeszólásokba ékelődő narratori jelenlét jelzései. A szöveg a következetes belső nézőpont által a kisémmizettek látókörét emeli be a regény terébe, az ő nevében beszél, ugyanakkor annak a lehetősége, hogy a kirekesztettek beszéljenek, maga is kétségessé, megkérdőjelezhetővé válik. A látó- és beszélőpozíciók felosztása a kirekesztettek és az elbeszélő között ráirányítja a figyelmet a más nevében való beszélés evidenciájának megkérdőjelezéséhez. Az együttérző, a marginalizált diszkurzust befogadó szöveg is megismétli a kirekesztés bizonyos elemeit.

Irimiás, a többi szereplővel ellentétben, megszólal egy különálló szövegtérben. Beszédének szövegszedése is jelzi, hogy egyenes idézetről van szó. A belső nézőpont hiánya miatt Irimiás belső világa csak sötét pontként körvonalazódik. Az átláthatatlan üres helyen intertextuális utalással gazdagodik a mű. A *Sátántangó* felidézi az ószövetségi *Jeremiás könyvét*, ám abban a pillanatban, ahogy az olvasó párhuzamokat kezdene keresni, a szöveg máris

elmozdul az összefüggő jelentés kialakításának lehetősége elől. Irimiás alakja (a nevéen kívül a zengő hangja, a sasorra) egyszerre idézi fel Jeremiást, de akár azokat a hamis prófétákat is, akiktől Jeremiás óva inti az embereket. Az utalás a Jeremiás által kiátkozott hamis prófétákra is rámutat:

Prófétáid hiábavaló látomásokkal
 ámítottak téged!
 Nem leplezték le bűnödöt,
 hogy fordítsanak sorsodon.
 Hanem hiábavaló látomásokkal
 vezettek félre téged. (Jeremiás siralmi 2,14.)

Ebben az esetben Irimiás beszédének intertextusa, a *Jeremiás siralmi* az alapszöveg, az *Irimiás beszéde* című fejezet ellen fordul, és egy, a messianizmust kétségbe vonó értelmezést tesz lehetővé. Irimiás beszéde ezek szerint önreferenciális közlésként is olvasható, a beszéd az elmozduló utalásalakzat révén egyúttal a megtévesztő prófécia működését is bemutatja. Megváltás és megtévesztés, igaz és hamis jövendölés így nem egymással szembeállítható, oppozíciót képező fogalom pár, hanem egymásra épülő, kimozdított helyzetű alakzat, akárcsak az *Irimiás* és a *Jeremiás* név egymáshoz viszonyított illeszkedő eltérései.

III. A hálózat hálózata

Az informátori hálózat kiépítéséről szóló mű maga is hálózatszerűen szerveződik. A hálózat emberei, a regény szereplői észrevétlenül Irimiás hálójába kerülnek, aki maga is egy átláthatatlan hálózat láncszeme. A fogalmazók köré is felettesek hálózata épül. A háló-, illetve hálózatkonceptió is hálószerűen képlékeny és változó koncepciónak bizonyul. A háló folyamatosan szövődik az olvasó körül is, minél inkább át akarja tekinteni, annál inkább belebonyolódik.

A hálózat hálózatának alakulása legjellegzetesebben az ismétlések rendszerében mutatkozik meg, például a metaforika (nem utolsósorban a háló képzetköréből vett képek), az előre- és visszautalások és a narratív egységek ismétlődésében.

A kocsmai jelenetben a Kerekes poharának felborulása nyomán keletkezett foltok metaforikája felidézi a doktor földtörténeti olvasmányának szövegét:

Ugyanebben az időben az Alföld egész területe is emelkedett, és így az apró tavak vize lefolyásra talált a távolabbi területekről is. A Tisia tömb ezen epirogenetikus emelkedése nélkül nem is tudnánk magyarázatát adni a levantei-tavak gyors eltűnésének. A levantei állóvizek eltűnése után a pleisztocénban már csak kisebb tavak, mocsarak, lápok jelezték az egykori beltenger... (72.)

Pohara felborult, [...] s a helyén egy bizonytalan körvonalú, nehezen meghatározható folt maradt (*fölszívódott? a posztoszálak résein lezúdult, s ott terült szét a deszka szakadékos felszínén, hol érintkező, hol elszigetelt tavak rendszerét teremtve meg...* Mindennek azonban nem így volt jelentősége Halics számára, mert...), Halics felszisszent. (100.) (Kiemelések tőlem – Zs. E.)

Hasonló jelenség figyelhető meg egy más helyen. Mikor a doktor elképzeli az őszi esőzéseket, a pocsolókat beborító békalencsüket apró szemekhez hasonlítja. Később szinte ugyanezekkel a képekkel találkozunk, de a hasonlító és hasonlított fordított helyzetben van. Az emberi szem békalencsével benőtt vízfelszínhez hasonlít.

S e pocsolóakra, meg a közelben futó kanális vizére békalencse, sás és hínár telepszik, hogy este vagy késő alkonyatkor, ha a hold halott fénye megcsillan rajtuk, mint valami apró szemek a vidék testén, vakon, ezüstösen nézzenek az égre. (79.)

E közelezetben Halics petyhüdt arcbőre vágóhidak rideg csarnokaiban egymásra gyűrődött hús- és szalonnarétegekre, hályogszürke szemei elhagyott házak udvarán álló kutak békalencsével benőtt vízfelszínére emlékeztették. (118.)

A képek ismétlődése ekkor is a „már olvastam valahol” érzést válthatja ki a befogadóból. Megszakítják a olvasás előrehaladását, így könnyen összefüggésbe hozhatók a posztmodern regény lineáris olvasást megkérdőjelező eljárásaival. A befogadót visszalapozásra, sőt a szöveg többszörös átlapozására készíthetik. Ezek a finom utalások térszerűséget kölcsönöznek a regénynek, a befogadóban ugyanis azt a benyomást keltik, mintha ezen a szövegbeli *tájon* már járt volna. A vissza- és átlapozások aktusa is gyors, szövegbeli barangolásnak tekinthető, a keresés a szó vizualitására koncentrál. Az ismétlődés alig érzékelhető pókhálószerű finomsága a szöveg olvasó-szubjektumát a „nem most olvasom először azt, amit olvasok” érzésével, vagyis a diszkurzus szubjektum pozíciókat prekondicionáló szerepével is szembeesítheti.

A műben a hajnalodó égbolt képe fejezetzáró vagy fejezetkezdő szituációban gyakran visszatér. Erős vizuális hatást kiváltó leírások ezek, a legkülönbözőbb emberi sorsok mögött hol ugyanaz, hol nagyon hasonló háttér-díszlet jelenik meg.

Az ismétlődő közbeekelt elbeszélések is a szövegálózat rendszerét építik. Többször hangzik el különböző nézőpontokból, különböző megvilágításban „ugyanaz” a történet. A későbbi változat újraértelmezi az előzőt, és a narráció problémáival szembeesíti az olvasót.

Kelemen is ott ül a városi kocsmában, ahol Irimiás és Petrina jelenetet rendez, és robbantással fenyegetőzik. Ekkor csak annyit közöl velünk a történetmondó, hogy az „utcára nyíló ablak mellett egy kövér, zsíros bőrű ember ül, fején kalauzsapka; döbbsenten figyel Irimiást, majd gyorsan felhajtja féldecijét, s az üres poharat ügyetlenül lecsapja az asztalra. »Bocsánat kérem« –

hebegi, amikor látja, hogy mindenki őt nézi.” (48.) Később Kelemen megérkezik a telepre, hogy elmondja Irimiásék feltámadását, és ő is elmeséli, mi történt a kocsmában. Az elbeszélői és a szereplői beszámoló több részletben eltér egymástól. Kelemen szerint Irimiás nem beszél, csak töpreng, őt viszont megismeri, és barátjának nevezi. Ezzel szemben az első elbeszélésben Irimiás hosszú beszédet tart, Kelemeden meg sem ismeri, és egy szót sem váltanak egymással. A kétféle elbeszélést nemcsak a tényszerű eltérések miatt érdemes összevetni, hanem a hangsúlyeltolódások, a lényeges és lényegtelen információk különbségei miatt is. Természetes, hogy Kelemen a saját szempontjából adja elő az eseményeket, és nagyobb szerepet tulajdonít magának, mint amilyen szerepe valójában, pontosabban az elsődleges elbeszélői narratívában volt. Érdekesebb viszont, hogy Kelemen olyan részletekről is beszámol, amelyeket az elsődleges elbeszélő figyelmen kívül hagy. Az első történetben nem sokat tudunk meg a presszóban ülőkről.

Odabent alig lézeng néhány ember, a vécés néni ölében déli harangszót sugároz egy zsebrádió; a ragacos törlőrongytól még vízfoltos asztalok, leendő tanúiként apró feltámadásoknak, most többnyire gazda nélkül biccennek erre-arra; az a négy-öt rákönyöklő, beesett arcú férfi távol egymástól kiábrándultan, vagy a felszolgálólányt lesve, a pohárba bámulva, vagy levelet fogalmazva, megfontoltan hörpölgeti a kávé, a pálinkát, a bort. (49.)

Kelemen a szó szoros értelmében más megvilágításba, más látószögbe helyezi a leírást. Kelemen jobban ismeri a városi presszó látogatóit, mint a történetmondó.

A pimasz népség! Pontosan olyanok voltak, mint ezek itt... Látásból ismerem őket, ott volt a TŰZÉP-fuvaros, két rakodó a fatelepről, aztán a tornatanár az egyes számú iskolából, meg egy éjszakai pincér a restiből, meg még egypáran, na. Komolyan mondom, csodáltam Irimiás önfegyelmét... de hát igazat kell adnunk... adni neki. Mit kezdjen ő ezekkel? Mit kezdünk mi ezekkel? (115–116.)

A két elbeszélés kölcsönhatásban áll egymással, nemcsak Kelemen pozícióját lehet összevetni az „eredetivel”, hanem az eredeti is kimozdul stabil helyzetéből. Ebből a részletből az is kiderül, hogy a történetmondó nem uralja a regény történetét, a szereplő jobban ismer bizonyos helyzeteket, mint a narrátor, az elbeszélő tehát nem omnipotens, mint korábban állították.²⁷ A szereplőnek alaposabb ismeretei vannak a bent ülőkről, a figurák száma sem egyezik. Kelemeden is beszámítva mindenképpen többen vannak a helyiségben, mint ahogy arról korábban az elbeszélő tudósított. Így nemcsak az elbeszélői narráció mozdtítja ki a nagyotmondó Kelemen történetét, hanem fordítva is, Kelemen beszámolója is viszonylagosítja az elbeszélő történet fölötti hatalmát. A befogadó újra a „valahol már olvastam” olvasói élménnyel szembesül, visszalapozásra és az alig tagolt bekezdések folyamában az ere-

deti keresésére kényszerül, amiből viszont azonnal kiderül az „eredeti” megbízhatatlansága.

Az ügyosztály informátori hálózatot irányító tevékenysége a szöveghálózatot kétféleképpen is alakítja: egyrészt Irimiás újraértelmezésével visszautal korábbi elbeszélői jellemzésekre vagy azok hiányára, arra készítve az olvasót, hogy összeesse őket a szereplőről kialakított saját képével, és így tudatosítsa saját tevékenységének történetalakító szerepét, másrészt az önreflexív jelzések tovább bonyolítják a szöveghálózat önmagába visszatérő irányultságainak rendszerét.

Krasznahorkai más regényeire is jellemző és a *Sátántangóban* is megjelenő térképszerűen kirajzolódó regénytér ráirányítja a figyelmet a textuális hálózat térszerűségére. A tematikusan kirajzolódó fikcionális tér és a textuális tér alakzata között összhang és feszültség egyaránt érzékelhető. A szereplők a város, a telep, a kocsmá és a kastély közötti térben élnek, bolyongásuk ebben az önmagába visszatérő kiüttlán térben játszódik, hasonlóképpen ahhoz, ahogy az olvasó bolyong a szöveglabirintusban, bezárva az ismerős, ismétlődő és kiutat mégsem mutató szöveghelyek között.

A kirekesztettek hangja viszont csakis ebben a szövegtérben szólalhat meg, csakis olyan térben, amely maga is jelzi a megszólalás problematikusságát. A szöveg térszerűsége így teret biztosít annak a hangnak, amely a fikció teréből kívül reked. A szövegtér így ellenáll a fikcionális tér zártságának, a marginalitás kimondhatatlanságának, és létrehozza azt a metadiszkurzív helyet, ahol a kirekesztettség problémája körvonalazható. A szöveg materializálása, a szövegtestre metasztinktént ráépülő, térszerűen szerveződő konstrukció ad helyet a fikcionalitás terén és diszkurzusán kívül rekedt artikulálhatatlan tartalmaknak.

Összegzés

A modalitás, a fabulavariációk és a textualitás különböző szempontjainak vizsgálata során világosan kirajzolódik egy ismétlődő forma, egy elmozdulásos metaalakzat, amely meghatározza a narratívpoétikai funkciókat. A mű igen gyakran ajánl olyan kódot, amely önmaga hatókörét kérdőjelezi meg, elkülönöződik önmagától.

Futaki vívódásainak szaggatott, neki-nekilendülő, kihagyásokkal teli beszédmódja az előrelépés és megtorpanás alakzatát követi. A mű domináns beszédformájában, a szereplői-elbeszélői kettős történetmondásban is az elmozdulásos, elkülönöződéses alakzatok sora figyelhető meg. Az alaki közbeszólások elmozdítják a narrátori pozíciót, ugyanakkor ezt az elmozdítást instabilizálják az elbeszélői jelenlét jelzései. Az olvasó, minthogy ismeri Irimiás terveit, a telep kiürítésével kezdődő nagy vállalkozásban egy alapjaiból kimozdított történet alakulását figyeli. Az elmozduló utalásalakzat

az *Irimiás*, *Jeremiás* és a *Jeremiás által kiátkozott próféták* láncolatával létrehozza az intertextus mint ellenbeszéd értelmezési lehetőséget is. A szereplők folyamatos haladása az új történet és az új élet felé, az értelmet adó narratíva és annak megkérdőjelezése elmozdulásos, nyitott szerkezetet hoz létre, amely egyrészt a transzcendens jelölt elérhetetlenségének derridai állítását érzékeltetheti, másrészt azt a vágy által irányított keresési folyamatot, amikor a keresés kénytelen újabb meg újabb tárgy felé fordulni anélkül, hogy igazi célját valaha is elérhetné, anélkül, hogy a vágy kielégülhetne. A textuálitás hálózatában a befogadó ismételten a „valahol olvastam már” tapasztalattal szembesül, ami az első változat keresésére készíti. A megtalált szöveg azonban nyomban rá fog mutatni az „eredeti” megbízhatatlanságára. Az információ-visszatartó diszkurzív stratégiát alkalmazó mű másodszori olvasásakor a befogadó érezheti az első olvasás naivitását is, amely az alapoktól kiindulva, tér és idő okozati láncában akarta megérteni az alapjaiból kiközentett történetét, így a közvetlen második olvasat is lényeges értelmezési elmozdulást hozhat létre az elsőhöz képest.

A *Sátántangó* elemzésekor az olvasó elindul egy értelmezési úton, majd kénytelen visszalépni, mert a koherens jelentésképződést megzavarja valami. Nekiindulás és visszalépés, nekiindulás és visszalépés ördögi tangójának ismétlődő tánclépéseit járta a mű az olvasóval a javasolt kód és annak elmozdulása, a differencia és a differancia váltakozásának ritmusában. A befogadó újra meg újra a nekirugaszkodás és visszalépés, az illúzió–kiábrándulás–továblépés logikátlan logikájának tapasztalatát éli át anélkül, hogy illúzióvesztésének folyamatát egy rögzített pont kijelölésével meg tudná állítani. Az újra meg újra nekirugaszkodó értelmezési kísérletet cserbenhagyja a mű, az olvasó ugyanúgy szembesül a cserbenhagyás tapasztalatával és a tapasztalatsorozatnak feltartóztathatatlanságával, mint a regény szereplői a mű során.

Elemzésem olyan narratívpoétikai funkciók működésére mutat rá, amelyek a művet inkább a posztmodern paradigmához, mintsem a későmodern hagyományhoz kapcsolják.²⁸ A mű poétikáját döntően meghatározó, a legkülönbözőbb formákban jelentkező elmozdulásos alakzat az alapok hiányából következő mindenütt jelen lévő instabilitás képzetét teszi láthatóvá. A mű során a befogadó tragikus felhang nélkül, legföljebb némi szomorúsággal tanulja meg alapvető viszonyítási pontok, tehát koherens jelentéskonstrukció megalkotása nélkül is követni és élvezni a narratíva előrehaladását. Vizsgálataim nem támogatják a mindentudó narrátor feltételezését, mert a műben olyan elbeszélések is találhatóak, amelyeket nem ural a történetmondó, amelyek a szereplő korrekciójára szorulnak. Az elbeszélő történethez való viszonyulásainak meghatározatlanságai, az előidejű és egyidejű történetmondás állandó váltakozása, valamint a beszélő- és nézőpozíciók alaki és narrátori megosztása nem teszik lehetővé egy történetmondói identitás kialakulását, ahogy azt sem, hogy a történetmondó kívül helyezkedjék saját

elbeszélésén. A művet a metaleptikus zárlat felől újraolvasva a történetírói pozíciók megelőzöttségének, a történetmondói én konstituálódásának problémáival szembeesülhet az értelmező. A *Sátántangó* előtérbe állítja a marginalitás problémáját, amelyre a posztmodern és a posztstrukturalizmus különösen érzékeny. A regény textualitást hangsúlyozó narratív eljárásai akár a posztmodern irodalom néhány kanonikus alkotásával, például a *Termelési regénnyel*, vagy a *Ha egy téli éjszakán az utazóval* is párhuzamba állíthatók. Az előre- és visszautalások rendszere – amely ugyan nincs lábjegyzettel jelölve, mint Esterházynál, az olvasás során azonban mégis érzékelhető – akadályozza a lineáris olvasást, és ez arra készíti az olvasót, hogy szövegként értelmezze a mű valóságát. A megszakított olvasás lehetőségének ismétlődése folytán – akárcsak Calvino regényében – tudatosíthatja saját befogadói tevékenységét, és figyelhet a befogadás konstituáló szerepére. A szövegszerűség előtérbe helyeződése és a marginális helyzetű beszéd problematikájának *együttes* jelentkezése is posztmodern poétikai gondolkodásmódra vall, a diszkurzusból kirekesztett hang megszólalásának kérdésessége ugyanis csak a mű szövegterében és nem a valóságreferenciák terében fogalmazódhat meg.

A *Sátántangó* korszakolásának vitathatóságán eltűnődve, a posztmodern vagy modern dilemmája közben ugyanakkor szembeesülhetünk saját megközelítésünkkel is, azzal, hogy egy mű irodalomtörténeti helyét a kutató preferenciái is konstruálják.

1 SZIRÁK Péter, *Látja, az egész nincsen. Krasznahorkai László epikájáról*, Alföld, 1993, 7. sz., 44–45.

2 BALASSA Péter, *A csapda koreográfiája. Krasznahorkai László: Sátántangó = Uő, A látvány és szavak*, Bp., Magvető, 1987, 197.

3 ALEXA Károly, *The Waste Land – Magyarország, 1980-as évek. Krasznahorkai László epikája*, Alföld, 1987, 9. sz., 72–73.

4 SZIRÁK Péter, *A példázat és a tanúságtétel retorikája. A Krasznahorkai László-recepció*, Bárka, 1997, 1. sz., 78–84.

5 BALASSA, i. m., 185.

6 ALEXA, i. m., 75.

7 RADNÓTI Sándor, *Megalázottak és megszorítottak. Krasznahorkai László Sátántangó című regényéről és irodalmi környezetéről = Uő, Mi az, hogy beszélgetés? Bírálatok*, Bp., Magvető, 1988, 291.

8 HÁRS Endre, *Apokatasztázis. Krasznahorkai László: Sátántangó = Lassú olvasás. Tör-*

ténetek és trópusok, HÁRS-SZILASI, Szeged, Ictus, 1996, 167.

9 RADNÓTI, i. m., 293.

10 HÁRS, i. m., 166.

11 Uo., 167–169.

12 Umberto ECO, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, London–Melbourne, Hutchinson, 1981, 27–29.

13 Paul RICOEUR, *Time and Narrative (Temps et Recit. Editions du Seuil, 1983)*, 1. köt., Chicago–London, The University of Chicago Press, 1984, 65.

14 Jonathan CULLER, *Story and Discourse in the Analysis of Narrative = Uő, The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca–London, Routledge and Kegan Paul, 1981, 183.

15 Gerard GENETTE, *Narrative Discourse. An Essay on Method (Figures III. Paris, Seuil, 1973, ford. J. Lewin)*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1980, 228.

16 „The fundamental codes of a culture – those governing its language, its schemas of perception, its exchanges, its techniques, its values, the hierarchy of its practices – establish for every man, from the very first, the empirical orders with which he will be dealing and within which he will be at home.” Michel FOUCAULT, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences (Les Mots et les choses, 1966)*, New York, Random House, 1994, xx.

17 „This middle region, then, in so far as it makes manifest the modes of being of order, can be posited as the most fundamental of all: anterior to words, perceptions, and gestures, which are then taken to be more or less exact, more or less happy, expressions of it. FOUCAULT, *i. m.*, xxi.

18 Peter BROOKS, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Knopf, 1984, 22–23.

19 Vö. Jacques DERRIDA, *Az elkülönböztetés* (ford. GYIMESI Tímea) = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi (é. n.), 43–64.

20 Vö. ERŐS Ferenc, *Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája*, Thalassa, 1993, 2. sz., 29–44.

21 Gerald PRINCE, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin–New York, Mouton, 1982, 43–44.

22 RADNÓTI, *i. m.*, 291.

23 BALASSA, *i. m.*, 196.

24 Vö. Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Szóra bírható-e az alárendelt?*, ford. MÁNFALVI Alice és TARNAY László, Helikon, 1997, 450–483.

25 BALASSA, *i. m.*, 196.

26 Spivak idézi Derridát, *uo.*, 469. DERRIDA, *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, ford. ANGYALOSI Gergely, Gond, 1992, 2. sz., 137.

27 RADNÓTI, *i. m.*, 297.; SZIRÁK, *i. m.*, 45., 47.

28 SZIRÁK Péter, *A példázat és a tanúságtétel retorikája...*, 83. 25. lábjegyzet: „A Sántántangó nem alakíthatóként, hanem kritizálható-ironizálható »megtörtségként«, meghatározottságként értelmezi a történelmet. Nem a magas- és tömegkultúra egygyeolvasztásának újfajta médiuma érdekli, mint inkább a kultúra pusztulásáról tanúságot tevő elitárius regiszter későmodern »tisztán tartása«. Lásd e különbségről: Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség – Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre*, Literatura, 1994, 2. sz., 125. Ebből a távlatból inkább kötődik a későmodern »katasztrófista« példázatosság szöveg-emlékezetéhez, annak negativista bizonyosság-tapasztalatához, erősen tragizáló akcentusához, például Bulgakov *Mester és Margaritájához*.”

A mai magyar folklór textológia kérdései

A magyar folklorisztika eredményeit sokfelé irigyelhetik – még külföldön is. Klasszikus gyűjtemények újrakiadása, friss terepmunkák eredményeinek kiadása, néprajzi filmek, hangfelvételek egyre újabb technikával való megjelentetése nálunk máig sem szűnt meg. Tankönyvek, ifjú népművészek és együttesek számára készített tájékoztató kiadványok az utóbbi években még gyakoribbá is váltak. Mindez igen sokrétű textológiai ismereteket is igényel. Általában véve a kiadványok meg is felelnek céljuknak.

Sőt, amiért még inkább irigyelhetik a magyar folklorisztikai textológiát: nálunk (többéves előkészítés után) 1974-ben megjelent a népköltési (folklór) alkotások kritikai kiadásának szabályzata. Ez a maga teljességében világszer-te is ritkaság. És noha nálunk gyakran éppen azok nem használják, akik számára ez készült („akadémiai” kutatók), a szélesebb (és nemzetközi) közvéle-mény ismeri és követi is. Az 1978-as mátrafüredi textológiai konferenciára el is készült a magyar folklór kiadványok textológiai áttekintése. Ez megint csak egyedülálló dolog volt – akár nemzetközi távlatban is. Kár, hogy a teljes szöveg fele sem láthatott napvilágot, sőt a jegyzetek sem, ami pedig egy textológiai áttekintésben igazán nélkülözhetetlen lett volna.

Ha visszatekintünk e majd negyed századdal előbbi eseményekre, azt mondhatjuk, a szabályzatot ma sem kellene átírni. Legfeljebb néhány újabb, technikai lehetőségre is ki kellene térni. A folklorisztikai kiadványok textológiai-történeti áttekintését pedig napjainkig kellene kiegészíteni, és így meg is jelentetni. Folklorisztikai textológiánk elgondolásai szilárdaknak látszanak.

Minthogy háromféle forrásanyagot szoktak folkloristáink publikálni, háromféle textológiai módszert is szoktak követni.

1. Azokat a régi szövegeket, amelyek körülbelül a XVIII. század legvégét megelőzik, a megfelelő *irodalomtörténeti-textológiai* elvek szerint kell kiadni. Az egyes szövegek sorrendjét, a jegyzetek tartalmát illetően azonban figyelembe kell venni a folklorisztikai (tágabb értelemben még az általános néprajzi) szempontokat is. Azt is meg kell jegyeznünk, hogy eszerint itt *nem* a paleográfiai, történettudományi szövegkiadás gyakorlata követendő. (Ezt a folkloristák zöme nem is tudja, de nem is akarja követni.)

2. Már a XIX. század közepétől megjelentek olyan klasszikus folklorisztikai publikációk (például Erdélyi János, Ipolyi Arnold, Kriza János és mások munkái), amelyek újradiadásakor a klasszikus művekkel kapcsolatban kialakult gyakorlat vált uralkodóvá. Újabbban ez hasonmás-kiadások formájában jelentkezik. Itt viszont célszerű egy utólagos kommentár, sőt az eredeti kiadás hibáinak kijavítása. Az előbbire több példánk is van, az utóbbi szinte sosem történt meg. És persze, az újralenyomatokkal még nem oldottunk meg minden szövegkiadási problémát. Ma gyakran ismerjük a régi kiadványok kéziratos előzményeit: itt ezeket is figyelembe kellene venni. Ugyanakkor sajnos e téren nem tudunk igen jó példákat említeni. Kriza János gyűjtésének máig sincs teljes, textológiai „kritikainak” nevezhető publikációja. Az Erdélyi János szerkesztette *Népdalok és mondák* kritikai újradiadását pedig csak ígérették (gyakorlatilag legalább egy évszázada) – komolyan azonban nem dolgoztak ilyen kiadványon. Annál örvedetesebb, hogy Erdélyi Ilona jóvoltából a neves előd tanulmányait újra kiadták, igazán pontos jegyzetekkel. E második forráscsoportból nem jelentek meg antológia jellegű, műfajonkénti kiadványok sem. Pedig erre is volt kutatási pénz, olykor még jelentkező is. Ám *A magyar népköltészet forrásai* című kiadványsorozat (a XVIII. század végétől körülbelül 1872-ig terjedő korszakból) csak terv maradt, egyetlen sor sem jelent meg belőle. Ez műfajonként terveződött, elég széles kitekintéssel: lírai dalok, szokásköltészet, találós kérdések, szólások, hiedelemszövegek kerültek volna sorra. Ez a munka most sem folyik, pedig mind a szövegközlés, mind a csoportosítás és a kommentárok új fényt deríthetnének a leginkább közismert magyar népköltési anyag kialakulására. Sajnos, amikor évtizedekkel ezelőtt „a magyar népköltészeti szövegbázis konstruálása” címmel érintették e témakört, itt (egyébként igaztalan) ideológiakritika született meg, és éppen a textológiai áttekintés (olykor akár a szövegismeret is) hiányzott e javaslatokból.

Amikor, jó néhány éve megindult a régi *Magyar Népköltési Gyűjtemény* új folyamának kiadása, ez voltaképpen már későbbi, és újabb módon gyűjtött anyagot tett (és tesz) közzé. (A tervek szerint is már XX. századi gyűjtéseket.) Kár, hogy olyan lassan készülnek az egyes kötetek. Minthogy ezek egymástól különböztek, esetenként különböző textológiai problémákat vetettek fel. Kár, hogy ezek megvitatására sem került sor.

3. A harmadik forráscsoport még ennél is későbbi korból származik. Ha ezt az eredetileg 1940-ben indult *Új Magyar Népköltési Gyűjtemény* folytatásaként értékeljük, már jeleztük az új gyűjtési technikák (gyorsírás, majd hangfelvételek) megjelenését. Érthető okokból előtérbe került az ekkor már nem-hazai magyar folklór ilyen publikációja. Ez nemcsak nálunk, hanem a környező országokban is folyamatosnak tekinthető. Hamisítványokat alig publikáltak, azonban még mindig előfordul a hangfelvételek utólagos átírása, irodalmiasítása. A jegyzetek (ha vannak) nem mindig térnek ki mindarra, amit a texto-

lógiai szabályzat megfogalmazott. Még rosszabb e kiadványok „nemzetközi” folklorisztikai színvonala. Ha van is idegen nyelvű tájékoztatás (olykor) e kötetekben, ez általában semmitmondó, nem ad nemzetközi tipologizálást stb. Hasonlóan gyenge a hazai nem-magyar népköltési alkotások kiadványainak színvonala is. És – megint csak azt mondhatjuk – e kérdésekről megbeszélés, vita, kritika sem szólt.

Néhány további problémát is említeni kell, amelyek általában mutatkoznak. Sokszor pontatlan a forráskezelés még néprajzi lexikonainkban, kézikönyveinkben, tankönyveinkben is. Fényképek, hangfelvételek pontos leltári száma, egy-egy ballada, mese, dal szövegének pontos eredeti lelőhelye megemlítetlen marad. A nem közvetlenül folklorisztikai, általában véve „néprajzi” kiadványok gyakran textológiai szempontok érvényesítése nélkül idéznek, olykor megtalálhatatlan, jelöletlen forrásokból. Talán most, az egyes megyék népművészetét bemutató kötetek jelentenek némi előrelépést. Megoldatlan a terminológia egységesítése is. Ha egy kiadvány „pásztordal” vagy „történeti monda” névvel illet valamit, nem lehetünk biztosak abban, hogy a következő kiadvány is hasonló értelemben használja e fogalmakat. (Olykor egyenesen kételkedhetünk abban, hogy a kiadó érti is azt a műfaji rendszert, amelyet követnie kellene.) Noha nem kell mindent uniformizálni, azért mégis hiba, ha nincs két falumonográfia vagy szokáskiadvány, amelyekben az egyes részek sorrendje egyezne. Ha egy áttekintés egy évben több mint nyolcvan, majdnem száz „jeles napot” vagy „ünnepi szokást” sorol fel, akkor nem az a baj, hogy ezekről említést tesz, hanem az, hogy miért nem elégszik meg azzal, hogy ezeket „naptári szokások” vagy egyéb névvel illesse. Esetleges a változatok feltüntetése. Olykor kézikönyvek, akár katalógusok sem törekednek erre. Pedig a szabályzat elég világosan elmondja, még különféle jellegű közlések esetén is, milyen megoldás a célszerű és kivihető. Persze, központi adattár, használható katalógusok nélkül az ilyen hivatkozások meghaladnák az egyes kutatók erejét.

Azt, hogy milyen sokféle új lehetőség, egyszerismind probléma is jelentkezik folklór textológiánkban – ha folyik jelentős publikálási tevékenység –, rögtön érzékelhetjük.

Mindezt nagy népzenei összegezéseink újabb fejleményein a legkönnyebb dokumentálni. Köztudomású, hogy legalább háromnegyed évszázad óta készül *A Magyar Népzene Tára*, sőt, az első megjelent kötet is szinte fél évszázados. Bartók és Kodály rendszerében a zenei klasszifikáció volt az alapelv: egy-egy *dallam* változatait, az egyes dallamok sorrendjét és csoportjait így állították össze. Meglepő módon mégis a *szokásköltészet* egy-egy témáját (gyermekjátékok, ünnepi szokások, lakodalom stb.) összegezik az első kötetek. Csak a VI. kötettel (megjelent 1973-ban) kezdődik a tisztán zenemorfológiai csoportosítás. A *Népdaltípusok* (ebből eddig 5 kötetet adtak ki) ugyan voltaképpen megtévesztő cím, hiszen nem a népdalok, hanem azok *dallamainak*

típusai szerint halad, ám a közlési elvek kikristályosodtak. Az első kötetek rendszerét Olsvai Imre határozta meg, ezt azonban eredetileg még Járdányi Pál dolgozta ki. Váratlan módon azonban a Vargyas Lajos rendezte VIII. kötet (1992) sokban új megoldást hozott. Nemcsak hogy külön kötetbe a dallamközléseket és a jegyzeteket-mutatókat, hanem egészen másképp sorolta fel a dallamok variánsait. Számos dalt úgy közöl a főszöveg, mint a korábbi kötetekben, ám a jegyzetekben a dallamok változatai egyenként (sorokra bontva) következnek. Ám a jegyzetek voltaképpen háromféle variáns-kezelést adnak. A zenei mutatók (szótagszám-, kadencia-, ritmusmutató) csak minimálisan fejlesztik tovább a már megszokott jegyzetelést. A szoros értelemben vett szövegfilológia nem változott: szövegvariánsokra nem térnek ki, ezeket egyenként kell kikeresni az érdeklődőknek az archívumokból és publikációkból. (Ennek persze van racionális oka is. Csak e kötet több mint ezer-száz „dallamot” hoz. Ha ezek tucatnyi változatainak szövegeit is közzétették volna, egy külön is több vaskos kötetet adott volna.) Meglepő módon azonban ezt az újítást a következőkben visszavonták. A legutóbbi, X. kötet (1997) ismét a régebbi változatsorolási módszert közli: egyes változatok dallamát (kottával) közli, a csak hasonló többiekét egyáltalán nem. A mutatók sem mindig egyformák: van, ahol nincs jegyzéke a „dúdolt, füttyült és hangszeren játszott” dallamoknak, másutt a ritmusmutató hiányzik. Egyedülálló eredmény viszont az, hogy a teljes kötetek kétnyelvűek (magyar-angol), és ha néha a terjedelemmel takarékoskodás nehezen olvashatóvá teszi is a jegyzet-apparátust, az a körülmény, hogy ma ez az a magyar folklorisztikai sorozat, amely az egész világ folkloristái számára készül, csak a legnagyobb dicséretet érdemli.

Talán érdemes megemlíteni, hogy nálunk a népdalok zenei rendszerezésének többféle megoldása is született. Bartók „eredeti” rendszerezését újabban elkezdték publikálni. Volt egy Bartók–Kodály-rendszerezés. Ezt Járdányi továbbfejlesztette (többször is és módosulásokkal is). Ezt Olsvai fejlesztette tovább. A *Magyar Népzene Tára* most ezt követi, persze, módosításokkal (mint a legutóbbi kötetben, amely az első „nem keleti eredetű” dallamvilágot hozó dallamcsoport). Azonban van Dobszay László és Szendrei Janka révén egy másik rendszerezés is, amelyet nagy publikációkból ismerünk. (És ha megnézzük például a romániai vagy jugoszláviai nagy magyar népzenei kiadványokat, ott is felfedezhetjük az egyedi eltéréseket.)

Legújabbán a megváltozott technikai és anyagi körülmények hatása is jól érzékelhető. A *Magyar Népzenei Antológia* eredetileg 5-5 hanglemezt tartalmazó, kommentárfüzettel ellátott publikáció volt. Ám az V. lemez-doboz már nem jelenhetett meg, helyette három kazetta (és egy a dobozukba tett kis tájékoztatás) látott csak napvilágot (1993). A IV. hanglemezalbum anyagának kottái és szövegei pedig külön kötetben kerültek kiadásra (1994). Ez így is jobb a semminél, ám a sorozatnak még nincs vége, és csak sajnálhatjuk, hogy

még a nagy (voltaképpen az ilyen rendszerezésre és publikálásra létrehozott) akadémiai Zenetudományi Intézetünknek sincs annyi ereje, hogy a megkezdett munkákat egységes szempontok szerint tudja végbe vinni.

Öröndetes viszont, hogy más, mai vállalkozásoknak van pénzük a korszerű technikára. A Planétás Kiadó sorozatában (*Jelenlévő múlt*) megjelenő kötetekhez (például Lázár Katalin *Népi játékok* című, a pedagógusképzés számára készült antológiája – 1997) adtak CD-ROM lemezt. Tánckiadványban is van ilyen, a *Népzenei olvasókönyv* (Sebő Ferenc műve) pedig két CD-hanglemezt tartalmaz. Amikor tehát az egyik helyen nincs pénz nagy sorozatok folytatására, nemhogy technikai fejlesztésére – másutt még arra is van, hogy „beszélgetések” jelenjenek meg luxuskiadásban.

Az új technika számos folklorisztikai-textológiai problémát vet fel, ezeket azonban az eddigi kiadványok fel sem vetették. Ha szakember volt a szerző vagy szerkesztő, a szövegek hitelessége, az átírás színvonala nem tért el a már megszokottól. (Amivel nem mondtam azt, hogy jobb nem lehetett volna.) Ám a jegyzetelés, a variánsok kezelése, tartalmi és tematikus mutatók készítése igen következetlen, olykor primitív, máskor el is maradt. A magyar népzene- és néptánckutatás háttérében sok tízezer szöveg van. Ezek pontos textológiájával eddig nem törődött senki. Pedig most, ha számítógépes adatbázisokat használnak a kutatók, ilyen szempontból is végig kell gondolni az adatkezelést. Ez egyébként nem ördögösség, ám sok munkát, előrelátást és szakértelmet kíván. Például, amint ezt a Folklore Fellows magyar osztálya számára gyűjtött hiedelemszövegek sajtó alá rendezése során is tapasztalhattuk, új perspektívák nyílnak meg ily módon a kutatás előtt. El kell azonban oszlatnom egy hurraóptimista vélekedést! A számítógép alkalmazása nem rövidíti meg a kutatásra fordítandó időt. Egyáltalán, a gép nem gondolkodik és kutat a szakember helyett. A modern technikával végzett szövegalkészítés és szöveggondozás legalább annyi időt és figyelmet igényel, mint a régi módszerek alkalmazása. Viszont az egyszer így rendbetett anyag később sokféle módon elemezhető, folyton bővíthető. Ez pedig egészen új textológiát jelent a folkloristák számára is.

Legvégül azt sem hallgathatom el, hogy néprajzi áttekintéseink (sajnos) elég „következetességgel” nem ügyelnek a textológiai szempontokra. A *Magyar Néprajzi Atlasz*, vagy a már említett népművészeti kiadványok „jó” példák erre. Még hasonmás-kiadványokban (népi kéziratok publikálásakor) is megtörténik, hogy elemi textológiai ismereteket sem árul el a közreadó. (Nem jelzi: mikori a szöveg, teljes-e a közlés, hol található a kézirat, mit tudunk még a szerző[k]ról, stb.) A most divatos *oral history* szövegkiadási színvonala a folklorisztikában sem jobb az átlagnál – az pedig bántóan alacsony. Mintha e szövegekkel kénye-kedve szerint bánhatna a közreadó, sőt anélkül, hogy erre utalna.

Újabbban megélné a néprajzi fényképek és filmek kutatása. Az előbbi esetben van néhány, pontosabb kiadvány is, a szükséges technikai és textológiai adatok feltüntetésével. Ám itt maguk az archívumok igazán primitívek.

Technikai és anyagi nehézségek jelentkeznek a néprajzi filmek katalogizálásakor, egyáltalán megőrzésekor. A budapesti Néprajzi Múzeumban ugyan elkezdődött egy számítógépes adatbázis kiépítése (egy kiállításhoz kapcsolódva CD-ROM jellegű tanulmányi anyaggal). Ám ez messze van az elkészüléstől. És itt a tartalmi „mutatózás”, no meg a teljes adatfelvétel egyelőre csak kezdeti tervek formájában létezik. Pedig van jó nemzetközi minta elég.

Mindig (szabályzatunkban is) hangsúlyoztuk, hogy a hazai folklorisztikai textológia nem szorul a magyar nyelv határai közé. Orientalisztikánk, finnugrisztikánk, klasszika-filológiánk ilyen kiadási gyakorlata már hagyomány. Újabbban csökkent az ilyen kiadványok száma. Szakmai színvonaluk továbbra is jó, ám a szoros értelemben vett folklorisztikai kommentárok legtöbbször hiányoznak innen. Főként a rokon népek folklórájának, és nemcsak a hazai cigány folklórnak jó kiadását várja tőlünk a nemzetközi közvélemény. Folyamatosan jelennek meg külföldön magyar kutatóktól idegen nyelvű folklór kötetek. (Az egyik legutóbbi ilyen kiadvány éppen a neves szamoszegi mesemondótól, Ámi Lajostól való egész kötet a *Märchen der Weltliteratur* sorozatában.) Ezek textológiai színvonala megfelel az ottani kereteknek. Viszont éppen a hazai folklorisztikai összefüggések említése még ezekből is hiányzik. (Ám például éppen az említett kötetben a *Magyar Népmesekatalógus* adatai is megtalálhatók.) A megoldás itt végül is az lenne – és ez is évszázados ötlet –, hogy mi adjunk ki „világnyelven” nagy, többkötetes népköltési antológiát – legjobb textológiai tudásunk szerint. Ehhez fel kell készülni, mert a feladat nem egyszerű. (Finn kollégáink hasonló kiadványai jó példát szolgáltatnak, talán csak ahhoz nem, hogy ezek több évtized alatt készültek el.)

Talán e feladat megoldására már a legmodernebb technika lesz alkalmas: CD-ROM, adatbázis az interneten, virtuális könyvtár és ehhez hasonló kiadványok. Ha azt akarjuk, hogy mindez ne meglevő munkák másolatása legyen, fel kell készülni erre is, mind folklorisztikailag, mind textológiaiilag. Ilyen tervekről már többször hallottam, ám a konkrét előkészületeket és ezek textológiai kérdéseit eddig – tudtommal – még sehol sem beszéltek meg. Egyelőre még textológiaiilag nagyra értékelhető folklorisztikai kiadványaink jegyzéke sem készült el, sem hagyományos, sem modern technikával.

Hogy egy kis távlatot is adjak áttekintésemnek, szeretnék nemzetközi példákat is említeni, természetesen csak utalásszerűen nem is válogatott, inkább véletlenszerű, figyelemfelhívó adatként. Mi gyakran úgy gondoljuk, a magyar folklorisztika világszerte példamutató színvonalú, másfél évszázada töretlen lendülettel folyó kiadványaink mennyisége és textológiai színvonala is

világszerte kiváló. Ez voltaképpen igaz, és folklór textológiánk igényei sem rosszak. Például e szemléhez hasonló ritkán jelenik meg más földön... Ám azt is tudomásul kell vennünk, hogy másutt is van ilyen tevékenység és sok mindenben tanulhatnánk tőlük: folklór textológiát is. Csak néhány példát említenék.

Egészen a közelmúltig (és legalább két-három évtizede) a román folklórisztika kiadványai (szövegek, monográfiák, kézikönyvek egyaránt) mennyiségben (olykor színvonalban is) akár felül is múlták a mi produkciónkat. Néha fantasztikus kiadványok is megjelentek. George(!) Breazul (1887–1961) először 1938-ban kiadott kolinda-gyűjteménye pár éve ismét megjelent: *Colinde. Culegere întocmită de G. Breazul cu desene de Demian*. Postfață de Titus Moiescu (București, 1993. Editura fundației Culturale Române). Ebben 300 szokásdal antológiája olvasható, voltaképpen a nép számára készített kiadvány, színes művészi illusztrációkkal, és nemcsak a megszokott kottás dalmelképekkel, hanem a bizánci eredetű hangsor-kézjegyekkel. (A szerző egyébként bizantinológus zenetörténész volt.) Itt, amint a cím is jelzi, egy praktikus célból, falusi(!) terjesztésre szánt folklór-kötet nem szokványos (egyébként már a régi kiadás során is szóvá tett) zenei megoldásai érdemelnek textológiai figyelmet: valóban bizánci-e a román kolindák zenéje, ahogy ezt e kiadvány nem is sugallja, hanem egyenesen használati utasításként közli? Azaz, még a népzene kottázása sem egyszer s mindenkorra megoldott automatizmus.

Egy-egy nép folklóriját évszázadok óta úgy szeretnénk kiadni, hogy egy többkötetes, definitív antológiát publikálnak. Nálunk ilyen tervek a reformkortól kezdve ismertek, ám népzenei sorozatainktól eltekintve, ilyen sokkötetes kiadványok eddig nem készültek (tudományos igénnyel, ha e megszorítást érdemes itt külön is megjegyezni). Másutt jobb volt a helyzet, és ma is jobb. Hogy egy nálunk szegényebb országot említsünk, a belorusz tudományos akadémia évtizedek óta adja ki folklórijuk antológiáit *Беларуская народная творчасць* címmel. Eddig legalább 30 kötet látott napvilágot, műfaji csoportosításban. A lakodalmi dalok szövegei például hat kötetben, egyenként több száz nyomtatott lapon, egyenként is több száz lapnyi kommentárral. A balladák szövegei két kötetben, több száz „típus” variánsait teszik közzé. E kötetek szövegfolklórisztikai szempontokat képviselnek, a népzenei adatok ehhez képest külön, mintegy függelékként olvashatók.

Köztudott a balti folklórisztika hihetetlenül gazdag szövegkiadási gyakorlata. Mára észt folklóristák tették közzé a világ egyetlen, teljesnek tekinthető folklór közmondás-antológiáját *Eesti vanasõnad* címmel (Arvo Krikmán és Ingrid Sarv szerkesztésében, Tallinn, 1980–1986, Eesti Raamat) öt kötetben, 15 140 típus variánsait adva, kötetnyi orosz és német típusjegyzékekkel. A litván akadémiai népdalkiadvány, *Lietuvių liaudies dainynas* címmel 1980-ban kezdődött (Vilnius, Vaga kiadó, előbb Ambr. Jonynas főszerkesztésében,

most Leonardas Sauka főszerkesztésében). Műfajonként és alműfajonként csoportosítják a szövegeket, egyenként is több kötetre tervezett antológiákban. Eddig a gyermekdalok egy kötete (mintegy ezer dal), a lakodalmi dalok négy kötete (mintegy kétezer dal), a katona- és történeti dalok két kötete (mintegy ezerkétszáz dal), a munkadalok első kötete (aratódalok, 464 dal), a családi élet dalainak első kötete (510 dal) jelent meg. Minthogy az eddig közölt több mint ötezer dal voltaképpen típus, amelyhez a variánsokat is felsorolják, kötetenként több ezer, eddig összesen mintegy ötvenezer dalszövegről van textológiai megbízható képünk. Az eredetileg 12 kötetre tervezett dalszöveg-antológia természetesen még ennél is hatalmasabb méretű dalkincsről ad majd képet. A még ehhez képest is hatalmas méretű lett népdalkiadvány (amely Krišjānis Barons nevezetes gyűjteménye, a *Latvju dainas* 217 996[!] szövege alapján készül) főként kommentárjaiban és mutatóiban eddig másutt el sem ért színvonalat képvisel.

Ami „klasszikus” szövegek kiadását illeti, sok-sok országból idézhetünk hihetetlennek tűnő méretű vagy pontosságú kiadványokat. Finn folkloristák most adták ki klasszikus sorozatuk, a *Suomen kansan vanhat runot* 15. kötetét (Matti Kuusi és Senni Timonen gondozásában, Helsinki, 1997. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*), amely a korábban közölt mintegy nyolcvanötezer(!) szöveget 1342 újabb szöveggel pótolja, köztük olyan erotikus tartalmúakkal, amelyeket korábban nem mertek kinyomtatni.

A német folklór-filológusok csúcsteljesítményei között tartják számon a „népszerű” Grimm-mesekiadást. Heinz Rölleke jelentette meg az „Ausgabe letzter Hand” elvének megfelelően a *Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen* három kötetes kritikai kiadását (Stuttgart, 1983, Philipp Reclam Jun.), amely voltaképpen a művelt nagyközönség számára készült. Ennél kevésbé köztudomású, hogy Achim von Arnim és Clemens Brentano korszakos gyűjteménye, a *Des Knaben Wunderhorn* is hozzáférhető, ugyancsak Rölleke mintaszerű kiadásában (Band 1–3, Stuttgart, 1987, Philipp Reclam Jun.). A mintegy ezerkétszáz lapnyi, teljes, gondozott szöveganyaghoz itt majdnem fele ekkora filológiai apparátus társul: kommentárok, mutatók formájában.

Akár új, akár régi magyar folklór szövegek kiadásához van tehát könnyen kézbe vehető külföldi példaképünk, olyan színvonalon, amit ma még csak irigyelhetünk. Nemegyszer olyan textológiai problémákat is megoldottak e kiadványok, amelyek nálunk igazán fel sem vetődtek. Többezer, többtízezer folklór alkotás persze csak akkor adható ki filológiai pontos „antológiában”, ha megvan az a tudományos szintű és méretű archívum, ahol ezek (és a többi szöveg) „eredetiben” is rendelkezésére áll a kutatóknak, ezen kívül tudományos módon rendezve is van. Egy-egy sok kiadásban is megjelent klasszikus (gondoljunk a Grimm-mesék akár csak még a fivérek életében megjelent, és korántsem változatlan köteteire) „kritikainak” tekinthető újra

megjelentetését pedig évtizedek szorgos textológiai és filológiai munkája kell, hogy megelőzze.

A magyar folklórszövegek filológiáját és textológiáját sem lehet mintegy varázsütésre létrehozni. Ezt tanítani kell, tudományos műhelyekben pedig művelni is. Ha e meglevő műhelyek között lesz is véleménykülönbség, az sem lesz baj. Most, amikor a számítógépes adatbázisok lehetősége, a számítógépes szövegszerkesztés gyakorlata mindennapivá vált nálunk is, érdemes lenne e lehetőségeket is figyelembe véve újból megfogalmazni folklór-textológiánk alapelveit – hogy aztán, ennek megfelelően, igazán jó szövegkiadványok jelenjenek meg, igazán használható adatbankok készüljenek el.*

* Ez az áttekintés az MTA Textológiai munkabizottsága elnökének, Bíró Ferencnek a fölkérésére készült, régóta emlegetett feladat megvalósításaként. Az 1988. őszi ülésen ezt beszélték meg a jelenlévők. A hivatkozások esetében itt sajnos nem törekedhettem teljességre, mivel ez többívnyi bibliográfiát jelenthetett volna. Ehelyett szolgáljon rövid tájékoztatásul, hogy *A magyar folklór története* című egyetemi tankönyvünk új kiadása (Bp., Osiris, 1998, főként 101–102.) több fejezetében hozzáférhető az itt idézést nem nyert fontosabb magyar munkák jegyzéke.

Szerephagyományok új szerepekben (Dávidházi Péter: *Per passivam resistentiam*)

A szerző pontos, sok tekintetben aprólékos, mindamellett nagyvonalú elemzési módszerét kölcsönvéve el kell gondolkodnunk a patinás, humán, biblikus, valamint görög-római műveltség hangulatát – és tényét – felidéző címet kiegészítő alcímen: *Változatok a hatalom és írás témájára*. Mármost e megjelölésben, téma-behatárolásban, tartalom-jelzésben van valami enigmatikus, lebegtetett avagy magától lebegő többértelműség. A hatalom és írás – pusztán grammatikailag – összekapcsolódik e megfogalmazásban, egyfajta viszonyt sejtet a két minőség között, ami bizonyára fennáll, mondhatni sokszorosan is, a kötet tanulmányai szerint inkább az írás rovására, negatívan, de elkerülhetetlenül. Erkölcsileg nézve a kényszerű, ám kiküszöbölhetetlen kapcsolat, hiába rendeljük egymás mellé tagjait, valójában az írás függetlenségének óhaját jelzi, ennek fölényét sugallja, sőt a hatalommal szembeni (a mindenkorival, ám azért mégsem egészen azonos módon való) ellenállását fogalmazza meg.

Az „És ki adta néked ezt a hatalmat?” ősi, s mindmáig, valószínűleg örök időkig kétség nélkül, biztonsággal megválaszolható kérdés. A régi, ősi, boldog, de valószínűleg boldogtalan korok egyértelmű válasza nyilván a hitben gyökerezik, s így mint mindent, a felhatalmazás ősképleteit is tartalmazzák a bibliai szövegek. Amennyiben e szövegek tartalmazzák, nyilván más szövegek is leírják, a felhatalmazás értelmezését maguknak „vindikálják”, s a gondolkozásnak, a tapasztalásnak azt a summáját, a dolgok értelmezésének azt a kötelezettségét, amely egyfajta küldetés-tudatból táplálkozik, az írástudók fogalmazzák meg abban a meggyőződésben, hogy a felhatalmazás ősképleteit, mítoszait, kultuszait meghaladják, s az emberi közösség új szükségleteinek megfelelően rögzítik, újraírják. A felhatalmazás „aktusa”, ténye, isteni vagy emberi eredete, istentől vagy néptől, esetleg mindkét forrásból való leszármazottsága azonban csak az egyik oldala ama bizonyos éremnek. A másik, fontosabb – nemcsak az ábrát, fejet, képet, vagyis a hatalom kultuszának jegyeit tartalmazó – oldalnál végül is nyomatékosabb az, amely az értéket jelöli meg a maga minden stilizáció mellett is dísztelenebb módján.

Az isteni felhatalmazástól a társadalmi szerződésig igen széles a skála, ami egyebek között arra is példa, hogy a tudományt és az irodalmat, a fantáziát és a gyakorlatot egyaránt foglalkoztatta ez a nagy kérdés, amely tulajdonképpen nem más, mint a szervezett közösségben való elhelyezkedés, a jogok és kötelezettségek, a szabadság és a szolgálat tartománya. Az újabb kori társadalomtudományi fejlemények alapján azt feltételezhetjük volna – s ez a tizenharmadik század végétől a mi századunk utolsó harmadáig szinte evidensnek látszott –, hogy megoldást vagy legalábbis konzisztens végiggondolást csak a racionalitás biztosíthat, s ebben a felvilágosodás öröksége

nyilvánult meg s hatott tovább, mígnem a kétely, mely mindig megjelenik nagy korszakváltások idején, ezt az önbizalmat meg nem tépázta. Gondolatainkban, érzéseinkben, gesztusainkban eszerint sokkal archaikusabb, az egyes korszakoknál hosszabb múltba nyúló folyamatok munkálnak, olykor az öntudat és a kinyilvánított meggyőződés szintje alatt, mintsem gondoltuk volna. Az eszmélkedésnek, a nyelvnek, a magatartásnak egyaránt vannak olyan mintái, ősmintái, kódjai, ha úgy tetszik, melyek a szellem szerkezetének alapelemei: így a szokásrendek sora, a közösségi hagyományozódás rendje, amely a különböző kultuszokban, szertartásokban jelenik meg.

Dávidházi Péter az irodalmi kultusz kutatás terén jelentős eredményeket ért el, s egész csoportot szervezett az e körbe tartozó témák kutatására. Nem véletlen, hogy a magyar Shakespeare-kultusszal foglalkozó, majd az e témával összefüggő, továbbfejlesztett koncepciót feldolgozó *The Romantic Cult of Shakespeare* című könyvével (Basingstoke–London, Macmillan Press, 1998; New York, St. Martin Press, 1998) a nemzetközi porondra is kiléphetett. E tény önmagában véve, ha nem is kultuszt, de tiszteletet ébreszt a szerző iránt. Fontossága mégsem elsősorban ezzel mérhető, noha manapság az angol nyelvű, sőt angol-amerikai illetőségű publikáció pusztán tényével is díszre lehet bármely bibliográfiai jegyzéknek. E témának az alcímekben jelzett vonatkozásai mondhatók kiváltképpen termékenyeknek: az irodalmi recepció és az antropológiai perspektíva valóban izgalmas kérdései.

A hatalom és írás viszonylatából most a hatalomhoz való viszonyt kell kiemelnünk, annál is inkább, mert a címadó „per passivam resistentiam” egy olyan magatartásformát jellemez, mely klasszikus formát öltött azáltal, hogy Deák Ferenc nevéhez kapcsolódva mintegy politikai koncepcióvá sűrűsödött. E magatartásformának nincsen ugyan tézise vagy programja, de van valaminő erkölcsi magva, mely áthatja a kor gondolkodását, s megjelenik áttételesen, esztétizáltan, stilizáltan, retorizáltan a szövegekben is, noha maga a jelenség inkább az érintett rétegek spontán védekezésének, ellenállásának követhető gyakorlata, morális igazolása. A passzív rezisztencia egyébként nálunk, de mondhatni Kelet-Európában magatartásformaként nem korlátozható egyetlen, sajátos korszakra, hanem ismétlődő helyzetekben újra aktuálissá válhat. Ezért a mégannyira történelmi elemzésnek is mindig van egy más kort idéző áttétele, csak a szóban forgó erkölcsi gonosz, az önkényuralom jellege változik.

A passzív ellenállás és az együttműködés, vagyis a hatalommal kötött informális kompromisszum, amely mindenféle, kivált szellemi tevékenységnek valamiféle előfeltétele, melyet egy kívánt nemesebb cél elérését lehetővé tévő taktika igazol, alternatív magatartásnak minősül Széchenyi és Deák egymással folytatott vitájában. Nyilvánvaló, hogy azon ügyek értéke vagy realitása, melyek az együttműködést indokolják, egyértelműen aligha fogalmazható meg, mint ahogy valamely társadalmi szerveződés erkölcsi minőségét illetően sem rendelkezünk biztos támponttal (a szép-irodalom tanúsága szerint a legjobb is elég rossz). Széchenyi és Deák vitájára (*Példázat a hatalomról Széchenyi és Deák vitájában*) végül is egzisztenciák, az előállott történelmi szituáció, a vereség tettek pontot, e tények Deák meggondolásait és taktikáját erősítették meg. E vélekedések, egyáltalán a hatalom és írás dilemmája mint eszme, eszmény, téma az irodalmi alkotásokban is megjelenik, sőt retorikája, érvrendszere e tartományban fogalmazódik meg a leghatásosabban, ezért minősül irodalmi tárgynak, ha netalán történelmi értekezés formájában áll is előttünk.

Abban már kevésbé vagyok biztos, hogy a *Teve, menyét, cethal*, vagyis ama bizonyos felhőalakzatok, amelyeket a *Hamlet*-ben Polonius, a szilárd meggyőződéséről korántsem elhíresült (noha, ki tudja, talán éppen a célszerű szerepjátszás használatára a szilárd meggyőződése) udvaronc a dán királyfit próbára tévő, szeszélyes megjegyzéseit követve beleegyezően utánamond, a shakespeare-i szándékot illetően több-e, más-e, mint amaz őstípus mesteri jellemzése, akivel mindennapi életünkben is (gondolom, a kőkorszaktól kezdve) gyakran találkozunk. Mindenki előtt ismeretes az olyan ember, aki akár egy mondat kimondása közben változtatja meg valamely állítását, ha beszélgetőtársa (feljebbvalója) tekintetéből azt olvassa ki, hogy véleménye netán nem nyeri el tetszését. Irodalmi alkotás esetén természetes, hogy egy ilyen helyzet, kivált megformálásának érzékletessége esetén, a nagy író kultuszának függvényében példázatnak minősül, jelentése kibővül. A kérdés (s így a kétely) mindig az, hogy melyek, hol húzódnak a metaforizálás valahol mégiscsak megvonandó határai.

A hamlet-i felhőjelenetet Arany János is felidézi, ám más és szűkebb jelentést tulajdonít neki. Következő tanulmányában Dávidházi nagy erudícióval mutatja be „A Bessenyei fivérek és a *vindicatio* szerephagyománya” alcímmel jegyzett (főcíme: „Az Úrnak útait az emberek előtt igazgatni”) bizonyos régi vallásos-kultikus szerepek működését olyan szövegekben (Pope-tól Bessenyeiig, sőt az utóbbi fivéréig), melyek az aufklérizmus jellegzetesen szekularizált gondolkodásmódjának termékei. Szekularizáció és mítosz, a kétfajta beszédmód s az őket megjelenítő szerepek tekintetében, a régi és az új gondolkodás, tehát a nagy modernizációs áramlatok és a tradicionális gondolkodás között nyelvi-stiláris szinten nincs egymást kizáró ellentét. Az új eszmék megfogalmazása igen sok esetben együtt jár a hagyományos beszédmód rituális-kultikus elemeinek megőrzésével és felhasználásával (lásd a Petőfi-jelenség politikai befogadtörténetét). Ám ezek szükségképpen, sokféle módon és változatban az idők folyamán jelentés- és funkcióváltáson mennek keresztül. Ezeket sorolni nemcsak felesleges, hanem lehetséges módozataikat elősorolni teljesíthetetlen feladat is. Az a tény azonban mindenképpen revelatív, ahogy a szerző figyelmünket erre az elhanyagolt terepre irányítja, s új árnyalatokat vezet be az elemzésbe, s lényeges összefüggéseket tapint ki. Ám mindez az eszmetörténeti kutatások hozadékát nem érvényteleníti, nem írja át, s így nem érzem bizonyíthatónak azt az egyébként tapintatos bírálatot, mely Bíró Ferenc korszakmonográfiáját veszi célba – igaz, inkább csak hangulatilag azt érzékeltetve, hogy az eszmetörténet inkább a múlt, egyébként a maga módján tisztos hagyatéka volna. Ha valahol, akkor a mi átmeneti, erkölcsi-gondolati szinten számos vonatkozásban összezavarodott korunkban van jövője az eszmetörténeti tisztázásnak. Természetesen integrálni kell azt a sajátos látásmódot is, amely e kötet írásaiban fogalmazódik meg, tudós elmélyültséggel, szépen és szuggesztívan.

Az antik írói szerepeknek, szerkezeti elemeknek olykor, s talán nem is kevés esetben, mint rögzült formáknak, nem csekély, s mára részben feledésbe merült funkciója van. A feledés oka nemcsak az irodalom, kivált a lírai műformák természetes fejlődésére vezethető vissza, oka a klasszicizmust követő romantika individuális szerephagyománya is, a lírai én predominanciája, a szerzői vers ténye, mely az újabb kori költészet meghatározó tényezője. A *Hymnus paraklétoszi szerephagyománya* szinte újra felfedezett, noha a hagyományban nyilván nem ismeretlen elemet mutat be. Dávidházi finom elemzése értelmében a versben jelen lévő, egyébként immanens

közvetítő, aki egyszerre antik-görög és bibliai eredetű (Károli Gáspár fordításában „szószóló”) olyan modulja a himnuszformának, melynek alkalmazása egy merőben másfajta értelmezési lehetőséget kínál, mint az eddig alkalmazott variációk. Találó és originális megfigyelés annak megfogalmazása (*Őseinket felhozád*), hogy a többes szám első személy használata ebben a kontextusban nemzeti identifikációs tényező.

A fogadtatástörténeti változatok – ahogy Dávidházi írásainak egy csoportját jellemöli – egyik legtanulságosabb munkája *A kitagadástól az irodalmi kánonig* (*A Vanitatum vanitas* és a magyar kritika) című „fogadtatástörténeti” tanulmány. Itt már viszonylag távol vagyunk a hatalom és írás témájától, s inkább a hatalom és az írás értelmességéhez és hiábavalóságához közeledünk. Ez az elemző írás egyként története egy költemény megértésének és félreértésének. A vers eszme- és műfaj történeti hátterét egyaránt megvilágították alapos és terjedelmes tanulmányaikban Lukácsy Sándor és Borbély Szilárd, s ezeknek is köszönhetően ismerjük jobban azokat a gondolati elemeket, hagyományozódó toposzokat, műfaji szabályokat, melyek a költő ideje előtt és az ő korában az ilyenfajta költeményeket nem csekély mértékben determinálták. Dávidházi inkább azt nyomozza, hogy a különböző irodalmi kánonok s az ezekben megfogalmazódó, az esztétikai értékek felismerését gátló preconcepciók hogyan működnek. Ezek a gátló mozzanatok például Szontágh Gusztáv és Erdélyi János esetében is akadályozzák a vers valóságos üzenetének felismerését, pedig mindketten világos, logikus, fejlett ítélőerővel megáldott elmék. Talán ezért fontos a mérlegelő-megismerő, megengedő-nagyvonalú, a dolgok lényegére irányuló figyelem, s amelyet oly termékenyen alkalmaz e tekintetben, és oly sok más esetben Gyulai Pál és Horváth János. Más kérdés, hogy azután az ő „érett kánonjaik” is akadályává lesznek az újabb irodalmi jelenségek befogadásának.

A hatalom eredetmondái című kritikai ismertetés Margócsy István antológiájáról egyebek mellett azért is érdekes, mert arra a némiképp csüggesztő helyzetre mutat rá, hogy a költői életmű gondolati öröksége gyakorlatilag szabad prédája a kisajátításnak. E körülmény nemcsak annak következménye, hogy a hatalom valahonnan leszármaztatja magát, s felállít valaminő genealógiai összefüggést legitimációja érdekében, hanem annak az elképesztő kisajátító rugalmasságnak is, melynek eredményeként az olyan szellemiség is, mely a maga korában Petőfi ellen hadakozott totális esztétikai és világszemléleti meggyőződéssel, utódaik kezében a Petőfi-örökséget felhasználó, alkalmazó és patetizáló tényező lesz. Leszögezhető, hogy minden sokrétű életmű kínál lehetőséget eltérő értelmezésre, ezek rétegekként, sőt szöveghelyekként bármely irányban meghosszabbíthatók, ám ami a tudományos vizsgálódásban – ha megtartja a tudományos elemzés szabályait – esetleg vitatható is, az aktuálpolitikai síkra áttéve az abszurdumok világába vezet.

Dávidházi viszont nem ezeknek az értelmezéseknek a természetét, politikai színezetét vizsgálja első renden, hanem keletkezésük mechanizmusát, ha úgy tetszik, organikus eredetét, leszármazásukat, genealógiai jegyeiket. Ám az archaikus szóhasználat alapján történő, egyébként igen tanulságos rokonítás – véleményem szerint – nem feltétlenül érinti a szövegek értelmezésének lényegi elemeit, hiszen a nyelvbe beépült fordulatok jelentős módosulásokon mennek keresztül, ritualizálódnak, formalizálódnak, trivialisálódnak, igen sok esetben a közbeszéd alkotóelemeivé válnak. Mindez bizonyára nem újság a szerző számára sem; a mérlegelés, a „ponderálás” tárgya az, hogy megítélésünk kialakulásában mekkora szerepet tulajdonítunk bizonyos

archaikus képzeteknek, alaphelyzeteknek, kultikus képződményeknek. Ebben a vonatkozásban, meg kell vallanom, minden más megközelítést méltányolva és az avíttág bélyegét sem restellve, a felvilágosodás örökségét, demitologizáló módszertanát érzem magamhoz közelebb, még ha – egyebek mellett Dávidházi érvei nyomán – el kell is gondolkodnom Thomas Mann egyébként ironikus szavain, hogy milyen mélységesen mély a múltnak a kútja.

Amennyiben a Petőfi-mitizálásban is felfedezhető a „paraklétoszi” szerep és az e körbe tartozó sztereotípiák, mint ahogy bizonyára kimutathatók, úgy a hatalom szétosztása a kötet soron következő tanulmányaiban már nem ilyen primer módon mutatkozik meg, s inkább az új tudományos módszerek, az irodalom és általában a művészetek értelmezésének újabb irányzatairól, ezek befogadásáról és alkalmazásáról van itt szó. A textológia mindeddig a szövegértelmezés olyan eszközének számított, melynek elsődleges célja az autentikus szöveg helyreállítása, a szükségképpen bekövetkező szöveggromlások és csonkulások eliminálása. Kor- és szövegismeret, különböző tudományágak, történelmi események, életrajzi tények egyben-látása, tehát pozitív és minuciózus s egyben enciklopédikus ismeretek jellemzik e tudomány-szak áldozatos művelőit. Az évezredek tudás summájának múlt századi megfogalmazója, August Böckh szerint megfelelő feltételek létezése vagy megteremtése esetén a filológiatudomány, a „philologische Wissenschaft” képes a hiteles textusok helyreállítására. Ez a körülmény persze ideális állapot, ám mindenképpen alkalmazható mérce, követelmény.

A tudományág tényleges művelői – és Stoll Béla kétségkívül ezek közé sorolható – nem pusztán elméleti meggyőződésből, hanem munkájuk eredményét, értelmét tartva szem előtt, nyilván az imént jelzett felfogást érezhetik magukénak. Igaz, a hermeneutika a szöveggondozásból fejlődött ki s vált önálló elméletté és szövegértelmezési módszertanná, s tény az is, hogy a textológus – ha úgy tetszik – a maga rekonstruáló beavatkozásával új elemet, saját ismereteit, személyi döntéseit viszi a szövegbe, s ezáltal bizonyos mértékig társszerzővé válik. Ezért a hatalom szétosztása a „klasszikus, modern és posztmodern szövegkritikában” s egy „tudomány önarc képe” – hogy két írás címét/alcímét variáljuk – a lehetséges módszerek megszgyéit járva fel kell ismernünk, hogy a dolgok e téren sem olyan egyszerűek, mint a múlt századi, netán e század első felének optimista tudománya feltételezné. A genetikus szöveggondozó filológia például a szöveg keletkezésének egymásra épülő rétegeiből egy evolúciós organizmus működését mutatja ki, amely önmagában sok (például ön-életrajzi és alkotáslélektani) szempontból van olyan érdekes, mint a helyreállított, hiteles szöveg „hipotézise”. Mégis, mindezek mérlegelése – s olyan új szempontok is, mint amelyek a Pilinszky-interjúk irodalomelméleti problémáiról szóló írásban fogalmazódnak meg, hogy tudniillik valamely interjú készítője a maga sugalmaival, kérdéseinek irányával aktívan „szerkeszti” a szerzői szöveget, s ezzel részesévé válik annak – e szofisztikált gondolatok mérlegelése után is tudatunk mélyén makacsul ismételtgeti egy hang, hogy szükség van az autentikus szövegekre, s bonyolult ugyan, de nem lehetetlen a szaporodó módszertani változatok mellett sem egy ilyen cél megközelítése.

A kötet írásainak egy része óhatatlanul alkalmi jellegű, ám ezeket is összeköti a szerző gondolkodásmódjának, értékítéleteinek azonossága. Stoll Béla textológiai munkássága, Szőrényi László munkásságának megítélése vagy Takács Ferenc Eliot-

könyvének elhelyezése a hazai anglisztika fejlődésének folyamatában megannyi, Dávidházi érdeklődéséhez közel álló téma. E sorba illik az Oltványi-díj átvételekor mondott megemlékezés, vagy Kiss József, a szelíd filológus emlékének felidézése. Ezekből az írásokból a magvas és találó észrevételek mellett az is kiviláglik, hogy tárgyilagos tónusuk fenntartása nem zárja ki a szerző határozott, olykor éles ítéleteit, akár aktuális, mondhatni politikai kérdéseket illetően is. Alapélményei közé tartozik a tudás szabadságának korlátozása az elmúlt rendszerben, s így a tudomány területén működő képviselőkkel szemben nem ismer kíméletet, olykor még képességeiket sem méltányolja, noha általában szerzőnk esetében az ilyesmi ritkaságnak számít. A passzív rezisztencia magatartáshagyománya is közrejátszik ebben, s a korváltás olyan elemi élmény számára, melyet az eufóriát felváltó csalódások sem homályosíthattak el, így az a meghökentető kollektív tapasztalat sem, hogy senki sem szenvedett többet, senki nem állt ellen eredményesebben a gonosznak, mint igen sokan az egykori kedvezményezettek közül. Olyan szerepjátszó hagyatéka ez emberi nemünknek, melynek antropológiai definíciója még várat magára. A hamleti felhőjáték talán e tartományban a legérvényesebb.

A kritika iskolázottságáról szóló fejtegetések, melyeket kiterjedt irodalomtörténeti és elméleti iskolázottság támaszt alá, nemcsak az írás érdemeit tanúsítják, hanem azt is, hogy Dávidházi mindig szívesebben szól valamely fogalomról, motívumról, kultuszról, módszerről, mintsem az irodalmi alkotásokról. Arany Jánosról írt könyve a költő tevékenységének fontos, de nem a kutatásra legkézenfekvőbben kínálkozó részét taglalja, s e kötetben a *Himnusz* értelmezésének egy lehetőségéről, a paraklétoszi hagyományról szól, s a *Vanitatum vanitas* befogadtörténetéről. Munkásságának van valami – bizonynyal tudatosan kijelölt – határa, s így egy sajátos tudományszakot művel egyéniségére, érdeklődésére szabva. E maga választotta tárgykörben Dávidházi kitűnő munkát végez, valódi szaktekintély, ám éppen ezzel ébreszt kíváncsiságot arra vonatkozólag, hogyan bánik vajon a nagy művek primer szövegeivel. Erre csak ő adhatna választ, de e választól függetlenül is megállapítható például, hogy a szerző kitűnő stilisztá. Stílusa úgy hangulatos, hogy nem használ feltűnő verbális eszközt ennek megvalósulása érdekében, a pontos, mérlegelő beszédmód sajátos, komoly dallama hangzik soraiból.

A tudományos értekezés témája néha már a szépirodalommal érintkezik, így az *Egy tudományos intézmény kisajátítása* című írás esetében. A washingtoni Folger Shakespeare Könyvtár bizonyos tekintetben sajátos „amerikai” intézmény, ama *Memorial*nak nevezett helyek egyike, melyek jellemzője, hogy egyként emlékeztet arra, aki a kultuszt műveli, s a kultusz tárgyára – ebben az esetben Shakespeare hagyatékára, az e körben gyűjtött kéziratokra s egyéb értékes anyagokra. Dávidházi nem pusztán ismerteti az intézmény működését vagy értékeit sorolja, hanem az „animal symbolicum” princípiumának megfelelően az intézményt (mondhatni az épületet) illető tér- és időbeli jelképköltés folyamatát, a kultusból sugárzó *aura situális* funkcióját elemzi, megjelenítő-ábrázoló felfogásban. Még a szertartásos kávé- és tea-fogyasztást is elének varázsolja, s a kultusz ama nyilván önkéntes papnőit is, akik fehér kötényben, múlt századnak tetsző jelmezben celebrálják ezt a szertartást. Van ebben valami a kultúra szolgálatának finom patrícius-polgári pátoszából. Még abban is van valami furcsa áhítat, ahogy a kéziratokat (ereklyéket) érintő tudósi kéz csak kímélő gyengédséggel, zacskóba varrt babbal nyúlhat az érzékeny iratokhoz, amely

utóbbinak eddig inkább gasztronómiai, mintsem textológiai vontkozásait ismertem. Akárhogy is van: Dávidházi stílusa sötét tónusú, barna, méltóságteljesen hűvös, elegáns textus, mely egyként alkalmas elvont és érzéki benyomások közvetítésére.

Mivel a kötet tanulmányainak vezérlő gondolata az írásnak a hatalomhoz való viszonya, érdemes felidézni Márai sorait, aki az egykori lillafüredi írótalálkozón egyebek közt azt mondja (az írás sajátos módon az örök életűnek látszó *Budapesti Szemle* 264. kötetében jelent meg, 29–46.): az író „tudja, hogy nincsenek steril remekművek, a műveltséget, mint műalkotást nem a gólya hozza. Az író, aki nem adja érzése, lelke, akarata egy hányadát dézsmaként a pillanatnak, ... tehát a szó magasabb értelmében kifejezett politikumnak, titokzatos módon nem tudja megalkotni az örök szép és igaz művészi kifejezést sem.” Márpedig a világirodalom és a mi irodalmunk számos nagyságának példája is azt mutatja, hogy a dézsma tekintélyes, a tévedés, olykor az eltévelyedés kockázata nagy, ám ezt az adót meg kell fizetni. A tudós, aki ezt nem tudja, az az író meg nem értheti. Dávidházit tehát a megértés igénye motiválja. Talán ebből a rokonszenves attitűdből fakad, hogy tanulmányai summájában általában megjelenik valamiféle korrekció. Például arra vonatkozólag, hogy a passzív rezisztencia alapmagatartásként önmagában nem elegendő, elernyeszti a lelket, mint Deák idejében. A szerző bátran vállalja saját történelmi élményét, ám meditatív módon, nincs benne hajlam a mindentudó bizonyosságra. Azt is tudja, hogy nem tévedéseikben, hanem igazságaikban kell követnünk a nagy szellemeket, ám keserves gyönyörűség annak mérlegelése, hogy melyik az egyik és melyik a másik. (Bp., Argumentum Kiadó, 1998, 409 l.)

WÉBER ANTAL

Kálmán C. György: *Te rongyos (elm)élet!*

Így mindjárt az elején (hogy ne a szürke alapon „riszajkling-stíl” borítóval kezdjük) érdemes lenne egy kicsit eltűnődni a címen. Többféle olvasata is elképzelhető (így kell hogy legyen: a zárójel miatt).

Az ismert sláger idézett sora a zárójelbe tett „elm”-betűcsoporttal és a borítólapok közé írt tanulmánykötetel együtt meglehetősen gazdag(gá) tehető jelentéshálót tudhat a magáénak. Mert lehet – ugyebár – „rongyos” az élet is, a küzdelmes, de olykor örömmel is kecsegtető mindennapiság. Mindamellet „rongyos”-ként aposztrófáltatik az „elmélet” is, tudniillik az irodalomelmélet – de ki tudja: talán az elmélet is úgy általában. Van azonban harmadik lehetőség is: az elméleti élet, vagyis a szakma, az elméletekkel foglalkozó élet is a „rongyos” kategóriájába tartozhat. Ennél több szót a címre pazarolni már könnyen a kétségbeesés gyanújába keverhetné a recenziót, ezért tovább nem bonyolítjuk ezt a képletet. Mindenesetre akkor bizonyosra fellesleges szócséplésnek minősíthetnénk a fenti eszmefuttatást, ha nem vonnánk le az egyébként valóban a tanulmánykötet egészére is jellemző következtetést. Már a cím is (nyilván szándékolt) ambivalenciát jelez. Merthogy irodalomelméletéről van szó, „criticism”-ről, ugyebár, ami „odakint” azért egy kicsit más, mint idehaza. Az ezzel való foglalatalkodás, valamint maga a tárgy is vele egyetemben amolyan keserédes

szájízzel, kényszeredett, vagy éppen cinkos mosollyal szemléltetik és mutattatik be. Merthogy jó is ez nekünk, meg rossz is. Szakma is, meg szenvedély is. Szükséges is, és (talán, olykor, itt-ott, néha-néha) szükségtelen(nek tűnik). Valami, ami rabul ejt, elvárásol, de olykor-olykor nyűg is – tehát „rongyos”. Valószínűleg ezt a gondolatot támasztja alá a cím mellett a koncepció(?) is.

Lássuk tehát a koncepciót! Az első kérdés természetesen az, hogy beszélhetünk-e erről egyáltalán e mű esetében? A válasz nem könnyű, csak néhány feltételezést engedhetünk meg magunknak.

Először is: térbe-időbe vagyunk zárva, úgyhogy akarva-akaratlanul is, de valahonnan mindig elindulunk, és valahová mindig (hogy ne mondjam: megérkezünk) eljutunk. Én a magam részéről ettől a szemponttól nem szívesen tekintenek el. Elképzelhető, hogy a koncepció ilyen tekintetben (a „honnan-hová” tekintetében) szándékolt, de ha nem, kronologikus sorrend akkor is kimutatható a kötetben. A tanulmányok ugyanis 1984 és 1996 között íródtak; az 1984-es került az első helyre, az 1996-os pedig az utolsóra. De azért a helyzet nem ilyen egyszerű. A szerző a kötet anyagát ugyanis témák szerint csoportosította, a kronologikus elv pedig csak ezeken a nagyobb fejezeteken belül érvényesül. A fenti „véletlen”-nek ez lehet az egyik magyarázata. Szép lenne persze azt mondani, hogy íme: a szerző 84-ben még rendszereket, fogódzókat, logoszt keresett, és tessék, 96-ban már nem keres rendszert, fogódzót és logoszt, hanem csak úgy derűsen rábízza magát az eklektikusságot és eleve-irányítotttságot megváltoztatni nem akaró posztmodern lelkület sodrására. Ezt azonban nyugodt lelkiismerettel nem merném leírni (l. 277.), még akkor sem, ha a könyvben szereplő anyag válogatásának szempontjai nem egészen világosak. Úgy látszik, hogy ez a kötet a szabad próbálkozások és a szabad *kérdések-kérdezések* kötete. A témák ezért változatosak, a habitus pedig – valószínűleg – ezért egységes. Az irodalomkritika szükségszerűségével kapcsolatban például a következőket jegyzi meg: „[A kultúráról-irodalomról szóló beszéd] ékített beszéd, szemben az önértékű tényekkel. *De nem ez a szabad játszadozás teremti-e a kultúrát?* Lehetne-e története a kultúrának az értelmezések láncolata nélkül?” (209. Kiemelés tőlem – V. Gy.)

Ami a témákat illeti: Kálmán C. György neve hazánkban – 1983 óta feltétlenül (lásd *Helikon*, 29) – szorososan összefonódik a beszédaktus-elmélettel, valamint az angolszász irodalomtudománnyal való kapcsolattartással. Az pedig ismeretes, hogy beszédaktus-elméletéről – durván – az 1960-as évek elejétől, J. L. Austin 1955-ös New York-i előadásainak kötetbe foglalása és első kiadása óta szokás beszélni. Magyarországi viszonylatban ez nem jelent nagy fáziskésést, különösen, ha azt is fontolóra vesszük, hogy az irodalomtudományra alkalmazott beszédaktus-elmélet a fénykorát körülbelül a hetvenes évek közepén élhette (vagy inkább: a legtöbb kutatót ebben a korszakban mozgatta meg).

Ugyanez a helyzet (vagy még jobb) a rendszerszemléletű irodalomelmélettel – vagyis inkább ennek a lehetőségével. A kánon problematikája ugyanis a kötet másik nagy témája, amelyet a rendszerelmélet – eredetileg természettudományos – felismeréseinek a felhasználásával (is), no és a nyugati (ezen belül főként a Tel-Aviv-i iskola) szakirodalmában való rendkívüli jártassággal tárgyal. Ez utóbbi iskola munkásságát részletezve a rendszerszemléletű irodalomelmélet lehetőségeinek külön fejezetet is szentel. Mindezt – véleményem szerint – sokkal termékenyebb módon teszi, mint a beszédaktus-elmélet bizonyos határkérdéseinek és nehézségeinek (nevesül a

szöveg, a metafora és a tulajdonnév keltette anomáliák) vizsgálatát. Első látásra ugyanis kissé kiábrándítónak tűnik a beszédaktus-elmélet ihlette irodalomtudomány e kötetben felvázolt képe. Valószínűleg azért, mert egyetlen, beszédaktus-elmélet ihlette elemzést sem olvashatunk a tanulmányok között, így joggal támadhatnak kétségek az olvasóban ezen elmélet hatékonyságát illetően, az elméleti viták (melyekből van bőven) haszna pedig még közvetve sem tűnik lemérhetőnek. Ennek ellenére két kérdést teszünk fel a kötet e három – a *Beszédaktusok* (63–97.) című nagyobb fejezeten belül – tanulmányával kapcsolatban: mért éppen ezek szerepelnek itt, és egyáltalán, miért olyan fontos a beszédaktus-elmélet Kálmán C. Györgynek?

Kezdjük a második kérdéssel: szakmai körökben nyilván jól ismert tény, hogy az angolszász nyelvterületen művelt Új Kritika által megfogalmazott strukturalista eszmék és irodalomkritikai gyakorlat „nyomása” alól éppen az austini előadások, majd a Searle munkássága által nevet nyert beszédaktus-elmélet jelentett – többek között (gondoljunk például Frye-ra) – kivezető, felszabadító utakat, lehetőségeket. Az is tény, hogy az autokefál amerikai irodalomtudomány számára éppen ez a lehetőség (is: megint gondoljunk Frye-ra) nyújtott valami „kompakt”, nem-kontinentális választ a strukturalizmusra. Ha nem is euforikus, de igen lendületes módon indult meg az irodalomelmélet-írók tollain ezen elmélet alkalmazása. Félig-meddig „belső ügy” ez tehát, számos vitával, nézetkülönbséggel és rendkívül sokszínű diskurzussal. Az európai kritikák számára azonban az itt ismertetett művek, elképzelések legfeltűnőbb hiányossága az, hogy alig történik bennük utalás más, velük analóg, vagy esetleg a hasonló problémákat már több-kevesebb sikerrel megoldó irodalomelméletekre. Ennek aztán van legalább egy, igen súlyos következménye, amelyet alább részletezünk majd. Azt azonban elismerem, hogy a magyar kritikai mentalitás számára talán idegen, hogy a beszédaktus-elmélet ihlette irodalomtudományban nincsenek (nagy számban) lezárt viták, ez a szellemi pezsgés nem ajándékozta meg a külső szemlélő(dő)t a harmónia és a lezárttság, de az egyedül üdvözítő tanok revelálásának megnyugtató érzetével sem. Ez így kellemetlen és nyugtalanító, de feltétlenül termékeny jelenség is egyben. Nekem pedig úgy tűnik, Kálmán C. együtt lélegzik a „kinti” közzeggel, habitusa rendkívül sok szállal fonódik az ottanihoz.

Miért éppen a metafora, a tulajdonnév és a szöveg kérdéseit boncolgatja? Úgy tűnik, azért, mert ezek egyfelől kimaradtak(?) az 1990-es *Az irodalom mint beszédaktus* című kötetéből, másfelől pedig talán ezeken lehet a leginkább illusztrálni a beszédaktus-elmélet néhány alapvető megállapítását. Ezek közé tartozik a szemantikának a pragmatikában való feloldódása, ami azt jelenti, hogy a jel referencialitása és tágabb értelemben vett (társadalmi) kontextusa nem választható ketté, sőt: az előbbi voltaképpen az utóbbi irányítja és határozza meg. Ez rendkívül jelentős megállapítás, mert a strukturalizmussal szemben a szöveg immanenciáját tagadja, és inkább arra irányítja a figyelmet, hogy a szöveg – és így az irodalom is – legfőképpen attól válik azzá, ami, hogy használják, vagyis hogy kontextusba kerül. Voltaképpen a metafora kérdése is ugyanide mutat: „[a] formalitás és abnormalitás, mindennapi és költői nyelv, szó szerinti és metaforikus jelentés közötti különbségtétel [...] elveszíti abszolút érvényét [...]. Nem a nyelv »jelölt« tehát az irodalomban, hanem a »nyelvjáték«, az irodalmi nyelvhasználat, az irodalmi kommunikációs folyamat az, amely különbözik más kommunikációtípusoktól.” (90.) Jóllehet ezek a gondolatok tekinthetők a beszédaktus-elmélet kvintesszenciájának, az a tény azonban ettől függetlenül rejtve marad,

hogy a beszédaktus-elmélet ihlette irodalomtudomány voltaképpen éppen azt a problémát nem oldja meg, amelyet eredetileg – általa az amerikai kritikusok egy része – szeretett volna: nevezetesen azt, hogy az irodalom „igazságát” ugyanúgy a természettudományok logikáján alapuló igazságkritériumoknak szolgáltatja ki, mint azt a strukturalizmus is tette (hiszen a beszédaktus-elmélet eredetileg nyelvészeti teória és módszer is egyben). Talán éppen ez lehet az oka annak is, hogy az ebből a szellemi közezből táplálkozó irodalomtudomány időnként átsiklik más tudományterületek – többnyire a pszichológia – fennhatósága alá, és megfélemezik arról a már például Ingarden óta hangoztatott tényről, hogy úgy az irodalom, mint az irodalomtudomány önálló fenomén, saját kategóriákkal és igazságkritériumokkal.

A kánonkérdéssel kapcsolatban a következő összefoglaló gondolatsort fogalmazhatjuk meg: a szerző szerint kánon(ok!) mindenekelőtt van(nak). Nem maguktól vannak, hanem értelmezői közösségek (és ki tudja, ki és mi minden más) hozzák őket létre, amelyek persze maguk is a kánonokat beszélő nyelv(ek) részese(i), viszont megvan a szabadságuk arra, hogy válasszanak a kánonok között (lásd 112.: „A kánonok rövid idő alatt is jelentősen változhatnak, a kánonok közötti választás talán ezért is könnyebbnek, egyszerűbbnek tetszik. Azt viszont nem hiszem, hogy megtehetnénk, hogy ne válasszunk.”) A szerző ismertet még olyan elképzeléseket is, amelyek szerint a kánonok *langue* jellegűek, vagyis inkább rendszerben kell őket látnunk: valami közös tudást jelen(i)tenek vagy testesítenek meg. Ezenkívül léteznek még jó néhány kánonfogalom, amelyeket itt most nem sorolunk fel (a szerző megtette). Azt azonban hiányolom, hogy a kánonproblematikát bevezető tanulmányban (99–100.) egyetlen utalás sem található a kánonfogalom eredetileg szakrális konnotációjára, ami legfőképpen a kultusz által teremtett belső feltételek szerint a kánonoknak affirmatív funkciót kölcsönöz (a latin „*cultus*” szó eredetileg képzést, nevelést jelent). Ez a szakrális funkció azért fontos, mert a kánon nem csupán a hatalmi körök hatalmi szava által teremtett „egyeduralomra törő mérce” (99.), hanem – szakralitásából adódóan – társadalmi szükséglet is. Még akkor is fontos ez a kitétel, ha Kálmán C. mindezekkel szemben (és talán mindezek tudatában) éppen azt akarja hangsúlyozni, hogy a kánon szó zenei értelemben voltaképpen a többszólamúságot is konnotálja (99.: „A kánon szó zenei értelemben mindig polifonikus művet jelöl”; „sok kánon él egymás mellett, hol békésen, hol kevésbé” [112.]), valamint azt, hogy a kánonok szükségképpen változnak, alakulnak, nem utolsósorban azért, mert *változtatják, alakítják* őket. Még hozzá legfőképpen a szakmabeliek: oly módon, hogy egyszerűen gyakorolják hivatásukat: értelmeznek, interpretálnak, „*applikálnak*” szakadatlanul – *ideális esetben*. Sőt: voltaképpen az egész tanulmánykötet egyik vezérgondolatának is tekinthetnénk azt, hogy az irodalomkritikusnak *fel kell vállalnia* a kánonalakítással – és az abból adódó – kihívásokat és kényelmetlenségeket is egyben. („A mi kicsiny hazánk inkább hajlik az értelmezés okozta megrázkódtatások elkerülésére, a legyalulásra, a helyretételre – az unalomra.” [207.]

Ehhez a gondolathoz kapcsolódik az a néhány záró megjegyzésem, amely legfőképpen a kötet számomra legkedvesebb tanulmányának, az *Interpretáció-mitológiáknak* a gondolataira támaszkodik és reflektál is egyben. E munka jelenti számomra tulajdonképpen az egész „Kálmán C.”-jelenséget. Nemcsak azért kedvelem ezt az írást, mert eleven és könnyed, játékos stílusú is egyben (no tessék: mégiscsak megérkeztünk valahová?), hanem azért is, mert a hazai kritikáról – szerintem – rendkívül

találó képet fest. Mindenesetre szimpatikus módon jelöli ki az irodalomkritika helyét és szerepét: semmiképpen sem jó, ha a mai köztudatban általában meglévő szakmaellenesség által inspirált „Selbsthaß” – öngyűlölet – fogja le a kritikusok kezét, mondván: hagyjuk, hadd beszéljen a szöveg, ne fecsegjünk bele (lásd pl. 215.: „Korunk értelmezője a betoijt értelmező. Nem alakítja a kánont, nem csinál botrányt, utálja saját szakmáját...”), hanem inkább olyan egyenrangú dialógusra kellene törekedni a művel, amely során „nem alárendeltjei vagyunk egy beszédnek, hanem résztvevők vagyunk benne: nemcsak hallgathatjuk, hanem értelmeznünk is kell(!), félreérthetjük, sőt: legorombíthatjuk, helyreigazíthatjuk, kifejezhetjük nemtetszésünket... Az igazi kommunikáció megengedi a veszekedést, a kétségbevonást, tagadást, a helyesbítést is – nem csak a magyarázatot vagy a méltatást. Az értelmezőnek meg kell hogy legyen a felforgatáshoz való joga.” (212–213.)

Kálmán C. megállapításai rendkívül mély rokonságot mutatnak Radnóti Sándor némely következtetésével, melyeket Radnóti érdekes módon éppen az amerikai Susan Sontag *Against Interpretation* című művének kritikájaként fogalmaz meg (magam is osztom ezt a véleményt): „A kritikának mint intézménynek valóban vannak hatalmi vonatkozásai, és magából a kritikai aktusból csak álszent módon lehet kiiktatni a krinein (ítélni) elemét. Csak a ma dívó hipokrizissal tagadható el, hogy a kritikus kritikus: bíráló, ítéző. Minden ítélet az igazságot keresi, de az igazság *birtoklásáról* való meggyőződés nem lehet osztályrésze korunk kritikusának. Döntése nem kötelező, hanem csak javaslattevő erejű...” (*Holmi*, 1998. március, 414.) Úgy tűnik, nem kifizetődő elkerülni az ezekkel járó kényelmetlenségeket.

Italo Calvinóval szólva: „Az irodalom addig marad eleven, amíg óriási célokat tűzünk ki magunk elé, a megvalósítás legkisebb reménye nélkül” – de legalább eleven marad az irodalom(tudomány), és nem unalmas.
(Bp., Balassi Kiadó, 1998, 296 l.)

VATTAMÁNY GYULA

Három Matúra Klasszikus

(Csokonai Vitéz Mihály, *Lilla*, sajtó alá rend., szerk., jegyzetek: Debreczeni Attila, Bp., Ikon Kiadó, 1996 – Kölcsey Ferenc, *Hymnus, Nemzeti hagyományok, Parainesis*, sajtó alá rend., szerk., jegyzetek: Szabó G. Zoltán, Bp., Ikon Kiadó, 1997 – Berzsenyi Dániel, *Versek*, sajtó alá rend., szerk., jegyzetek: Onder Csaba, Bp., Ikon Kiadó, 1998)

A könysorozat címe azt ígéri, hogy a magyar irodalmi érettségi anyagához, a klasszikusok elsajátításához ad útvalót. Útvalót, ahogy ehhez a nevezetes vizsgához illik: szükséges, hasznos anyagot, tájékoztatást, segítséget a véleményformáláshoz, kitekintést, ajánlást a remélt további olvasáshoz. A feladat tehát sokoldalú, megoldásai különfélék lehetnek a kötet anyaga, speciális problémái, a szükséges ismeretek köre és a szakirodalom állása szerint. A Matúra Klasszikusok három XVIII–XIX. századi kötete anyagának szempontjából is más-más természetű feladatok elé állította a szerkesztőket.

Debreczeni Attila Csokonai *Lilla*-ciklusának szövegét adta ki; Szabó G. Zoltán Kölcssey válogatott verseit, a *Nemzeti hagyományokat*, a *Parainesist*; Onder Csaba Berzsenyi 1816-os versgyűjteményét. A Csokonai-kötet az életmű problematikus szövegegységét közli. A feladat itt az, hogy ezt a verscsoportot formálódása, rendszere, problémái világával úgy mutassa be, hogy mind a ciklus, mind ennek az életműben elfoglalt helye a lehető teljességében világosodjék meg olvasói előtt. Hányatott sorsú kötet volt ez: a költő több fázisban alakította ki végleges formáját, megjelenését 1805-ben már nem érte meg, hiánytalan szövegét csak a második kiadás hozta 1808-ban. Történetéhez tartozik, hogy később, kialakulása illusztrálására, terjedelmi okokból a ciklust szétbontották az időrend szerint, s legközelebb csak 1963-ban jelent meg a költő által összeállított kompozíció.

Szabó G. Zoltán a válogatott versek, a két nagy tanulmány, néhány levél, politikai beszéd közlésével inkább áttekintést, összefoglalót akart adni Kölcssey életművéről úgy, hogy a címben jelzett *Hymnus* költőjének egyéniségét, műveltsége, munkássága európai szintjét is érzékeltesse. Azt írja bevezető tanulmányában, hogy a *Hymnus* kiemelte, de el is takarta Kölcssey életművének sajátosságait, modern, nagy eredményeit, a válogatás épp ezért, jogosan, e jellemző, ma is hatásos művek demonstrációjára törekszik. Ezért hoz a ma már nehezebben befogadható versekből, prózai írásokból jól súlypontozott válogatást.

Onder Csaba a költő Berzsenyit mutatja be egy szintén problematikus verskorpusz alapján. Berzsenyi e verskötete is hosszú, bonyolult, ma már jórészt rekonstruálhatatlan módon alakult. Az eredeti 1808-as versgyűjtemény az elhúzóódó kiadási munkálatokban Kazinczy, majd a kiadást gondozó Helmecki javításai és Berzsenyi részbeni autorizációja után 1813-ban jelent meg, sok hibával, a szerző akarata ellen tett változtatásokkal. Ezt a könyvet javította és bővítette ki Berzsenyi tíz verssel a második, 1816-os megjelenésre. Több kiadás Berzsenyi életében nem jelent meg. A későbbiek, főként a történeti elv, a fejlődés bemutatása érdekében eltértek a költő eredeti kompozíciójától, indokolatlan és indokolhatatlan sorrendeket alakítva ki. Onder Csaba ezért úgy döntött, hogy az 1816-os versgyűjteményt tekinti a szöveggazdagság alapjának, mint a költő által egyedül hitelesíthető versösszeállítást. Így tehát nem az életmű egészéről kíván összefoglalót adni, céljaihoz igazodva – mint írja – „Berzsenyi 1816-os kompozíciója felől, azt értelmezve közelíti meg Berzsenyi életművének egy nagyon fontos szakaszát”. (19.) A versek körét illetően ez azt jelenti, hogy az 1816-os kiadásban nem szereplő művekből a *Függelékben* hoz válogatást.

Az irodalmi anyag közlését tekintve a fő kérdés az, hogy e Matúra könyvek adnak-e annyi szövegismeretet, amennyiből a választott egységeken túl az egész költői mű is kirajzolódik, jelentőségében megvilágosodik. Szabó G. Zoltán Kölcssey-kiadása igen jó válogatás: a legjelentősebb versekhez csatolt két, korszakos nagyságú tanulmány, a jól választott, informatív és nagyon személyes levelek, a politikai pályára jellemző beszédek, a kort, az irodalmi életet, az elméletírás szintjét megvilágító összképet adnak. A szükséges ismeret mennyisége itt szerencsésen együtt van olyan nagyon jellemző írásokkal, amelyek nemcsak az életmű egészét, jelentőségét reprezentálják, de remélhetőleg arra is alkalmasak, hogy további tájékozódásra indítsanak.

Debreczeni Attila a *Lilla-dalokban* Csokonai életművében is összegező, korábbi törekvéseit, költői irányulásait, programjait összefoglaló versciklust mutat be. A bevezető tanulmány megvilágítja ezt a kiemelt jelentőséget s a hozzá vezető költői utat.

Emellett a legfontosabb, az életmű és a ciklus megértése szempontjából nélkülözhetetlen műveket is hozza tanulmánya mellett: filozófiai, létösszegező költeményeket (*Az álom, A magánossághoz*), programkölteményt (*Az ember, a poézis első tárgya*), s szemelvényeket korábbi, a kötetbe fel nem vett dal- és udvarló-versekből. A kötet így szöveganyagában a ciklus középponti helye mellett is teljes képet, informatív összképet ad.

Problematisabb Onder Csaba anyaga. Berzsenyi versei a mai diák számára nehezen megközelíthető olvasmányok. A kötet naprakészen modern szakirodalmi összképe, szemelvényei ezt a távolságot akarják áthidalni, s nem hagynak kétséget afelől, hogy az összeállítás a recepcióelmélet, a nyitott irodalomértelmezés híve. Nagy kérdés azonban, hogy a legjobb tájékoztatást adjuk-e az életműről, ha csak egy korszaknak, egy korszakig tartó periódusnak a verstermését helyezzük a középpontba? Van-e joga a könyv vagy a sorozat szerkesztőjének húsz évnyi (1816–1836) költői pályát „függelékbe” utalni, s helyeselhető-e Berzsenyi összességében sem sok verséből itt is csupán válogatást adni? Kétségtelen, hogy e húsz esztendő nem hozott új költői arculatot, de e válságokkal, útkeresséssel, s néhány nagy alkotással jelzett út hozzátartozik az írói és emberi teljességhez, az alkotóban és a befogadóban is szüntelenül továbbalakuló költészeti felfogáshoz. Az érettségire készülők, Berzsenyi műveit talán utoljára olvasó diák így megismerkedhetett volna néhány alakulást, változtatást kereső törekvéssel. Szerencsés volt-e például *A magyarokhoz* („Romlásnak indult...”) négy kidolgozásából csupán kettőt hozni, nem lett volna-e beszédesebb az alkotás formálódását, a műhelymunkát is megvilágító összes változat közlése? Sajnálni lehet, hogy a kötet a költő kései verseiből nem mutatja be gúnyoros, a tömörítő erőt gyakorló epigrammáit (*Herder, A szonett, Egy philologushoz, Platon, Kölcsey, Schiller, A magyar*), s érdemes lett volna legalább megemlíteni a divatos történelmi tárgyak feldolgozásának kísérleteit (*Szilágyi 1458-ban, Wesselényi, a nádor Muránynál*). A nyitott, új utakat kereső pályakép mindenképpen színesebb, pontosabb, teljesebb lett volna.

A Matúra könyvek informatív gazdagságát szolgálja a tördelés. Az irodalmi rész két- vagy háromhasábos: a középső a szövegeké, az egyik oldalon a szó- és fogalommagyarázatokat közlik, s így az olvasók keresés nélkül megkapják a megértéshez szükséges ismereteket személyekről, helyekről, mitológiáról, sajátos szóhasználatokról. A harmadik hasáb a tágabban értelmezett pedagógiai célt szolgálja: megválaszolható, kidolgozandó kérdéseket sorolnak itt (például, hogy milyen hasonlóság, rokonság köt össze két verset, milyen tanulságai vannak a versek szerkezetének, a versformának?). Ebbe a hasádba kerülnek az esetleges parafrázisok, korábbi kidolgozások (például a *Lilla-dalok* néhány prózai összefoglalása, ezek versváltozatai). Tördelési sajátosság, hogy az egyes oldalakon, keretben hoznak a költőtől, más alkotóktól származó részleteket, szakirodalmi tájékoztatást, találunk képeket a versek szereplőiről, kortársakról, helyszínekről, kéziratokról, korabeli képzőművészeti alkotásokról. A három könyv szerkesztője (vagy a sorozatszerkesztő) különféleképp él e tördelési lehetőségekkel.

Szabó G. Zoltánnál kéthasábos tördelést találunk: a szöveg mellett ő csak szó- és fogalommagyarázatot ad, ezt azonban helyenként elemző kiegészítéssel, a *Hymnus*-nál például az egyes sorok hivatkozásait, mintáját, jelentését megvilágító értelmezést olvasunk; részletes magyarázatokat történelmi fogalmakról (az úriszékről, az urbáriumról, az örökös megváltásról); a fogalom magyarázata mellett tömör összefogla-

lást a sztoikus filozófiáról. A kiegészítő, a keretekben hozott anyagban elsősorban irodalomtörténeti dokumentációra, az ismeretek személyes, emberi hátterének megvilágítására törekszik, élővé, mintegy láthatóvá kívánja tenni anyagát. Ennek jegyében közöl több levelet, korabeli leírást Kölcsey környezetéről, képeket a lakóhelyekről, hasonmásokat a művek kéziratáról.

Debreczeni Attila dicsérendő törekvése, hogy a kiegészítő anyagban a költő alkotásmódját, ismeretei sokoldalúságát, egyéni világának gazdagságát érzékeltesse. Ezt világitják meg a már említett prózai és versparafrázisok, az egyes divatos témák kortársaktól (Kazinczytól, Nagy Sámuelttől) hozott feldolgozásai, a fordítás (például egy Guarini-vers) mellett az eredeti szöveg közlése. A párhuzamos anyag így plasztikusan érzékelteti, hogy a költő milyen igényességgel, miként kereste, formálta meg a maga alkotói karakteréhez leginkább illő, legjobbnak tartott változatot. A korabeli képzőművészet köréből választott illusztrációk szorosan kapcsolódnak a költemények világához: Canovától az *Ámor és Psyché*, *A halál géniusának ábrázolása a látvány erejével világitja meg Csokonai művét* (így *A pillangóhoz* című verset); a rokokót demonstrálják Boucher, Füssli képei. Sajnos, itt a papír anyaga sokat elvesz a kép hatásából: míg az utóbbi szerző litográfiájáról aránylag tiszta képet ad a nyomtatás, Boucher, Gainsborough festményei nagyon sötétek, így a rokokóban oly fontos fényárnyék-játékot, a téma és a háttér kidolgozásának beszédes ellentéteit épp csak sejtteni lehet.

Képanyagában legszínesebb a Berzsenyi-kötet. Találunk itt metszeteket a bécsi kongresszusról, a waterlooi csatáról, bemutatót a XIX. század magyar képzőművészeitől (Telepy Károlytól, Brocky Sándortól, Izsó Miklóstól), a legtöbb kép azonban Caspar David Friedrichthtől való (jó lett volna legalább egyszer a teljes nevet kiírni). A ma (méltán) újra felfedezett XIX. századi festő képei, különösen Nádas Péter elemzése óta (*Mélabú* címen lásd a *Játéktér* című tanulmánykötetben) nálunk is elhíresültek, romantikus, szimbolikus, mélyen filozofikus művei valóban illenek Berzsenyi világához. Csakhogy nagy kérdés, hogy a képekben oly nagy jelentőségű finom színátmenetek, kontrasztok a fekete-fehér nyomtatásban, a gyenge minőségű papíron elérik-e a kívánt hatást? Itt inkább a kevesebb, de a szűkös adottságokban aránylag jobban érvényesülő kép hathatott volna intenzívebben. A *Nő a lemenő nap előtt*, a *Temetőbejárat* hatásos, az eredetit sejtető illusztrációk, némely kép azonban alig kivehetően sötét (*Esti séta*, *Esthajnalcsillag*), a színátmenet érzékeltetése nélkül egyenesen csonka a közlés a *Két férfi a Holdat nézi* című festményen, itt a kísértetiesen felsejlő holdból semmi nem látszik.

A Berzsenyi-kötet abban is eltér a másik kettőtől, hogy a szövegközlés során sok szakirodalmat hoz, részleteket tanulmányokból, verselemzésekéből (*A magyarokhoz*, *Osztályrészem*, *Búcsúzás Kemensaljától*, *Az élet dele*, *Életfilozófia*, *Barátimhoz*). Ez az anyag hasznos segítséget kínál a művek értő befogadásához, egyszersmind áttekintést ad a szakirodalom különféle elemző törekvéseiről Merényi Oszkártól Bécsy Ágnesig. Szerencsés ez azért is, mert a Berzsenyi-irodalom valóban sokszínű, az életrajz és a művek kronológiai, filológiai bizonytalanságai okán is eltérő kiindulópontból, más-más elméleti alapon próbálta megközelíteni az alkotásokat. Debreczeni Attila szintén hoz szakirodalmi részleteket, de ezeket nem az egyes verseknél, hanem a bevezető tanulmánynál. Az eljárás annyiban jogosult, hogy e szemelvények többségükben a ciklus egészére vonatkoznak, ám az egyes műveknél is lehetett volna jó tájékoztató anyagot találni. Meríthetett volna Szauder József rokokó-elemzéseiből; *Az éj és a csil-*

lagok között két kidolgozása mellé szinte spontán kíváncsnak részlet Szauder összehasonlító elemzéséből. Szabó G. Zoltán kötetének szerkesztése is kelt hiányérzetet e téren: ő csak utal a szakirodalom eredményeire, összefüggő szemelvényeket nem ad, pedig a Kölcsey-irodalom örömdagadott az utóbbi időben, s éppen a legfontosabb, a legproblematikusabb művek körül. Szabó G. Zoltán, a Kölcsey-versek kritikai kiadásának tudós készítője, alapvető ismereteket közölt a költő címadásairól, a *Hymnusról*; filológiai, filozófiai, sokoldalú elméleti tájékoztatással, s főként gondolatébresztő erővel hatnának itt részletek Lukácsy Sándor, Fried István, Csetri Lajos, Dávidházi Péter, Borbély Szilárd elemzéseiből.

Mindhárom kötet kivethető törekvése ugyanis, hogy a pedagógiai cél mellett képet adjon a művekről szóló szakirodalom állásáról, újabb eredményeiről. Szabó G. Zoltán előszavában, s főként a szövegek mellett közölt jegyzetekben ad zömmel filológiai tudnivalókat, korrekciókat. Így a *Rákóczi hajh...*, a *Zsarnok* eredeti címeiről, változatairól, lapalji tördelésben a *Zrínyi dala* címének kialakulásáról. Bevezető tanulmánya az életműnek és modern értékeinek figyelemfelhívó, tömör összefoglalását adja. Itt van tere szólnia a kötetbe fel nem vett versekről, Kölcsey kritika- és elméletírói munkásságáról. Legfeljebb néhány pontosítást fűzhetünk hozzá: Kazinczy és Kölcsey 1817 utáni, szakítást, közeledési kísérleteket, majd kibékülést hozó kapcsolatáról túl sommásan írja, hogy az „töbnyire alkalmi és inkább udvarias, mint baráti lett” (5.); azt olvassuk itt, hogy Berzsenyi a szigorú Kölcsey-kritika után „több verset nem írt” (5.), pontosabban, sokáig nem írt, pályája végén még nagy költeményei születtek: *A poeta, Gróf Mailáth Jánoshoz, A poézis hajdan és most*.

Debreczeni Attila a Lilla-szerelem történetéről, a ciklus alakulásáról, felépítéséről adatgazdag, jó elemzést nyújt, ír a nagy vetélytársról, Himfyről, s a kötet elején egy pályakép olvasható Csokonairól. Debreczeni Attila könyvet írt a szerzőről, érdekessége középpontjában, újabb írásaiban az érzékenység sokjelentésű fogalma, költészeti variációi állnak. Az életműről szóló fejezetben és a ciklusépítés elemzésében is e problémakörrel kapjuk a legérdekesebb részleteket: az érzékeny magatartás sérülékenységéről, az érzékeny dalok, a dalforma változatainak magatartásbeli, szociológiai hátteréről. Részletesebb elemzés nélkül kevésbé tartom meggyőzőnek azt a tételt, hogy Csokonai pályáján a „nacionális poézis” felé fordulás bizonyos megoldást, kiutat jelentett: a népdalok gyűjtése, tanulmányozása, a töredékben maradt eposz-kísérlet elmélyítésére a költőnek már nem adatott ideje, a népdalok esztétikumából átvett sajátságok pedig – mint a szerző is írja – összeolvadtak a rokokó, a német dalköltészet sajátságaival. A tanulmány összegezésénél tragikusabbnak látom a pályára lezárását. Az említett neoklasszikus kiteljesedés, a kert, a kis világ, az anakreóni filozófia kedvelése részben korábbi (1802–1803), a *Főhadnagy Fazekas úrhoz* címzett versben pedig inkább el nem ért eszmény ez – nem mondanám, hogy megvalósítására tör, inkább őrzni, vágyódik utána. Az utolsó művek pedig – mindenekelőtt a *Halotti versek* inkább formálisan, mint lényegében feloldott nagy, filozófiai kételyei, utolsó versciklusának, az *Ódáknak* magányba menekülése (*A magánossághoz, Virág Benedek úrhoz*), a Lilla-élmény immár illúziótlan, kendőzetlen fájdalomú lezárása (*Egy háládatlanhoz, Fillishez*), majd az utolsó vers, a *Tudógyulladásomról* élet-halál közötti hányódása – a fiatalon megtört nagy tehetség tragédiáját összegezték.

Berzsenyiné az életrajz és a művek homályos, kibogozhatatlannak tűnő háttére szinte kiprovokálja a modern irodalomszemléletet: a nyitott, az olvasó által aktívan

továbbgondolt befogadást, a szerző-funkció bizonytalanságát, többértelműségét. Onder Csaba az előbbi nézetet Jauß alapvető tanulmányából (*Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*), az utóbbit Foucault nem kevésbé híres írásából (*Mi a szerző?*) jól választott idézetekkel, összefoglalásokkal illusztrálja. Nagy kérdés azonban, hogy a megcélzott olvasóközönség életkora, az összegezést igénylő vizsga szempontjából valóban felfogható nézetrendszer-e ez? Célravezető-e épp e sorozatban, hogy ilyen erős hangsúly esik a bizonytalanságra? Kellő előképzettség, s az idézett, modern tanulmányok részletesebb ismerete nélkül nem válik-e félrevezetően sommássá, félreértelmezhetően tagadóvá, egyoldalúvá az ajánlott szemlélet? Hiszen például a Jauß-tanulmány „elvárási horizont” tételében benne van az adott mű kor szerinti normáihoz, ízléséhez, igényeihez való mérés követelménye, tehát ezek ismeretének feltételezése is. Foucault a szerző-funkciót a társadalmon belüli működésben, cirkulációban ajánlja vizsgálni, a viszonylagossá tett tények ismerete tehát itt sem mellőzhető. De világos-e mindez az életkoránál fogva szükségyszerűen tájékoztal-nabb, átlag érettségiző számára? „Az irodalomtörténet impotenciája” tételcím-ben is kiemelve nem tolja-e indokolatlanul háttérbe a modern elméletek szerint is szükséges történeti ismereteket? Nem terheli-e meg továbbá az érettségizőt emészthetetlen anyaggal a Gadamer-től hozott részlet az idő relativitásáról? Probléma volt ez Berzsenyi és Csokonai számára is, mondhatni, hogy a filozófia örök nagy dilemmája – kérdés, nem lett volna elég erre inkább csak utalni?

Az 1816-os kiadás kompozícióját Onder Csaba kötetenként taglalja, az áttekin-tésben és az egyes verselemzésekben hasznosítva modern szemléletmódját és a szak-irodalom tanulságait. Az első könyv az elvonuló élet, a „tündér Amathus”, a magány, az álmodozás, az emlékezés költői világát mutatja be. A második könyv az Arcadia (költői lét) másik, közösségi oldalát, a romló és a virágzó közösség képét, erény-értel-mezését tárja fel. Részletesebb megvilágításra szorult volna itt, hogy a nagy létössze-gező versek: *Az élet dele*, a *Búcsúzás Kemenesaljától* miért, milyen funkcióval kerültek ide? A harmadik könyvben a múzsa, az erkölcs, a szerelem verseit elemzi, *Az est* című költeményt érdemén túl részletesen. Különösen feltűnik ez a negyedik könyv igen-csak nagyvonalú, aránytalanul rövid taglalása mellett. A szerző állásfoglalása persze világos: minthogy e könyvbe az 1816 utáni költemények kerültek, kívülrekedtek a választott vizsgálódás körén. Nagy kár, mert mint maga is írja, itt „óriási változást ta-pasztalhat az olvasó” (36.): másfajta költő-eszmény (elzárttság helyett nyitás), másfaj-ta alkotói magatartás (a tudós, tanító költő attitűdje) jelenik meg itt a Wesselényi-ódá-ban, *A bonyhai grotta*, *A temető* című versekben és az episztolákban. Hálás, s tegyük hozzá, szükséges elemzés, bemutatás készülhetett volna a nyitott, a szüntelenül új utakat kereső, vágyó alkotói világról.

Összefoglalóan elmondható, hogy mindhárom kötet nagyon igényes, hasznos munka: az érettségiző számára összefoglalja a legszükségesebb ismereteket, a szak-irodalom legújabb eredményeit, további olvasásra ösztönző vonásait. Úgy látom, hogy mind az anyagközlés, mind az apparátus, mind a kísérő tanulmányok a Csokonai- és Kölcsy-kötetben felelnek meg leginkább a sorozat pedagógiai céljá-nak; míg a Berzsenyi-könyv elsősorban az új eredmények, a modern irodalomszem-lélet színvonalas demonstrációja.

MEZEI MÁRTA

Az Irodalomtörténet 1998 folyamán sok évtizedes létének szokatlan, nehéz szakaszába jutott. Szerzőit nem tudta írásaikért honorálni, s ennek megváltoztatására irányuló kísérletei – külső támogatás biztosítására – mindeddig nem hoztak eredményt. A folyóirat megjelentetésének és szerkesztésének felelősei bíznak abban, hogy – éppen a sokat emlegetett „Európába visszatérés” időszakában – nem fognak egy nyolc évtizedes, rangos hagyományokat magáénak tudó szakmai fórumnak a fokozatos feladására kényszerülni: sikerülni fog valamiképpen az ehhez szükséges anyagi fedezet biztosítása. Addig is köszönetet mondanak azoknak a munkatársaknak, akik ebben az igen előnytelen konkurenciahelyzetben is kitartottak – kitartanak – az Irodalomtörténet mellett.

Számunk szerzői

HITES SÁNDOR doktorandusz, Budapest
N. HORVÁTH BÉLA a szekszárdi
Illyés Gyula Tanárképző Főiskola főigazgatója
KONDOR TAMÁS doktorandusz, Debrecen
MEZEI MÁRTA egyetemi tanár, Budapest
RÓNAY LÁSZLÓ egyetemi tanár, Budapest
SÁNTA GÁBOR főiskolai tanársegéd, Szeged
SZAFFNER EMÍLIA főiskolai tanársegéd, Budapest
VATTAMÁNY GYULA doktorandusz, Debrecen
VOIGT VILMOS egyetemi tanár, Budapest
WÉBER ANTAI egyetemi tanár, Budapest
ZSADÁNYI EDIT egyetemi tanársegéd, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
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 hírlapképzésítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon
(HELP, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és 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

Bényei Péter, Bitskey István, Fenyő István,
Fried István, Gyapay László, Imre László,
Jászberényi József–Kovács Béla Lóránt,
Knapp Éva–Tüskés Gábor, Kulcsár Szabó Ernő,
Márfai Molnár László, Szajbély Mihály,
Szigeti Lajos Sándor



1999/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia
és 1999-ben a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma támogatásával

1999. LXXX. évf., 3. sz.

Új folyam XXX. évf., 3. sz.

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

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

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

A Szemle-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

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

Tartalom

1999/3. szám

FRIED ISTVÁN	
Kassák Lajos zenéje <i>(Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében)</i>	327
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
Az elidegenített nyelv „beszéde” – <i>Az avantgarde hagyomány kérdéséhez</i> –	347
SZIGETI LAJOS SÁNDOR	
Lócsere és költői szárnyalás <i>(Kassák „hitváltása” és egy motívum „ars poeticája”)</i>	365
KNAPP ÉVA–TÜSKÉS GÁBOR	
Egy XVII. századi elbeszélésgyűjtemény: az első máriavölgyi mirákulumos könyv és irodalmi utóélete	380
GYAPAY LÁSZLÓ	
Kazinczy és Kölcsey kapcsolatának alakulása egy tervbe vett recenzió történetének tükrében	398
SZAJBÉLY MIHÁLY	
A rege és rokonműfajai a XIX. század elejének magyar irodalmában	424
BÉNYEI PÉTER	
„El volt tévesztve egész életünk!” <i>Esztétikai alapú létértelmezési kísérlet a történelmi regény műfaji konvenciói alapján (Kemény Zsigmond: A rajongók)</i>	441
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ	
A retorika jegyében <i>(A fiatal Fülep kritikáiról)</i>	466

Szemle

IMRE LÁSZLÓ	
Korompay H. János: <i>A „jellemzetes” irodalom jegyében</i> <i>(Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása)</i>	473
FENYŐ ISTVÁN	
<i>A Csokonai Könyvtár. Források című sorozatról</i>	479

BITSKEY ISTVÁN

Kecskeméti Gábor: *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet.*

A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században

485

JÁSZBERÉNYI JÓZSEF–KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT

A legújabb Berzsenyi-szövegkiadásról

(Berzsenyi Dániel: Versek)

490

FRIED ISTVÁN

Kassák Lajos zenéje

(*Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében*)

Uramisten Uramisten
betűim tengerében bolyongok
némán.

Ha egy csellón játszhatnék
egy cimbalmon.
(Kassák Lajos: *Hangszerek nélkül*)¹

[die] grandiose Idee des ursprünglichen Chaos,
in welchem zum erstenmal der Wille des schöpferischen Geistes erklang...
(L. Szabanejev Szkrjabin *Prométheuszáról*)²

Jórészt zavar és tanácstalanság fogadta Kassák Lajos első verseskötetét, akár világszerte mind az irodalmi, mind a zenei, nem kevésbé a képzőművészeti avantgarde-ot. Már csak azért is, mert esetleges olvasói – nem feltétlenül konzervatív, olykor csupán egy másik elméleti megfontolás, művészeti irányzat reprezentánsai – a kiáltvány- és kiáltásszerű megnyilvánulások mellett, mögött vagy alatt rejtőző hagyománybefogadási (el)szólásokra süketek maradtak. A leginkább az új grammatika programmatikus meghirdetésének elutasítására fordították a figyelmet. Részint a szimbolista ezoterikus nyelv, részint a harmóniaelvűség, részint a kanonizált és kanonizálódó műfelfogások jegyében kérték számon a tonalitást, a perspektíva elvét, valamint ama „nyelvjátékot”, amely (nyelvi) társszerzőségének körébe vonja, (de legalább is vonhatja) a megosztottság „rémétől” fenyegetett individualitást; ugyanakkor személyiségrontásban marasztalva el a kollektív tudat és tudatalatti kibeszélésének kísérleteit – ellene viszont a tárgyiasságot felmutató szerzői egyéniséget formázták meg. Akit ugyan költészeti számvetésre, a korszak-küszöb felismerésére készítetett a nyelvválság és ezzel összefüggésben a mindenekelőtt nyelvi természetű elbizonytalanodás (mintha egy másik művészeti korszak érkezett volna a végére, mely az 1830-as évek fordulójára emlékeztethetett: Apollinaire „véresnyakú Nap”-ja és Kassák „Hannibáli káosz”-a reménnyel elegy szorongást jelez); ám az említett költői egyéniségek éppen a rendszerszerűség ellenében alakígták azt a csupán a beavatottak számára ismerőssé válható belső világot (belső világteret, Weltinnenraumot Rilkével szólva), amelyben név és tárgy, statika és dinamika, szám és végtelen, látás és hallás nem szintézisként, hanem az ellentéteket ellentétként tudatosító, „befogadó”, „megnevező” költészetként kaphat alakot.

Az avantgarde megjelenése látványosabbá és (meg)hallhatóbbá tette a művészeti válságot, amely párhuzamosan futott végig a világon az életmód, az „európaiság”, a nemzeti tudatok és osztályadalmi mozgások terén érzékelhető „tektonikus rengés”-ekkel, a művészeti és politikai mozgalmak találkozása helyenként szélsőségeknek, helyenként „természetes szövetségesek”-nek az együttes fellépését eredményezte (mint ez az olasz futuristák és Mussolini, vagy az expresszionista pacifisták, másutt avantgarde és baloldali irányzatok közös beszédéből kiolvasható). Ám ami a tartósabb és a XX. század művészi arculatára, a modernség alakváltozataira tett hatást illeti, ott mindenekelőtt az új grammatika konstrukciójában jelentkező változásokat méltatták figyelemre. Legalábbis a kiáltványok művész- és polgárpukkasztó kitételein túllépve az értő kritikusok ezt az új grammatikát köszöntötték vagy vetették el, jóllehet a kiáltványok a művek kisebb komponenseiben javasolt (de)formálásaikat hozták föl újszerűségük példáiul (a szófaji funkciók átrendezését, az értelmén túli „szavak”: hangcsoportok integrálását a költészetbe, így a hangutánzó szavak jelentésségének növelését, az átstrukturálásra szoruló szó- és mondatrendet stb.), minthogy ezek kezdték ki talán a leggyorsabban a „közérthetőség”-ként értékelt beszédet. Igaz, éppen ezek lettek a leginkább halandók, az újszerűség pillanatának elmúltával modoroságba, „nem-(hagyományosnak bélyegzett) művészet a nem-művészetért” érdektelen gesztusaivá torzulnak. Ugyanakkor azok a kritikusok és művészek, akik az újszerűen megalkotott grammatikai szerkezetben műstruktúrát véltek föltárulni, az új művészeti nyelv lényegesebb vonásait hitték fölmutatni; egyben egy új művészeti korszak kezdetét hangsúlyozták, amely az atonalitás matematikai szigorát állította szembe (például a szecesszió és az akadémizmus szerintük fölös) ornamentikájával, vagy az új művészeti nyelv „tisztaság”-át a művészetet (szerintük fölösen) terhelő és valóságteremtő lehetőségeitől megfosztó szimbolista mozgalmak jelbeszédével. Nemcsak Schönberg állt határozottan szemben a látszat művészetével, a játékkal és a szerinte romantikus ornamentikával,³ a mottóban idézett Szabanejev szerint: miként a (teremtő) géniusz és a (nyitott) Káosz összetartozik, akképpen másfelől a (steril) szellem és a (zárt) rend is.⁴ Csáth Géza 1907-ben Wagnert méltatva írja: „ennek a zenének [...] csodás külsőségei vannak”,⁵ míg Bartókról 1910-ben ezt állítja: „Ő újra konstruálja magának a zenei nyelvet, az ábécét, a grammatikát és a szintaxist. Aki meg akarja őt érteni, meg kell tanulnia a nyelvén. Óserő van a muzsikájában. A magyar ritmusok és harmóniak egészen új életet élnek munkáiban.”⁶ Juhász Gyula a *Ma* törekvéseit kommentálva mintegy összeolvassa a magyar irodalmi, zenei és képzőművészeti avantgarde-ot, és az expresszionizmus költő-teoretikusaival összhangban az át- és feltörés jelleget hangsúlyozza: „És ebben a romboló és alkotó lelki forradalomban a Mának éppen úgy bajtársa és elvtársa Bartók Béla, akinek zenéjében a komoly lélek ősi borzongásai és modern idegek új remegései ölelkez-

nek a teremtés lázában, mint Gergely Sándor, akinek plasztikájában a primitív formalítás abszolút művészete egyesül a legvégső leegyszerűsítés legújabb eredményeivel, vagy Uitz Béla, aki morális egyszerűséggel a legmélyebb színharmóniakat adja.”⁷ Kassák pedig előbb a maga konstruktivizmusába integrálja mindazt, amit 1915-ös verseskötete óta létrehozott, utóbb azonosítja ugyancsak mindezt a modernséggel, amelynek kormeghatározó jellegét tulajdonít. Az *Egy ember élete*⁸ értékelése pedig mintegy az irodalmi és zenei avantgarde formanyelvét mutatja föl, mint művészetének sajátját, amely részint a Csáth Géza által több helyütt Bartókról írottakkal cseng (egyáltalán nem meglepő módon) egybe, részint érthetőbbé teszi, hogy Kassák számára Bartók⁹ mellett miért éppen Schönberg és Stravinsky¹⁰ volt az a két zeneszerző, akiknek zenéje egész életén végigkísérte: „A szavaim keményebbek és zengőbbek lettek, plasztikusabban foglalják magukba fölkívánkozó érzéseimet. A belső dinamika szétfeszítette a megmerevedett formákat, a játékos rímek és a hangulati lebegések helyett a vers testiségét akarom megformálni. Úgy érzem a szavakat, mintha téglák, kockára vágott kövek lennének...”

(Csak zárójelben: Csáth Bartók szvitjéről még csak úgy emlékezik meg, mintha fő érdeme a „szilaj, szinte féktelen ritmusok, érdekes, jellegzetes színek” lennének; 1908-ban újra: „hangzásában csupa izgalom. Új, sohase hallott hangszínek, vad, erőszakos ritmusok.” Nem sokkal később pontosabb elemzéssel fogalmaz, a ráismerés izgalmával, amelyben Csáth zenei önmegértésének mozdulatai tetszenek föl: „Szubtilis, elrugaszkodott, az álom és őrület határán mozgó lelkiállapotok ezek. [...] Itt a dinamika sajátosságosan idegen életet él. [...] Az oktávákban 12 hang (félhang) rejtőzik, mint közönségesen, de az oktávák elvesztik azt a jellegüket, amellyel még a kromatikus hanglétrát is identikus szakaszokba osztják. Mindebben ráció, zenei tartalom, magyarság és jövő lakozik.”)¹¹

Hogy a különféle társművészetek képviselői olykor egyetlen folyóirat (szám)ban publikáltak, átlépve művészeti ágaik határát, ismerős (főleg) az expresszionizmus¹² történetéből. Hasonlóképpen az is, hogy a „valóságteremtés” programja a nagyvárosi-gépi korszak „zajzenéjé”-nek¹³ integrálhatóságát hangsúlyozta. Amellett a zenei múlthoz való viszony újragondolása szorosan összefüggött az új grammatika létrehozásának igényével. Ezen a ponton lesz közkeletű kifejezéssel élve „ellentmondásossá”, legalábbis ambivalenssé Wagner *Gesamtkunstwerk*jének avantgarde értelmezése. Mivelhogy Kassák első verseskötetének címében, illetőleg a verseskötet egy sorában nem pusztán alkalomszerűen bukkan föl Wagner, a wagneri zenekar – és egyik sem fogható föl egy allegorizáló költői kompozíció merő szövegekői utalásaként –, a következőkben talán nem lesz teljesen fölösleges, ha ennek az ambivalenciának lehetséges forrásvidékét térképezzük föl. Kiváltképpen az bizonyulhat fontosnak (Kassák „zenei” avantgarde-ja körvonalazásakor),

ha Wagner jelentőségére kérdezzük az avantgarde, mindenekelőtt az expresszionista teoretikusok horizontjából.

Ennek előtte nem árt hangsúlyozni, hogy Wagner többféleképpen kanonizálódott zeneszerző volt. Talán nem annyira a színházépületet is magába ölelő összművészeti elképzelései, mint inkább egyfelől zenedráma-elmélete okán (amely a XIX. századi francia nagyoperai hagyománnyal és az olasz operával való szakítást összekapcsolta a színszerűbb és megszerkesztettebb, a zárt számokat és együtteseket mellőző, inkább folyamatszerűséget produkáló, „végtelen dallamú”, a naiv befogadást megnehezíteni kívánó zenei-színpadai megoldásokkal), másfelől (szemben az átlagromantikus és „verista” hangzatokkal) a zenekari festéssel szavazott hangzás és „természet” összefoghatósága mellett. Wagnert Európának szinte valamennyi operaszínházán játszották, voltak már kifejezetten Wagner-énekesek, a zeneművészeti főiskolák wagneriánus tanárokat foglalkoztattak. Az is elmondható, hogy Európa zenei életében megjelentek a Wagner-epigonok (a magyar zenei életben is), akikkel szemben éppen az avantgarde egynémely elméletírójának Wagner-értelmezése igyekezett a külsőleges jelenségeket, a külső kifejezést belső zártsággá fokozni. Kandinsky *A színházi kompozícióról* 1912-ben közzétett tanulmányában¹⁴ akképpen reagál a Gesamtkunstwerke, hogy a hangzást, a színt, a szavakat egységben látja: ezek a végső bensőséges alapra helyeződve tökéletesen azonosak – írja. A végső célban feloldódik a külsőleges eltérés, és feltárul a belső identitás. Wagner alap gondolata az volt, hogy az egymástól elváló részeket összekapcsolja egymással, és így monumentális alkotást teremtett. Például a mozgás és a zenei ütem között hozott létre közvetlen művészi kapcsolatot, a mozgást alárendelte az ütemnek. A továbbiakban Kandinsky mérlegeli a zeneszerző úttörését és „XIX. századiságát”, egyszerre tartva nagyra kezdeményét és marasztalva el abban, amiben nem szakított eléggé radikálisan a konvenciókkal. Már itt előlegezve a Kassák-kötet és a Wagner-zene egymásra vonatkozathatóságának kérdését: nem tartom elképzelhetetlennek, hogy ebben az első kötetben az avantgarde bírálta irányzatok egymást másutt feltehetőleg semlegesítő eszköztárának néhány eleme talán azért köszön *vissza*, mivel a Wagner-zenedráamához fűződő ambivalens viszonyulás teret engedett számukra, másképpen szólva: a dekorativitás és ornamentalitás Wagnerre emlékeztető „alakzatai” még nem határolódtak el Kassák költészetében a magyar irodalmi kontextusban jelentékeny szerephez jutó más típusú dekorativitástól és ornamentalitástól. Annál is kevésbé, mivelhogy a Nietzsche-recepció a magyar századelőn sem volt kevésbé ambivalens, mint a Wagner-értelmezés. Ugyanis a reflektálatlan személyiségértelmezés több ízben nemcsak hivatkozott Nietzschére, hanem külső formákat is kölcsönzött tőle. Ugyanakkor jórészt figyelmen kívül maradt a nietzschei figyelmeztetés a pusztán élvezetet adó, illetőleg pusztán élvezetként felfogott zene kiüresedéséről, minek következtében a hagyományosabb

„dalszerűség” tovább élte életét, s még Verlaine lírájából sem az imitációs technikát a lírai ironiára kifuttató *Gáláns ünnepségek* lett igazán népszerű, hanem a szerelem és a megtérés versei mellett a leginkább az az *Őszi chanson*, amely Verlaine első, a parnasszista megoldásokat szem előtt tartó kötetéből való. A „dionüszoszi”-nak nietzschei értelmezése az expresszionisták egy jelentős csoportjának esztétikáját irányította a szecessziós-újromantikus zenétől eltérő irányba.

„Mert ha a zene csak úgy próbál gyönyörködtetni, hogy arra kényszerít, külsőleg analógiákat keresgéljünk az élet, a természet valamely eseménye és bizonyos ritmikus alakzatok, a zene hangfestő karaktere közt, s ha értelmünknek be kell érnie e megfelelésnek felismerésével, akkor olyan hangulatba rántanak le bennünket, melyben a mítikus érzület befogadása lehetetlené válik, mert a mítosz követelménye az, hogy a végtelenre távlatot nyitó általánosság és igazság egyetlen példázatának lássuk és éljük át.” A pusztá hangfestéssel szemben – írja a továbbiakban Nietzsche – „a dionüszoszi zene az egyes jelenséget világképpé tágítja, a világkép gazdagságával ruhazza fel”.¹⁵

Túlságosan messze vezetne, ha a Nietzsche-idézeteket a Wagner-zenével olvasnám össze. Látszólag egyszerű lenne a feladat, hiszen eléggé jól ismert, hogy *A tragédia születését* Nietzsche 1871-ben egy Wagnerhez címzett előszóval gazdagította, az még jobban ismert, hogy Nietzsche később szakított Wagnerral. Az avantgarde felől olvasva talán megkockáztatható, hogy – eltekintve a szakítás közvetlen ürügyétől – ennek lehetősége már ezekben a sorokban is benne rejtőzhet, viszont a XX. század elejének Wagner-kultusza Nietzsche mondatait a Wagner-zenedráma és -zenefelfogás igazolásaként nyugtázhajta. Éppen az avantgarde Wagner-felfogásában, legalábbis Kandinskynak elismerést és bírálatot vegyítő fejtegetéseiben érzékelhető ez a kettős lehetősége, amely nem tudatosodott oly mértékben a magyar zenei gondolkodásban, hogy látványosabb szakításra sor kerülhetett volna. Ugyanakkor Bartók Bélának ráismerése a wagneri és a Richard Strausstól vezető út járhatatlanságára, és már néhány korai kompozíciójának, mindenekelőtt az *Allegro barbarónak*, majd balettjeinek újszerű tájékozódása jelzi, hogy a zenei avantgarde magyar nyelve is megfogalmazódóban van. Éppen ezért nincs tanulság nélkül, hogy ha az *Allegro barbaro* egy kései interpretációját szembesítem a verseskötet frázisaival. Lendvai Ernő tanulmányából kiragadott mondatok: „a primitív népzene és a 12-hangú zene kapcsolata”, „végbemegy a hangközök emancipációja”, „dinamikus forma”, „sikerült az utóromantikus pátosz helyébe valami keményebb, acélosabb szerkezetet létrehozni”, „a zenei anyag konstruktív egysége”, van benne „drámai tartalom”...¹⁶

S bár Nietzsche teljes joggal intett attól, hogy érzéstartalmakat, benyomásokat, hát még értekező prózai mondatokat, valamint zenét és költészetet

egymásra olvassunk, az a jelenség, hogy Kassák szakít a lírában eluralkodó zeneiség elfogadott formáival („Lieder ohne Worte”), ellenversként annak grammatikájával, valamint hangzaskompozícióival helyzetet szemléltet, és nem utolsósorban összefüggő eseménysorral aligha elbeszélhető „drámai tartalmat” szerkeszt meg, feljogosít erre a kísérletre. Annál is inkább, mivel Herwarth Walden a költészet formájául a *ritmust* nevezi meg, majd a költészet és a zene közös vonásaként a szótestek és szóvonalak (Wortlinien) időiségében hallhatóságát tünteti föl, melyet ismételten ritmusnak jelöl.¹⁷ Azt pusztán kiegészítésül mellékelem, hogy Paul Hatvani szerint az expresszionizmusban a forma lesz tartalommal, a forma lép ki jelentős lépéssel önmaga fölé. Ez nem kerül ellentétbe a zenével, hanem avval, amit schopenhaueri értelemben a „zenei eszméjé”-nek (Idee des Musikalischen, az eredeti szöveg kiemelése, F. I.) kíván nevezni Hatvani. Ugyanis a zenében a tartalom is formálissá lesz. De a „formában feloldva”.¹⁸

Talán nem egészen fölösleges ebből, tudniillik az expresszionista elméleti tételek felől olvasni Kassák első kötetének idevonatkozó sorait, amelyek – ugyan nem a wagneri vezérmotívumos szerkesztést követve – mintegy motívumlánccá szerveződnek, és így a szólás zeneiséggé válhatásának esélyeit példázzák, méghozzá az ismétlődés, variációs technika ritmikussága révén, másrészt arra a típusú zenére történik itt utalás, amely Lendvai Ernő Bartók-értelmezéséből bontakozik ki. A szerzői-„elbeszélői” magatartás korántsem mondható teljesen következetesnek, a Bartókot és a kor avantgarde zenéjét megidéző költői helyzetekkel együtt másfajta kijelentések gyengítik ezt a pozíciót, és inkább a címben foglalt műfajjelölést látszanak igazolni, miközben költőnk Franz Werfel *Jetzt sing ich dich...* pózába kényszeríti magát (vö.: „Most téged énekellek”...).

S ha a folklórra utalás Bartók (és gyorsan tegyem hozzá: Stravinsky) zenéjében az expresszionista hangzást fokozni segít, akkor Kassák szintén él ezzel a kontrasztanyaggal:

A nyelvünk csengőbb beszédű, mint az arany,
a szavunk illatosabb a tavaszi rózsánál [...]

Ezzel szemben:

Acélnyelvünk hiába zeng a szürke házak táján [...]
vad rekedt torkú mozsarak csúfolják csengő énekünk...

Másutt a groteszkbe hajlik a falusi életkép lehetősége, éppen a hallhatóvá tétel segítségével ritmizálódik az egymás mellé rendelt apró jelenetek sora:

szép vérszínű virágot könnyeznek a kandi szemű házak
 s a vasalt lábak ritmusán kövér kereskedők
 és vén szőrösszívű pálinkamérők is bomoltak a boltban,
 a kapuk szája vad, pókhasú cselédek csikorgott az útra,
 a katonák hetykén mosolyogtak a napban
 s a hazáról és elhagyott szeretőjükről daloltak gondtalan.

Ami összefogja a kurta jelenéseket, az a hangzás, amelyben zene és zajzene egyként jelen van – természetesen egymás ellentéteiképpen, ám a kompozíció egészében olyan részekként, amelyek jelentősége éppen abban rejlik, hogy pillanatnyi helyzetben ideiglenes formát kapnak, mivel egy következő szituációban már más hangzás révén elevenednek meg.

A daloló katonák előbb „Tüzes nyelvek kedvén” énekelnek, majd „látvány”-ként a ritmus is szétesik, a változó képpel együtt a hangminőség és -jelleg is változik:

A seregnek már csak csonka üteme foszlott
 s a párkányokról szinte csöpögött a csönd,
 s a cselédek sírtak a zsiros deszkák fölött...

Még inkább a zajzenéhez közelít, és szinte Marinetti csatajelenetét idézi föl a „Brrr... bum... bumbum... bum...” kezdetű rész. Ám Marinettitől igen-csak eltérő módon nem a lényegében egy (szerzői) nézőpontból elbeszélte háború (szaggatott) történései töltik ki a kötetnek ezt a darabját, hanem hangélmény és vízió, elbeszélői és „szereplői” aspektus váltakozása; a *valahol* és az *itt* konfrontálódása, a valaha bensőségesnek-idillinek elgondolt jelenések átfordulása az apokaliptikus jelenetbe mind a „drámai tartalom”-nak, mind a „dinamikus formá”-nak „keményebb, acélosabb” hangzást kölcsönöznek. Az „utóromantikus pátosz” itt is érvényét veszíti, miközben nem lazul meg a szerkezet.

Valahol meleg babusgató fészkek
 és száz szerelmes asszonyi ágyék várja a katonákat,
 de itt mindenütt vér, vér és ők nem tudnak csak ölni.
 Fölöttük vad acélmadarak dalolnak a halálról,
 pre-pre-pre, pre... rerere... re-re-e-e...

Hogy aztán a kötet befejezés felé haladó versében visszavonódjék az első résznek a népköltészet néhány rekvizitumából építkező és egy derűsebb hangkompozíciót ígérő „avantgarde”-ja, hogy ismét a groteszk hangszerelést igénybe véve jelezze az elbeszélő a változás „modalitás”-át:

Valahol most jajt vet az ördög cifra muzsikája,
 valahol most szűz embervért bitangol a halál:
 itt megült a csönd, a bánat ezüst méhe,
 s rikító új színt se gyújt itt más,
 csak a házak vén homlokán két vörös élő kard
 s az elhagyott menyasszonyok szíve.

A kötet befejező passzusai a világon túli csönd irányába térnek, a visszavonás kiteljesedik, a személyes és személytelen szembenállása akképpen oldódik föl, hogy az általánosságában is konkrét „ők” egygé válik a környezettel, amely egy hasonlatot integrálva személyesedik meg. Schönberg egy 1909–10-es aforizmájában¹⁹ elmélkedik a műalkotás labirintusosságáról, amelynek minden pontján a tudó, az értő számára föltetszhet a ki- és a bejárat, méghozzá anélkül, hogy vörös fonál vezetné. Minél szűkebb nyílásúak, minél kuszáltabbak az erezetek (die Adern), annál biztosabban lebeg az értő a célhoz vezető úton. A tévutak, amennyiben adódnak effélék a műalkotásban, a helyes irányba utasíthatják, és minden eltérítő kanyar a lényegi tartalommal hozhatja kapcsolatba. A kaotikusan úrrá lévő megszerkesztettség egyben elfordulás az ornamentikával elfedett labirintusi képzetektől, és a végső leegyszerűsödés szimulációja a geometrikus eszközök révén művé tömörített többrétegűséget teszi átláthatóvá. Ekképpen tárta föl a Bartók-kutatás a Kassák-kötettel nagyjában-egészében egy időben készült *II. vonósnégyesben* egyfelől a „külső burok nélkül maradt belső konfliktus ősképe”-t,²⁰ másfelől az arab népzene, valamint a Schönberg és Stravinsky felé mutató jelek jelenlétét,²¹ másutt kiemelve e vonósnégyes „dramatikus gondolkodása”-t:²² „a három tétel *kisterc*-mag köré épül, amely az 1. tételben *dallam*, a másodikban *ritmikai*, a zárótételben pedig *harmóniai* alakot ölt.” S bár Kassák kötetében ilyen megosztásban ennyire „tisztán” nem különíthetők el az „alak”-ok, és nála inkább alakváltozatokról, ismétlésformációkról van (vagy lehet) szó, mind a dallam, mind a ritmika, mind a harmónia nem pusztán igényében mozgatja a beszédmódot, hanem részint történésdarabokká szervezi ezt, részint meghatározza zeneiségének természetét. Innen tekintve a följebb idézett rész és a következő passzus jelen ideje nagyon kevésbé lezárulás, az Idő testet öltése, majd – bármely határozatlan formában – konkretizálódása sem a kiegyenlítődé, egy meghatározott hangnembe visszazárulás, hanem éppen ellenkezőleg, az atonalitás felé irányul, a fokozás szabálytalanságát is figyelembe véve (*percenként–Időt–esténként*), nem kevésbé dallammozaikok fölbukkanását tudomásul véve (*csöppekben csöppenti*), illetőleg az áhítat és kegyelet hangjait megszólaltatva (*szent halotti verseket énekel*), amelyekben vers és zene együttesen artikulálódik, valamint az egész versszakot átható és a belső konfliktus (személyes–személytelen) ősképet jelző magas–mély, percnyi–végtelen oppozícióját egybefogva, *elrendezve*:

Ők még élnek és égnék, de köröttük már
 holt télbe hervad Isis csókgyümölcsös kertje,
 s a hús köveken, mint bádogcsuklyás barát,
 térdel a templom ferde tornya,
 ki perceken tűnődve csak csöppekben csöppenti az Időt
 s esténként szent halotti verseket énekel
 a mély csillagtalán úrbe.

A kortárs zenei gondolkodással párhuzamosaknak tetszenek Kassák *Éposz Wagner maszkjában* című kötetének versnyelvi törekvései, még akkor is, ha – újra csak egyetértve a kutatással – néhány elemében mintha valamivel korábbi költői korszak eszköztárára bukkanhatnánk rá. Az *Ó élet „nyitánya”* még werfelinek lenne elkönnyelhető, ám a prolog anapesztusos lejtése, a „bánatok árva gubója”, a bármennyire a múltba utasított, mégis leírt „könnyek igása”, a „tűzteli kín”, olyan költői világról tanúskodik, amelyben még mesze nem dőlt el az irányzatok „harca”. A kötet első sora – ismét múlt időbe helyezve a gesztust és ezzel a frázist is, „Volt idő, hogy szent csoda-idézői voltunk a világnak” – újra csak szecessziós vagy újromantikus képzetet idézhet föl, talán még Ady frazeológiájának emléke is fölmerülhet: a „bánat függe gyöngye”, a „Zöld szőnyegén gubóztam a csókkerített háznak”, a „szent fekete föld / anyáskezű művelőinek születtünk” stb. a szabadversnek más jellegű zenéje ellenére is azt látszik hirdetni, hogy a kötet avantgarde-ja helyenként integrálni kísérli meg a „Nyugat”-os modernség bizonyos nyelvi megoldásait.²³ Az természetesen nem hagyható teljesen figyelmen kívül, hogy többnyire múlt idejű igék „vonzatai” a századfordulós modernségre jellemző képek, mintha csupán idézetként szerepelnének, amelyekből a kötet beszélője búcsút vesz vagy búcsút kénytelen venni („Előttünk feslik bús visszája a világnak, [...] s nincs itt más csak bús hamuhamva a mának...”). Mindenesetre az *Éposz Wagner maszkjában* egyszerre Kassák avantgarde nyitánya és elődeitől, kortársaitól örökölt hangvételének ez avantgarde-ba integrálásának próbája. Nemcsak az ő pályájának fordulata, hanem a magyar irodalomé is, amely a futurista híradások után kötetbe gyűjtve tapasztalhatta meg az igényt és a bejelentést a modernség művészi korszakának lezárására, zárójelbe tételére („Szemembe új szín és új zene zendül / s mi tegnap volt: mind messze, messze sír...”). A „Nyugat”-os modernség és az avantgarde ebben a kötetben sem problémátlanul találkozik, semmi esetre nem komplementer jelenségei egymásnak. Kassák beszédes múlt ideje, avantgarde zeneisége (már a prologusban: „de lettem a dac, ki az égre dörömböl”: mind az ellentétes kötőszó, mind a futurum perfectum, nem is szólva a kiáltás-zene artikulációjáról, az elhatárolódás jelzése, még ha a kortársi formanyelven is) átértékeli és átminősíti az olykor szervesetlennek ható kölcsönzéseket, hogy annál zajosabban jelentse be a másfajta hanghatások költészetét. A Kassákkal együtt emlegetett zeneszerzők avantgarde-ját szintén megelőzte tájékozódá-

suk és megmerítkezésük részint a közvetlen elődök, részint kortársaik zenéjében; mind Bartók, mind pedig Schönberg pályájának elején inkább a kortársi hangverseny-látogatók elvárásait elégítette ki. Bartóknak nemcsak a sekélyesebb magyar átlagízléstől, hanem Richard Strausstól is el kellett szakadnia, Schönbergnek Mahler szuggesztíóját kellett leküzdenie, Stravinskynak pedig mestere, az inkább mesterségbeli tudásának virtuozitásával jeleskedő, mint valóban újító elszántságú Rimszkij-Korszakov tanításait kellett részben elfelejtenie, miközben a muzsikusok pályáján korántsem volt kitérő a közeli múlt és a kortársi zene mélyebb tanulmányozása, alkalmazása. S amikor Kassák és említett zeneszerző kortársai teljes művészi fegyvertárukat fölmutatták, nem egy kortárs kritikus azért volt zavarban, mivel még a közvetlen elődök hozta fordulatot sem dolgozta föl, így megeshetett, hogy az egymásra következő kétfajta „modernséget” egybelátta, és inkább az esetleges átfedésekre lett figyelmes (vagy arra, amit átfedésnek látott), mint a lényegi eltérésekre. Egyszerre mulatságos és tanulságos a *Magyar Kultúra* című konzervatív-nemzeti orgánus kurta beszámolója Kassák Lajos verseskötetéről, amely híradásának tetemes részét idézet teszi ki, mintegy tételét bizonyítandó.²⁴ Előzetesként mindössze annyit: a kritikus értetlensége messze nem váratlan fejlemény, az átlag-esztétikai/irodalmi gondolkodás az Arany-epigonok „népies”–„közérthető” beszédéhez szokva/szoktatva legfeljebb a romantikus pátoszt viselte el. S ha az igazán kiválóan képzett, Párizsban tanult Horváth János a *Nyugat* magyartalanságairól értekezett, s a Kassákéhoz képest némileg visszafogottabb nyelvi szabálysértéseket sem igen látszott tolerálni,²⁵ aligha mondható meglepőnek a fogadtatás felemás volta, a félrehallás: „Nem tudjuk ugyan biztosan, de azt hisszük, szerző csak paródiát akart írni: ki akarta gúnyolni a Wagneres maszkban vagy még annak is csak hatványozott torzításaiban tetszelgő nyugatosokat.”²⁶

Az ítézés tanácstalansága az igazán beszédes: Kassák kötetének hangvételét egybelátja a „Nyugat”-osokéval, és erre néhány kifejezés erejéig a kötet alkalmat ad. A *Nyugat* szerzőinek wagnerizmusáról szólni azonban elég alapos melléfogás, kiváltképpen wagneres „maszk”-ban fölismerni vélni a „Nyugat”-osokat. Ami azonban megfontolást érdemel: a kötetnek tulajdonított paródia-szándék. Az expresszionisták jó részének túlfeszített, nemritkán „wagneri” zenekarra hangszerelt előadásmódja mai olvasásunkban olykor valóban sugallhatja, hogy a szerző önnön stíluskarikaturistája. Kassák kötetében az igéknek és vonzataiknak nyelvi „szabálytalanságai” árulkodnak a hangzatos erőlködésekről, nem is szólva a tudatos „elrajzolóadások”-ról, a groteszk szemlélet érvényesüléséről. Horváth János még Adynak is „affektáltság”-ot ró föl, a többiek: Babits, Gellért Oszkár, Ignotus, Kaffka Margit, Szomory Dezső (szerinte) pedig abban maraszthatók el, hogy „stílusuk semmiféle előbeszédet nem követ”. Ám amennyiben az előbeszéd (vajon kié?) poétikai-nyelvi normává avatódik, a Kassák-kötet poeticitása csak az

affektáltság paródiájaként fogható föl, semmiféleképpen nem költői beszéd-ként. Mint ahogy Wagnerhez képest Schönberg tizenkétfokú zenéje, akár Bartók, az 1910-es esztendőktől kezdve semmiféle kötelezően „klasszikus” – akadémiai – szabályrendszer szerint nem értékelhető. Adorno szerint²⁷ Schönberg nem törődik a hagyományos zenei kifejezési funkciókkal, nem színleli az érzelmeket/szenvedélyeket, hanem a tudattalan, a sokk, a traumatikusság keltette őszinte, igazi rezdüléseket regisztrálja a zene médiumában. Támadja a forma tabuit, mivel ezek az említett rezdületeket a cenzúrának vetik alá, és képekbe transzponálják. Schönberg formai újításai a kifejezés tartalmának megváltozásában érhetőek tetten, e tartalom áttörését szolgálják. Az első atonális művek mintegy jegyzőkönyvek a pszichoanalitikus álomleírások értelmében. Adorno megjegyzi, hogy Kandinsky a „Gehirnakte” kifejezéssel él. S bár Kassák első kötetében még nem látszik ily messzire menni, éppen kötetének hanghatásokkal megjelenített háború-leírásában érzékelhető (nem pusztán az elszabaduló képzelet tobzódása, hanem) az éber tudat által immár nem fegyelmezhető, képiségekben az ösztönvilágból fegyelmezhetetlenül és cenzúrázhatatlanul áttörő jelenések világot teremtő ereje, amely világban nemcsak élővé, beszédessé válnak a zörejek, hangcsoporttá a háborús zajok, hanem a szakrális profánná, triviálissá, torzzá sérül, majd össze nem tartozó létezőkről tetszik, úgy, hogy egymást magyarázhatják egy hasonlatban. Nyilván megbélyegezhető egy bármilyen XIX. századi szépségesztétika vag, élőnyelvi norma szemszögéből ez a beszéd, kiváltképpen minősíthető paródiának, hiszen még a „Nyugat”-os magyartalanságokhoz képest is mérészebben „törvénszegő”:

Zizegő golyóraj... Égő acélüstökösök... Szürke, zömök
gránát...
s valahol a tajtos sörényű óperenciákon,
mint vérmes bronzbikák bogárzanak az U 9 és XII-ök...

Hogy a kritikus a Wagner-maszkot a „Nyugat”-osokon és nem e kötet szerzőjén látta, mintha azt tanúsítaná, hogy (az egyszerűség kedvéért írom így) a konzervatív kritika az Arany Jánost követő modernséget egyetlen egymással összefüggő szakaszokból összetevődő egységként szemrevételezte, nem differenciálván a modernségeknek nem csupán alak-, hanem retorikai változatai között sem. Hiszen a századfordulós modernség például korántsem a Gesamtkunstwerk létrehozásában, illetve átértékelésében volt érdekelt, míg például az expresszionista folyóiratok munkatársai (így Kandinsky és Schönberg) nem érezték az illetékességi kör átlépésének, ha hozzászóltak a társművészeti jelenségek elméleti problémáihoz. Számukra e szólást az a művészetelméleti meggyőződés hitelesítette, mely szerint egy elvontan fölfo-gott nyelviségben, ama bizonyos új grammatikában például a zene és az iro-

dalom nem egymást kölcsönösen meg/átvilágító jelenségként lesznek kortilussá vagy a „valóságteremtés” tényezőivé. Talán éppen ellenkezőleg, a zenei nyelv és az irodalom nyelve lényegileg azért tekinthető rokonnak (és itt nem a hangutánzó szavak, a hangcsoportok költészeti artikulációjáról van szó), mivel általuk teremődik meg a „valóság”, illetőleg általuk szerkesztődik meg az új grammatika; lényegében idecéloz Kassák egy kortárs recenzióse, mikor „zenés novellák”-ként minősíti az *Életsiratást*.²⁸ Vagy maga, Kassák is erre látszik utalni, mikor a modernségfázisok egymásra torlódását, egymásba érését verseskötete címének három, egymást nem átvilágító, inkább egymástól elidegenítő, mégis egy grammatikai szerkezetbe fogható, nem a hármashangzat szabályosságát, inkább az enharmonikus hangzást érzékeltető főnevét egymás mellé rendeli. Az „Éposz” egyszerre műfaji megjelölés, hagyománytörténésben állás, de az őskép megfogalmazódása is, miként ez az istenek történetét elbeszélő régi történetek verses epikai változatában megtapasztalható. Ám olyan műfaj megidézése, amelynek ideje visszavonhatatlanul lejárt, és amelyet már csak a róla való emlékezet, ilyenformán az interpretáció őriz. Wagner neve ebben a vonatkozásban nem váratlanul bukkan föl, ám valójában egy Wagner-maszkról (feltehetőleg nem a Wagner-maszkról) van szó, amely a wagneri orkeszterét imitáló hangszerelést/hangzást nem újra-megszólalásaként, de nem is utánzasként fogja föl, hanem részint az előkép-beteljesülés deszakralizált változatát adja, és ezt hallhatóan, „akusztikusan” is jelzi a regiszterkeverés(ek)nek az eufóniát széttörni akaró megvalósulása, amely egyben tagadja a Wagner-kultusz során létesült, és a Wagner-„szekta” szemében kikezddhetetlennek fetiszizált Wagner-zene Gesamtkunstwerk-képzetét; nem is szólva arról, hogy az *Éposz Wagner maszkjában* narrációja kilép a wagneri hangzás kereteiből, s még olyan mértékben sem utal az egykor volt harmóniára – hacsak nem töredékes szóképekkel, olykor a kontraszthatás kedvéért, mindenképpen (említettem már) grammatikai múltat hangsúlyozva – mint például a *Rajna kincse* Thomas Mann által magasztalt, „ősképi” erejű hármashangzata; amely az „őskép” zenei leképződéseként alapozza meg a Nibelung-gyűrűnek az istenek alkonyába vesző történetét. Kassák múlt ideje nem „Egész”, inkább emlékidézésként bukkan föl, megsemmisülése azáltal teljesedik ki, hogy elemei, „szóképei” mintegy visszavonódnak, önmaguk ellentéteivé torzulnak.

Egyébként is: a „wagneri” maszk nem annyira a narrációt, inkább a narrátort látszik előtérbe állítani, amely mintha eltávolodna az eposz személyességében érintett, mert előadói szerepben megjelenő „énekes”-étől, „rhapszódosz”-ától,²⁹ hiszen a maszk felvétele³⁰ nem egyszerűen a rejtőzködésre utalhat, hanem egy, az eposzitól távolodó (távolító?) magatartásra, amely természetesen felfogható korszerűnek gondolt narrátori magatartásként, nem kevésbé avantgarde gesztusként, a törzsi népek maszkjait beemelve az „elit”-művészetbe; ám ebben a viszonyrendszerben akár a Gesamtkunst-

werk példázataként is állhat: hiszen irodalmi, zenei és „képzőművészeti” jelölés egy szintagmába rántva címez meg egy olyan narrációt, amelyen csak alig kivehetően sejlik át az epikai elem; az erőteljesen megrajzolt, mégis töredékes szóképek tartják a „rokonságot” a „képarchitektúra”-funkciót betöltő „festői” megoldásokkal, s a wagneri orkeszter hangzásának emlegetése hangsúlyozza az eddigi verszeneiségtől jócskán különböző hangmozzanatok jelenlétét. Így a maszk jelentősége nem a szerzői megkettőződésnek vagy az énhasadtságnak a századfordulós modernséget idéző jegyeit viseli, hanem a narrátor manőverezési lehetőségeit növeli meg: tudniillik a maszk viselője számára elmondhatóvá, hangzatosná teheti azt, ami maszk nélkül foglya marad(na) egy korábbi és elfogadottá-„akadémikussá” vált Wagner-képzetnek. Ennek a képzetnek maszkká (át)írása ellenben lehetőséget kínál a Gesamtkunstwerk „szét”-írására: „Az ágyúk acél kórusa értelmetlen dalt énekel a katonáknak, értelmetlenebbet és bolondítóbbat, mint száz wagneri orchester.”

A szembeállítások a szókincs síkján fogalmazódnak meg először, hogy az eleve „szak”-nyelvből vett fordulatok kibukjanak szűkebb jelentésükből, s a képtelenig fokozzák a diszharmóniába átcsapó hangzást, a zene „nyelvének” korábbi jelentését mintegy cáfolva, „visszavonva”, destruálva. A „dal” az *Éposz*ban első ízben *dajka dalként* hordoz pozitív érzés- és tudattartalmat, s hogy *December szíve* vonzaskörében *dúdoló*dik el, ennek következtében a szakralitásra is következtethetnénk, míg a följebbi két sor nem egyszerűen deszakralizálja a *dalt*, hanem a pozitív „tartalmat” a negatívba fordítja, és ezt a negativitást (grammatikailag is: vö. középfok!) még fokozza. Olyan módon, hogy a *daloló* ágyúk antropomorf, megszemélyesítő megnevezésével a korábbi jelölések dezantropomorfizálása is lejátszódik. Hiszen az *Éposz* előző helyén *Acélnyelvünk hiába zeng a sziürke házak táján*, majd a hanghatást erősítő, ám a tárgyi világot a megszólalás köréből kizáró fordulattal („Tüzes nyelvek kedvén daloltak a katonák”) a regiszterváltást előkészítő passzusban a zeneiség „Ó ember...” típusú nyelvi megformáltságát célozza meg, hogy a kétsoros idézet visszatekintve kirakja kérdőjelét e megformáltság esélyei után. Annál is inkább, mivel a személyesség, a megnevezettség sem maradhat meg változatlanul státusában, az acélnyelvből acél kórus lesz, a katonák énekéből az ágyúk értelmetlen dala. Az idézet záró hasonlata a címre tekint vissza, a Wagner-zenekar(ok) látszólag hirtelen fölbukkanása a zajzene, szinte a bruitizmus feltörésével azonosítja az értelmező közösségekben kanonizálódott wagneri zenekar(i hangzás)t. A már idézett serény kézművesek dala fel-fogható utalásként *A nürnbergi mesterdalnokokra*, ám szociolektus-váltásra ugyanúgy célozhat.

A mondottakat feltehetőleg alátámasztja az *énekel* jelentésváltozása az *Éposz* folyamán. A csengő *ének*, a *Most téged énekellek* expresszionista elkötelezettsége a vox humana világot átívelő, harmonikus hangzatát hallatja, amely

részint azért lesz torzzá, hogy értelmetlenségbe fúl, mivel dezantropomorfizálódik, részint azért, hogy eredendő természetéből kivetkőzve eddig még hallatlan és ezután szinte képzelhetetlen méretűvé növekszik. A „száz wagneri orkeszter”, amely az értelmetlen és bolondított dalhoz képest jelentéktelenedik el, egyszerre túlzás és lefokozás; a Wagner-zenekarok közismert zengése lesz súlytalanabb, ugyanis az ágyúkórushoz méretik, amelynek zöreje túl-„énekli” a „világ”-ot. Valójában a wagneri orkeszterre hivatkozó két sor vezeti be az avantgarde zene nyelvén szóló, zajzenés passzust, hogy ott végső torzulásaiban (persziflázsként) elevenedjék meg a modernség jelenléte; ha korábban

A magasból nagy üvegvirág csurgatta rám vérét,
egy pápaszemes gnóm híg Lehár-muzsikát szántott a zongorán

akkor immár

Brrr... bum... bumbum... bum...
zokog az ég és zokog föld
s a katonák táncolnak a halállal,
Ssssi... brrrum pa-pa-pa, bum... bum,
kerge kánkánt zenél a pokol tarackja

majd:

Nézd, nézd, minden kicsi kincset eltáncolt az ördög:
a roskadó tornyokból, mint hervadt sárga rózsák,
porba hulltak a néma, repedt kelyhű harangok...

hogy a csönd, zajzene, a minden visszavonódása, meg az esély, hogy az *Éposz* beszélője „Ez éjszakán sok vágnak lett [...] viselőse”, a lehetőségek síkjára transzponálja az új szint meg az új zenét, amelyek valamiképpen a serény kézműves-dalban kelhet(né)nek létre,

ma fess topánban járnak táncuk,
s a szívük balga szerelemre dobban.

A visszautalás némileg visszafogja a derű áttörését, mintha elbizonytalanítaná a feloldódás, a kiegyenlítődés megteremtődését. Annál kevésbé engedve azt létrejönni, minthogy szinte ok-okozati összefüggésként készíti elő a narrátor annak kimondását: szinte merő elképzelésbe formálódhat csak át a vágy; a pontosan körvonalazott jövőnek hangsúlyozottan feltételes módú ige révén artikulálódhat pusztán az esélye; az előkészületek során nem igével, hanem főnévi igenévvel kevésbé kontúros cselekvési formák akkor csaphatnak át igei alakba, ha képesékként jelennek meg, mintegy fikcióként, amelyet

a narrátor vágya hat át. Így aztán a megtervezett, ám be nem teljesülhető örömóda vonódik vissza abban a világban, amely az örömről énekelőt fenyegeti. Az én-fenyegetettség nem szimbolikus, hanem pontosan leírt létváltozat, nem századfordulós rosszérzés, hanem a történelemből kizárt, a maga „rossz sorsá”-ba kényszerített szubjektumnak a panasza. Annak tudatában, hogy a világban készülő változásoknak immár nem lehet részese. Az Ígéret Földjének határait nem lépheti át. Ebben a zárójelenetben, mint másutt, újra annak szemléltői lehetünk, miként hasonítja át a századfordulós modernség frazeológiáját az avantgarde modernség, kisajátítván jelzőit, jellemző fordulatait, olyan kontextusba illesztve azokat, amely kontextusnak megteremtődésében éppen ez a kisajátítás játszhat – többek között – fontos szerepet. Talán azt kell itt hangsúlyoznom, hogy nem a modernség egyik fázisa nő át a másikba, hiszen ezek a fázisok kronológiailag párhuzamosak. A „Nyugat”-os modernség 1915-ben még nem játszotta el valamennyi lehetőségét, bár a későbbiekben néhány reprezentánsa nem maradt érintetlen Kassák(ék) irodalmi „szociolektusá”-tól. Ugyanakkor Kassák(ék) fokozatosan távolodtak a „Nyugat”-os modernségtől, már az *Éposz Wagner maszkjában* inkább az elhatárolódás, mint az integrálás gesztusaival jeleskedik, még ha a „Nyugat”-os modernség frazeológiáját nem minden esetben sikerül is szervesen beépíteni a kompozícióba. Az esetek többségében azonban a világ meg az irodalmi világ *bús* visszája jelenik meg, feslik föl, s a *bús* jelentéslehetőségeivel való játék mintegy ennek a kedvelt nyugatos jelzőnek lenne értékfosztódása és más jellegű értéktulajdonítása, feltehetőleg a *Nyugat* költői szóhasználatának meg- és kifordítása.

Ennek az „integráló”-átíró eljárásnak szellemében értékelődik át Kassák műve záró fejezeteiben – az utolsó öt részben – a zeneiség, és lesz az „új zene” kizengésévé. A hangzavar pillanatnyinak tetszik („rikolt már a szilaj katonák nyelve”), hogy helyet adjon a beszédes csöndnek, illetőleg az elnémultságnak, majd ismét különféle zajokból születik meg a hangzás („Csak száraz tüdejük köhint még néha, néha [...] Fölöttük lármás ébentollú madarak / húznak nyugat felé [...] Valahol gazdag trénszekerek kerekei muzsikálnak [...] s míg szakadt a csönd, a csámpás szekerek, / mint bélyeges lusta csorda lopakodtak a ködben [...] a tornyokban még zörögtek az órák...”). S csak ezután történhet meg a bejelentés, a szinesztéziás kép óvatosan hirdetheti: „Szememben új szín és új zene zendül”, hogy – mint az előzőekben már bemutattam – ennek az új zenének „tartalmi” jellegzetességei legyenek hallhatóak. Ami fontosnak tetszik: az előkészületekből összegzés lesz, majd ennek az összegzésnek (mintegy) az értelmezése. Minthogy az (új szín és az) új zene a tét, mind az előkészületek, mind az összegzés, nem kevésbé az értelmezés a múlttal, színek és hangok a hagyománnyal szemben artikulálódnak, a tegnapba zárt „rég”-vel történő szakítás egyként történik térben és időben, ahogy az egyik fejezet tér- és időjelölései tanúsítják. A tér továbbrétegződik

fentre és lentre, az érzéki megismerés több formája pedig a *vágy viselősé*nek kitörési kísérleteiről árulkodik. Az egybegyűjtött tapasztalatok múlttá válásával lesz csupán lehetővé az összegződés, a zeneiségnek (amelynek csak annyiban van időbelisége, hogy „új”) mint az áttörés művészi alakzatának alakká képződése. S míg a történések időbelileg tagolódnak („estig”, „Aztán”, „holnap”, „ma”), a zene „epizódjai” egymásra rétegződnek, hogy a befejező sorokban hang-, szín-, tér- és mozgásélmény (Gesamtkunstwerk?) együttesen érzékeltesse: mi várható a történéseken, a történeten túl, a vágyott „örömóda” mi mindennek a „zené”-je lehet:

Aztán dalolni örök életörömről, [...]

s lássam meg én is a kért földi tájat,

hol boldog ember áll a dombon

és fehér zászlaját nevetve lengeti

a bús rokon elé.

*

Az 1910-es esztendőök avantgarde modernségének fogadtatásában nem az a meglepő, hogy például a Kassák-líra és -esztétika hol ütközött elutasításba, hol találkozott elismeréssel, ún. meg nem értéssel vagy megértéssel, hiszen lényegében semmi meglepőnek nem lehetünk itt a tanúi. Annál meglepőbb viszont, hogy Kosztolányi³¹ és Babits³² reagálását számos esetben mennyire leegyszerűsítve, és mily mértékben az egyetértés–elhatárolódás naiv oppozíciójában minősítette a kutatás, ennek következtében mily mértékben értékelte felül Kosztolányi rokonszenvező, mily mértékben minősítette tartózkodással, vagy éppen elmarasztalva Babits kritikus állásfoglalását.³³ Igaz, Kosztolányi az *Éposz Wagner maszkjában* olvasásakor szerzett benyomásairól számolt be, és elsősorban a(z olasz) futurista versalkotással vetette egybe Kassák művét, Babits áttekintő jellegű írása *A Tett* hagyománytörténetben állásán gondolkodik el, és a maga erősen visszafogott, első kötetekben szubjektumát rejtő tárgylírájának aspektusából szemlélődik. Kosztolányi Kassák (szerinte) „szimultaneista” versmodorát integrálhatónak tartja a maga (ekkor szecessziós?) esztétikájába, költészete értékéül („nemes és egyszerű ékszer”) a *fájdalmat* nevezi meg; és amikor ezt a fajta verset jellemzi, legfeljebb a korszerűség, netán az időnek megfelelés, a külső eseményekkel közösség, az egyidejűség az, amire metaforikus előadásában kitér. Egészen közvetlen kapcsolatot tételez világ és költészet között, amelyből éppen úgy következhet ennek a költészetnek a világszerűsége, mint a *kísérleti* jellege („Észre kell vennünk ezt a becsületes és új kísérletet, mert jóhiszemű és eredeti...”). Egyértelműen expresszionistaként mutatja be Kassák új költészetét, és – dicsérve *vállalkozásának újságát és merészségét*, a szimultaneitás költészeti lehetőségeit – a festői változatok fölé emeli azt. Az ismertetés jelentős részében

Marinetti és Kassák költészetének tematikáját veti egybe Kosztolányi, Marinetti poézisének teatralitását csekélyebb értékűnek tartva Kassák „tisza komolyság”-ánál.

Kosztolányi kiállása Kassák mellett feltétlenül tiszteletre méltó, alaposabb esztétikai/irodalmi méltatásnak, elemzésnek azonban aligha nevezhető. Jórészt megmarad a napi kritika „impreszionizmusán” belül, ennek következtében inkább deklarálja, mint amennyire elemzi-értelmezi: a szimultaneitáson kívül akad-e ennek a poézisnek más érdeme vagy jelentősége.

Babits hermeneutikus álláspontja („De a komoly kritika, az érdeklődés melege maga érlel – s dicsérni bűn talán: de megérteni kötelesség”) kritikátörténeti indíttatású, nem egyes művekkel, hanem az irányzattal foglalkozik, nem *A Tett*ben található *nevek vagy dolgozatok* foglalkoztatják, hanem egyfelől a *Nyugat*nak és az általa képviselt modernségnek a viszonya a „fiatalok” modernségéhez, másfelől *A Tett* modernségének tágabb, idő- és térbeli kontextusa. Ami Babits téziseit illeti, ő nem egyszerűen a századfordulós modernség esztétikáját mondja föl, hanem ezt a típusú modernséget szinte hagyományok közvetítőjeként és korántsem kizárólagos letéteményeseként nevezi meg, s ezen keresztül a *Nyugat* és az irodalomtörténészek kihívásaira adott-adható válaszoknak a szempontjából mérlegeli. Az *elméletet* Babits csak annyira veti el, amennyiben az programformában és programban mint tartalomban jelentkezik, irányköltészettel vádolva Kassákékat (miközben ő is elismeri, éppen Apollinaire-verset hozva például, a szimultaneista verstechnika lehetőségeit), azzal vádolván őket: „a program a hagyományok és formák tökéletes elvetését teszi kötelességgé.” Babits a futurista kiáltványok hagyományellenességét olvassa rá Kassákékra (és ha eljutott volna hozzá, a *Pofon ütjük a közízlést* idevonatkozó passzusait idézhette volna), miközben a maga és általában a művészet hagyományban-állását hangsúlyozza. S bár érvelése nem mindenütt a legszerencsésebb, (különösen nem a legigazságosabb), a kijátszhatatlan és megkerülhetetlen hagyományt a nyelvhez kapcsolva fontos megállapítást tesz: „A művészet hatása, mint a nyelv, asszociációkon sarkallik, s az asszociáció már mindig ősi, hagyományoszerű beidegzettségeket feltételez.” Majd alább: „a hatásoknak emlékekbe kell kapcsolódnia, hogy egyáltalán valami érzelmet fölkölhessenek: meg kell rezzenteni valami régit a lélekben.” Az új(szerűnek) és a régi(ként hatónak ezt a fajta) együttesét keresi Babits, és éppen ezért fogadja fenntartással Kassákék programos költészetét, mert úgy érzi, hogy az önmagát újként deklarálóhoz hasonló a múltból üzen felé (és itt Babits teljes joggal nevezi meg Kassákék őseként Walt Whitmant, kevesebb joggal Bessenyeit, Petőfit és Vajda Pétert); s bár pozitívista frazeológiával nem irodalmi fejlődéstörténetet körvonalaz ugyan, mégis hitet látszik tenni az irodalomnak olyan megjelenési formái mellett, amelyekben a régebbi átstrukturálása tetszik (gyökeresen) újnak: „Semmiből semmi sem lesz, minden a szoros evolúció törvényei szerint megy végbe,

mely átöröklött irányok és kívülről kapott motívumok által határozatlik meg, s nincs író, ki más írónak örököse és folytatója ne volna." Babits fő kifogása az „akaratlan harmóniátlanság”, a „cállal ellenkező kellemetlenség”, s ez részben azért érdemel figyelmet, mert a versbéli „zeneiség” felé céloz, részben azért, mert ezáltal kap hangsúlyt a korábbiakban „komponálás”-nak minősített megszerkesztettség. Fontosnak tartom, hogy ezekre a vádakra igen hangsúlyos választ ad Kassák, kiemelve kompozícióiknak *koncentrált*ságát: „Egy tömeggé koncentrállása minél gazdagabb témának, zenének, plasztikának és expresszióknak.” Majd a harmóniátlanság problémakörére tér rá: „A harmónia: létezés, a minden, a világ belső és külső élete. A káoszt csupán az érdekeltek ismerik. A semleges alanynak csak harmóniát találunk a szótárban! S ha mégis harmóniátlanság, miért föltétlen rokonszenves az a mai ifjúságnak? Mert a mai olvasó fiatalság csakúgy a XX. században él, mint a mai költőfiatalság.” És még egy idézet: „s csak az különbség köztünk, hogy mi másfelé érezzük a célba vezető utat, mint ők, és más, színesebb, gazdagabb hangszereléssel akarjuk kidobni magunkból azt, ami művészet!”

Csak mellékesen jegyzem meg, hogy mind Babits elemzése (mert ez valóban elemzés és nem napi kritika), mind Kassák válasza a *Nyugatban*³⁴ látott napvilágot; és ha zenei párhuzamokat keresnénk, feltehetőleg a zenei avantgarde ellen felhozott vádakat, elméleti írásokat, válaszcikkeket erősítő párhuzamokul mellékelhetnénk. Juhász Gyula idézett írása jelzi nem pusztán egy összművészeti iránynak az áttörési kísérletét, hanem az olykor külön-külön, másutt együttesen színre lépő társzművészetekben is a közöset vagy a hasonlót. Talán ez igazolhatja azt a feltevést, mely szerint Kassák Lajos verseskötete zenei utalásaival, az új zenére célzó transztextuális eljárásaival lényegében kortársa a XX. század első két évtizede időszerű és korszerű zenei törekvéseinek. A *Tett* és Bartók kapcsolata, majd Kassákot egész életén át végigkísérő Bartók-, Schönberg- és Stravinsky-élménye már ekkor sem epizódja a Kassák-(élet)műnek; ellenkezőleg: az 1910-es években megalapozódva, alakítója a kassáki esztétikai gondolkodásnak.

1 A Kassák-verseket az alábbi kiadásból idézem: KASSÁK Lajos *Versei*, Bp., 1969, I-II. Az *Éposz Wagner maszkjában*-cítatumokhoz megnéztem az első kiadást is, amely központosításban és egyéb, később említendő mozzanatokban tér el a használt kiadástól. Bp., 1915.

2 Wolfgang ROTHE, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt am Main, 1977, 263. Szabanejevről Kassák is megemlékezik: *Az izmusok története*, Bp., 1972, 79–80.

3 Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, 1975, 46. (Gesammelte Schriften 12.)

4 A 2. sz. jegyzetben i. m., i. h.

5 CSÁTH Géza, *Ismeretlen házbán II. Kritikák, tanulmányok, cikkek*, összegyűjt. DÉR Zoltán, Újvidék, 1977, 141.

6 Uo., 243.

7 JUHÁSZ Gyula, *A Ma útja és célja* = JUHÁSZ Gyula *Összes Művei* 6. *Prózaí írások 1918–1922*, sajtó alá rend. GREZSA Ferenc, Bp., 1969, 126–128. Juhász másutt Gergely Sándor és Moholi[!] Nagy László művészetét rokonítja a Bartókéval. Uo., 260–261. Szerinte Bartók az „abszolút zene legkülönb művelője”: uo., 424.

8 Az első kiadásból idézek a továbbiakban. Bp., 1928–1935. Bartók versus Wagner: II/2. 198–199., Nietzsche–Bartók: 199–200. Az idézet a II/3. 56. lapon.

9 Kassák és Bartók személyes kapcsolatairól és a Kassák-életmű közvetlen Bartók-vonatkozásairól igen alaposan: CSAPLÁR Ferenc, *Kassák Lajos Bartók-verse*, Bp., 1981; Uő, *Kassák körei*, Bp., 1987, 392–436.

10 Vö. *Kortársak Kassák Lajosról*, Bp., 1976, 8–10., 25., 93–94.; KASSÁK Lajos, *Szénaboglya*, sajtó alá rend. CSAPLÁR Ferenc, Bp., 1988, 274–275., 307., 368.

11 CSÁTH, i. m. Az első idézetünk 1907-ből való (66.), a második 1908-ból (172.). A harmadik címe: *Bartók Béla új kottái*. Nem elképzelhetetlen, hogy Csáth több értelemben használja az új jelzőt. Uo., 207–208. Vö. még: uo., 215.

12 *Expressionism as an international phenomenon*, szerk. Ulrich WEISSTEIN, Paris–Budapest, 1973; *Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung*, szerk. Hermann

FRIEDMANN és Otto MANN, Heidelberg, 1956; *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, szerk. Hans Georg RÖTZER, Darmstadt, 1976.

13 Kassák egyik betűkollázsán két ízben is feltűnik a bruit(s), amely a futurista „zeneesztétiká”-ban fogalmazódott céllá és elvvé.

14 *Theorie des Expressionismus*, szerk. Otto F. BEST, Stuttgart, 1994, 207–208.

15 Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre, Bp., 1986, 142–143.

16 LENDVAI Ernő, *Allegro barbaro (az új magyar zene bölcsőjénél) – Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*, szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., 1973, 275–278. Vö. még: Denijs DILLE, *L'allegro barbaro de Bartók*, Studia Musicologia Ac. Sc. Hung., 1970, 3–9.

17 A 14. sz. jegyzetben i. m., 149–156.

18 Uo., 68–69.

19 ADORNO, i. m., 110.

20 UJFALUSSY József, *Bartók Béla*, Bp., 1976, 181.

21 KÁRPÁTI János, *Bartók vonósnégyesei*, Bp., 1967, 25.

22 LENDVAI Ernő, *Bartók költői világa*, Bp., 1971, 317–318.

23 RÁBA György, *A fállázított valóság poézise = Uő, Csöndherceg és a nikkelszamovárr*, Bp., 1986 (főleg 202.). Itt jegyzem meg, hogy Kassák kötetének borítólapján karddal átszúrt fa látható, melyből nem teljesen szimmetrikusan ágaznak szét levelek, különféle termések (pl. makk), valamint pávaszerű madarak címerállatra emlékeztető ornamentikája. A bibliofil kiadványban 29 számozott oldalon a szöveg téglalapba van foglalva, a versefejezetek kezdőbetűje más, kővérített betűtípussal van szedve. Belső címek itt még nincsenek. A könyv szecessziós kiállítása és a szöveg között feszültség érezhető.

24 Az egykorú kritikákból bő és alapos válogatást ad FERENCZI László, *En Kassák Lajos vagyok*, Bp., 1987. A hivatkozott szövegeken kívül támaszkodtam az ő kommentárjaira is, főleg a Babits–Kassák-vita értékelésekor, bár értelmezésem más irányba haladt.

25 HORVÁTH János, *Forradalom után*, Magyar Figyelő, 1912, III, 217. Az utóbbi időben az Ady–Horváth-nemzont bemutatva barátság-

gukat szokták hangsúlyozni. Ezt nem tagadva jegyzem meg, hogy Horváth Adyt és Babitsot (még bírálatban is) igyekezett taktikai okokból leválasztani a *Nyugatról*.

26 SZALAY László, *Kassák Lajos: Éposz Wagner maszkjában*, Magyar Kultúra, 1915, I, 378.

27 ADORNO, *i. m.*, 44.

28 FERENCZI, *i. m.*, 47.

29 Az *Éposz „görögösség”-éről* – Fehér Erzsébetet követve – némileg talán túlozva vö. G. KOMORÓCZY Emőke, *„Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam”*. *Kassák és a magyar avantgarde mozgalom*, Bp., 1995, 11.

30 Babitscsal hozza kapcsolatba FEHÉR Erzsébet, *A „szintetikus irodalom” első fokozata*, *Életünk*, 1987, 3, 264–269. A dolgozat megállá-

pítja, hogy „valójában visszavont eposz”-ról van szó; a következő mondatban a „bűjtatott eposzi forma csak átdereng a kötetben”, majd a „klasszikus műfaji formák együttes”-ének tézise is megjelenik. A szerző fölhívja a figyelmet néhány fontos Kassák–Babits-párhuzamra.

31 *Nyugat*, 1915, I, 625–626.

32 *Nyugat*, 1926, II, 329–340.

33 Ez jellemzi Bori Imre és Rónay György fejtegetéseit. Ferenczi László könyveikből igen jellemző részeket közöl újra. Vö. *i. m.*, 102–103.

34 *Nyugat*, 1916, II, 420–424. A vitát Ferenczi is értékeli. *I. m.*, 104–108. Magam a közölt szemelvények közül a Csaplár Ferencéhez érzem legközelebb álláspontom.

Az elidegenített nyelv „beszéde”

– Az avantgarde hagyomány kérdéséhez –

A káoszt csupán az érdekeltek ismerik. A semleges
alanynak csak harmóniát találunk a szótárban!
(Kassák)

...magához a tapasztalathoz tartozik, hogy keresi és
megtalálja a szavakat, melyek kifejezik.
(Gadamer)

Nemrégiben egy berlini ülészakon Herta Schmid tanulságos bírálatban részesítette az általam kidolgozott irodalomtörténeti konstrukciónak azt az elemét, amely láthatóvá teszi, hogy a modernség első nagy korszakküszöbe tekintetében nincs mélyreható szemléletszerkezeti változás az esztétizmus és a történeti avantgarde között.¹ Előadása egy olyan kérdésesnek ítélt folyamatot vázolt föl, amelyben az avantgarde irodalma annak a fokozatosan erősödő kontextualista és recepcióesztétikai hagyománynak esnék áldozatul, amely előbb a kommunikatív esztétikai funkciókban (Jakobson), majd a szociális tények dinamikus rendszerében (Mukařovský), utóbb a retorikában (Renate Lachmann), most pedig a hatástörténeti temporalitásban akarja föl-számolni a poétika autonómiáját. Legyen mégoly megtisztelő is az alkalmi beléptetés e fentebbi hagyományvonalba, a vonatkozó dolgozatnak nem volt célja az avantgarde történeti eliminálása. Még akkor sem, ha Herta Schmid olvasatában alapot adhatott ilyen értelmezésre. A poétika „önállóságának” bonyolult összefüggéseit ezúttal érintetlenül hagyva mégis érdemes utána-járni, miként alakul ki annak látszata, hogy az avantgarde-ok történeti „megkerülhetőségének” – Rilketől Kosztolányiig – bizonyítható tapasztalata, illetve e tapasztalat költészettörténeti értelmezése egyúttal az avantgarde hagyományok hallgatóságos leértékelését is jelentené.

Az a tény persze, hogy a magyar irodalomtudomány kétszer is komoly fáziskéséssel tett kísérletet a történeti avantgarde szisztematikus értelmezésére,² nálunk is joggal kelthetett olyan gyanút, mintha a felemás fogadtatásnak szakmai okai volnának. „Talán a magyar irodalomtörténet-írás az egyetlen Európában – állapítja meg 1974-ben Bori Imre –, amely szégyelli, hogy volt magyar avantgarde...”³ Ez az állítólagos szégyentudat persze akkor már megrendülni látszott, amikor a hazai strukturalizmus megtette az első lépéseket a párttörténeti avantgarde-értelmezés örökségének fölszámolására. Csakhogy az első fázis mulasztásainak kritikai feldolgozása idején a nemzetközi irodalomtudomány már a múltbeli hatásintenciók, illetve a

jelenbeli olvasástapasztalatok közti közvetítés eljárásaival vizsgálta az avantgarde jelenséget. Ezek a kutatások az avantgarde-ot a modernség olyan tágabb hatástörténeti összefüggéseibe helyezték, amelyek innen fogva nem szerkezeti-morfológiai problémaként jelenítették meg az új paradigma gyanánt színre lépő költészet legjellemzőbb sajátosságát: az öntematizáló beszédmód és az új formai reflektáltság (a formatörés mint forma) kölcsönösségét.⁴ Az „utólagosság” tapasztalatának elmélyülésével a nyolcvanas évekre pedig annak a felismerésnek is stabilizálódtak a feltételei, hogy „az újjításnak az az átfogó igénye, amelyhez a modernség fogalma kötődik, nemcsak a jövőre irányul, hanem ugyanúgy vonatkozik minden már meglévőre is – és nemcsak annak tagadása értelmében”.⁵

Innen tekintve azonban inkább csak kézenfekvő, mintsem termékeny lehetőség a befogadástörténeti hiányok utólagos kárhozzátása. Indokolt tehát föltennünk a kérdést: helyesen ítéljük-e meg az irodalmi avantgarde hagyománylétesítő teljesítményét akkor, ha – egy mégoly indokolt recepció „jóvátétel” igényétől vezettetve is – éppen rá vonatkozó kérdéseink maradnak kívül a (költészet)történeti horizonton. Vagyis, ha a hagyományátadás képességét azoknak a hermeneutikai premisszáknak a feltárása nélkül vesszük szemügyre, amelyek sokkal rejtettebben íródtak be az avantgarde poetológiai gyakorlatába annál, hogysen azonnal kritikai reflexió tárgyává válhattak volna. Különösen olyan irányzatok kezén – s az irodalomtörténetben elsősorban ez tünteti ki az avantgarde-okat –, amelyek szokatlan kizáróssal rendezkedtek be a prospektív önmegértés formáira, s így kevésbé érzékelték a hatástörténeti lehetőségek mindenkori korlátozottságát. Ezért valószínűsíthető, hogy az avantgarde hagyománylétesítés körüli nézetkülönbségeket az utólagosság tapasztalatának megosztottsága is táplálja. Mert amilyen nyilvánvaló az avantgarde termékeny beépülése József Attila képalkotásába vagy Szabó Lőrinc versnyelvtanába, nagyjából éppoly kérdéses szövegeinek hatása a kortársi befogadásra.

Az avantgarde „elidegenítés” nyelvi horizontja

Ha – amint azt az avantgarde-szakértők többsége állítja – az irányzat hazai története párhuzamos a folyamatok európai alakulásával, a futuroexpresszionista modellt nálunk is az a dadaizmus követte, amely nemcsak a világ és a művészet egyidejű átalakításának messianisztikus hitéből volt kénytelen kiábrándulni, hanem saját arculatának megformálhatósága is e történelmi kudarc feldolgozásától vált függővé. Hiszen versnyelvének minden modális változata – a cinikus rezignációtól a harsány irracionalizmusig – az idealizált szerepek revíziójával és a művészi kijelentés érvényének viszonylagosságával kellett hogy szembesüljön. Innen tekintve legtöbb joggal a *Tisztaság* könyvének Kassákja s mindenekelőtt *A ló meghal a madarak kirepül-*

nek (1922) hozható szorosabb összefüggésbe a dadaizmusmal. A poéma recepciójának ellentmondásos története azonban arra vall, hogy a mű nemcsak a maga esztétista, illetve strukturalista értelmezőinek nyitotta meg eltérő módon a jelentéshorizontját, hanem új válaszokat képes adni a modernséget záró korszakküszöb kérdéseire is. Amiből recepcióesztétikai logikával annak kellene következnie, hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* időközben szilárdan kanonizált alkotásává lett a magyar modernségnek. A magyar líra jelenleg viszont olyannyira érintetlen ettől a beszédmódtól, hogy – néhány visszhangtalan próbálkozást leszámítva – úgyszólván az irodalmi tetszhalál állapotában tartja a hazai avantgarde legnagyobb teljesítményét. Miként lehetséges tehát, hogy az a vers, amely – a számozott költemények némelyikével együtt – arculatkölcsönző jelleggel formálta a kései magyar modernség poétikáját is, ilyen felemás hatástörténeti helyzetben várja egy új aktualizálás tervezhetetlen eseményét?

Az avantgarde mérvadó irányzatai közül a dadaizmusra különösen is találó az a megfigyelés, hogy az esztétikai tapasztalat történetében ekkortájt (s főként 1912 után) lép föl szemléletformáló érvénnyel „a »valóságatlanító realizálás« dialektikus alakzata. Annak tapasztalata lehetetlenül el, hogy a természetes életviszony fenntartható...”⁶ A valóság fogalmát – hangsúlyozza Blumenberg nyomán Jauß – innen kezdve az ellenállás elidegenítő erejével határozza meg a művészi világmegértés említett alakzata. Éspedig úgy, hogy kihúzza a talajt „az olyan emberi megismerés alól, amelynek megbízhatóságát valamely adott valóság garantálja”.⁷ E művészetidegen valóság tapasztalatára a századelő „az elidegenült világ második elidegenítésével”⁸ kereste a válaszokat, aminek a háttérben utóbb Adorno is azt a bergsoni fölismerést látta meghatározónak, hogy a világ ekkorra vált „a prestabilizált diszharmónia rendszereként”⁹ valósággá.

Ezen a ponton azonban fontos különbséget kell tennünk egyfelől Proust, Rilke (*Duineser Elegien*), Kafka, másfelől az Apollinaire utáni avantgarde válaszok hermeneutikai premisszái között. Mert míg az előbbieket az élet valószerűtlenségét a dolgok tapasztalatának azon a husserli konstrukcióján keresztül reflektálták, amely az érzékelés fenomenalitásában felszámolja – vagy legalábbis hozzáférhetetlenné teszi – létmód és jelentés kettősségét, addig az avantgarde irányzatok egyszerűbb „episztemológiai” keretekbe foglalták ugyanazt a deficitet valóságtudatot. Ami nagyjából azt jelentette, hogy míg az esztétista irányok megújulásra kész hagyományvonalában mindinkább fölértékelődött a nyelv jelentéslétesítő potenciálja, addig a létező (nyelvi) létmódját nem problematizáló avantgarde-ok a jelentés radikális semlegesítését tűzték ki célul. Különösen a dada járt élen abban, hogy az „értelemhordozó” nyelv kritikáját olyan premisszáik szerint végezze el, amelyek valóság és művészet oppozícióját az értelmezési horizont mikéntjétől függetlenül alakították ki. A dadaizmus főbb programadó szövegei ugyanis

meglehetősen egységesek abban, hogy miközben folyvást az esztéta örökség karteziánus elemeit kárhóztatják, a jelentéstelenített nyelv eszményét kísértetiesen hasonló viszonyba állítják a (megértést immár nem szavatoló) valósággal, mint amilyenre a karteziánizmus építette föl az egyetemes grammatika képzetét.

A művészi közlés anyagszerűségéből származtatott „bruitista” szimulacizmus elve tehát nemcsak jel és jelölt távolságát volt hivatott megszüntetni, hanem az avantgarde deszemiotizáción túl benne testesült meg az ember–világ viszony új tapasztalata is: „A zajok [...] egzisztenciája energia tekintetében fölényben van az emberi hanggal szemben. A »poème simultan« a hang értékéről szól. Az emberi szerv a lelket és az individualitást képviseli démoni kísérők közti tévelygésében. A zajok a háttérrel jelenítik meg; az artikulálatlant, a fatálisat, a meghatározót. A költemény az embernek a mechanikus folyamatba való belebonyolódottságát akarja megvilágítani. Tipikus kicsinyítésben mutatja a vox humana küzdelmét egy őt fenyegető, behálózó és romboló világgal, melynek üteme és zajainak folyamata elől nincs mód kitérni.”¹⁰ Ez a valóságértés a prestabilizált disszonanciát végső soron egy olyan világban vélte fölismereni, amely a maga „fizikai” tapasztalat-voltában adottság, s mint ilyen nincs ráutalva a megértés nyelvi konvencióira. Következésképp esztétikai tapasztalatként is egy – a költői nyelv hagyományáról leválasztott – diszharmonikus nyelvi idegenségben válik hozzáférhetővé. A dadaizmus poétikai világmentelmezése alighanem ezért fejeződhetett ki leghívebben egy olyan *nyelvi kontingencia* gondolatában, amely úgy léptet be a „tényleges” valóságba, hogy feltételként e valóság előzetes megértésének felfüggesztését írja elő. „Dada a szenzáció, dada a világ legjobb liliomtejszappana. Dada Rubiner úr, Dada Korrodi úr, Dada Anastasius Lilienstein úr. [...] Olyan verseket olvasok fel – jelenti be mindezt értelmezve Hugo Ball az 1916-os zürichi dada-esten –, amelyeknek nincs egyéb szándékuk, mint: lemondani a nyelvről. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Buddha, Dalai Láma, Dada m'dada [...]. Nem akarok olyan szavakat, amelyeket mások találtak ki.”¹¹ A fenti példában úgyszólván transzparens formában lép eléink a dada nyelvi destrukciójának technikája: a „konvencionális” nyelvi jeleket lebontó szétszerelés a hasonlóságok tengelyén először a szemantikai elemeket deformálja („Fuchsgang”), azután a tulajdonnevek egyediség-értékét cáfolja („Dada Stendhal”), majd – a még „értelmes” fonológiai társítások fokozatán át („Dada Buddha”) – végül egy jelentés nélküli fordulat („Dada m'dada”) jelképes aktusában semmisíti meg a nyelvet.

A művészet–valóság viszonyában rögzített esztétikai önmegértés premiszái a dadaizmust annyiban is ellentmondásos helyzetbe hozták, hogy miközben – Apollinaire „feldarabolt természete”¹² nyomán – provokatív formában hirdette a művészet organikus kódjának elavultságát, úgyszólván

reflektálatlanul vette át a klasszikus-romantikus korszak esztétikai ideológiájának örökségét. (Annak is azt a szemléletszerkezeti kétosztatúságát, amelyben az ember természeti, illetve kulturális-intellektuális konstitúciójának összhangjára vonatkozó kérdés – romantikus antropológiai előfeltevésekkel – megfogalmazódott.) Mert bár az új vers már Kassák értelmezésében sem lehetett „a natúra elstilizálása a megfoghatatlan szimbólumig”,¹³ a hegeli *összebékítés*¹⁴ alakzata úgy íródik vissza Kassák fejtegetéseibe, mint a „kozmosz tartalom” és „szubjektív megjelenési forma” összhangjának követelménye. Tehát mint az esztétikai érték legfőbb normatív letéteményese. Hiszen az így önálló életre kelt művészeti „csoda a dolgok fölülmúlhatatlan *egységében* rejlik”¹⁵ (kiem.: K. Sz. E.).

Kassák és a dadaista konvenció

Noha *A ló meghal a madarak kirepülnek* poétikai-irányzati hovatartozása körül ma még megoszlanak a vélemények, annyi biztonsággal leszögezhető, hogy a versbeszéd költészettörténeti megújításának retorikai alakzatait a mű döntő mértékben a dadaista nyelvhasználat konvencióiból veszi át. Az a recepció persze, amelynek figuratív-antropológiai olvasásmódja a szöveg fenomenalitására korlátozódott, a vándorlásmotívum tematikai rokonsága okán érthetően inkább az Apollinaire (*Zone*) és Cendrars (*Pâques à New York, La prose du transsibérien...*) felé kirajzolódó összefüggéseket hangsúlyozta.¹⁶ Egy a szöveg fenomenalitásának és materialitásának kölcsönösségéből kiinduló olvasás horizontjában viszont már távról sem ezek a motivikus hasonlóságok bizonyulnak mérvadónak. Ha ugyanis a dada zürichi és berlini mintáival vetjük össze *A ló meghal...* vagy a számozott költemények némelyikének nyelvhasználatát, sokkal szorosabb rokonság mutatkozik Kassák, illetve Iwan Goll (*Ein Gesang*), Hugo Ball (*Intermezzo*) Hans Arp (*klum bum bus-sine, Der gebadete Urtext, weh unser guter kaspar ist tot*), Serner (*Manschette 9*) vagy Huelsenbeck (*Baum, Flüsse*) között, mint – a párizsi dadával bezárólag – a francia avantgarde irányában. A teljesség igénye nélkül talán elegendő itt csupán a legszembeötlőbb versszerkesztési, képhasználati és modális sajátosságokra utalnunk. Az említett példákban csaknem mindenütt fellelhető az a nyitás- és zárlattechnika, amely Kassáknál a kapuként kinyíló szárnyak motívumával teszi szabaddá a teret a szavak kirajzása előtt s szentenciózus, noha jelentéstelenítő deixisekkel vagy deszemantizált fonikus effektusokkal zárja a kompozíciót (Goll, Huelsenbeck, Schwitters). A modalitás stabilizálhatatlan játéka pátosz és irónia, állítás és cáfolat dikcionális végletei között – a jelentéskölcsönzés kontingenciája miatt – olyan gyakori eljárása a dadának, hogy jószerint tetszőlegesen sorolhatnánk az eseteit.

S valóban, Kassák versének hangsúlyos helyein – többek közt például a költőletet reflektáló kijelentéseknél – is olyan intermedialis feltételek alakul-

nak ki, amikor úgyszólván lehetetlen döntenünk a közlés intonálhatóságának mikéntjéről. A beszéd hatáselemeinek bizarr, groteszk vagy rikítóan „schrill” esztétikai minőségeit pedig definitív motivikus azonossággal hol Huelsenbecknél, hol Gollnál, hol pedig Arpnál (*Der Dadamax*) találjuk meg. S itt nemcsak arról van szó, hogy a dadaisták kedvelt papagáj-motívuma – rokon összefüggésben – leggyakrabban Huelsenbecknél lelhető fel:

Aus den gefleckten Tuben strömen die Flüsse in die Schatten der lebendigen Bäume
Papageien und Aasgeier fallen von den Zweigen immer auf den Grund

(*Flüsse*)

Sokkal beszédesebb ennél az a tény, hogy a motívum másutt olyan mon-
tázsban fordul elő nála, amely *A ló meghal...* záróképének – jóval összetettebb
– „ősformájaként” is felfogható:

Oho oho über den Spiegel deines Leibes saust der Jahrhunderte Geschrei
in deinen Haaren sitzen die geputzten Gewitter wie Papageien

(*Baum*)

A szóba hozott művek közül a legnyilvánvalóbb hatást azonban minden
bizonyra Iwan Goll *Ein Gesangja* (1921) gyakorolta Kassák versére. Ha
ugyanis eltekintünk a konkrét tematikai összefüggések merészebb szimul-
tanista síkváltásaitól (az idézett szerelmi történet aposztrófikus töredékeinek
összjátéka a több szólamban beszélő lírai alany úgyszintén fragmentált sze-
repvilágával), a szöveg grammatikai alanya alapjaiban hasonló tapasztalat-
sort reflektál, mint a Kassák-vers beszélője. Az *Ein Gesang* alanya ugyan nem
keveredik az üdvkeresés gyanújába, ahogyan a Kassákét sem ez jellemzi
elsősorban, ám részesülésük az utazás, illetve a(z) imaginatív) vándorlás ta-
pasztalataiban egyaránt a lehetőség és válasz logikája szerint szerveződik
megszakításos szerkezetekbe. Mindkét vers a nagyfokú tapasztalati feszült-
ségben álló képzetek bizarr és groteszk-ironikus összeszerelésével alakítja ki
a maga modális alapkarakterét. Azt azonban, hogy az olvasás oksági össze-
függésrendbe állíthassa ezeket a képsorokat, egyidejűleg egy ellentétes
hatású poétikai művelet gátolja meg. Az nevezetesen, hogy a kiépülőben
levő metonimikus szerkezetet hirtelen egy hasonlóságra épülő metaforikus
szekvencia töri meg:

Auf irgendwelcher Hemisphäre schluchzt eine Witwe:
»Ich liebe ihn er liebt mich nicht!«
Mein spöttisches Profil liegt in ihrem Herzen auf rotem Samt
Eventuell könnte die Stadt Ottawa mich zum Bürgermeister wählen
Aber ich kann keine Antrittsrede halten

(*Ein Gesang*)¹⁷

Jól látható itt, hogy a szintagmatikusról hirtelen a paradigmaticus tengelyre áthelyezett beszéd most a hasonlóság szervezőelve szerint alakítja ki a szöveg új egységét, jellegzetes példáját adva az olvasási „kód” stabilizálhatatlanságának. Ennek a „kódnak” a rögzíthetatlensége azonban sem Kassáknál, sem Gollnál nem aknázza alá a jelentésképződést, hisz az időközben ismétlődések fölértékelte motívumok (lásd az *én* lehetséges szerepeit tematizáló szöveghelyeket) mindkét esetben értelmezhetővé, a szerep-identitás lebontásának horizontjában pedig érthetővé és beláthatóvá is teszik az egymástól távoli képzetek összekapcsolását. Vagyis: Gollnál a „vörös bársony” mentén a polgármesteri, illetve a partneri alkalmatlanság hasonlóságát, Kassáknál pedig – az üveg-motívum keretezte egységen belül – azt az ironizált, tehát csökkentértékű hasonlóságot, amely a derék köré font combok, illetve a vitézkötés között állhat fönn egy lényegibb identitás távlatából:

sóhajok üvegesednek
virágok virágzanak
ó hát itt vagy te is
én és te
rajtad
én
kösd csak rám a térdeidet
asszonykám
ezüst szalamander
papagáj
vitézkötés az életemen
gyümölcsfa
leszakított csillag
ó jaj ó jaj
mindenki csavarja meg az üveg dugókat
(*A ló meghal a madarak kirepülnek*)

A befogadási utasításoknak ez a stabilizálhatatlan kettősséggel „szövegessült” inskripciója azért létfontosságú eleme mindkét versnek, mert a dada poétikai gyakorlatában a két ellentétes szövegalkotó elv csak egymásra vonatkoztatva képes jelentésimpulzusokat kiváltani. Bármelyiküket hagyja is figyelmen kívül az olvasás, maga a szöveg tulajdonképpen poétikai teljesítménye válik hozzáférhetlenné: a metonimikus értelmezés mindössze egy töredezett történetnek, a metaforikus interpretáció pedig egyfajta szemantikai káosznak jut csupán a birtokába. A szövegalakításnak ez a sajátossága magyarázza azt, hogy – bár a Goll-vers képzeletbeli színtereinek szerveződése inkább a *Zone* térváltásainak motivátlanságára emlékeztet – a színhelyek és epizódok jelenetezettsége és reflektáltsága mindkét versben nélkülözi a létmód szerinti megkülönböztetés nyelvi jelzéseit. Reprezentáció-

esztétikai fordulattal élve: a beszéd valósága a poétikai „illúzió” valósága is egyben. Ami azzal a következménnyel jár, hogy az inszenírozott dologság tekintetében a befogadásnak nincs módja az intencionált látványok hierarchikus rendezésére. A „hosszú parafaorrukkal kelet felé fordultak az elefántok” kijelentés narratív közlésértéke ennél fogva ugyanabban a referenciálisan semlegesített térben helyezkedik el, mint a látványokat hirtelen felülíró „nem jelent semmit” kifejezése. Teljességgel hasonló Goll poétikai eljárása „az Eiffel-torony áldozati szókat okád Nauenba”, illetve az „Ember megtiltom neked a Miértet” kijelentések szövegi státusa tekintetében. Az tehát aligha meglepő, hogy a Kassák-vers jelentésképző horizontja nemcsak a szöveg-szerző elvek fundamentális hasonlósága következtében emlékeztet a Golléra, hanem a szubjektum szereplehetőségeire adott felelete miatt is. Hisz a kölcsönzött identitások lebontását tudtul adó beszédaktusokat¹⁸ mindkét mű hasonló önreflexív alakzatokkal készíti elő. Gollnál a „Wir müssen uns sehr in uns zusammenfalten” sor vezet be a vers utolsó egységét, Kassáknál pedig az „az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre” kijelentés előzi meg a „megérkezés” egyszerre figuratív és defigurált eseményét (a megérkezést Angyalföldre, illetve a tulajdonnévhez).

Ha az olvasásnak ebben a retorikailag is aktivált horizontjában vesszük szemügyre *A ló meghal...* kompozícióját, persze nemcsak az válik beláthatóvá, miért komoly mulasztás a művet leválasztani a dada poétikai interpretánsairól s így azoktól függetlenül megítélni. Könnyebb lesz választ adni arra a kulcsfontosságú kérdésre is, hogy a gyakorlatban miként viselkedik a nyelvi jelentéskölcsönzés kontingenciájának elve olyan premisszákat uralma alatt, amelyek közvetítésmentes viszonyt tételeznek föl valóság és műalkotás között. Ez a rövidre zárt viszony ugyanis nemcsak a modernség világfogalmának Blumenberg-féle „divergenciáját”¹⁹ iktatja ki az esztétikai tapasztalatból, hanem meglehetősen kérdésessé teszi a programszerűen hirdett deszematizáció lehetőségeit is. Hiszen Kassák e tekintetben ugyanazt vallotta, mint a dada vezéralakjai.²⁰ Versben²¹ és értekező prózában²² éppúgy elutasította a nyelvi fenomenalitás kulturális jelentésképzését, mint fő művének lehangsúlyosabb pontjain is. Mert végső soron *A ló meghal...* annak poétikai cáfolataként is olvasható – s a magyar modernség történeti paradigmaticájában ezzel tölt be kulcsfontosságú szerepet –, hogy a dolog létének, illetve észlelt tudati „képének” kérdéses egységéből – a kettejük közé ékelődő kulturális „kódok” változékonysága miatt – érvényes jelentés származnék:

az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre
mert ki is nézhetne túl önmagán
amit fölállítunk az föl van állítva
de amit fölállítunk az nem jelent semmit
[...]

madarak lenyelték a hangot
 a fák azonban tovább énekelnek
 ez már az öregség jele
 de nem jelent semmit
 én KASSÁK LAJOS vagyok
 s fejük fölött elröpül a nikkell számovár

Materializáció és/vagy történetyszerűség?

Az az illúzió, persze, hogy a művészi nyelv fenomenalitása ilyen módon volna kiiktatható az esztétikai alapviszonyból, nem a költő dadaista fordulatának terméke. Már a Babitscsal folytatott vitában állást foglalt az esztétikai tapasztalat áttételmentes formái mellett: „Ahelyett, hogy a született fenyőt a pálmaházban akarnánk megnemesíteni, kint a hegytetőn akarjuk rácsurgatni az éltető napot.”²³ S Kassák mindezt egy olyan, a maga idején nagyon is radikális distinkcióval hajtotta végre, amely hamarosan afféle hatástörténeti bumerángxént ütött vissza minden avantgarde irányzatra. Legalábbis annyiban, amennyiben az avantgarde-recepció már közvetlenül az esztétikai tapasztalat nyelviségének későmodern korszakküszöbe után gyors hanyatlásnak indult. Kassák ugyanis a Babits-féle esztétikai neoromantika ideológiai elemei közül – a természeti kód szépségfogalma mellett – csak az *etikait* igyekezett kirekeszteni a művészetből: „Elég volt a »jóból, szépből!«!”²⁴ Az a tény tehát, hogy a kontemplatív-organikus esztétikai hagyomány éles elutasításának tétele a klasszikus triviumból az „igazat” őrzi meg, éppen a művészet olyan új megértésének igényéből származott, amely anélkül fordult vissza a határesetztétika egy cselekvésvű változatához, hogy fölismerte volna annak elvi korlátait. Mégpedig egy olyan esztétikai alapviszonyban, amely a nyelv leértékelése árán egyszerűsödött művészet és valóság (feloldandó) dichotómiájára.

Mégsem volna szerencsés az avantgarde poétikáknak a – húszas évek Kassákjára nagyon is jellemző – jelentéselimináló törekvéseit arra az ideológiaesztétikai horizontra korlátozni, amelyet Peter Bürger hatásos könyve Benjamin, de főként Adorno merész egyszerűsítésével kialakított. Mert ha itt mindössze csak arról volna szó, hogy a valóságtöredékek kollázsszerű beléptetése a műalkotásba új státust kölcsönözne a műnek, s – utaló jel-funkcióiktól megfosztva – a már-nem-organikus alkotás részei ekként maguk lépnének be a valóságba, azaz: *valósággá* válnának,²⁵ akkor az avantgarde jelenségnek csak a polgári társadalomban betöltött szubverzív szerepét tartuk föl. Azt nevezetesen, hogy miként leplezi le ez az eljárás a művészeti autonómiagondolat szociális hatástalanságát. Kassák ugyan kezdetben – jól mutatja a konfliktusa Babitscsal – ehhez az elképzeléshez állt közelebb, de a húszas években már inkább az önálló életre képes műalkotás eszményét hir-

dette. Nagyjából ugyanazokkal a hangsúlyokkal, mint az 1918-as dadaista kiáltvány.

Ahhoz, hogy ne hibázzuk el a deszemiotizáció következményes irodalmesztétikai összefüggéseit, röviden utalnunk kell Wilhelm Emrichnek arra a megfigyelésére, amely az irodalom hatástörténetének látószögébe helyezte a dada tényleges poétikai teljesítményét. Mert amikor ebben a – többnyire csak az öncélú szubverzió miatt vádolt vagy méltatott – irányzatban elsőként ismerte föl egy olyan írásmód jelentőségét, amely az autonómiájára kényes esztétizmus reprezentációs nyelvhasználatában is illúzióként leplezi le az ideológiai infiltrációktól való védettséget, az avantgarde hagyománylétesítés kiaknázatlan potenciáljára sikerült rámutatnia: „A dadaizmusé az a múlthatatlan történeti érdem, hogy átlátta és megszüntette minden tartalmilag rögzített utópia dialektikáját...”²⁶ Amivel Emrich nemcsak annak differenciáltabb megítélésére készlet, vajon tényleg minden avantgarde irányzatnak sajátja volt-e a nyílt vagy rejtett messianizmus, hanem annak is, hogy vajon végérvényesen megszűnt-e a klasszikus avantgarde hatástörténeti kisugárzása. Emrich fölismerésének poetológiai hátterében ugyanis olyan nyelvhasználatnak rajzolódnak ki a kontúrjai, amelynek mindössze járulékos eleme a nonszensz és a halandzsa provokatív töltete. Az utópiaképzést sokkal inkább az lehetetleníti el, hogy az avantgarde fragmentarizáció maga is olyan kontingenciákból származik, amelyek már eleve alássák a tartós korrelatív jelentés-hozzárendelés műveleteit. Többnyire azzal a performatív eljárással, hogy a fölépített szemantikai kapcsolatoknak nemcsak a tapasztalati valószerűtlenségét bocsátják kalkulálhatatlan véletlenszerűséggel előre, hanem ugyanilyen váratlansággal meg is semmisítik a kiépült korrelációkat. Kassák 6. számozott versében a toronyokhoz például azért lehetetlen tartós („szimbolikus”) jelentést társítani, mert amint e művelet tapasztalati megalapozhatóságának megnyílnak a távlatai, a vers nemcsak észleleti alakjukat változtatja el, hanem egyúttal olyan változékony „hasonlóság” jegyében teszi hozzáférhetővé ezt az új fenomenalitást, amelyben leginkább az efféle konnotációk megszilárdíthatatlansága és esetlegessége jön a felszínre. Hiszen a „fölmagasodó” toronyórák tájékozódási funkcióját hirtelen az „összerogyó” toronyok képzetének hímvesző-analógiája érvényteleníti, s ezzel olyan viszonylagosság alakul ki, amilyen a toronyiránt haladásnak egy paradox, mert éppenséggel céljavesztett formájában lehetséges:

fölállt az üvegtestű óra fordítsátok ki megavasodott irhátokat
toronyok beletérdeltek önmagukba és elojtották vörös sipkájukat
előre hát toronyirányba éljen a relativitás nemtudásába
belehalt apánk éljenek a derék hímveszők

Innen tekintve úgy látszik tehát, Kassák olyan küszöbhelyzetben írta meg fő művét, amelyben a küldetéselvű expresszionizmustól eltávolodva talán a legközelebb került az irodalom szövegiségének gondolatához, s érthető idegenkedéssel tekintett az értelemhordozó nyelv fenyegető hagyományára.

Egy lehetséges irodalomtörténet szempontjából itt merül föl annak a virtuális fordulatnak a jelentősége, amelyet a magyar avantgarde éppúgy elmulasztott, mint nemzetközi társirányzatainak legtöbbje. Másoké mellett olyan reprezentatív alkotók megtört pályája mutatja ezt meggyőzően, mint a Marinettié, a Majakovszkijé vagy a Becheré, de részben talán még az Apollinaire-é is. Azoknál ugyanis, akiknél a költészet funkcióinak új hatásesztétikai értelmezése – a nyelv leértékelése következtében – fogva maradt egy reflektálatlan valóságviszony *szociális* premisszái között, a valóság *szabad* művészi alakításának naiv programja könnyebben billent át azon a diszkurzív küszöbön, amely a költészet nyelvét a politikáétól elválasztotta. Kassák költői útját ebből a szempontból még ma sem egészen könnyű megítélni. De hogy e küszöbhelyzetre adott művészi válaszok nem voltak hatástörténeti következmények nélkül, azt nálunk az avantgarde tradícióból kilépők közül kontroverz érvénnyel példázza Szabó Dezső, illetve József Attila pályájának későbbi alakulása. Félreértés ne essék, az irodalom diszkurzív területeinek határozott elválasztása az utópiákétól és a világ közvetlen alakításának illúzióitól nem értékítéletet foglal magában, mindössze egy ideológiai szimmetria megszüntetését. Vagy ahogyan Bohrer fogalmazta: „Ha az utópikus horizont [...] mindig is idegen volt az esztétikumtól és csak olyan irodalmi társadalomban volt fontos, amelynek totalitárius struktúrái nem ismerték a kritika más közeget, mindez még nem jelenti azt, hogy az utópia mint a gyakorlati politika regulatívája, vagy mint egy jövőbeli társadalomelmélet spekulatív a priorija történetileg elhasználdott, illetve hitelvesztett volna.”²⁷

A ló meghal a madarak kirepülnek ebben a kontextusban úgy is olvasható tehát, mint a küszöbhelyzetekre nagyon is jellemző kétirányú tájékozódás alkotása. Hiszen miközben a mű poétikai karakterét szemmel láthatóan a dadaista nyelvhasználat uralja, Kassák olyan narratív szerkezetre nyúl vissza, amely nem az avantgarde diszkurzus terméke. Arra nézve persze meglehetősen megoszlik a recepció véleménye, hogy *A ló meghal...* dekonstruálja-e vagy pedig megőrzi – sőt, formaelvi szinten őrzi meg – a vándorlás nagy irodalmi elbeszélésének struktúráját. Kérdésünk szempontjából most nem is ennek a fogas kérdésnek az eldöntése az elsődleges. Sokkal inkább az, rendelkezett-e Kassák deszemiotizáló poétikája annyi átütőerővel, hogy – a valósághoz viszonyított saját esztétikai premisszáik ellenében – érvényre juttassa a szöveg materialitásából kifejlő poétikai lehetőségeket.

A valóság rangjára emelkedő művészi „jel” elmélete értelmében ugyanis a materializáció nem egyéb, mint valóság és művészet „egybeolvadása”, jel és

dolog távolságának elvi megszüntetése a „valóság-voltában” érthetővé váló művészi közlés érdekében. Ha Kassák fő műve csak ennek végrehajtására lett volna képes, bizvást valószínűsíthető, hogy legfeljebb annyi érdeklődésre tarthatna ma számot, mint Kristóf Károly *Kar-kár-pir-por* (1925) vagy Barta Sándor *Ave mameluk* (1923) című költeménye. *A ló meghal...* recepciójának történetében azonban több olyan tanulságos ellentmondás is megfigyelhető, amely nem engedi ilyen egyszerű befogadási képletbe foglalni a mű belső hatásösszefüggéseit. Minthogy ez a vers a magyar irodalomtudományi strukturalizmus egyik legnagyobb vállalkozásának is tárgya volt, e keretek között nemigen vállalkozhatunk részletekbe menő recepcióelemzésre. Helyette csupán egy-két olyan tünetértékű jelenségre hívnám föl a figyelmet, amely összefüggésben állhat a dada ellentmondásos önértelmezésével, illetve Kassák ambivalens nyelvhasználatának interpretációs következményeivel.

A vers legnagyobb szabású elemzését kétségekívül Bernáth Árpád és Csúri Károly végezte el,²⁸ de ugyanott alighanem egyik legszuggesztívabb példáját is adva a fenomenalitás figuratív olvasásmódjának.²⁹ Ami természetesen amellettt érvel, hogy *A ló meghal...* nem zárkózik el, sőt, bizonyos keretek között érthetőnek bizonyul olyan befogadási stratégiák számára is, amelyek nem problematizálják a megjelenés és forma/alak *fenomenális jellege*, illetve annak (intencionális vagy) *szemiotikai státusa* közti feszültséget. Mely utóbbit csupán feltételezhetünk, minthogy a (szöveg)fenoménban magában nincs „ott”. (*Abban* tehát semmiképpen sem vagyunk képesek érzékelni, következképp az önkényesség veszélye nélkül – „jelentés” gyanánt – sem megállapítani, sem leírni nem tudjuk.³⁰) Az olvasás retorikai irányultságát kizáró értelmezés azonban még így is csak azon az áron jut el egy „fejlődésregényi” nagy elbeszélés narratív rekonstrukciójáig, hogy nemcsak a dada poétikai szabályrendszerét hagyja figyelmen kívül, hanem gyakran a szemantikailag határolt szöveghelyeket is felülírja. Mégpedig az identitásképző történet-szerűség vélelmezett igénye felől. Az előbbi vagy úgy hajtja végre, hogy nem-származtatott allegorézisek segítségével referencializálja a kontingens metaforákat,³¹ vagy pedig antropologizálja a szöveg hangsúlyosan defigurált alakzatait.³² Az utóbbinak nemcsak a hitkeresésen modellált üdvtörténet és a „költővé érés” indokolhatatlan fejlődésregényi azonosítása az egyik legkérdésesebb példája.³³ Talán még ennél is önkényesebb az az értelmezési fogás, amely – a konstrukció kedvéért – irányt is ad a szövegben mindössze *el- vagy tovaszálló* szamovár röptének: „A nikkel szamovár azonban – az Oroszországban megszülető új szimbólum, amely nem romlandó anyagból alkotva, feltartóztathatatlanul, határtalan hatósugárral röpül *Keletről Nyugatra* – a meghatározott tartalmú történelmi idő szimbóluma.”³⁴ (Kiem.: K. Sz. E.)

A folyamatba is rendezhető történéssor értelmezési kódja itt nyilvánvalóan éles ellentétben áll az avantgarde írásmódban mindenütt kitüntetett *diszkontinuitás* elvével. Hisz ez utóbbi éppen azzal tudta megnyilvánítani az eszté-

tikai tapasztalat új történeti formáját, hogy a befogadót a történetyszerű olvasás organikus struktúráinak szétszerelésével „kényszeríti rá magának az észlelés szerkezetének a reflektálására”.³⁵ Köztudomású, hogy Kassáknak nemcsak a lírája, hanem az értekező prózája sem képezett kivételt ez alól az eszmény alól. Többek közt Füst Milánt is azzal bírálta, hogy bár „szabad versei megszabadították magukat a kifejezés egyes eszközeitől, hiányt nem éreztetően rímtelenek és melódiátlanok, de megmaradt bennük a kötött folyamatosság és az úgynevezett belső ritmus, az érzések és gondolatok zenei kihangsúlyozása”.³⁶ Ezért van különös jelentősége például annak, hogy a „költővé válás” folyamatként allegoretizált vándorlás csak akkor konstruálható meg célba ért történetként, ha eltekintünk a szöveg közvetlen és idézett kijelentéseinek státuskülönbségeitől. Minthogy *A ló meghal...* pragmatikai szubjektuma sehol nem nevezi magát „Kasikámnak”, az általa csupán *idézett aposztrophé* a vers retorikai alanyát sem hatalmazza föl arra, hogy az intonációs értelmezésben eltüntesse az idézet és az alanyi autodeixis („én KASSÁK LAJOS vagyok”) közti különbséget. Az idézet ezért még az organikus folyamatképzés kedvéért sem vehető egy olyan konstruált történet kiindulópontjául, amely nyelvi is szervesen teljesednék ki az „elkomolyított” KASSÁK LAJOS változatban. Nem könnyen tartható tehát a Bernáth–Csúri-elemzésnek ama tézise sem, mely szerint az, hogy a „Kasikám”-ból „KASSÁK LAJOS” lett, „az abszolút költői tudatosulás nagyszerű képe”³⁷ volna.

A nyelv leértékelésének következményei

Ha a megszakításos folyamatszerűségnek – mint a detrakciós poétikai műveltsor diszkurzív „hordozójának” – mégis van *A ló meghal...*-ban jelentésképző szerepe, akkor az föltehetőleg inkább egy töréseken keresztül elidegenített, külsővé tett szerepidentitás megszüntetésében figyelhető meg. Ha ugyanis az olvasás nemcsak a folyamat megtörésének logikáját, hanem esztétikai észlelhetőségének feltételeit és szerkezetét is reflektálja, azaz, ha a szöveget az olvasás *saját receptív allegóriájaként* is érzékeli, akkor itt nem a „költővé érés” *fölepülő* rendje bizonyul uralkodó formaelvnek. Épp ellenkezőleg: a „kifordítható bőrtől” a dolgok, szerepek és attribútumok kölcsönözte identitás fölszámolásának alakzataiig („mindenki kattantsa be esze fölött a reteszeket”, „semmihez sem értek igazán”) inkább a *lebomló* konstrukciók paradigmaticája íródik bele a szövegpartitúrába.³⁸ Éspedig olyanba, amely a diszfigurációs eljárásokkal, a kontingenciák hangsúlyosságával, valamint diszparát képek és grammatikai aszindetonok sorával maga figyelmeztet rá, hogy közlésigénye a retorikai és az antropológiai olvasást egyensúlyban tartó befogadásban bizonyul igazán hozzáférhetőnek. Az ugyanis

nem egészen véletlen, hogy egy ötletes defiguratív inskripció már a nyitányon előre sugallja az értelmezési „kódok” megkettőzését:³⁹

azt mondta elmész Kasikám és én kiszáradok a pódiumokon
s nádler úr mázolványaiban

Egy a szöveg igényét megsemmisíteni nem akaró olvasatban az „én KASSÁK LAJOS vagyok” kijelentés tehát sem nem a forradalmárt, sem nem a költőt, de még csak nem is a magánembert „jelenti”, hanem – ahogyan azt a „nem jelent semmit” fordulatai előkészítik – mindössze egy *tulajdonnevet* létesít. A jelölésnek azt a változatát, amely jelentés nélkül utal, mutat rá valamire. Vagyis ebben az esetben egy minden külső szerepidentitásától szabaddá lett beszélő alanyra, akihez a vers zárlatán valóban nem is tudunk fenomenális attribútumokat társítani. Az így szituált tulajdonnévnek nem kölcsönözhető „arc”, mert miközben megnevezve „azonosítja”, egyidejűleg defigurálja is a beszélőt. Produkcióesztétikai nyelven szólva: mindez összefüggésben állhat azzal, hogy a Kassák-líra alanya, a saját beszédmódját átformáló „hangnemváltás” kellős közepén állva mindössze megnyilatkoztatja, nem pedig definiálja önmagát. Ezért van szó itt olyan identitásról, amelynek nem adható meg a „jelentése”. „Tudtam – jellemzi maga Kassák ezt a stabilizálhatatlan, tehát éppen *nem célbaérkezési* helyzetet –, hogy nem indulhatok visszafelé a múltba, és nem tudtam, milyen buktatókon kell még átjutnom a jövő felé.”⁴⁰

Ez a megoldás egyben fölöslegessé is teszi annak a jól ismert recepciók kérdésnek a terméketlen nyomozását, vajon optimista vagy pedig pesszimista végkicsengésű-e *A ló meghal a madarak kirepülnek*. Szemünk előtt áll tehát annak bizonyítéka, hogy ez az esztétikai reprezentációs szempont lényegében semmivel sem járul hozzá a szöveg tényleges poétikai teljesítményének megértéséhez. Az esztétika rejtett ideológiai igénye itt mutat rá leginkább saját művészetidegen funkcionális eredetére. (Ma e vonatkozásban alighanem ezért *mond* már többet, mint amennyit *kérdez* Martinkó Andrásnak az a megjegyzése, vajon „van-e egyáltalán esztétika, mint autonóm tudományág...”⁴¹)

Ha tehát *A ló meghal...* több-kevesebb ellenállással mégis „kiszolgálja” a homogén formakényszer alatt álló történetyszerű olvasást, az részben azzal is magyarázható, hogy, mint láttuk, Kassák műve a kölcsönözött identitást defiguráló alakzatokat⁴² nem maradéktalanul fosztja meg a folyamatszerű értelmezhetőség feltételeitől. Megfigyelhető ugyanakkor az is, hogy a szöveg szemantikai feszültségeit feloldani vagy kibékíteni nem szándékozó értelmezések szintén méltányolható „megfejtésre” jutnak, csak hogy a kontrasztív felcserélhetőség kitüntetett hatáselvében nem a folyamat hajtóerejét, hanem egyfajta instabil állapotszerűségnek a megnyilvánítóját látják. Széles Klára

interpretációja ugyan jóval kevésbé artikulált, mint Bernáth és Csúri célelvű modellje, a diszjunkciók jelentésképző funkciójának annyiban mégis valószínűsíthetőbb leírását adja, amennyiben azokat nem önkényesen hozza összefüggésbe a szerepmentesség paradigmájával: „hivatkozhatnánk [...] a vörös szín pátosszal és pátosztalansággal való társulásaira; a legemelkedettebb és legblaszfemikusabb képekben való nyílt és rejtett előfordulásainak egymást váltogatására, a vörös és fehér egymással felcserélhetőségének, történelmi jelentőségüknek ill. cinikus mindegy-voltuknak kifejezett és bujtatott ide-oda billegésére.”⁴³

Noha *A ló meghal...* mai olvasója nemigen érzel „cinizmust” a vonatkozó diszjunkciókban, Széles Klára megfogalmazása a Kassák-versnek egy másik belső ellentmondására hívja föl a figyelmet. Éspedig arra, hogy a szövegalkítás disszeminációs stratégiája poétikailag bizonytalan feltételek között valósul csak meg. Tudniillik ha a többértékű kijelentésekhez vagy a diszjunktív alakzatokhoz indokoltan társulhat az értelmezés etikai vagy ideológiai irányultságú reflexiója, az megint csak arra utal, hogy a valóság vs művészet viszonylatba helyezett nyelv másodlagos poétikai „elidegenítése” meglehetősen kompromisszumokkal ment végbe. Ha ugyanis az avantgarde disszemináció Kassáknál következetesen juttatná érvényre a szövegnyelv materialitását, a mű nem adhatna okot irodalomidegen kritikai szempontok bevezetésére. Láttuk azonban, hogy a deszemiótizálódás Kassáknál azért nem lesz következetesen végrehajtható művelet, mert poétikájának nyelvi premisszái egy közvetítésre rá nem utalt valóságviszonyból származnak. Aminek aztán az a következménye, hogy a nyelv(i kifejezés) és valóság közti távolság megszüntetésének szándéka a szöveg diszjunktivitásának azt a formáját fenyegeti, amelyben – a kontrollálhatatlan és kiszámíthatatlan jelentésképződés eseményén keresztül – a nyelv valóban nyelvként képes megnyilatkozni. Azaz, ahol a nyelv érvényre juttatja a megértés fölött gyakorolt hatalmát.

A Kassák-féle dadaisztikus montázsban azonban nem mindig „nyelv-szerűen” működik a deszemiótizáló közlésmód, hanem az önfelszámoló jelentésképzés, vagy másképpen szólva, a passzív vagy „megfagyott” diszjunkciók formájában. Holott a kollázsban mintegy „újraszemiótizálódó” valóságdarab poétikai hivatása az volna, hogy a másodlagos elidegenítés fokozatán magát az esztétikai érzékelés mikéntjét tegye esztétikai tapasztalat „tárgyává”. Ehelyett azonban bizonyos defigurációs alakzatok elvesztik a szemiotikai mozgásterüket – már ezzel is jogosulttá téve az értelmezés etiko-ideológiai szempontjait – s gyakran az esztétikai észleléstől már eltávolított valóságdarabra képesek csupán visszautalni. Jellemző példája ennek a vörös szín „kiléptetése” a – többnyire élénk és rikító – színek (sárga, arany, ezüst) nem referencializált paradigmasorából.⁴⁴ Ezeken a helyeken aztán az allegorézis olyan feltételei jönnek létre, amelyek egyirányú szemantikai meg-

feleltetésekre készíthetik az értelmezőket. A diszfigurációval végrehajtott aszindetonok esetében is könnyen kialakul a megfagyott vagy inkább „elhalt” diszjunkciók veszélye. A vers egyes változataiban például a „csak jól felhúzni a kereplőket a legtöbb baj úgyis anna kisasszony szélességén múlik” sorban az „anna kisasszony szélessége” formula olvasható. Még ha abból indulnánk is ki, hogy a hangtani konnotálhatóság okvetlenül odaérteti velünk az egyik kifejezést a másikhoz, akkor is passzív marad a kettős szemantikai viszonylat, mert a vers interpretációja szempontjából – ellentétben a „Karóval... vs Kóróval jöttél, nem virággal” sorváltozatokkal – egyik megfejtés sem tesz szert jelentésképző relevanciára.⁴⁵

Azt a blumenbergi dilemmát tehát, mely szerint a nyelvnek a modernség poétikájában megjelenő fenyegetettsége abból származik, hogy ez a fenyegetettség „a dadában, a nonszenszben a nyelv poétikai tendenciájaként maga válik normává”,⁴⁶ Kassáknál nem a nyelvi transzcendenciába, vagy a semmi-be való átbillenés veszélye támasztja alá, hanem éppenséggel a nyelv nyelvellenes használatának nyomai. Mert Kassák a dadaista deszemiotizációban rejlő nyelvi materialitás hatáslehetőségeit elvileg olyan beszédmód horizontjában próbálja kiaknázni, amelyet a valósággal létesíthető viszony közvetlenségének illúziója terhel. Így azonban a nyelv – mivel mégsem a „valóságot”, hanem csak annak értelmezett alakját „hívja elő” – úgy marad foglya az irodalmi szöveg fenomenalitásának, hogy közben annak anyagszerűségét vélte birtokba venni. Hisz amilyen mélyen hitt ez a nyelvfölfogás abban, hogy a valósággal annak anyagi-fizikai voltában szembesülni lehet, éppoly módszertani naivitással azonosította a szöveg diszjunktív potenciálját a szó pusztá vizuális/fonikus anyagságával. Ha tehát ma csekélynek látszik a magyar avantgarde költészettörténeti kisugárzása, az innen nézve talán azzal magyarázható, hogy a líra kortárs nyelvi tapasztalata szerint a „hordozható” jelentések destrukciója még távolról „sem foszt meg (*deprived of*) egy olyan világ alakjától és értelmétől, amely csak a megfosztásban bekövetkező (*privative*) megértés révén férhető hozzá”.⁴⁷

1 Lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédmód és horizont*, Bp., 1996, 7–26., németül: *Traditionsbruch vs Kontinuität*, Neohelicon, XXII/2 (1995), szlovákul: *Skoncovanie s tradíciou versus kontinuita*, Text. Revue pre humanitné vedy 1994/3–4, 58–73, horvátul: megj. alatt.

2 Azért különös mindez, mert a nemzetközi avantgarde-értelmezésekre ugyanakkor mégis jelentékeny befolyást tudott gyakorolni, lásd például SZABOLCSI Miklós, *Avantgarde – neo-avant-garde – modernism: questions*

and suggestions, New Literary History, 3,1 (1971), 49–70.

3 BORI Imre *huszonöt tanulmánya*, Újvidék, 1984, 61.

4 Vö.: Dieter HENRICH, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart* = Wolfgang ISER (szerk.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, Poetik und Hermeneutik, 2, München, 1966, 11–32.

5 Karl RIHA, *Prämoderne – Moderne – Postmoderne*, Frankfurt a. M., 1995, 9.

6 Hans Robert JAUSS, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. M., 1990 (2), 243.

7 Uo.

8 Adorno Proust technikájára vonatkozott kifejezését Jauß idézi uo., 232.

9 Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a. M., 1973, 98.

10 Hugo BALL, *Die Flucht aus der Zeit* = Richard HUELSENBECK (szerk.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Hamburg, 1984, 150.

11 BALL, *Eröffnungs-Manifest*, 1. *Dada-Abend Zürich*, 14. Juli 1916. = Karl RIHA-Jörgen SCHÄFER (szerk.), *Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Stuttgart, 1994, 34.

12 Lásd a *Zone* híres zárósortait: „Adieu Adieu / Soleil cou coupé.”

13 KASSÁK Lajos *válogatott művei I.*, Bp., 1983, 591.

14 „A művészetnek nincs más hivatása, mint hogy az igazat, úgy ahogyan az a szellemen benne van, a maga totalitása szerint az objektivitással és az érzékletessel összekövite hozza az érzéki szemlélet elé.” G. W. F. HEGEL, *Ästhetik Bd. II.*, Berlin-Weimar, 1976 (3), 16.

15 KASSÁK, *i. m.*, 592.

16 Legutóbb lásd: DERÉKY Pál, *A vasbeton-terony költői*, Bp., 1992, 112.

17 Prózai fordításban: „Valamelyik hemiszférán egy özvegy zokog: / »Én szeretem, ő meg nem szeret!« / Gúnyos profilom vörös bársonyban hever a szívében / Esetleg polgármesterévé választhatna Ottawa városa / De nem tudok székfoglalót tartani.”

18 „Seien wir einsam / Und einfach”, illetve: „Én KASSÁK LAJOS vagyok”.

19 Hans BLUMENBERG, *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, 4.

20 „A dada szó a környező valósághoz való legprimitívebb viszonyt szimbolizálja, a dadaizmusmal egy új valóság lép érvénybe. [...] A dadaizmus az első, amely nem esztétikailag áll szemben az élettel...” Tristan TZARA-Franz JUNG-George GROSZ-Marcel JANCO-Richard HUELSENBECK-Gerhard PREISS-Raoul HAUSMANN u.a., *Dadaistisches Manifest 1918* = HUELSENBECK (szerk.), *Dada* 32.

21 „kerüld a virágos hátuljú szamarakat és a nagyon szép asszonyokat / a szavak nem azért vannak hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók” (*Számozott költemények* 12.).

22 Lásd: *Az új versről*, 1927.

23 KASSÁK, *i. m.*, 574.

24 Uo., 578.

25 Lásd Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1981 (3), 105.

26 Wilhelm EMRICH, *Literatur-Revolution 1910–1925* = H. H. RÖTZER (szerk.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, 183.

27 Karl Heinz BOHRER, *Die Grenzen des Ästhetischen*, München/Wien, 1998, 177.

28 BERNÁTH Árpád, *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről*, ill.: CSÚRI Károly, *A Kassák-vers embléma-szerkezete* = HANKISS Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői alkotásban*, Bp., 1971, 439–500.

29 RÁBA György szólamokat és rétegeket az én-interferencia felől föltáró mérvadó írására itt azért nem térek ki, mert következtéseit több lényeges ponton osztom s egy 1987-os Kassák-tanulmányban föl is használtam (lásd KULCSÁR SZABÓ, *Beszédmód és horizont*, Bp., 1996, 124–156.). A magam értelmezésében ugyanis elsősorban Rába írása bizonyult olyannak, amely termékeny kapcsolódási pontokat kínált a rákövetkező interpretációknak. Éspedig úgy, hogy azok nem kényszerülnek osztani vagy átvenni a szerző bizonyos klasszikus-modern irodalomhermeneutikai premisszáit. Vö., RÁBA György, *Párhuzamok és eltérések a két vers struktúrája között*, uo., 31–40.

30 Lásd: Paul de MAN, *Hypogram and Inscription*, *Diacritics* 11 (1981 Winter), 24–34.

31 „A »mi leharaptuk magunkban a szentimentalizmus hetedik / fejté« kijelentés a 'jám-bor' keresztény szemlélet szentimentalizmusával való végleges leszámolásra utal.” CSÚRI, *i. m.*, 485.

32 A vándorló hitkeresés nagy elbeszélésében kontextuálhatatlan „keresztülszaladt rajtam egy vörös sínpár” diszfigurált alakzata így lesz az értelmezésben „a metafizikus viszonyokat” megszüntető mozgás pozitív eleme. L.: uo., 495–496.

33 Vö.: uo., 489–493. Holott a vers alanya már jóval e célulvüként értelmezett történet

„kifejelete” előtt többször is költőként aposztrofálja önmagát: „én költő vagyok, / tehát csak tudom / a lámpások azért égnek jól mert kétszer turatámó / és tele vannak petróleummal”; „mert akkor már költő voltam megoperálhatatlanul / rendesen leveleztem a szeretőmmel / s tudtam csak föl kelle-ne hasítani a szügyemet és tiszta arany / csurogna ki a szívemből”; „én csak együgyű költő vagyok csak a hangomnak van éle / mit ér ha valaki papírkarddal leszúrja a tumaromi beszorkányt”.

34 BERNÁTH, *i. m.*, 467.

35 Hans-Georg KEMPER, *Appellstruktur und Lektüreprozeß* = Silvio VIETTA–Hans-Georg KEMPER, *Expressionismus*, München, 1990 (4), 221.

36 KASSÁK, *i. m.*, 605.

37 CSÚRI, *i. m.*, 491.

38 Ezt a megfigyelés támogatja a Goll-vers teljességgel hasonló építkezésmódja is, amely ugyanígy a külső szerepekről való leválás folyamatá is összerakható(?) elemeit villantja föl s nemcsak a vándorlás-, a forradalom-, a fa- vagy az Eiffel-motívumot előlegezi meg, hanem a kölcsönzött identitás elvét („ich bin unbegabt für Europa”, „wir müssen uns sehr in uns zusammenfalten”), sőt a szerepmentesség parancsát is tartalmazza („Der Klee ist einsam / Und einfach / Seien wir einsam / Und einfach”). De emellett érvel Szegedy-Maszák Mihálynak az a pontos észrevétele is, hogy a költemény tele van „valóságos érték nélküli időmeghatározásokkal”. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében* = HANKISS (szerk.), *Formateremtő elvek...*, 421.

39 Úgy, ahogyan ezt az eljárást már Schwitters híres verse, az *An Anna Blume* (1919) megelőlegezte: „Weißt du es, Anna, weißt du es schon? / Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du / Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von / vorne: »a-n-n-a«.” („Tudod, Anna, tudod már? / Téged hátulról is lehet olvasni és te, te / Összes közül a leggyönyörűbb, hátulról éppolyan vágó mint / előlről: »a-n-n-a«.”)

40 KASSÁK, *i. m.*, 18–19.

41 MARTINKÓ András hozzászólása = HANKISS (szerk.), *i. m.*, 265.

42 Vagyis nem számolja föl mindenütt az olyan oksági-metonimikus kapcsolatok léte-síthetőségét, mint amilyen például a „ló”, illetve a „szamár”-motívum között – némi önkényességgel ugyan, de – kialakítható. Vö.: „egy kese csikó még betolta fejét az ablakon és nyerített”, illetve: „szomorú voltam mint valami öreg *szamár* s minden pocsolyánál megmostam a *fejem*”. (Kiem.: K. Sz. E.) Nyilvánvaló, hogy itt a „fej” szó ismétlődése korlátozhatja a két kép közötti kapcsolat poétikai kontingenciáját s így támogatni képes azt az értelmezést is, amely – mint Bernáth és Csúri elemzése – a folyamat-szerűség belső megokoltágából indul ki.

43 SZÉLES Klára, *A Kassák-vers szerkezeti vezérelve* = HANKISS (szerk.), *i. m.*, 88.

44 A „vörös sínpar”, a „vörösréz madarak”, „a vörös nem vörösebb mint a fehér” alakzatai, illetve a faszobrász megvörösödött szakála és a „vörös tócsákban” alvó szittyá képzetei ugyanis előzetesen már olyannyira „szétjártsszák” a vörös szín referencializálhatóságának lehetőségeit, hogy a „szőke tovaris” szájából virágzó lángok s „vörös galambként” röpködő kezei váratlanul művi módon függesztik föl a polivalens jelentés-képzés addigi érvényét.

45 Applikatív kontroll gyanánt szinte tálcán kínálkozik BOJTÁR Endre értelmezése, amely a „költővé válás” antropológiai horizontjában még definitív allegorézissel olvassa az előző sort („még utóbb is költő lesz belőlem”), ezt viszont – nem lévén érdekelt a *szelesség/szélesség* vagylagosságának hasonló referenciális megfeleltetésében – mindenfajta filológiai ellenőrzés nélkül átengedi a „jelentéstelenségnek”. BOJTÁR Endre, *A Kassák-vers „tartalma”* = HANKISS (szerk.), *i. m.*, 361.

46 BLUMENBERG, *Sprachsituation und immanente Poetik* = ISER (szerk.), *Inmanente Ästhetik...*, 151.

47 de MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 80–81.

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

Lócsere és költői szárnyalás (Kassák „hitváltása” és egy motívum „ars poeticája”)

Bernáth Árpádnak és Csúri Károlynak

„Hát bizony valljuk be, hogy ez a Kassák meglehetősen újszerű jelenség a magyar költészetben, de az ő még a mai világirodalomban is, pedig Európa-szerte nagyon messze lendült már a múlt század végi naturalizmustól és impresszionizmustól. Egy új művészeti hitvallás diadalmas szárny-csapása suhog a levegőben: az expresszionizmusé.”¹

A mottóként idézett lelkes sorokat Juhász Gyula Kassák Lajos *Világnyám* című kötetéről írta 1922 tavaszán, akkor, amikor *A ló meghal a madarak kirepülnek* című műve született, amely a modern magyar irodalom azon alkotásai közé tartozik, amelynek – bár politikai okokból hosszú időn keresztül kerülni látszott a magyar irodalomtörténet-írás – abban a szerencsében volt része, hogy 1968-ban egy symposion idejére és azt követően számos értelmezése született. A megközelítések azért is érdekesek, mert szerzőik többnyire elméleti-elmélettörténeti megfontolásokhoz, új értelmezési stratégiákhoz is jutottak a vers elemzése révén. Különösen ott lehet érdekes figyelni ezekre az elemzésekre, ahol a szerzők – mint például Bernáth Árpád és Csúri Károly – vissza is térnek később is a maguk megközelítéséhez. Bernáth Árpád például egyrészt csokorba gyűjtötte (a szerzők megnevezése nélkül) az 1968 előtti idevonatkozó megnyilatkozásokat, másrészt – visszamutatva saját értelmezésükhöz – megkísérelte „felülírni” azt. Az utóbbi esetben Gottlob Frege jelentéseméletének irodalomelméleti vonatkozásaiból indult ki, dolgozatának mottóját Kassák verséből állította össze a következőképpen: „Az idő nyerített akkor azaz papagájosan kinyitotta a / szárnyait [...] én költő vagyok [...] én KASSÁK LAJOS vagyok”, majd pedig „a jel jelentése a jelölete” tételt bizonyítandó a „pegazus”-t választja ki mint tapasztalati világunkban nem található, és megállapítja: „Bár nem tudunk megfigyelni egyetlen pegazust sem, ismerjük nyelvi leírásukat, amely nominális definíciójukként szolgál. Hogy mennyire pontos ismeretünk van a pegazusokról, csak attól függ, hogy meghatározásuk mennyire pontos (egyértelmű, világos és konzisztens) a forrásnak tekintett szövegben. Azt is mondhatjuk, hogy az ilyen kifejezéseknek nincs ugyan jelöletük, de van értelmük.”² A mottóra emlékeztetve, annak értelmezését a következőképpen adja meg: „Ha például valami idő és van

szárnya és tud nyeríteni, ami azt is előfeltételezi, hogy bizonyos mértékig ló is, akkor föltehetjük, hogy a szárnya az a szárny, ami a pegazus szárnya is, és oly módon és fokig ló, ahogy a pegazus ló, vagyis az idő (következtethetünk joggal, a pegazust meghatározó szövegek ismeretében) valami olyan képességekkel is bír, mint a pegazus. Hogy a föltevésből állítás legyen, ahhoz (töb-
bek között) még azt is szükséges megmutatni, hogy *A ló meghal a madarak ki-
repülnek* című írásban az idő kapcsolatban van valami olyannal, ami költő
tulajdonságú is, és az eljut vagy el szeretne jutni egy olyan helyre, amely a
költészet s így az »igazi« költők helye, akárcsak a mitológiai Parnasszus.³
Annak bizonyításához, hogy egy ilyen föltételezés – irodalmi (fikcionális)
szövegek magyarázata esetén – értelmes, nem kell feltétlenül mások értelme-
zését is lehetségesnek vélni, mint például Baránszky Jób Lászlóét, amely – a
maga kontextusában szintén eredeti és izgalmas olvasatot kínál, amikor – azt
mondja: „Az idő pedig, miután nyerített a kezdő képben, »papagájosan ki-
nyitotta a szárnyait mondom széttárt vörös kapu« – mindez egy égő faló:
Trója pusztulása és a faló.”⁴

Magam épp azt szeretném láttatni, hogy mind az idő, mind pedig a ló, illet-
ve a szárny képzete-motívuma pegazus-funkciót tölt be⁵ a Kassák-műben,
mégpedig a költővé válás értelmében.⁶ Ilyen módon ugyanis hagyomány-
történésről is beszélhetünk, mert értelmezésem szerint nemcsak Berzsenyire
mutathat vissza Kassák,⁷ hanem Csokonaira is, az elemzés címében szereplő
Lócsere ugyanis nem egyszerűen csak arra utal, hogy Kassák mintegy „lovat
cserél” (értve ezen azt, hogy költői hitet vált), hanem ez a szó egyúttal egy
korai Csokonai-vers címe.

Pegazust csak az újkorban kezdték az ihletett költészet megtestesítőjének
tekinteni, annak a görög mítosznak a nyomán, amely szerint a csodálatos pa-
ripa egyetlen rúgással fakasztotta a Híppukrené forrást a Helikonon, a Mú-
zsák hegyén. De, tegyük hozzá: szárnyas csodaló az antikvitás sok meséjében
szerepel. A Pegazus állítólag a Perszeusz által lefejezett Gorgó törzséből szü-
letett. Bellerophontész szelídítette meg egy gyeplő segítségével, amelyet
Athéné istennőtől kapott, és a hátán ülve győzte le a Khimairát. Kultúr-
történészek feltételezik, hogy a Pégaszosz azonos a Poszeidón kíséretébe tar-
tozó szárnyas vízi lényvel vagy a mennyei villámlóval. A szimbolikában a
paripa ereje és élénksége a nehézkedési erőtől való függetlenségével társul, s
ezáltal válik a földi akadályokat legyőző költő jelképévé. Alakja tehát a ló
pozitív vonásait illusztrálja, amely – másrésztől – félelmetes képzeteket is
kelthet.⁸ A görögségre utaló mitikus hagyomány Pégaszosz származását
Poszeidón és Medusa nászából eredzetteti, Perszeusznak Gorgóra mért csa-
pása után szökkent ki (testvérével: Khrüszaórral együtt) a holt gorgótestből:
anyja nyakából. Hésziodosz és Ovidius szerint az égbe szárnyalva Zeusznak
szállította a villámokat és a mennydörgést (innen származik a másik lehetsé-
ges értelmezés). Származása és magasba emelkedése az ösztönvilágnak a

tudásba való átváltását fejezi ki, s mitológiai funkciója, a villám (isteni szikra, fény) hordozása szintén ezt a szimbolikus jelentést erősíti. Éosz (Auróra) lovaként a hajnal kezdetét, a Nap égbe emelkedését jelzi.

Hésziodosznál és Pindarosznál (*Olümpiai ódák*, XIII. 63.) olvasható, hogy Bellerophontész az ő segítségével győzte le a Khimairát és az amazonokat, ugyanis amikor Bellerophontész azt a feladatot kapta, hogy ölje meg Khimairát, elment a Peirené forráshoz, mert tudta, hogy Pégaszosz ott szokott inni, s nélküle nem megy semmire. Áldozott Poszeidónnak, az Athénétől kapott arany kötőféket a ló nyakába vetette, és sikerült rápattannia. Ettől kezdve Pégaszosz híven szolgálta gazdáját. Amikor Bellerophontész bosszút akart állni Anteían (Szthenoboián) a rágalmakért, az asszony felpattant a szárnyas paripára, s menekülni próbált, de a ló levetette.⁹ Tegyük hozzá, földre vetette Pégaszosz a gazdáját is, amikor az föl akart hágni vele az égbe.¹⁰ Nevének jelentése („forrásparipa”) onnan származik, hogy a Múzsák kedvelt tartózkodási helyének, a Helikon hegynek az égbe emelkedését patacsapása akadályozta meg, s ebből eredeztették a Hippukrené forrás keletkezését. (Fulgentius, a VI. századi mitográfus volt az, aki szárnyalása miatt értelmezte a hírnév szimbólumaként.) Az európai kultúrában az ihlet, a költészet, az eszmeiség megtestesítője. Dante például a költészet szárnyalásának jelképeként említi a Pegazuson lovagló Múzsát: „Ő szárnyas lovon szálló lány! Ki szárnyat adsz a lángésznek s halhatatlan éltet” (*Isteni Színjáték. Parádicsom*, XVIII. 82–83.).¹¹ Schillernél – többek között – épp az az érdekes (s erre utal Bernáth Árpád is¹²), hogy több szárnyas ló is van a mitológia világában, s közülük emeli ki a néki szükségeset a *Pegasus im Joche* (A Pegazus igában) című versében: „Die Rasse, sagen sie, sei rar” („fajtája, mondják, ritka bár”).

A magyar költészettörténet érdekes idevonatkozó példáját találjuk meg a már említett Csokonai-versben, amely 1800-ban íródott, akkor, amikor szerzője újra nekivágott az országnak, majd hazatért. „Ő volt – Petőfivel együtt – az a magyar költő, aki a legtöbb mérföldet járta be az apostolok lován. Kegyetlen dolog, de »gyalogolni jó«, sőt üdvös annak, akinek magával a nemzettel kell ismerkednie, sorsát szíven hordania. [...] A borzasztóan hosszú menetelés állomásait a *Visszajövetel az Alföldről* című verséből ismerjük [...] Petőfi sokat emlegetett naplószerű személyességének, lírai realizmusának már-már készen álló, közvetlen előzménye ez.”¹³ Hasonlóan épül föl a *Lócsere* is: jelzi, hogy szerzője, más költőkhöz hasonlóan, az „apostolok lován” jár:

Igazán hogy nincs Helikon-hegye ezen határnak,
Mert itt a szegény poéták a magok lován járnak.
Te jőjj hát elő, szárnyas ló, te vigyél haza engem,
Hogy majd ha szárnyas hátadon a levegőt kerengem
És meglátom a kún bírót szárnyatlan lovon menni,
Előtte a kalapom se méltóztassam levenni.

Ugyanaz a mindennapira utalás érzékelhető e textusban is: a Debrecenbe készülő poéta legalább Nádudvarig vagy a Veres-toronyig vitetné magát, hogy azután lemondóan megállapíttassék, hogy hiábavaló a posztuláció:

Jövel! Még egyszer szólítlak. – De nem felelsz szavamra,
 Jaj, a poétaság mellett rászorulok lábamra.
 Vagy én poéta nem vagyok, vagy azok hazudtanak,
 Kik poéta-fővel néked szárnyat s lételt adtanak.

A Debrecenbe készülő költő magatartását meghatározza egy költői pályaszakasz lezárásának és egy újrakezdesnek az igénye, a megtörttség élményének megfogalmazása.¹⁴ Magáról erről az 1798-tól 1801-ig tartó pályaszakaszról Debreczeni Attila így ír: „a pálya immár másodszeri, s immár végzetes megtörése olyan sebet ejt a költőn, amely hosszú időre orientációvesztést okoz, s apátiába süllyeszti – a veszteségélmény az, ami annyira kitölti gondolkodását, hogy egyelőre képtelen erőit koncentrálni, s ezáltal új irányt keresni: csak a megtörttség és a menekülés fogalmazódik nagy verssé (*A Magánosságához, A Tihanyi Ekhóhoz*). [...] Költőként megpróbálkozik még az alkalmi poéta szerepével, s a polgári (tanári) állás lehetősége is megérinti, de világossá válik számára, hogy irodalmi törekvései és egzisztencia teremtésére irányuló kísérletei véglegesen külön kell hogy váljanak. Mikor a Debrecenbe való hazatérés mellett dönt, már világosan látja ezt, s addigra megérett benne a veszteségélmény feldolgozásának és egyben távolításának, lezárásának is az igénye.”¹⁵ Debrecenbe történő hazaindulása, a döntő váltás szükségességének igénye mögött „egyre világosabban feltűnnek gondolkodásában egy új poétai szerep kontúrjai, ami az előző vándorévek szétesettségéhez képest mindenképpen minőségi változást jelent”.¹⁶ Az új poétaszerep kialakításában is szerepet játszott a lemondás a korábbi szerepről, az egzisztenciális gondok során egy konkrét élethelyzet meggondolása, amikor is az ötlet: dicsérni a költőség lovát: „Derék ló ez, amit adok. Homerus is ezen járt, / Hogy vénecske, az egy szárnyas lóba nem tesz semmi kárt”, hogy érte való cserébe ne kelljen legalább gyalog járnia a poétának:

Egy jó lóért elcserélem, vagy ha nem jó is nagyon,
 Semmi! csak azt adják kentek, ami kenteknek vagyon.
 Nem bánom én, legyen sánta, félszemű avagy görbe,
 Csak a lábát tudja bírni s ne ejtsen a gödörbe.

Szinte nem is érzékeljük a költői magatartás vállalt tragikumát, annyira erős mind a palinódia-, mind a satírajellege. Humora is igazolja Csokonai „modernségét”. Költészet-jelkép a ló motívuma Petőfi Sándor *Az én Pegazusom* című 1847 augusztusában írt versében is: „Nem angol ló az én pegazusom [...] Magyar csikó az én Pegazusom.” A harmadik versszak utal Pegaszosz

nevének jelentésére is. A zárószakasz pedig egyértelműen utal Csokonaira is: „Vágtass, lovam, vágtass, édes lovam, / Ha követ vagy árkot lelsz, ugord át, / S lábad alá ha ellenség botlik, / Rúgd agyon az ilyen-olyan adtát!” Érdekes persze figyelni arra is, hogy itt lóról van szó (a pszichoanalízisben a tudattalan, a nem-emberi pszichikum, a vágy, az idő kifejezője¹⁷), a magyar kultúrtörténetben pedig külön szerepe van, amelyet másként ugyan, de releváns módon felhasznál Ady Endre is.¹⁸ Ami e verseket – az említett képzet ars poetica-megfogalmazására alkalmas adó megjelenítése mellett is – összekapcsolja, az nem más, mint az önéletrajziság, ami releváns a Kassák-mű esetében is. Ezt az önéletrajziságot hangsúlyozza Rónay György kismonográfiája,¹⁹ Bori Imre avantgarde-monográfiájának idevonatkozó kötete,²⁰ de leginkább Ferenczi László, aki azt írja: „A ló meghal a madarak kirepülnek verses elbeszélés, eposz, egy utazás története, önéletrajz.”²¹ De, tegyük hozzá, egyúttal egy új ars poetica vállalása-megfogalmazása is, éppen ezért lássuk, hogyan nyilvánulnak meg az ars poétikus Pegazus-funkciók a Kassák-műben!

Már maga a cím is utal arra, hogy történeti módon valami térben és időben elhagyatik. A már idézett nyitósort egyértelművé teszi a ló és a madár motívumának együttkezelését, azaz a szárnyas ló képzetének sajátos megformálását, mégpedig úgy, hogy az idő dimenzióját jelölik: „Az idő nyertett akkor azaz papagájosan kinyitotta a szárnyait mondom szétárt vörös kapu”, a ló jelképességét kapják a térbeli és időbeli távoldást (a csavargás folyamatának megkezdődését) érzékeltető következő sorok is: „a város rohant mellettünk / ide-oda forgott és néha fölágaskodott.” Egymást váltva és kiegészítve, folyamatosan egészse, teljessé téve jelennek meg a ló- és a madár-attribútumok: „leveszem rólad a szárnyaimat ó szent Kristóf te sohase leszel az apád fia”, majd néhány sorral lejjebb maguk a madarak viselkednek egyidejűleg lovak módjára a metaforában: „galambok bukfeneczek a háztetők felett / jobban mondva galoppoztak a napkocsin.” Hogy a lóképzet történeti és ars poetica-váltást – Csokonaira utaló lócserét – is jelent, arra a következő részlet látszik bizonyítékot mutatni: „az ember elhányja csikófogait és néz a semmibe ahol az élet beleharap a saját farkába / a semmibe.” E sorok egyúttal azt is jelzik, hogy a ló motívuma – első pillanatra bármily furcsának tűnhet is – nem jelképez mást, mint magát Kassák Lajost, a versbeli költőt. Mindez egybehangozhat azzal, hogy e Kassák-mű az avantgarde költemény poétikájának jogosságát hivatott bizonyítani.²² Deréky Pál tette föl a kérdést – megállapítva a műnek a *Máglyák énekelnek* címűhöz hasonló „átmeneti” jellegét –, miért lenne szüksége Kassáknak még egy „bevezetésre” az avantgarde költészetbe, amikor ezt a feladatot már megoldotta, csaknem két tucat számított költeménye jelent már meg. Úgy gondolja, hogy a *Máglyák énekelnek* „az ellentmondás és a meg nem békülés műképző elvvé válásának lehetőségét tudatosította”, Kassák 1922 körül újfent „hitet váltott”, és az elvont avant-

garde költemény mellett kötelezte el magát. A mű „»hőse« kétségkívül maga Kassák, s az ő kezébe futnak össze a költemény integráló elvei”.²³ Ferenczi László is hasonlóan fogalmaz, azzal a különbséggel, hogy ő az életmű belső szervesülését és Kassák önmagát-vállalását tartja fontosnak: „*A Máglyák énekelnek* és a *Világanyám* című köteteket követte *A ló meghal a madarak kirepülnek*. A bukás megéneklése és (vagy) elhörgése után az önéletrajz. A költővé válás folyamatának elbeszélése. A bejárt út egyértelmű vállalása. Stephan Dedalus mondja művészi eltökéltségét fejtegetve, hogy az életre szóló tévedés kockázatát is vállalná. Az önéletrajz Kassák Lajosnak még csak eszébe se jut, hogy valaha is tévedhetett.”²⁴

Szemponunktókból mi sem mutatja ezt jobban, mint annak tudatosítása, hogy maga a ló motívuma sem előzmény nélküli a Kassák-életműben. *A Tett* első számában jelent meg – közvetlenül Szabó Dezső beköszöntője után – *Az örömhöz* című, nagy botrányt kavart verse, amelynek éppen a következő sora volt a botrány oka és kirobbantója: „s bolond csikó, tág cimpákkal nyeritek az időbe.”²⁵ A metaforikus visszautalás – úgy tűnik tehát – nem véletlenszerű. A „papagallum / ó fumigó / papagallum” kifejezések egymásutánja jut-tatja eszébe hirtelen: „a partokon húszas csoportokban vörösér madarak kukorékoltak / a fákon akasztottak hintáztak s szintén kukorékoltak”, ebben a világban a tutajok is „nadrággombbal és madártojásokkal voltak kimintázva”, majd pedig „láttuk a sárga üvegbaglyokat, amint áthajolnak a fiatal anyák fölött / ó isten báránya ki elveszed a világ bűneit”.²⁶ Ezt követően ismét a lómotívum lesz relevánsabbá, a közvetlen múlt köszön még vissza egy pillanatra: „egy kese csikó még betolta fejét az ablakon / és nyerített.” Ez a metafora már egyértelműen összekapcsolja a poéma elejéről az időt, amely „nyerített akkor” és a költőt. A két kommunikáció (az idő nyerítése és a költői megszólalás módja) átjárhatóvá, természetessé válik. A csavargásokat idézve („2 hétig egyedül vándoroltam”) hirtelen – egyébként csak ezen az egy helyen – látszólag csorbul a jelkép, amikor azt olvassuk: „szomorú voltam mint valami öreg számár”, de e képpel, a Gödrös elvesztése miatti panasszal – a megüledett emlékeket fejből kimosva – már mint költőt állítja magát szembe, mégpedig a lóképzethez kötve, a ló jelképiségét, az új költőiség megszületésének szükségszerűségét sugallva és vállalva mégis: „mert akkor már költő voltam megoperálhatatlanul / rendesen leveleztem a szeretőmmel / s tudtam csak föl kellene hasítani a szügyemet és tiszta / arany csurogna ki a szívemből.” A belga parasztok értetlenségét pedig a következőkkel súlyozza: „hiába állok előttük / egyik sem látja meg homlokomon a csillagot.” Érdemes talán elidőznünk egy pillanatra e képnél: a sovíniszta belga parasztok nem lát(hat)ják, nem érez(het)ik meg Kassák politikai meggyőződését, elkötelezettségét,²⁷ internacionalizmusát, ugyanakkor csillagnak a lovak homlokán látható fehér vagy világos foltot szokták nevezni, tehát ez a csillag az, ami összekapcsol(hat)ja a költőt és a lovat, ez már egy

bonyolultabb viszonyt mutat. A megjelöltség, a kiválasztottság azonban nemcsak az új eszmékkel, hanem az új poétikával, az új költőiséggel is összekapcsolható, így lesz a pegazus-funkció az új idők és az új költőiség hordozója, hiszen – mint Deréky is megjegyzi – „az önvizsgálat jellege határozza meg az én szituáltságát a műben”.²⁸ Az „új költőiség” funkciója – újabb és újabb politikai elkötelezettségektől függetlenül – feltehetően hosszú ideig tárgya lesz még irodalomértelmezésünknek, hiszen mind a megírás időszaka, mind az értelmezéstörténet hordoz magában olyan jellegű kérdéseket, amelyek mind a mai napig nem tekinthetők lezártaknak.²⁹ Ez annál inkább is érthető, hiszen maga Kassák is többszörösen megéli választott motívumának sorsát. Ezt azzal is alátámaszthatjuk, hogy a ló motívuma hosszan kíséri az életművet. Ott van mindjárt a következő esztendőben, 1923-ban az *Összetört idő vallomása* című versében,³⁰ amely mintha csak folytatása lenne a költeménynek, hiszen ismét az új idők másságára figyelmeztet, amikor ezt olvashatjuk: „de a modern lovaknak vasból vannak a fogaik.” Ez a kép sem új, használta már a költő az 1918-as *Séta a perifériákon* című versében is, de ott „vasfogai” a gépeknek voltak.³¹ A ló képzete ettől kezdve motívumként húzódik végig a Kassák-oeuvre egészén, de míg a tízes–húszas évek fordulóján az új költőiség hordozója, addig a későbbiekben keserű változásokon megy át. A *Szombat este* című kötetben (1942) kapott helyet az *Őszi kép*, amelyben egy paraszt ütlegeli a lovát, s az emberek meg sem hallják, hogy „a roskadó állat még egyszer felnyerít / Istenek igazságát kéri a földre”. Egyetlen – bár releváns – motívum sorsa is láttatja mind a világ, mind pedig a költő belső változásait: Kassák fokozatos elszigetelődését, magányosságát. Az 1958-ban szignált *Költemények – Rajzok* kötetből való a beszédes című *Egy ló hullája*, amelyben már a magába forduló, sérelmeit-sebeit feltáró Kassák hangja szólal meg a lónekrológban: „se jó párja, se csikója nem volt.” Egy egészen kései, akár számadásnak tekinthető, összegző versben is találkozunk még a motívummal, 1964-ben, *A ló* címmel, amely mintha csak önértelmezését adná az egykori 1922-es költői éneknek: „Egy szép pajkos lóról beszélek / s ha róla beszélek akkor a tökéletes életet dicsérem / a mozgás variációit / formák harmóniáját / a gátlások nélküli fiatalságot.” Mindezek után, talán még inkább érthető, hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* című költemény vége felé, az orosz gyűlést megemlítve ismét a madárképzet válik erőteljesebbé, mintegy a költői szárnyalás ígéretéeként (is): „egy szőke tovaris beszélt még egészen gyerek / lángok virágoztak ki a szájából s a kezei röpködtek mint vörös galambok.” Metonimikusan ugyan, de nem sokkal később is viszszatér a képzet: „9-féle tojást találtam a madárfészekben”, majd pedig egészen szó szerinti, a néven nevezés fordulatóban jelenik meg, amikor a „villanyos madarak” képzetével él, hogy mindezeket – mintegy a repülni tudó, következésképpen mindent fentről látó és átlátó szemléletével súlyosbítva mondhatta ki: „én láttam Párist és nem láttam semmit.” A zárórészből derül

ki azután egyértelműen, hogy a költői látásmód kísérleteit követhettük eddig nyomon és a bevallott „vereséget”: azt, hogy hiábavaló minden szándék, sem a megidézett idő, sem a tér nem volt alkalmas arra, hogy bennük olyan világra leljen a költő, amelyben vágyott költői elképzelései talajt remélhettek.³² Pedig – mint a zárórész is mutatja – minden, a kor avantgarde elképzelései szerinti kísérletnek eleget próbál(t) tenni a mű szerzője, tudván, hogy posztulációként is megfogalmazhatja, amit számozott költeményeinek egyikében tesz: „ROMboljatok / HOGY / ÉPITHESSÉTEK / ÉS / ÉPITSETEK / HOGY GYÓZHESSETEK.” Tulajdonképpen valami egészen hasonlót fogalmaz meg a költő *A ló meghal a madarak kirepülnek* zárásában is:

bizonyos hogy a költő vagy épít magának valamit amiben kedve telik
 vagy bátran elmehet szivarvégszedőnek
 vagy
 vagy
 madarak lenyelték a hangot
 a fák azonban tovább énekelnek
 ez már az öregség jele
 de nem jelent semmit
 én KASSÁK LAJOS vagyok
 s fejünk fölött elröpül a nikkell szamovárr³³

A zárásban és a mű több részében következetesen érvényesülő életrajziségra, a közlés erejére-szándékára és fontosságára hívja fel a figyelmet Ferenczi, amikor azt írja, hogy a versben „tárgyilagos, szűkszavú, egyértelmű (szövegösszefüggésükből kiszakítva is értelmes) híradások váltogatják egymást metaforikus kifejezésekkel, olykor önállósodott szavakkal, sőt hangsorokkal. A történet mindazonáltal szigorú keretbe foglalt: utazás Budapestről Párizsba és vissza Budapestre, elszakadás az apától és visszatérés az anyához és a szeretőhöz. Az utazás epizódjai versben és prózában lényegileg azonosak. Csak míg a versben Kassák egy-egy metaforába sűríti az egyes epizódokat, és ezek látszólag szervesen követik egymást, addig a *Csavarágások*ban részletezően-naturálisan beszél el őket. Az egyetlen lényeges különbség, hogy míg az apával való szakítás a versben sűrítetten és drámaian érvényesül, addig az *Egy ember életében* szinte hangsúly nélkül jelenik meg.”³⁴ Ezt az életrajziségot követi a klasszikus modernség is, véletlenszerűen találhatunk példát, akár a hangot váltó Illyés Gyulánál is, a *Rend a romokban* költőjénél, akinek még közbeszédyszerűbb verseiben is felismerhető a ló- és madárképzetre bontott verbalizált pegazusában a kassáki képlet: „Oh, éltetöm, pegazusom, / Aki még röpíthetél volna / Magas és hősi régiókba, / Melyekről már csak álmodom: / Szabadság – kilőtték alólam? // Emlékem anyyi, mint e rőt / Ligetben a madár. Csipegnek. / Ó, szálljatok, fürödjetek meg / Délen, a tengerek fölött / Új dalt tanuljatok fülemnek!” (*Avar*)

Hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* című modern eposzi kellékekkel felruházott alkotás poétikateremtő életrajziséga és megújulás-önmegújítás szándéka milyen fontos hozadéka volt a modern magyar költészetnek, az avantgarde poétikának, annak megfogalmazásához segítségül hívhatunk egy újabb költőt. Ugyanis, hogy milyen módon jelenik meg – immár hagyományként – az a poétika, amelyet Kassák 1922-ben megteremtett, arra kitűnő példát jelent az a Zalán Tibor, aki saját hosszúverse létrehozásával tulajdonképpen – akaratlanul – értelmezte és követte is a kassáki megoldásokat. A mű 1977-ben íródott³⁵ (biográfiai szempontból is Kassákra utaló módon: Zalán is utazását – sajátos, ugyanakkor kassáki önéletrajziségot mutató – „csavargásait”, mégpedig moszkvai élményeit formálja lírává), címe egyértelműen alludál a Kassák-műre, némi iróniával, öniróniával és pátosszal: *Ének a napon felejtett Hintalóért*. A címbéli Hintaló egyszerre költészeti jelkép és a gyermekkor idézése is, a motívumok is párhuzamosulni látszanak: ahogy Kassák is felidézi Kasit és visszatekint a múltba, szembesül apja alakjával („láttam az apám kajla szalmakalapját amint úszkál a hóüveg fölött a patikából”), ugyanúgy Zalán is megéneklí az első kötetben még gyakran szereplő apa motívumát („Apám a kubikos / a kupolában kifeszített sárga selyemzsinóron / tolja izzadó taligáját”). Tudatos a Kassák-idézés, még akkor is, ha látszólag éppen tagadásról van szó: „hetvenöt éve született Kassák Lajos / akihez semmi közöm tisztán empirikus megközelítések / lehetségesek”, hogy nem sokkal később egy gesztus kifordításában is újra megcsillanhasson mind a látszattagadás, mind pedig a nonverbális vállalás (tudható, hogy a fiatal Zalán, költői estjein – Kassákot követve – fekete inget vett föl), itt a versben erre utal, amikor azt mondja: „eladtam egy fekete ingemet / maradt kettő / a bőrömre varrott gombok csilingelnek délben”, majd – megint a Kassák-poéma szerkezetét (is) követve megjegyzi: „nevet kellett cserélnem...” E sor nemcsak arra utal, hogyan lett Lipák Tiborból Zalán Tibor, hanem sokkal inkább arra, hogyan teremti meg magában az új költőt KASSÁKhoz hasonlóan, hiszen „az Idő keresztbe metszett spirálján” a Hintaló-poéma is eljut a kimondás törvényének érvényesítéséig, a nagybetűs önmegnevezésig: „de mi néhányan óriások vagyunk / ZALÁN TIBOR / a MESTER utolsó ringbe küldött boxolója / még állja és visszanevet rátok.” S az sem véletlen, hogy ezt követően többszörösen él a lóképzettel: előbb a „lóZUNG”-ban, amely a kor szellemét, terét és idejét, az eszme áruvá válását látszik idézni, a folytatás azonban egyértelművé teszi, más jelentésekkel is felruházta a motívumot: „lóZUNG konyZUNG pferdZUNG horseZUNG / füvesZUNG szelesZUNG földesZUNG vasZUNG fasZUNG / zungZUNG.” A költészet mibenlétével ugyanúgy megküzd, mint elődje, Zalán is szembesül a kimondás törvényének lehetetlenülésével, amikor például azt mondja: „megírtam a monodramát amely semmiről sem szól / így is több / a legtöbb” vagy „nem segít az ÍRÁS / NEM SEGÍT AZ írás sem.” De, ami szempontunkból a

legfontosabb, ugyanúgy építkezik a mű a pegazus-funkciókat illetően, változtatva a két szférát: a földit és az égit, a lovakét és a madarakét. „Ki / kell válogatni a galambok közül az üveggyöngyöket / eljön a hó” – írja, majd nem sokkal alatta hirtelen hozzáteszi: „felteszem a szemüvegem / 6353 dioptriás / zöld és fekete és legel / elmegy a hó is”, azaz földre vonja az eredetileg madár-képzetet, hogy utána a szabadversek megáldását Gabriel Garcíától várva – „Peregnek a lepkék részeg szememből a szabadverseket kellene megáldanod” – ismét felrebbentse őket az újjáéledés szimbólumának visszafogottan kassáki megjelölésével: „A kupolában / Fénix-madár költők öreganyja lebententi piros farkát / »a világon minden változó« / írta egyik versem szerzője / majd szégyenében elégette magát / hamujából tajtékzó csalánmadarak kelttek ki.” Majd egy hirtelen ötlettel rákérdez önmagára. „Őszirózsa vagy sárga hintaló akarsz lenni / ezt a püspök gyomorbajos kézfeje kérdezte / mikor hatévesen meg kellett csókolnom.” Ami a legkevésbé sem meglepő, az az, hogy mindeközben az idő végtelenjét szűkíti-tágítja – ismét Kassákra emlékeztetően – úgy, hogy benne marad a pegazus-körben: „az IDŐ szövetét / már szorgalmasan összeöltögette a 67-es BRL-es / varrógép”, majd később „annyira mennyire ennyire kellene / ellene az Idő / púpozódik a hegyek hasa rugdossák véres lábak / tisztára csókolta vaginákba könyörögjük / VISSZA / magunkat kegyelemért”. Az idő képzete újul meg akkor is, amikor mintegy hétköznapivá porlasztja a pegazus motívumát egy képzeletbeli, mégis valóságosnak mutatott sakktáblán:

elkövetkezett a LÓ LÉPÉSE ezért mintha lineárisan
haladnánk az Időben

pedig d
e
h
o
g
y

És megfordítva is igaz a tétel: az idődimenzió versbe hívja a ló és lovas motívumát: „megint szaporodnak a halottak / kiperegnek az Idő hüvelyéből / zölden mint a borsó / lám az Osztályfőnök is / az angyalokat tanítja latinul lovaglásra.” Mintha ebből következne, pusztá formállogikai alapon – hasonló megoldásokkal Kassáknál is találkoztunk –, megállapítja: „a dolgok összevissza látszólag / miként a denevér visszasuhan a napba / megértettem az összefüggéseket de már csak nagyon / visszafüggésekben nyílik az értelem”, s amikor – még mindig a képzeletbeli sakktáblán maradva – „a FUTÓ következett LÉPÉSRE / a múlt mágneses lova / magához rántott minden szöveget a keresztfából”, hogy – ismét Kassákra mutatva vissza – a Krisztus-emblematikát is bekapcsolhassa a versépítkezésbe, abba a versvilágba, amelyben „egy

levél / megkantározta az agyamat”, hogy – részben Adyra emlékeztetve – megjelenhessen egy másfajta magatartásforma is (még mindig a ló motívumot idézve): „biztatott a Páfrányos lovag s itta a boromat / de szegedre gondolt s kicsordult szeméből / ? az éjszaka ekkor adott vissza bennünket a vizeknek?” Amikor a költői szélmalomharc(?) [maga a költő írja: „Kinek a harca ez!”] tolu fel e kisvilágban, a költői kiáltás áttöri „az álszentül pislogó baglyok kék-arany fedezékeit” s „a szarkák kiröhögik” a kritikusokat, hogy azután Kassákot mintegy megcsúfolva egy olyan költői világban, amelyben „hópelyheket emelnek erejüktől részeg daruk magasba”, az is lehetségesé váljék, hogy a felső szint visszatérhessen a földihez, az alsóhoz, kissé fura, gyermeki, de – akárhogy is, mégis – pegazus-képzetet hozva létre: „mert a denevérek visszaszálltak a hintalovak szívére.” Logikus, hogy éppen ezt követően kapcsolódik egybe a Krisztus- és a ló-empléma: „persze tudtam amit megértettem sohasem fogom tudni / a vágyakozástól kigyulladt Veronika kendője / a háromlábú ló átbicegett a Kongresszusi Palota terméin / MZ kiskatona temetésén elmaradtak a díszlövések”, majd ismét belépünk az időbe: „a vákuumba állított órák lekésték a hajnalt / emiatt esett teherbe Ő”, s a vándorlásra utalva ismét a két pegazus-funkció lép be: „még Londonban megszakadt bennem valami / darvak jöttek s leleplezték ártatlanságom [...] akkor / amitől / lerogyott a ló a virágoskertben / feszülj meg / állítsd föl / a horizonton felejtették a karosszéket.” Az a poétikai narratíva, amelyben mozgunk, láthatóan egyfajta temporalitást kényszerül diktálni, de előbb „az Időnek nem volt többé jelenre értett / reálhabitus”, később pedig – míg (mint már láttuk) körbe-körbe forog, azaz: se föl, se le – „az Idő a múltban sem kapott jelenre vonatkozó / reálhabitus”. S mielőtt a végső kiábrándultság és vágyvesztés, illúziórombolódás hangja szólalna meg, még vissza-idéződik Kassák, újra többszörösen is: egyrészt reminiszcenciaként: „jajgattak rám a nemzetiszínű papagájok”, másrészt, mintha ebből következne természetes logikával, az individuum hangsúlyozásával és hangsúlyozott megkérdőjelezésével: „elveszítettem árnyékomat / közben beláttam / tulajdonságaim határértéke magam vagyok / s csak addig érvényes / míg magam / a denevérek csörögve visszaszálltak a szívemre / s már magamabb voltam mint valaha.” A kimondás klasszikus törvényének érvénytelenségét fájlaló tagadó és hiánytudatot panaszló rész után a két részre – földhöz ragadt lótestre és repülni nem mindig képes madártestre – szakadt pegazus keserű újrászervesüléséről ad fájdalmas hírt a térben visszatérést (Oroszországból Magyarországra), időben és szellemiekben mégis a megkezdett csönd mint a jövő kontinuumából kiszakított diszkontinuum ad a költői létet biztosítani látszó – bármennyire is kínzó – lehetőséget:

éjszakám vakító napja
 alatt tapogatóztam
 s a megérintett tárgyak összerándultak
 hasonlítottam a villamosrájához
 csak kifosztva fegyvertelenül
 nem volt már irány
 a csillagképek örökre elforogtak
 nem volt már vezetőm
 a szélben madár kiáltott
 egyre messzebb egyre távolabb
 szeretőm gyönggyé hűlt könnyei verik az agyamat
 mellemig erő végtelen hóban
 ziháló számba dagadt nyelvvel
 a vizek visszaadták lótszuaikat az éjszakának
 a denevérek visszazálltak a holdba
 valahol felnyerített a csontjaira fogyott Hintaló
 – elsírtam magam
 – elkáromkodtam magam
 tétova léptekkel elindultam hazafelé

Úgy tűnik, megismétlődött a kassáki helyzet – nemcsak a hazatérés motívumában, de az új költői indulás szándékában is –, nemcsak a zárást, de az egész életművet illetően is. Az már más kérdés és újabb tanulmányt érdemelne, mennyiben tekinthető Zalán Tibor egy sajátos hagyománytörténetben Kassák igazolásának, megújítójának, illetve mennyiben jelenti az *Ének a napon felejtett Hintalóért* című mű egy új korszak, a Zalán-életmű és a késő-modern vagy a posztmodern – avantgarde-ra tudatosan visszautaló – színvonalas nyitányának?!³⁶

1 Vö. JUHÁSZ Gyula, *Kassák Lajos: Világ-antanyám*. (A kiemelés tőlem: Sz. L. S.)

2 Vö. BERNÁTH Árpád, *Fikcionalitás és értelmezés, avagy a nyelv mint a költészet nyelve. Egy sokrétű probléma vázlatos megközelítése = Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*, DeKON-KÖNYVek 12, ICTUS, Szeged, 1998, 211–212. (Eredetileg = *Szöveg és stílus*, szerk. PÉNTEK János, Kolozsvár–Babes-Bolyai Tudományegyetem, 1997, 74–79.)

3 Uo. 216–217.

4 Vö. BARÁNSZKY JÓB László, *A stílekticizmus kérdése Babitsnál és Kassáknál = Formateremtő elvek a költői műalkotásban*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., Akadémiai Kiadó, 1971, 52.

5 Maga a kérdésfeltevés – úgy gondolom – a szöveg természetéből magából fakad, ele-

get téve a „megértendő szöveg igényének ráhallgatására” mint igényre. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A megértés mint feladat és történet = Uó, A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 15.

6 Itt utalhatok ismét Bernáth Árpád és Csúri Károly értelmezésére, amennyiben ők úgy gondolják: „a nyitó kép szoros összefüggésben van a zárással: az új típusú, a klasszikus (a »parnasszusi«, a műben közelebről keresztény szellemiségüként meghatározható) költővel szembeállítható proletár költő megszületésével. A vers utolsó sorában a csupa nagybetűvel írt név, KASSÁK LAJOS, ennek az új költőnek a neve.” (Vö. BERNÁTH Árpád, i. m., 217.) Magam úgy gondolom, hogy itt *egyetemesen* a költői létbe való indulásról van szó, a megszorítások – „pro-

letár költő” – is érvényesek lehetnek, de csak időben korlátozottan.

7 Ferenczi László hívta fel a figyelmet a Berzsenyi-helyekre akadémiai doktori értekezésében és Szegeden elhangzott elhangzott előadásában. Vö. FERENCZI László, *Önéletrajz vagy apológia?* (Kassák Lajos: *A ló meghal a madarak kirepülnek*) = „Modernnek kell lenni mindenestül” (?) *Irodalom, átértelmezés, történetiség*, szerk. SZIGETI Lajos Sándor, Szeged, Modern Magyar Irodalmi Társaság, JATEPress, 1996, 131–141.

8 Vö. Hans BIEDERMANN, *Szimbólumlexikon*, Bp., Corvina, 1996, 214–215.

9 Vö. SZABÓ György, *Mitológiai kislexikon I–II*, Merényi Könyvkiadó (é. n., a Kriterion, 1973 reprintje), 239.

10 Vö. *Antik Lexikon*, Bp., Corvina, 1993, 449.

11 Vö. *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József és ÚJVÁRI Edit, Bp., Balassi Kiadó, 1997, 377.

12 BERNÁTH Árpád, *i. m.*, 211.

13 JULOW Viktor, *Csokonai Vitéz Mihály*, Bp., Gondolat, 1975, 193–194.

14 Így fogja fel Debreczeni Attila, az 1798–1805 közötti időszakot „Lezárás és újrakezdés”, az 1798–1801 közöttit „A megtörttség élménye” címmel tárgyalva. Vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője (A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1993.

15 *I. m.*, 238–239.

16 *I. m.*, 135.

17 Vö. *Szimbólumtár*, 311.

18 E szempontból különösen gazdagnak mondható KIRÁLY István, *Ady Endre II*, Bp., Magvető, 1972 és TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Bp., Akadémiai, 1964. Magam is utaltam erre az Ady-újraolvasás konferencián (*Az eltévedt lovas világának, a „kipányvázott ló”* stb. motívumának értelmezési lehetőségeiről van tehát szó). Vö. SZIGETI Lajos Sándor, *Háborús téli éjszaka (Baka István Ady-maszkjai)*, Hitel, 1998, 8, 87–97., valamint: SZIGETI Lajos Sándor, „Mindén egész eltörött” (*A csonkaság verse*) = *Modern hagyomány*, Lord, 1995, 32–46.

19 Vö. RÓNAY György, *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., 1971 (*Arckok és vallomások*).

20 Vö. BORI Imre, *Az avantgarde apostolai. Füst Milán és Kassák Lajos. A magyar irodalmi avantgarde III*, Symposion Könyvek, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1971, 176–177.

21 Mindehhez Ferenczi László hozzáteszi megszorító magyarázatként: „De hogy valóban önéletrajz, és hogy Szittyia (a mű helyesírása szerint: szittyia) nem embléma, hanem konkrét személy, azt az *Egy ember élete* bizonyítja. A *ló meghal a madarak kirepülnek* ugyanazt az 1909-es csavargást beszéli el, mint az *Egy ember élete*, az előbbi versben, az utóbbi prózában. [...] Ugyanerre a nyugat-európai útra a második világháború után visszatér. Nem írja le többé Szittyia, azaz az egyik főszereplő nevét. Az értékelés is radikálisan megváltozik: »...egy út végére értem, s egy kapu kinyílt előttem.« A *ló meghal a madarak kirepülnek* az önéletrajz viszonylag rejtett változata. Utalásai – például apjával való kapcsolatára – többértelműek, gyakran meglepőek, és majd az *Egy ember élete* folyamatos, szinte ráérős prózájában világosodnak meg. A *Csavargások* végső soron öntudatlan versmagyarázat, anélkül, hogy értéke ezzel csökkenne. A vers és próza közt gyakori – ha nem is mindig érvényes – különbség tetten érhető: a vers metaforái és lazább szerkezete miatt kevesebb szóval és gyorsabban mondja el ugyanazt, mint a próza.” Vö. FERENCZI László, *i. m.*, 133. Itt egyúttal Szittyiáról még annyit: „jó lenne, ha kiderülne, hogy nem egyszerűen létező személy volt, hanem a nemzetközi szakirodalomban ismert (bár az ÚMIL-ba valamiért föl nem vett) mondhatni sokkönyves szerző.” – Vö. TAMÁS Attila hozzám írt levelét.

22 Vö. DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Bp., Argumentum Kiadó, 1992, 111.

23 Uo., 112–113.; itt jegyzem meg, hogy állításaihoz Deréky Pál is Bernáth Árpád és Csúri Károly munkáira hivatkozik az idevonatkozó nagyszámú szakirodalomból.

24 FERENCZI László, *i. m.*, 135.

25 Arról a versről van szó egyébként, amely „azért tartozik Kassák legnagyobb, egyszersmind a magyar lírai avantgarde legjelentősebb alkotásai közé, mert – ha csak szemantikailag is, de – megtette az első lépéseket a lírai alany mibenlétének újragondolása útján. Esztétikailag érvényes példáját adva annak, hogy a nem fixált, az indító műbeli helyzetéből kimozdítható versalany készen áll a deperszonalizáció poétikai fordulatainak végrehajtására. E tényt azért kell külön kiemelni, mert Kassák 1919 előtti verseiben nagyon ritka jelenség a versszubjektum helyzetének effajta elmozdítása. [...] még a kivételességszámba menő *Örömhöz* sem tudott szakítani a magyar lírai esztétizmus individuum-centrikusságával. Az *Örömhöz* poétikai alapszerkezete ugyanis még mindig több szálon kötődik az 1919-ben egy lezárult korszak reprezentánsaként búcsúztatott Ady vallo-máslírájához, mint az expresszionista költészet valóban klasszikus darabjaihoz.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, „...ki üdvözöl téged születő pillanat” (*Alanyiség és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál*) = *Uő, Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum, 1996, 143.

26 Itt jelzem, hogy a bibliai-vallási emblémák kitűnő feldolgozását írta meg – többször, több formában is – Csúri Károly. Előbb a már idézett 1968-as symposionon előadott dolgozatában (vö. CSURI [sic!] Károly, *A Kassák-vers embléma-szerkezete = Formateremtő elvek a költői alkotásban*. Bp., Akadémiai, 1971, 469–501.), később pedig 1989-ben, a bayreuthi egyetemen tartott konferencián elhangzott Bernáth Árpáddal közös előadásában. Az utóbbinak – többek közt – az az újdonsága, hogy a műnek, illetve a szerzői éneknek, a beszélőnek az emblematicán belül egy apostoli beszédmódot tulajdonít, s ezt vizsgálja, értelmezi. – Vö. Árpád BERNÁTH–Károly CSURI, *Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex „Postmoderne“*. Zu einem Gedicht von Lajos Kassák = *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, Klaus SCHWIND, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1991, 161–191.

27 Ferenczi László, összekapcsolva a két „eposzt” – a *Máglyák énekelnek* és *A ló meghal* a

madarak kirepülnek címűt – ezt mondja: „Jellemző a két műre egyfajta, talán a csavargó öntudatból fakadó belgaellenesség is, s ez azért is érdekes, mert a világháború idején volt valami rejtett rokonszenv Belgium iránt, még Tisza István sem helyeselte lerohanását. Egyébként *A ló meghal a madarak kirepülnek* idején Kassák Bécsből tartott kapcsolatot a belga avantgarde-dal. De a csavargó viszolyog a belgáktól, mert nem tudja őket megpumpolni.” FERENCZI László, *i. m.*, 133.

28 DERÉKY Pál, *i. m.*, 113.

29 Csúri Károly és Bernáth Árpád például említett előadásukban – többek között – a következőképpen nyilatkoztak a műről a rendszerváltás évében: „Es könnte gezeigt werden dass Kassáks Gedicht *Das Pferd stirbt die Vogel fliegen hinaus* nicht nur stilistisch analysiert werden kann. Kassáks Gebrauch der Sprache und des sprachlichen Materials führt weder zur Sinnlosigkeit des Sprechens, noch drückt es die Sinnlosigkeit der dargestellten Welt aus. Zwar sind die strukturierenden Prinzipien des Gedichts schwer erkennbar, sie sind aber nicht vage oder widersprüchlich. Es wird eindeutig die Geburt des Dichters als Individuum im Zeichen einer erlösenden Idee dargestellt. Damit gehört dieses Werk einer Strömung der Avantgarde an, die Grundwerte eines möglichen Wertsystems für eine zukünftige Gesellschaft anbietet. Was problematisch bleibt, ist der historische Wert dieser Grundwerte in der Welt des Autors zur Zeit der Entstehung des Gedichts und in der Welt des jeweiligen Lesers. [...] Indem der Weg nach »paris« als heuristischer Weg der Erkenntnis dargestellt wird, bleibt Paris als Symbol der bürgerlichen Revolution, als Symbol der skulierten Welt autonomer Individuen unbeachtet.” *I. m.*, 181–182.

30 Megjelent a *Ma* VIII. évfolyamának 4. számában.

31 A fog motívumról részletesen szól BERNÁTH Árpád, *i. m.*

32 Itt jegyzem meg, hogy Ferenczi László szerint a két önéletrajzi eposz fordított időrendet mutat: „Az időrendben későbbi mű, *A ló meghal a madarak kirepülnek a Máglyák énekelnek* előtörténete. Egy fejlődés története, melynek következménye a forradalmakban

való részvétel. A mű egyik sajátossága, hogy Kassák száműzetésben írta meg külföldi csavargása történetét. A csavargó útja során száműzöttekkel is találkozott. És a korábbi csavargást felidéző bécsi száműzött minden érzelmesség nélkül rokonszenvvel szól (inkább csak utalásszerűen) a hajdani száműzöttekről." FERENCZI László, *i. m.*, 138.

33 Ha egészen konkrétan értelmeznénk az életrajziság fogalmát, akkor itt akár arra is utalhatnánk, hogy a fejünk felett elrepülő nikelszamovár a költőnek Simon Jolánnal történt veszekedésének emlékét őrzi, mint ahogy erre utal Rónay György, őt követően pedig

Ferenczi László is, aki ugyan másként értelmezi a mű befejezését. Vö. FERENCZI, *i. m.*, 134. Magam nem gondolom, hogy ennyire konkrét filológusi magyarázatát kellene adni szükségszerűen a jelenségnek.

34 FERENCZI László, *i. m.*, 134.

35 Először a *Mozgó Világban* (1977) jelent meg, később pedig az *OPUS N³: KOGA* című kötet első ciklusának három Ének-et tartalmazó első műveként. Bp., Magvető, 1984, 9–30.; a mű jelentőségére elsőként Mányoki Endre hívta fel a figyelmet.

36 Készült a miskolci Kassák újraolvasó konferenciára (1999. április 21.).

Egy XVII. századi elbeszélésgyűjtemény: az első máriavölgyi mirákulumos könyv és irodalmi utóélete

A XVII. századi elbeszélő próza egyik jelentős, ám összefüggően eddig nem vizsgált forráscsoportját a különféle elbeszélésgyűjtemények alkotják. A prózai elbeszélés műfajai gyűjteményes keretben ebben az időszakban Magyarországon csak szórványosan jelentkeztek, Európa nyugati felében azonban a forma valósággal virágkorát élte. Beszédes adat, hogy például a „VD 17” korántsem lezárt elektronikus nyilvántartásában jelenleg ezernél több, „elbeszélésgyűjtemény” tárgyszóval jelölt nyomtatvány található. Az európai gyűjteményeknek ugyan csak elenyésző része jelent meg Magyarországon, példányaik azonban, ha szórványosan is, de eljutottak ide, s nem elhanyagolható szerepet játszottak a mindennapi elbeszéléskultúra alakításában és a barokk széppróza formálódásában.

A népszerű XVI. századi gyűjtemények (például Johannes Pauli, Pedro Mexía) új kiadásai és fordításai, valamint a formailag egynemű összeállítások mellett a kiadványforma fő jellemzői a különféle elbeszélő kisformák (apoftegma, trufa, anekdota, história, maxima, prodigium, mirákulum, látomás, legenda, mese stb.) gyakori keveredése, közös gyűjteménybe, esetenként külön elbeszélő vagy más keretbe foglalása. További fontos vonás a tárgyalt témakörök kibővülése és specializálódása, a változatos előadásmód és a gyűjteményeknek szánt feladatkörök kiszélesedése. Jelentősen megnő és túlsúlyra jut a nemzeti nyelvű, illetőleg a világi témájú összeállítások aránya. Német nyelvterületen például tematikus összeállítások sora látott napvilágot a különféle jogi esetekről, a gyilkosságokról és egyéb büntettekről, a bolondokról és a halottakról szóló elbeszélésekkel. Önálló gyűjteményekben jelentek meg a szerelmi-erotikus, a tragikus kimenetelű, az egzotikus, valamint a szellem- és hazugságtörténetek is, s mindegyik gyűjteménytípusnak megvannak a maga sajátosságai. A szórakoztatás és a didaktikus-morális célkitűzés mellett az összeállításoknak fontos feladata volt a társasági beszélgetések ösztönzése, a társas viselkedés csiszolása és a stílus fejlesztése, melyhez alkalomszerűen társadalombírálat és a megnövekedett kuriozitásigény kielégítése társult.

Az elbeszélésgyűjtemények elterjedését segítő társadalmi tényezők közül említést érdemel az utazások szerepének és a szabad időnek a megnövekedé-

se, a diákság számának és mobilitásának növekedése, továbbá az enciklopédikus formák iránti igény fokozódása és az ún. „melankólia-divat” terjedése. A gyűjtemények gyakran több kiadásban és fordításban jelennek meg, részletes utasítást adnak a történetek szóbeli előadásmódjára, s különféle kéziratok kiegészítéseket tartalmaznak. Irodalmi jelentőségüket mutatja, hogy összeállítóik és fordítóik között olyan nevek találhatók, mint például Georg Philipp Harsdörffer, Julius Wilhelm Zinkgraf, Matthias Abele, Erasmus Francisci, Martin von Cochem, Michael Kornmann és Johann Christoph Beer, s olyan szerzők is felhasználták őket forrásként, mint például Shakespeare és Grimmelshausen. Ugyanakkor keveset tudunk ezeknek az összeállításoknak a tipológiájáról, tartalmi, szerkezeti és műfaji sajátosságairól, a szerzői öntelmezés módozatairól, a forráshasználatról és az irodalmi feldolgozás eszközeiről, a tanítás és a szórakoztatás mindenkori viszonyáról, valamint a gyűjtemények felekezeti meghatározottságáról és hatástörténetéről. A továbbiakban egyetlen elbeszélés-gyűjteményt, az első máriavölgyi mirákulumos könyvet vizsgálva mutatjuk be a kiadványtípus sajátosságait.

A mirákulumirodalmat az irodalomtudomány és az összehasonlító elbeszéléskutatás viszonylag későn ismerte el önálló témaként, s még ma is gyakran hol az exemplumok, hol a legendák kutatásának illetékességi körébe sorolják.¹ Ehhez járul, hogy a barokk kori zarándokhelyek mirákulumos könyveit általában nem számították a mirákulumirodalomhoz, noha azok mind témájukat és motívumaikat, mind szerkezetüket és funkciójukat tekintve kétségkívül beletartoznak ennek az irodalomnak az antikvitástól a korai kereszténységen át a középkorig tartó hagyományába.² A tárgy- és motívum-történeti tanulmányok, kutatástörténeti áttekintések és műfajmeghatározási kísérletek alapján ma már határozottan állítható, hogy a mirákulum írott formában egy tudatosan alakított, meghatározott szabályoknak engedelmessé, önálló elbeszélő műfaj, s a tömegesen előállított, terjesztett és fogyasztott mirákulumirodalom mint a vallási tárgyú szakirodalom vagy a használati próza egy formája egyértelműen a didaktikus, morális, illetőleg az egyházi irodalom körébe tartozik. A mirákulumelbeszélést a jelentős formai különbségek és a más műfajokhoz fűződő, szerteágazó kapcsolatok ellenére jól meghatározható szerkezeti típusok, közös cselekvési modell, tipikus keletkezési, kiadási és használati összefüggések, valamint jól elkülöníthető funkciók jellemzik.³

A magyar irodalomtörténetben a mirákulumelbeszélés önálló formában az Árpád-házi Margit szentté avatása ügyében 1276-ban készített tanúkihallgatási jegyzőkönyvben jelenik meg először.⁴ Időben ezt követik a Kapisztránói János újlaki sírjánál 1456 után, ugyancsak a szentté avatás érdekében feljegyzett csodák jegyzékei.⁵ Egyes szent- és Mária-mirákulumok gyakran előfordulnak a különböző késő középkori kéziratok és nyomtatott legenda-, exemplum- és prédikációgyűjteményekben. A magyarországi zarándok-

helyvel kapcsolatos első nyomtatott mirákulumos könyv, amely európai viszonylatban is korainak számít, 1511-ben látott napvilágot a Remete Szent Pál budaszentlőrinci ereklyéjénél feljegyzett csodákról Velencében.⁶ Ezt a zarándokhelyet az egyetlen magyarországi alapítású szerzetesrend, a pálos rend gondozta. A dalmáciai Terzátóról 1648-ban kiadott gyűjteményt leszámítva az első XVII. századi nyomtatott mirákulumos könyv, melyről a továbbiakban szó lesz, ugyancsak egy pálosok által gondozott zarándokhelyhez, Máriavölgyhöz (ma Marianka, Szlovákia) kapcsolódik. Ezt követően a különböző zarándokhelyek kéziratos és nyomtatott összeállításai mint a kultuszpropaganda eszközei vezető szerepet játszanak a mirákulumirodalom fejlődésében, s a gyűjtemények között több irodalmi igényű feldolgozás található (például Esterházy Pál, Dugonics András).⁷

Az 1648-tól a XIX. század közepéig terjedő, kétszáz éves időszakban a történeti Magyarország területén harminchat, többségében szerzetesrendek által gondozott zarándokhelyről összesen több mint ötven nyomtatott, s csaknem ugyanennyi kéziratos mirákulumgyűjteményt ismerünk.⁸ Ez azt jelenti, hogy a jelzett időszakban katalogizált zarándokhelyeknek több mint 20 százalékaról rendelkezünk mirákulumgyűjteményekkel. A nyomtatott gyűjtemények számát tekintve a műfaj virágkora a zarándokhelyek kialakulásának némi megkésettsege miatt a XVIII. századra esik. További sajátosság a nemzeti nyelvű összeállítások megkésett megjelenése; az első nyomtatott gyűjtemény magyar nyelven csak 1698-ban látott napvilágot. A magyarországi anyag műfaji sajátosságai lényegében megegyeznek a másutt – így elsősorban délnémet, osztrák, olasz, cseh és lengyel területeken keletkezett mirákulumgyűjtemények fő jellemzőivel, s a fő kiadványtípusok – néhány kivételtől eltekintve – a magyar anyagban is megtalálhatók. Ez egyben jelzi, hogy a nemzetközi kapcsolatok és példák fontos szerepet játszottak a műfaj magyarországi elterjedésében.⁹

A máriavölgyi kolostort I. Lajos király alapította 1377-ben. A pálos rendet és a máriavölgyi kolostort – a Remete Szent Pál ereklyéjének Velencéből Budára történt átvitelét (1381) követően – a magyar királyok és a főnemesség jelentős támogatásban részesítették, s ez a folyamat nem szakadt meg az ereklye 1526-ban bekövetkezett pusztulását, illetőleg külföldre kerülését követően sem. Máriavölgy jelentősége Budának és az ország jelentős részének 1541-es török megszállása s a reformáció terjedése következtében nagymértékben megnövekedett. Ehhez hozzájárult a hely kedvező fekvése: az 1541 után az országgyűléseknek otthont adó Pozsonytól mindössze 13 km-re és az akkor az ország katolikus egyházi központjának számító Nagyszombatól 45 km-re található. A XVI. század végétől egészen a rend 1786-ban bekövetkezett feloszlásáig Máriavölgy volt az ország legfontosabb pálos kolostora és egyik legjelentősebb zarándokhelye. A XVII. században először III. Ferdinánd császár, majd 1659-ben I. Lipót is felkereste a helyet. A pozso-

nyi országgyűlések alkalmából az ország számos főméltósága rendszeresen ellátogatott ide, jelentős ajándékokat adott, s a hely csaknem száz éven át szerepet játszott az udvari reprezentációban. Az itt őrzött középkori Mária-szobor speciális tiszteletének első biztos nyoma 1634-ből való, amikor Lippay György veszprémi püspök zarándoklatot vezetett Máriavölgybe. S bár a templomot és a kolostort többször elpusztították, ezeket mindig újjáépítették, a kultusz intenzitása folyamatosan nőtt.¹⁰ Máriavölgy 1721-től rendfőnöki székhely volt, s a kolostor könyvtára a XVIII. század első felében az ország egyházi könyvgyűjteményei között a jelentősebbekhez tartozott.¹¹

Mindezek alapján nem tekinthető véletlennek, hogy a zarándoklatok kezdete után közel harminc évvel, I. Lipót látogatása körül felvetődött a kultusz szélesebb körben ismertté tevő mirákulumos könyv kiadásának igénye. Az 1661-ben Bécsben negyedréte alakban megjelent latin nyelvű összeállítást az ajánlás és a nyomtatási engedély szerint Ferdinand Ignaz Grieskircher pálos szerzetes készítette.¹² Grieskircher életéről nagyon keveset tudunk, mivel a XVII. századi máriavölgyi kéziratos források nagy része elpusztult. A hely történetét 1733-ban utólag összeállító Orosz Ferenc szerint Grieskircher Bécsből származott, s mivel 1660. március 29-én, 32 éves korában hunyt el Máriavölgyben, 1628 körül születhetett.¹³ Eszerint tehát könyve megjelenését nem érte meg. Orosz „pater historicus Thallensis”-nek nevezi Grieskirchert, aki a máriavölgyi szobor eredetéről és a mirákulumokról „stylo historico-oratorio elegantissime et facundissime” írt munkájával jelentősen előmozdította Mária tiszteletét. Egy másik forrás szerint Grieskircher Sopronbánfalván tett rendi fogadalmat, majd a lepoglavai kolostorban filozófiát tanított, ami arra utal, hogy életének jelentős részét Magyarországon és Horvátországban töltötte.¹⁴ Mirákulumos könyvének kívül más nyomtatott munkájáról nincs tudomásunk, s három kéziratos traktátusát az örökkévalóságról, a pokolról és a szerzetesi életről csupán címük alapján ismerjük.¹⁵ A könyvben Grieskircher személye teljesen háttérben marad, neve a címlapon sem szerepel, ugyanakkor különféle stiláris eszközökkel törekszik az olvasóval való kapcsolat megteremtésére (például álláspontját egyes szám első személyben fejt ki, többször megszólítja az olvasót, saját magát a mirákulumok tanújaként szerepelteti). A szövegben előforduló 1660-as évszám arra utal, hogy művén haláláig dolgozott.¹⁶

A könyv szerkezete nagy vonalakban megfelel a műfaj általános követelményeinek, ezen belül azonban egyéni elgondolást, igényes irodalmi törekvést tükröz. Az egész oldalt betöltő cím első része megjelöli a mű tárgyát és központi gondolatát, második része utal a szerző célkitűzésére és rendi hovatartozására. A keretkompozícióhoz tartozik a címlap hátoldalán található és a könyv második részét bevezető belső címlap hátoldalán megismétlődő rézmetszet a kegyeszoborról, a képkeretben Mária fő tituluszainak és a magyar uralkodó jelvényeinek megjelenítésével. Az Elias Wideman bécsi rézmetsző

által készített lapon a díszesen felöltöztetett szobor alatt középen a kiadvány mecénásának, Lippay György esztergomi érseknek (1642–1666) a címere látható, a címer mellett kétoldalt a mecénásnak szóló rövid ajánlással. Az ezt követő tulajdonképpeni ajánlás a bevezetők szokásos toposzaival dolgozik: kiemeli az érsek kegyességét, a rekatolizációban játszott szerepét, valamint a jezsuitákat és a papnevelést támogató tevékenységét. Dicséri bölcsességét és ékesszólását, általánosságban említi a zárandokhelyet támogató adományait, s címerét magyarázza. Más forrásból tudjuk, hogy Lippay 1648-ban malmot vásárolt a Lajta folyón a máriavölgyi pálosoknak, s 1650–1661 között a Lippay család több tagja is adományaival támogatta őket.¹⁷ Az ajánlást követi a rendi generális facultása, a bécsi egyetem teológiai kara dékánjának approbációja és az egyetem rektorának imprimaturája. Ezek közül a második a gyűjtemény műfaját „tractatus historico rhetoricus”-ként jelöli meg. A keretkompozícióhoz tartozik a kötet végén található *Index* a fejezetek címének és a kisebb szerkezeti egységeknek a felsorolásával. A kötetet ún. *Tabula monasteriorum* zárja a magyarországi pálos kolostorok jegyzékével.

A gyűjtemény két könyvre, azon belül változó számú fejezetre és folyamatosan számozott bekezdésre (ún. numeróra) tagolódik. A 88 lap terjedelmű első könyv hat fejezetre, azon belül nyolcvan numeróra, a 178 lap terjedelmű második könyv húsz fejezetre, azon belül 132 numeróra oszlik.¹⁸ A mirákulumelbeszéléseket tartalmazó második könyv néhány fejezetét Grieskircher két-öt paragrafusra, ún. exemplumra osztotta, melyekben egy vagy több történetet ad elő. Az első könyv ismerteti a kultusztárgy eredetét és a pálos rend történetét, a második középpontjában a mirákulumok állnak. A bevezető fejezet beilleszti Máriavölgyet a már ismert neves magyarországi és külföldi Mária-zarándokhelyek sorába, a második az eredetlegendákat rögzíti. Eszerint a szobrot a máriavölgyi pálosok készítették I. Lajos király idejében. A más zárandokhelyek eredetlegendáiból ismert elbeszélő motívumok közül feltűnik például a szobor forrásban való elrejtése és csodás megtalálása, valamint a szobrot rejtő forrásnál történt csodás gyógyulások elbeszélése. Grieskircher eredetlegendákkal szemben tanúsított kritikai megközelítését mutatja, hogy közli: a szobor eredetéről terjesztett különféle, egymásnak részben ellentmondó történetek hitelessége kétséges, s megítélésük bizonytalan („inerat ratio”). A harmadik fejezet röviden áttekinti a pálosok magyarországi történetét, a negyedik a szobor eredetlegendájának további változatait ismerteti. Eszerint a szobrot maga I. Lajos király adta volna a pálosoknak, s a fatörzsben elrejtett szobor megtalálását fénysugarak segítették. A kultusztárgy kapcsolatba hozása az alapító I. Lajos királlyal és a király által ugyancsak támogatott Máriacellel az eredetlegendák fontos hitelesítő motívumai.

Az ötödik fejezet a zárandokhely nevének betű szerinti és allegorikus kifejtését adja. Grieskircher szerint a hely földrajzi fekvése nyomán először magát a kegyszobrot nevezték „völgyi Mária”-nak, amit később kiterjesztettek

az egész kultuszhely megnevezésére. Az allegorikus szómagyarázat mint egyfajta vallásos elmélkedés ismerteti a különféle „völgyek” bibliai előfordulását, s az erdős völgyet (vallis silvestris) a bűnös földi világgal, a királyi völgyet (vallis Regis) a győzelem helyével, Máriával, illetőleg Mária völgyével állítja párhuzamba. A hatodik fejezet folytatja a névetimológiát, s a Bibliából merített további völgy-emlékeket (például convallis illustris, vallis gigantium, vallis benedictionis, vallis Bethulia, in valle Terebinthi) következetesen Máriára, illetőleg Máriavölgyre vonatkoztatja. Az allegorizálást aktuális utalások egészítik ki Máriavölgy török ellen védő szerepére, a kultuszhelyen tett uralkodói látogatásokra, valamint a főrangú egyházi és világi személyek támogatására vonatkozóan. Az első könyvet Grieskircher azzal a következtetéssel zárja, hogy a máriavölgyi Mária Magna Ungariae Domina, a hely Magyarország dicsősége és kincses tárháza, ahol egyaránt megfordultak „Principes Austriae, Caesares mundi, Orbis monarchae”.

A második könyv első fejezete mintegy átvezet a mirákulumokhoz, amikor a máriavölgyi Máriát ismételten Magna Ungariae Dominának nevezi. A műfaj belső reflexiójához tartozik, hogy a mirákulum szinonimája Grieskircher-nél a beneficium, mirabilium és prodigium, írott változatát historiának és exemplumnak nevezi, amelyek tanúsítják, hogy Mária „semper gratia plena”. A következő fejezetekben Grieskircher tematikusan meghatározott csodatípusok, illetőleg szükséghelyzetek szerint csoportosítva adja elő az elmúlt közel három évtizedből megőrzött mirákulumokat. A második fejezetben a szobor csodálatos könnyezését (sudat sacra statua) beszéli el. A nemzetközileg elterjedt motívumot, amely többnyire negatív jelentést hordoz, a harmincéves háború pontosan meg nem nevezett eseményével, minden valószínűség szerint I. Rákóczi György erdélyi fejedelem 1644-es felső-magyarországi hadjáratával hozza összefüggésbe, mondván: Mária akkor azért sírt, mert a magyar testvére ellen harcolt. A harmadiktól a tizenkilencedik fejezetig mintegy 130 oldal terjedelemben összesen 78 mirákulum leírása és mintegy 100 további csoda összesített említése található. A fejezetbeosztás alapjául szolgáló szükséghelyzet-típusok és egyéb tárgyi csoportok a következők: pestis, víz, tűz, lenyelt tárgyak, vérfolyás, halálos ítélet, leesés székérről, ellenségtől való megszabadulás, vakság, bénaság, szülés, gyermekek különböző szükséghelyzetei, konkrétan meg nem nevezett vegyes betegségek, halálos veszély, démonok kínozása (két fejezet), eretnekek megtérése. Az utolsó fejezetben Grieskircher könyörgésben fordul Máriához Magyarország megsegítéséért.

Ez az elrendezés azt mutatja, hogy a szerző nem az egyes mirákulumokra helyezte a hangsúlyt, ezek csupán példaként szolgálnak Mária kegyelmeinek illusztrálására. A konkrét esetet vagy azok egy csoportját következetesen irodalmi keretbe illeszti, csak annyit mond el belőle, amennyit szükségesnek tart mondanivalója kifejtéséhez, s a keret idézetei, szentenciái, metaforái és

allegóriái értelmezik a történetben rejlő üdvtörténeti jelentést. A történeteket nem időrendben adja elő, bár néhány fejezetben kronologikus rendet követ. A pestisről szóló fejezet azért kerülhetett a sor elejére, mert itt a legkorábbi évszámmal jelzett, tekintélyes egyházi személyhez és egyben a könyv mecénásához kapcsolódó történetről van szó. Az öt fő szükséghelyzettípus a betegségek, szerencsétlenségek, külső erőszak, démonok kíntása és az eretnekek megtérése, de ezek nem egymás után következnek a könyvben. A 78, többé-kevésbé részletesen elbeszél mirákulum közül Grieskircher közel hatvan alkalommal közli a szükséghelyzet alanyának, hozzátartozójának vagy a zarándoklatot szervező egyházi személynek a nevét. Pontos életkort nem ad sehol, de az esetek csaknem felében utal a csoda alanyának hozzávetőleges életkorára, korcsoportjára. Ezenkívül fontosnak tartotta közölni, mi az esetek alanyainak a társadalmi hovatartozása vagy a foglalkozása. Ezek az adatok arra utalnak, hogy a szerző reprezentativitásra törekedett az összeállításban, s a nemeseket, jelentős egyházi és világi hivatalviselőket, valamint ezek családtagjait részesítette előnyben. A csoda alanyának származáshelyét, tágabb lakóhelyét, nemzetiségét vagy a csoda helyszínét a történetek több mint felében közli. A helynevek jól mutatják a kultuszhely vonzáskörzetének kiterjedését Északnyugat-Magyarországra, illetőleg a szomszédos osztrák és lengyel területekre. Az elbeszélések mintegy kétharmadában évszám is szerepel, amelyek a hitelesítő funkción kívül jelzik a zarándoklatok intenzitásának növekedését az 1634–1660 közti időszakban.

Egy mirákulumos könyv szövege mindig a tények, a korban általánosan érvényes felfogás, a szerző sajátos nézetei és szándékai, valamint a műfaj hagyományos formái és adottságai közti kölcsönhatás eredményeként jön létre.¹⁹ A műben közvetlenül vagy közvetve megragadható, egymással szorosan összefonódó szerzői szándékok címszószerűen a következők: 1. Mária magyarországi tiszteletének növelése, 2. a máriavölgyi zarándoklatok fellendítése, 3. a kultuszhely történetének és a csodáknak a megörökítése, 4. a zarándokhely és ezen keresztül a pálos kolostor, illetőleg a pálos rend felvirágoztatása, 5. erkölcsi és vallási tanítás, 6. szórakoztatás, 7. rekatolizáció, 8. az ország felszabadítása a török alól.

A Mária-kultusz növelésének szándékát jelzi, hogy Máriának mint *Patrona Ungariae*-nek, *Virgo Ungariae*-nek és *Magna Ungariae Dominának* a dicsőítése az egész munkán végigvonul. A Mária mint úrnő és patrona gondolat a XVII. század katolikus egyházi irodalmának is meghatározó eszméje.²⁰ Nemcsak a címnek és az ajánlásnak, hanem a hely és a szobor történetét tárgyaló első könyvnek is központi eleme, s állandóan jelen van a mirákulumokban is. Grieskircher szerint a csodákat Mária mint Magyarország patronája és úrnője az ő völgyi szobrában vitte véghez, s a szobor állandó jelzője a *Magna Ungariae Domina*. A gondolat eredetét Grieskircher a magyarországi hagyománynak megfelelően visszavezeti I. István király országfelajánlásáig Máriá-

nak. Egyéni leleménye azonban, hogy a máriavölgyi szobrot azonosította a Magna Hungariae Domina alakjával, aki mint Magyarország királynője a pietas, a clementia és misericordia erényeivel viszonyul az országhoz. A Mária-tisztelet a törökellenesség gondolatával kapcsolódik egybe a zárófejezetben, melyben a szerző Mária segítségét kéri az ország stabilitásának fenntartásához és a török kiűzéséhez I. Lipót császár vezetésével. Ugyanitt a római katolikus egyházhoz való hűsége buzdít.

A Mária-kultusz középpontba állítása mellett a gyűjtemény felekezeti meghatározottságát jelzi az is, hogy az ajánlásban Grieskircher a könyv mecénásának erényeként értékeli annak kiterjedt rekatolizációs tevékenységét. Másutt arról ír, hogy Mária a kereszténység minden ellenségétől meg fogja tisztítani az országot, s ez a megjegyzés a törökökre és a protestánsokra egyaránt vonatkozhat.²¹ Mint említettük, a második könyvben Grieskircher külön fejezetet szentelt az „eretnekeknek”.²² Ebben először általában szól a másvallásúak megtéréséről, melyről szerinte a legkülönfélébb csodákat beszélnek. Rájuk itt az „in Carybdi haeresum”, „in tenebris errorum et haeresis” képes kifejezéseket alkalmazza. Ezután azonban csupán egyetlen reprezentatívnak szánt, konkrét megtéréstörténetet ad elő, mondván, hogy ehhez az illető maga hozzájárult. Az elbeszélés középpontjában az ország egyik legjelentősebb protestáns családjának tagja, Thurzó György nádor lánya, Thurzó Mária áll, aki 1618-tól Vizkelety Mihály alnádornak volt a felesége. Grieskircher a történetet egy olyan személytől hallotta, akinek az asszony azt maga mondta el. Az elbeszélés a kegyhelyeken oltáriszentség-látomás nyomán bekövetkezett megtérések szokásos menetét követi, jelentőségét az eset alanyának magas társadalmi rangja és a korábbi hiábavaló térítő kísérletek toposza hangsúlyozza.

A mirákulumelbeszélések többnyire gondosan megformált szöveggörnyezetbe illeszkednek, s az ott kifejtett gondolatok igazolását szolgálják. Az erkölcsi és vallási tanítás mellett fontos a szórakoztatás szándéka, az utóbbit az elbeszélő azonban többnyire az előbbi alá rendeli. Grieskircher a bibliai példák mellett mitológiai elemeket és számos más forrásból származó idézeteket használ, s jelentős tudásanyagot és retorikai eszköztárat mozgósít. Maga a mirákulum rendszerint csupán egy a felsorolt példák között és szorosan beépül a gondolatmenetbe. Az eljárás bemutatására két példát idézünk.

A második könyv tizenegyedik, vakokról szóló fejezetének második paragrafusa az asszony mibenlétének meghatározására irányuló költői kérdéssel indul.²³ Grieskircher először Szent Maximus felsorolásokkal és ellentétekkel tarkított, metaforikus meghatározását idézi, mely szerint az asszony a férfinak hajótörés, a ház veszedelme, a nyugalom akadályja, az élet fogsága, szeretetre méltó kár, gyűlöletes szerelem, telhetetlen ellenség és kifogyhatatlan veszekedés. Ezzel szembeállítja a Prédikátor könyvének megállapítását, mely szerint a jó asszony olyan, mint a felkelő nap a világban. Ezután a ha-

sonlatot Máriára vonatkoztatja, aki kegyelmével szétesztatja a sötétséget. Állítása igazolására egy vak gyermek 1651-ben történt csodás gyógyulását idézi, s közli a meggyógyult gyermek nevében írt, Mária fényhozó hatalmát dicsőítő disztichont. Az elbeszélés végén Grieskircher az asszony-nap analógiát Pliniusra hivatkozva kiegészíti a gyógyszer-egészség párhuzamával, s Mária magasztalásával zárja a történetet.

A második példa ugyanennek a fejezetnek negyedik paragrafusából való.²⁴ A bevezető antik szerzőkre hivatkozva felidézi Cicero villájának képét, melyben ő a műveit írta, s ezáltal „szemet gyógyító forrás tört fel”. Ezután a szerző meglepő fordulattal Máriavölgyet Cicero villájához, annak „forrását” a máriavölgyi forrashoz hasonlítja, s állítását János evangéliumának prólogusából vett idézettel erősíti. Majd költői kérdéssel és felszólítással fordul az olvasóhoz, s példaként felidézi egy szembajban szenvedő, névvel megnevezett férfi csodás gyógyulását a máriavölgyi forrásnál.

A mirákulumok forrását Grieskircher a 78 történetnek valamivel több mint a felében nevezi meg. Nem eldönthető, hogy állítása, mely szerint korábban kötetekben feljegyezték a csodákat, de azok elégték, csupán hitelesítő toposz, vagy megfelel a valóságnak.²⁵ A megnevezett források mintegy fele valamilyen fogadalmi tábla (anathema, tabula, tabula picta, tabula argentea), amely tartalmazhatott szöveges feliratot is. Mintegy tíz alkalommal szóbeli közlésre (a csoda alanyára, tanújára, a pálosokra) hivatkozik. Egy esetben Grieskircher maga tanúsítja a történet hitelességét, míg írott forrásra (testimonium, carmen) mindössze háromszor hivatkozik, ezek szövegét rendszerint szó szerint közli. A gyermekekkel történt csodák sommás említésének forrása a zarándokhelyen őrzött gyermekruhák 96 darabból álló gyűjteménye. Egy alkalommal több különféle forrásra (fogadalmi tábla, fogadalmi tárgy, tanúsító levél) hivatkozik.

Felhasznált irodalmi forrásait Grieskircher rendszeresen jelezte. Nincs nyom arra, hogy kompendiumokból dolgozott volna, s valószínű, hogy anyagának nagyobb részét első kézből merítette. Forráskezelése gyakorlott kézre utal, jól kiválasztott idézeteit változatosan alkalmazza és gördülékenyen építi be a szövegbe. Az idézetek felhasználásának fő célja a hitelesítés mellett az volt, hogy szemléletessé tegye, kiteljesítse a mondanivalót és továbbgondolásra ösztönözzön. A nagyszámú bibliai idézet felhasználása az egész műre jellemző. A zsoltárok és az Énekek éneke mellett számos ószövetségi könyvet idéz, az újszövetségi hivatkozások száma viszonylag kevés. A kötelező antik tekintélyek (Arisztotelész, Philostratos, Plutarkhosz, Plinius, Suetonius, Seneca) mellett Grieskircher klasszikus költőket (Homérosz, Horatius, Martialis, Ovidius) is idéz; igaz, mindegyiküket csupán egy-két alkalommal. A legtöbb idézetet középkori szerzőktől merítette, s a mariológiai irodalom tekintélyes részét mozgósította. Az egyházatyák és egyháztanítók közül leggyakrabban Clairvaux-i Bernát neve szerepel, s számos idézetet találunk a

keleti egyház szerzőitől is. Emellett Grieskircher számos ismert és kevésbé ismert középkori prédikátort, szerzetes író, teológust, misztikust és világi papi szerzőt idéz, akik közül elbeszélő vonatkozásai miatt csupán Caesarius von Heisterbach nevét, továbbá Guillelmus de Alvernia (Guillaume d'Auvergne) retorikáját emeljük ki. Az idézett késő középkori egyházi szerzők közül Kempis Tamás érdemel említést, emellett Grieskircher többször hivatkozik különféle liturgikus szövegekre, antifónákra, himnuszokra. Nem volt teljesen járatlan a humanista irodalomban sem, amint azt Marsilio Ficino és a filológus Johannes Ravisius idézése tanúsítja. A kora újkori egyházi szerzők közül Grieskircher csupán Ludovicus Blosius, a Baronius művét folytató Henricus Spondanus és Lovro Grizogon (Chrysogono) horvát jezsuita mariológus műveit idézi forrásként. Végül külön csoportot alkotnak a magyar történelemmel és a pálos rend történetével kapcsolatos szerzők, akik közül Sigismundo Ferrari, Gyöngyösi Gergely és Istvánffy Miklós érdemel említést. Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy Grieskircher forrásai a kor igényes rendi szerzőinek megfelelő, széles körű irodalmi ismeretekről tanúskodnak, sőt néhány ponton felül is múlják azokat. Másrészt a mirákulumok csupán az egyik forráscsoportot alkotják, amely az irodalmi forrásokkal együtt nyersanyagként szolgált az összeállításához.

Grieskircher sajátos forráskezelését a Ficino-idézet példáján szemléltetjük, amely a második könyv tizenötödik fejezetében kapott helyet, középpontban különféle bajokkal, betegségekkel. A meglehetősen hosszú fejezet négy paragrafusra oszta összesen huszonhat exemplumot tartalmaz a Máriavölgy mint Mária gyógyszertára, Mária mint gyógyszerész és gyógyszer gondolat köré csoportosítva. A Ficino-idézet a hat exemplumból álló első paragrafus harmadik darabja.²⁶ A bevezető a legjelesebb orvosnak és filozófusnak nevezzi Ficinót, aki a betlehemi háromkirályok ajándékaiban az ember megfiatalításának hatásos eszközét látta. Ezt követi a közel egyoldalas idézet a *De vita libri tres* második, *De vita producenda* című részének *Magorum medicina pro senibus* című 19. fejezetéből. Ficino itt a három elemet, az aranyat, a tömjént és a mirhát az antik hagyomány alapján három bolygóval, a Jupiterrel, a Nappal és a Szaturnusszal állítja párhuzamba, s pontos utasítást ad a meghatározott arányban vegyített anyagok borral történő bevételére. Az idézet értelmezése a következő bekezdésben található, melyben Grieskircher először összegzi Ficino receptjét, majd az Énekek éneke alapján az aranyat, tömjént és mirhát azonosítja Máriával, illetőleg Mária kegyelmével. Végül felszólítja az olvasót Mária völgyi gyógyszertárának felkeresésére, ahol szerinte hatásosabb gyógyszer található, mint a Ficinóé.

A mirákulumelbeszélés típusának meghatározásához lényeges megkülönböztetés, hogy míg némely mirákulumszöveg „barokkos” jellege a műfaj sajátosságaiból adódik, a barokk stílusjegyek mintegy kívülről kapcsolódnak hozzá a mirákulumhoz.²⁷ Magukat a mirákulumokat Grieskircher különböző

részletességgel adja elő, ami az eltérő forrásadottságok mellett elsősorban irodalmi célkitűzésével függ össze. A mirákulum szokásos cselekvési modellje – 1. szükséghelyzet, 2. kérés vagy fogadalom, 3. természetfölötti beavatkozás, 4. a hiány megszüntetése – gyakran redukálódik és a formulaszerűség irányába mutató megoldások kerülnek előtérbe. A tulajdonképpeni csodatörténet bemutatásában az előzmények szemléletes ábrázolása, a belső összefüggések feltárása, a motiválással való értelmi összefüggésteremtés és az egyénileg alakított eseménysor viszonylag ritka, ezzel szemben a mirákulumirodalomra jellemző elbeszélő motívumok és toposzok számos változata megtalálható. Grieskircher többek között a következő mirákulumtoposzokat alkalmazta: büntetés a nem teljesített fogadalom miatt, a csoda váratlan bekövetkezése, az orvosi tudomány és az orvosságok hiábavalósága, a csoda rendkívülisége, számtalan sok csoda története. Ezek egyben a mirákulum igazolását szolgálják. Az utalásszerű említéseknél gyakoribb a tudósítás- és a história-forma, míg a szövegek novellaszerű alakítása nem vagy alig fordul elő.

Történeteit Grieskircher következetesen a retorika törvényei alapján alakítja. Távolságot tart a bemutatott eseménytől, annak értelmezőjeként lép fel, és a mirákulumot a helyes keresztény életmód bemutatására használja. A mirákulum többnyire nem az események részletező bemutatása révén válik elbeszéléssé, mint majd oly gyakran a XVIII. században. A történeteket különféle retorikai eszközök foglalják keretbe, s ez a mitológiai, bibliai, hagiográfiai és allegorikus elemekből álló, gondosan megszerkesztett keret mintegy „elnyeli” a mirákulumot. Amit Grieskircher a bevezetőben kifejt és ami az épületes gondolatok tárgyát alkotja, azt a lényegre összpontosító, összegző jellegű, átformált mirákulum szemléletes képen ábrázolja. Az egyes eseteket a szerző mint érveket és megerősítő példákat használja, következetesen alárendeli sűrített elbeszélő stílusának és szerkesztői elgondolásának, kapcsolatba hozza az egyházi irodalom más műfajaival és szövegtípusaival, s mindezzel Mária segítségének sokféleségét és mindenhatóságának gondolatát („Mater Dei suo modo omnipotens”) állítja előtérbe. A retorikai-allegorikus megformálásnak ezzel az eljárásával mintegy üdvtörténeti távlatba helyezi a jelen és a közelmúlt eseményeit, ugyanakkor korlátozza a mirákulumok narratív előadásának lehetőségét.

Példaként a második könyv harmadik, pestisről szóló fejezetét említjük, melyben Grieskircher két mirákulumot ad elő exemplumként.²⁸ Az 1634. évi Somogy megyei pestisjárvány felidézése után Lippay György máriavölgyi zarándoklatára tér át egy antik párhuzammal, mondván: ahogy a messinaiak pestis idején Minervához fordultak a szelek eltérítéséért, ugyanígy fordult Lippay a csodatévő völgyi Máriához. Grieskircher Lippayt egyes szám első személyben, költői kérdés formában beszélgeti, majd további példákat idéz: Plinius szerint a vadkecske vére hatásos méreg ellen, s mivel az Énekek éne-

ke szerint Mária melle két kecskegidához hasonló, pestis idején érdemes hozzá fordulni segítségért. A kígyók elől vízbe menekülő szarvas antik példáját Grieskircher Augustinusra hivatkozva idézi, s mivel Mária egyik jelzője a szarvas, hozzá lehet fordulni.²⁹ A jó pásztor bibliai hasonlatára utalva ezt követi a máriavölgyi zarándoklatok dicsérete és Mária segítségének, a pestis megszűnésének közlése. A második exemplum elején Grieskircher visszaütal Lippay példájára, majd egy pestis idején tett fogadalmának teljesítésére Pozsony környékéről családjával együtt ugyanabban az évben Máriavölgybe ment férfi zarándoklatát említi. Epiphaniusra hivatkozva ismét utal a már említett szarvas-hasonlatra. Közli, hogy Borromei Károly az „una salus” lemmával kiegészítve a vízbe menekülő szarvas képét választotta szimbólumául, s a forrásra mint az örök gyógyulás forrására vonatkozó Damaszkuszi Szent János-idézettel zárja a történetet. A fejezet végén még egyszer utal Lippay zarándoklatára, s felszólítja az olvasót példájának követésére.

Már ennyiből is látható, hogy Grieskircher kedvelt retorikai eszközei közé tartoztak a mitológiai párhuzamok, költői kérdések, ismétlések, a bibliai és más képek, hasonlatok, szimbólumok, valamint az olvasó felszólítása. Képei-nek, hasonlatainak többsége a kor általános tudásanyagából való (például Phaeton szekere,³⁰ az emberi élet mint színpad és zarándoklat³¹), ami egyben jelzi a megcélzott olvasói rétegek műveltségét. További gyakran alkalmazott stíluszeszközök az alliteráció (például „votum vovit”³²) és a különleges metafora („mollificatum melle misericordiae”³³), a felsőfokú melléknevek (például „illustrissimum dicerem”,³⁴ „hoc in gravissimo vitae periculo”³⁵) és azok halmozása (például „semper infensissimi egregia tyrannide, ausu audacissimo”), valamint a hasonló igenévi alakok ismétlése (például „armata manu involant, diripiunt, cruentant, occidunt”³⁶). Többször használt eszköz a felkiáltás (például „Eu subitam ex hominem perniciem!”³⁷) és a mondanivaló kiemelése közmondással (például „Hunc omnes coecum coeci sequamini; homo homini lupus est”³⁸). Grieskircher kedvelte a *conchetto* különböző formáit, az ellentétet, az etimologizálást, a fokozás különféle formáit, így például a tagadást és ismétlést, a különböző stíluszeszközök összekapcsolását (például kérdések és válaszok ritmikus ismétlése, költői kérdések és ellentétek halmozása), valamint az egyes fogalmak értelmezését nyelvi játékkal.

A különféle retorikai eszközök változatos alkalmazására jó példa az első könyv bevezető fejezete, amely nem más, mint az egész műre ráhangoló allegorikus könyvcím- és helynévmagyarázat az *amplificatio* segítségével.³⁹ A tizenhárom számozott bekezdésre tagolt fejezet állítások, azok hitelességét kétségbe vonó kérdések, hatáskeltő szó- és gondolatkapcsolatok, ellentétek, halmozások, felszólítások, bibliai, mitológiai és földrajzi utalások egyetlen ívben, láncszerűen összekapcsolódó sorozatából épül fel, középpontban a hegy–Isten, illetőleg völgy–Mária párhuzammal, valamint Isten és Mária

nagyságának, mindenhatóságának gondolatával. A rövid mondatok gyors váltakozása, a kulcsszavak gyakori ismétlése sajátos lüktetést eredményez, amely fokozott várakozást kelt és egyben ráirányítja a figyelmet a Mária-zarándokhelyek, azon belül Máriavölgy jelentőségére. A kultuszhely történetét elbeszélő fejezetekben és a mirákulum-részben más a mondatszerkesztés, a mondatok hosszabbak, az okfejtésben megfigyelhető a tárgyyszerűsre törekvés, ami egyben jelzi a gyűjtemény szövegeinek különböző szintű retorizáltságát. Grieskircher stílusbeli tudatosságára utal az is, amikor a zárándokhely nevének allegorikus értelmezésében közli, hogy ehhez nem elegendő a „stylus brevis” alkalmazása, ezért itt más eszközöket vesz igénybe.⁴⁰ Mindezek a retorikai sajátosságok a bemutatott szerzői célkitűzések egyidejű jelenlétével együtt a műfajtörténet késő manierista, kora barokk szakaszának jellegzetes, az argutiát sem nélkülöző, elsősorban a latinul olvasó, művelt világi közönségnek szánt darabjaként határozzák meg az összeállítást.

Grieskircher munkája jelentős ösztönzést adott a műfaj magyarországi elterjedéséhez, Máriavölgyben pedig egy több mint száz éven át tartó hagyomány kiindulópontjául szolgált. Az 1700–1789 közti években folyamatosan feljegyezték a mirákulumokat, s ebből az időszakból négy latin nyelvű kéziratos gyűjtemény mellett nyolc nyomtatott mirákulumos könyvet ismerünk.⁴¹ Máriavölgy mellett csupán egyetlen zárándokhely volt Magyarországon, melyről ennél több, összesen tizenegy nyomtatott mirákulumos könyv készült. A kéziratos gyűjtemények egyik része ma ismeretlen XVII. századi kéziratokat is felhasznált, másik része csupán az adott időszakban feljegyzett mirákulumokat tartalmazza időrendben, néha a kolostor történetének más aktuális eseményeivel együtt.⁴²

A kéziratok összeállítói közül kettő, Kollenicz András és Orosz Ferenc egy-egy nyomtatott könyvet is szerzett, illetőleg fordított. A nyomtatványok 1714–1773 között jelentek meg latin, német, magyar és szlovák nyelven, egy Bécsújhelyen, a többi különböző magyarországi nyomdahelyeken. Ezek a kiadványok már a műfaj történetének új szakaszát képviselik. Szerzőik valamilyen formában mind forrásként használták Grieskircher művét. A nyolc könyv közül öt korábbi gyűjtemények fordítása, illetőleg bővített kiadása, három többé-kevésbé önálló műnek tekinthető. Jellemző vonás a korábbi kiadványok anyagának ismétlése, rekapitulációja, a metaforikus és a bibliai helyekhez kapcsolódó címadás (*Der in dem Acker Verborgene-Schatz; Puteus aquarum viventium*), valamint az eredetlegendák és a mirákulumok összekapcsolása. Különféle áhítati szövegek (imádságok, tanácsok), teológiai fejtegetések, mutatók és illusztrációsorozatok bővítik az anyagot, s ezzel ezek az összeállítások a gyűjteményes művek jellegzetes típusát képviselik.

A mirákulumos könyvnek mint irodalmi formának az átalakulását jól mutatja a Kummer László által 1734-ben németül kiadott, majd 1742-ben Nunokovics József által latinra, 1743-ban szlovákra és ugyanebben az évben Orosz

Ferenc által magyarra fordított összeállítás és Grieskircher könyvének rövid összevetése.⁴³ A történeti részt kibővítették az 1661 óta eltelt időszak eseményeivel, s az eredetlegendák további, átszerkesztett változatait közölték.⁴⁴ A már korábbról ismert elbeszélő motívumok összeolvadtak egymással, újabbakkal egészültek ki, s a hitelesség kérdésében a „felvilágosult” XVIII. századi szerzők Grieskircherrel is vitába szálltak. Az eredetlegenda elbeszélő elemeit a szent kút fölé 1697-ben emelt kápolna freskóin is megörökítették, s az 1742-es és 1773-as latin kiadások mottóval ellátott rézmetszetek sorozatában reprodukálják ezeket az ábrázolásokat.⁴⁵ A kötetek közlik a freskók rövid leírását, amelyek az illusztrációk nélküli kiadásokban is szerepelnek, s utalnak arra, hogy a bemutatott esemény részletes elbeszélése a könyvben hol található. A mottókat bibliai idézetek, Mária-allegóriák és a *Salve reginából* vett részletek alkotják, amelyek megegyeznek az előképül szolgáló freskók felirataival, s az ábrázolt eseményen túlmutató, szimbolikus értelmet adnak a képeknek. Az eljárás következtében az olvasó nem csupán a szöveg valamely részéhez, hanem annak egészéhez tartozóként is észleli az illusztrációkat, s így a sorozat aktív cselekvésre, kép és szöveg együttes továbbgondolására ösztönöz. A sorozat – más mirákulumos könyvek illusztrációsorozataihoz hasonlóan – lényegét tekintve a kegyelemközvetítés vizualizált narratív teológiáját adja, egy komplex elbeszélő, ikonográfiai programot közvetít, s elsődleges szerepe az elbeszélő tartalmak megvilágítása, értelmezése és bizonyítása.

Grieskircher részletesen leírt mirákulumainak mintegy fele megtalálható Kummer könyvében, amely ezen felül közel száz újabb esetet tartalmaz. Az 1660-ig terjedő időszakból Kummer által közölt további mintegy tíz eset pontos megfeleltetése nem lehetséges az eltorzított, elhallgatott nevek és körülmények miatt. Az azonos mirákulumok összevetése azt mutatja, hogy Kummer nemcsak kiválogatta és átcsoportosította, hanem át is dolgozta Grieskircher szövegeit. Ez a tartalmi megfelelés mellett jelentős formai különbségeket eredményezett. A legfontosabb eltérés az, hogy Kummer önálló elbeszélésként közli a mirákulumokat, más irodalmi forrásokat használ és az idézetek alkalmazási módja is eltérő. Az adott esetre jellemző tárgyi adatok egy részét gyakran egyszerűen elhagyja vagy átrendezi. Magát a történetet többnyire részletesebben, toposzszerű bővítésekkel adja elő, a szórakoztató elemek helyett azonban a szükséghelyzet érzékletes megjelenítését, a morális tanulságot és a hitelességet állítja előtérbe.

Grieskircher XVIII. századi utódai között különleges hely illeti meg Koptik Odó 1744-ben megjelent latin nyelvű verses összeállítását.⁴⁶ Az 1692-ben a dél-csehországi Klattauban született Koptik bencés szerzetes volt St. Lambrechtben, s hosszabb máriacelli pasztorációs tevékenység, filozófiai és teológiai tanárkodás után 1736-ban jött Magyarországra.⁴⁷ Itt a pannonhalmi főapáttól a dömölki apáti címet kapta, majd a máriacelli kegyzsobor magával

hozott másolatának először kápolnát, később templomot és kolostort épített Dömölkön, s a hely az 1740-es években páratlan gyorsasággal az ország egyik legjelentősebb zarándokhelyévé, bizonyos szempontból Máriavölgy riválisává vált. Koptik már Magyarországra jövetele előtt is kiterjedt irodalmi működést fejtett ki: rend- és családtörténeti, bölcséleti műveket, alkalmi beszédeket és elmélkedésgyűjteményeket írt. Ezenkívül hét ívrétű kéziratos kötetben feldolgozta Máriacell történetét, s nyomtatásban is megjelentette egy másik stájerországi zarándokhely, Spittal am Semmering mirákulumos könyvét.

Gróf Esterházy Imre pálos prior 1743-ban meghívta Máriavölgybe, ellátta a hely történetére vonatkozó forrásokkal, s egy Máriát és Máriavölgyet dicsőítő munka megírására ösztönözte. A Zichy Ferenc győri püspöknek ajánlott mű a következő évben jelent meg Hauszer Lőrinc soproni plébános költéségén. A könyv címét Koptik a zarándokhely nevéből alkotta (*Thalleidos liber*), szerkezete emlékeztet Grieskircher művének két könyvre tagolódó beosztására. Fő jellegzetessége, hogy Koptik versben, mintegy kétezer heroikus metrumú hexameterben adja elő mondanivalóját. Míg a versek elszórt alkalmazása viszonylag gyakori az európai mirákulumos könyvekben, a reprezentív kifejezést és a kor formaideáljához való alkalmazkodást szolgáló verses mirákulumos könyv viszonylag ritkábban fordul elő. A címlapon *carmen heroicumnak* nevezett összeállítás első könyve húsz éneket (ún. *Paraphrasis poeticát*) és hozzájuk tartozó történeti magyarázatot (ún. *Exegesis historicát*) tartalmaz, míg a második könyv tizenhat éneke és magyarázatai az előkelő máriavölgyi zarándokokat, köztük a császári család tagjait dicsőítik. Az énekek egyes soraihoz fűzött jegyzetekben Koptik folyamatosan hivatkozik Grieskircher művére, amely egyben az énekeknek is fontos forrása volt.

A munka makroszerkezetét tekintve a XVIII. századi mirákulumos könyvek hagyományos felépítését követi, forma tekintetében azonban a *panegyricus eposz* antik mintáira és a versbe szedett Mária-mirákulumok középkori hagyományára nyúlik vissza. Az előszó az ajánlás címzettjének és családjának ősiségét, vitézségét és Mária-tiszteletét dicsőíti, s a család címerét emblematikusan magyarázza. A nyomtatási engedélyből megtudjuk, hogy Koptik művét Máriavölgyben írta tizennégy nap alatt, ami pusztán a terjedelmet tekintve is bizonyos kételyt ébreszt. Az előszó szerint a valóságban megtörtént dolgok (*res gestae*) parafrázisát nyújtja, s igyekszik mellőzni a csodás elemeket és a pátoszt. Az epikus kompozíció fő sajátossága, hogy „egy Mária-kegyhely történetének felhasználásával az egész magyar történelem tengelyébe helyezte Mária oltalmazó szerepét”.⁴⁸ Egymás után feltűnnek a magyar történelem jeles eseményei, s a munkát hiteles történeti és földrajzi adatok, *locus amoenus*-toposzok, mitológiai, legendai és emblematikus elemek, hasonlatok és képleírások sajátos keveréke, kombinációja alkotja. Az al-

legorikus képek egy részénél hiányzik a kapcsolat az élet valóságával. A későbbi kultuszhely völgyében például Koptik szerint eredetileg Diana nimfái laktak, majd a szobrot készítő szerzetest Praxitelészhez, a szobrot ellenség elől elrejtő szerzetest Aeneashoz hasonlítja. I. Lajos király Mária-látomása nyomán Koptiknál úgy pattant ki ágyából, mint az Alecto által feltüzelt Turnus, s a csodatévő szobrot tisztelői úgy akarták elrabolni, mint Helénét Párisz. A Habsburg-ház uralkodóit Koptik – kora gyakorlatának megfelelően – magyar nemzeti színben tünteti fel, s Mária Teréziának külön éneket szentel. A cselekményt a pogányság–kereszténység, illetőleg a remetei szegénység–barokk hierarchikus pompa kettős ellentéte mozgatja. Mint Szörényi László megállapította, Koptik a panegyricus eposz claudianusi mintát követő változatába dolgozta be az ovidiusi *Naptár* nemzetiesített változatát, miközben a vergiliusi modell néhány döntő vonását is alkalmazta. A mirákulumelbeszélés önálló szövegegységként megszűnik, s egy másik műfaj, a dicsőítő ének részévé, illusztrációjává válik. Az utolsó ének a csodára váró tömeg érzékletes rajzát adja, s itt először kerül be a „nép” olyan epikus kompozícióba, amely az egész magyar történelmet tárgyalja.

*

Ebben a tanulmányban a mirákulumos könyvek irodalmi formáját vizsgáltuk egyetlen gyűjtemény és annak utóélete alapján. Az áttekintés lehetőséget adott a mirákulumelbeszélés és a mirákulumos könyv néhány típusának és esztétizálódási folyamatának, valamint a műfajfejlődés néhány jellegzetességének bemutatására. Világossá vált, hogy más elbeszélésgyűjteményekhez hasonlóan a mirákulumos könyvek is beilleszkednek a kora újkor eszmetörténeti és irodalmi folyamataiba, s ezek a gyűjtemények nemcsak a zarándoklatok történetének, hanem az elbeszélő irodalomnak is fontos forrásai. Sajátos keverékét adják a kor egyházi tudásanyagának, retorikai eszköztárának és a szóbeli hagyományoknak, irodalmi szintre emelik a kéziratos feljegyzéseket és a szóbeli hagyomány bizonyos szövegeit, s maguk is alapul szolgálnak e szövegek folklorizálódásához. Az adott keretek között nem volt lehetőség a különböző kéziratos forrástípusok irodalmi feldolgozásának, átalakításának bemutatására, pedig a kéziratos előzmények és a nyomtatványok összevetésével a szerzők alkotásmódja, a mirákulumszövegek genezise és a kézirathoz képest végrehajtott nyelvi, retorikai, tartalmi, szerkezeti módosítások is jól nyomon követhetők.

A mirákulumos könyvekre is érvényes a megállapítás, hogy a retorikai feldolgozás alapvetően a szerző rendi hovatartozásának, célkitűzésének, képzettségének, tudásának és irodalmi képességeinek megfelelően történik. Az áttekintés mutatja a műfaj szoros kapcsolatát az épületes irodalommal, a legendával, a mondával, az exemplummal és az exemplumgyűjteménnyel.

Megvilágítja a folyamatot, melynek során a mirákulumot a XVII. század közepétől kezdve következetesen alárendelték a nyomtatott gyűjtemények épületes célkitűzésének és propaganda szerepének, s a kompozíció, elbeszélő magatartás, motiváció és a valósághoz fűződő viszony megváltozásával a mirákulum egyre gyakrabban vált exemplummá. A bemutatott anyagban nincs példa a gondosan kidolgozott mirákulumnovella és a tíz, húsz oldal terjedelmű mirákulumelbeszélés típusára, mint például az 1645-ös bogenbergi és az 1664-es altöttingi mirákulumos könyvekben.⁴⁹ Annyiban azonban mindenképpen reprezentatívnak tekinthető, amennyiben a barokk mirákulumos könyvek többsége csak bizonyos megszorításokkal nevezhető szorosabb értelemben vett elbeszélés-gyűjteménynek, mivel bennük néhány kivételtől eltekintve az elbeszélés öröme helyett a reflexió, az értelmezés és a könyvekből megszerzett tudásanyag bemutatása lép előtérbe. A mirákulumelbeszélések modelljének kultusz-történeti, teológiai összefüggéstől elszakított, tisztán irodalmi felhasználására számos példa található többek között Georg Philipp Harsdörffer, Adam Olearius, Johann Balthasar Schupp és Abraham a Sancta Clara műveiben – ez azonban már egy másik történet.

1 Ingo SCHNEIDER, *Mirakelliteratur = Enzyklopädie des Märchens*, 9. köt., szerk. Rolf Wilhelm BREDNICH, Berlin–New York, 1998, 691–702.

2 Gábor TÜSKÉS, *Books of Miracles about Shrines in Hungary from the Baroque Period = The 8th Congress for the International Society for Folk Narrative Research, Bergen, June 12th–17th 1984. Papers*, IV, szerk. Reimund KVIDELAND–Torunn SELBERG, Bergen, 1985, 379–392.; TÜSKÉS Gábor–KNAPP Éva, *Egy feltáratlan forráscsoport: barokk kori mirákulumos könyvek magyarországi búcsújáróhelyekről*, ItK, 1985, 90–100.

3 Ingo SCHNEIDER, *Mirakel = Enzyklopädie des Märchens* (lásd 1. jegyzet), 682–691.

4 *Inquisitio super vita, conversatione et miraculis beatae Margarethae virginis = Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis*, I, szerk. Vilmos FRAKNOI, Bp., 1896, 162–383.

5 FÜGEDI Erik, *Kapisztránói János csodái. A jegyzőkönyvek társadalomtörténeti tanulságai*, Századok, 1977, 847–898.

6 VALENTINUS de HUNGARIA, *Vita divi Pauli*, Venetia, 1511; vö. Matthias FUHRMANN, *Decus solitudinis*, Viennae, 1732; Gábor TÜSKÉS–Éva KNAPP, *Die Wunder des*

heiligen Paulus des Einsiedlers. Analyse der Mirakelaufzeichnungen bei der Reliquie in Budaszentlőrinc = UőK, Volksfrömmigkeit in Ungarn. Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturgeschichte, Dettelbach, 1996, 143–171.

7 Gábor TÜSKÉS–Éva KNAPP, *Mirakelliteratur als sozialgeschichtliche Quelle. Eine qualitativ-quantitative Untersuchung = UőK, Volksfrömmigkeit in Ungarn (i. m., lásd 6. jegyzet)*, 251–277.

8 TÜSKÉS Gábor, *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon a mirákulumirodalom tükrében*, Bp., 1993, 387–395.; KNAPP Éva, *A barokk kori nyomtatott mirákulumos könyvek jellemzői = Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei*, 7–8 (1995–1997), 123–159.

9 TÜSKÉS, *i. m.* (lásd 8. jegyzet), 41–59.

10 *Documenta Artis Paulinorum*, 1, *A magyar rendtartomány monostorai*, Bp., 1975, 278–364.

11 KNAPP Éva, *A máriavölgyi pálos kolostor könyvtára a 18. században. Rekonstrukciós kísérlet. I–II*, Magyar Könyvszemle, 1992, 193–212., 313–331.

12 Ferdinandus Ignatius GRIESKIRCHER, *Magnae Hungariae Dominae, unici Dei matris admirabilis mirabilia, quae in statua sua sacra,*

- super Posonium in Thal, sub cura FF. PP. Paulinorum locata, mirabiliter operatur, Viennae, 1661.*
- 13 FRANCISCUŠ OROSZ, *Liber historicus ecclesiae Thallensis thaumaturgae beatissimae matris*, Budapesti Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, Ab 179. 7.
- 14 GYÉRESSY Béla, *Boldog magyar pálosok*, I, Kézirat. Bp., é. n., 452.
- 15 VINCZE Gábor, *A pálosok irodalmi munkássága a XIV–XVIII. században. Egy XVIII századbeli könyvészeti kimutatás nyomán*, Magyar Könyvszemle, 1878, 29.
- 16 GRIESKIRCHER, *i. m.* (lásd 12. jegyzet), Liber II, 117., 126.
- 17 *Documenta Artis Paulinorum* (lásd 10. jegyzet), 282., 306., 312.; OROSZ, *i. m.* (lásd 13. jegyzet), 5.
- 18 Az I. könyv VI. fejezetében a lapszámozás téves: a 79. lap után ismét a 60. lap következik.
- 19 Matthias ZENDER, *Mirakelbücher als Quelle für das Volksleben im Rheinland*, Rheinische Vierteljahrsblätter, 1977, 108–123., itt: 122.
- 20 Vö. Klaus SCHREINER, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München–Wien, 1994, 304–409.
- 21 GRIESKIRCHER, *i. m.* (lásd 12. jegyzet), Liber I, 65.
- 22 Uo., Liber II, 211–213.
- 23 Uo., Liber II, 118–120.
- 24 Uo., Liber II, 123.
- 25 Uo., Liber II, 80–81.
- 26 Uo., Liber II, 164–165.
- 27 Dieter HARMENING, *Fränkische Mirakelbücher. Quellen und Forschungen zur historischen Volkskunde und Geschichte der Volksfrömmigkeit*, Würzburger Diözesangeschichtsblätter, 1966, 25–240., itt: 65.
- 28 GRIESKIRCHER, *i. m.* (lásd 12. jegyzet), Liber II, 86–91.
- 29 Vö. Michael BATH, *The Image of the Stag. Iconographic Themes in Western Art*, Baden-Baden, 1992.
- 30 GRIESKIRCHER, *i. m.* (lásd 12. jegyzet), Liber II, 106.
- 31 Uo., Liber II, 71–81.
- 32 Uo., Liber II, 134.
- 33 Uo., Liber II, 130.
- 34 Uo., Liber II, 109.
- 35 Uo., Liber II, 114.
- 36 Uo., Liber II, 114.
- 37 Uo., Liber II, 114.
- 38 Uo., Liber II, 118, 110.
- 39 Uo., Liber I, 1–13.
- 40 Uo., Liber I, 40.
- 41 TÜSKÉS, *i. m.* (lásd 8. jegyzet), 392–393.
- 42 Vö. uo., 69.
- 43 Ladislaus KUMMER, *Puteus aquarum viventium cant. 4. Marianischer [...] Gnadensbrunn*, Pressburg, 1734; Josephus NUNKOVICS (ford.), *Puteus aquarum viventium Marianus, jam a quingentis et pluribus annis miraculose repertus*, Tyrnaviae, 1742; OROSZ Ferenc (ford.), *Puteus aquarum viventium. Cant. c. 4. v. 15. Élő vizek kuttya*, Nagyszombat, 1743.
- 44 PÁSZTOR Lajos, *A máriavölgyi kegyhely a XVII–XVIII. században*, Regnum, 1942/43, 563–600.; itt: 564–566.
- 45 Gábor TÜSKÉS–Éva KNAPP, *Die Illustrationsserien barockzeitlicher Mirakelbücher = Uők, Volksfrömmigkeit in Ungarn (i. m., lásd 6. jegyzet)*, 443–470.
- 46 Odo KOPTIK, *Thalleidos liber, I–II*, Sopron, 1744.
- 47 Gábor TÜSKÉS–Éva KNAPP, *Frömmigkeit zwischen Aufklärung und Gegenklärung. Eine personengeschichtliche Untersuchung = Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich 9 (1994)*, 56–73.
- 48 SZÖRÉNYI László, *Mária, a magyar történelem tanúja. Koptik Odo = Uő, Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből*, Bp., 1993, 123–130.
- 49 Hermann BACH, *Mirakelbücher bayerischer Wallfahrtsorte (Untersuchung ihrer literarischen Form und ihrer Stellung innerhalb der Literatur der Zeit)*, disszertáció, München, 1963, 72–91.

Kazinczy és Kölcsey kapcsolatának alakulása egy tervbe vett recenzió történetének tükrében*

Mindig meglepő, hogy néha mennyi ideig kell a könyvtár polcán hevernie egy kéziratnak, míg a megérdemelt figyelem feléje fordul. Még meglepőbb, hogy ezt a sorsot sokszor igen jelentős szerzők írásai, akár könnyen hozzáférhető kéziratárban, sem kerülik el. Ez történt azzal az öt és fél főlioni jegyzettel is, melyet Kölcsey 1815 júliusában vetett papírra Kazinczy munkáinak tervezett recenziójára tett előkészületként. A még értelmezésre váró forrás szavakat, szövszerkezeteket és mondatokat tartalmaz, melyeket a fiatal kritikus Kazinczy Gessner-fordításából írt ki, és csak nagyon kevés magyarázatként használható kommentárral látott el. E néhány lapot 1947 óta őrzik az Országos Széchényi Könyvtár pánccs szekrényében, annak az iratgyűjteménynek a részeként, amely egyéb fontos művek mellett a *Himnusz* egyetlen autográf kéziratát is tartalmazza.¹ Az elmúlt ötven év alatt azonban ez a szöveg elkerülte a szakirodalom figyelmét.² A kritikai kiadás teljességigényére volt szükség, hogy publikálásra előkészítsük ezt a dokumentumot, és kísérletet tegyünk annak számbavételére, milyen körülmények között, feltehetően milyen szándékkal merült fel Kölcseyben a kritika megírásának gondolata, valamint miért jutott a recenzens csupán az előkészületekig. Ez az eset azért is tanulságos, mert a bírálat megírásának elmaradását csak igen kis mértékben magyarázhatjuk Kölcsey alkotói válságával, hiszen ő 1815 júliusa előtt is, meg utána is készített kritikákat, és Kazinczy személye nagyon jól beleillett abba a recenzióírási programba, melyre 1836-ban úgy célzott, hogy az általa felállított kritikai elveket „parányi költőkre alkalmazni: hálátlan feladás” lett volna.³ Nyilvánvalóan e koncepció jegyében készült 1815 első hónapjaiban a Csokonai-, 1817 elején pedig a Kis- és a Berzsenyi-recenzió. Ide tartozik még, hogy Kölcsey megállapodott a Tudományos Gyűjteménnyel egy Virág Benedekről szóló bírálat megírásában is, de időközben a Berzsenyi-recenzió miatt összezördült a szerkesztősséggel, és jó időre megszakított minden további együttműködést a folyóirattal.⁴ A jelentős írók bírálatának soro-

* Ez az írás Kölcsey Ferenc összes munkáinak az OTKA támogatásával készülő kritikai kiadásához készült műhelytanulmány (OTKA szám: T 018294).

zatába tartozik az 1817 nyarán elkezdett, de töredékben maradt Daykarecenzió mellett⁵ a Kazinczyról tervezett is. Az alábbiakban a kritika tervének történetét kísérik végig, arra törekedve, hogy eközben árnyaljuk Kölcsey és Kazinczy kapcsolatának a szakirodalomban megrajzolt képét úgy, hogy figyelmet fordítunk mindkettőjüknek a fordítással és az irodalmi közélettel kapcsolatos nézetére.

Kölcsey kezdeményezése és vitája Döbrenteivel

1815 tavaszán a Csokonai-recenzió befejezése után Kölcsey továbbiak megírását vette tervbe. Erről feltehetően már abban a levélben írt az *Erdélyi Múzeumot* szerkesztő Döbrentei Gábornak, mellyel együtt a kész kritikát is megküldte.⁶ A levél vonatkozó része nem maradt ránk, de Döbrentei reagálásából arra következtethetünk, hogy Kölcsey Kazinczy akkoriban megjelenő munkáinak⁷ recenziálására vállalkozott. Döbrentei válaszában Kazinczy (és Kölcsey meg Szemere) stiláris elveiről írva túlzottnak ítéli a széphalmi mester fordításaiban előforduló xenologizmusokat. Elismeri, hogy Marmontel-fordítása „sokkal feljebb való, csínosb tónusu a' Báróczyénál” de kifogásolja (Kazinczy legszűkebb körének tulajdonított) azon állítását, hogy ott is célravezető lehet germanizmussal élni, ahol van helyette „jó magyar csínos Szollásformánk”.⁸ A jó francia stílus az – érvel tovább –, ami „jól van francziául. Így a többi Nemzetek' Stylusa. Ezekhez csak akkor kell folyamodnunk, mikor a' magyarban semmi olyant nem találunk.” Kazinczy 1788-as Gessner-fordítását összehasonlítja a frissen megjelenttel, és megállapítja, hogy az újban „sok jobban van az első fordításnál: de némelly jobb az elsőben. Nem szebb kifejezés e a' » vérrel béfecskendezett bajnok« a' vérrel mocskosnál? Osztán a' csermely csergedez, 's nem csácsog; a' csácsogást únom, a' csergedezésben gyönyörködöm. Ezeket mind említened kell Kazinczy' fordításában.”⁹ Az utolsó mondat akkor nyeri el értelmét, ha feltételezzük, hogy Kölcsey megemlítette recenzióírási tervét Döbrenteinek, aki – tőle szokott módon – szerkesztői instrukciókkal látta el barátját.¹⁰ Kettejük fennmaradt levelezésében nincs többé szó erről a recenzióról, de az, hogy az ifjú kritikus válaszában igen határozottan megvédte a xenologizmusok alkalmazását, és fejtegette e gyakorlat elvi alapját, eligazít a tervbe vett írás szemléletével és céljával kapcsolatban.

Kölcsey barátjával szemben azzal érvel, hogy a magyar nyelv természete hajlik a xenologizmusok befogadására, hiszen a megelőző korokból is számos példa van arra, hogy az írók gyakorlata révén ilyen módon gazdagodott a nyelv. E tekintetben nem Kazinczy vagy Báróczi az úttörő, hiszen éltek ezzel az eljárással „minden régebbi Íróink, mint Illyés Püspök, Molnár Albert, Zrínyi, Gyöngyösy István”. Egyetért Döbrenteivel, hogy a „jó francia Styl az, melly jól van francziául”, de kiemeli, hogy „hála az égnek”, a magyar

lényegileg eltér e neolatin nyelvtől, mert míg az irodalmi nyelv területén létezik normatív erővel bíró „francia Constructio”, addig sem a magyarban, sem a németben nincs ilyen, s éppen ezért tartja e két nyelvet „szerencsésebbeknek a’ többi európainál, ’s magánál a’ régi Rómainál is.” A nyelvi változásokkal kapcsolatban a fejlődés öntörvényű és nehezen kiismerhető jellegét hangsúlyozza, mert mint mondja, „a’ nyelv maga meghatározza magát, ’s hogy ez a’ Szó vagy Szóllásforma bevételessék, vagy ne? sem Grammatika sem Syntaxis nem határozzák meg: hanem Valami-Más, a’ mit nevezni nem lehet”. Példaként felhossa, hogy Révai Miklósnak „sok[,] rend szerént formált Szavai el vagynak felejtve; ’s a’ *czím* megmaradt. Mi okon? Ki tudja megmondani? Mert a’ miket Garve mond is az illyenekről, jól vagynak ugyan mondvá; de minden kérdésre meg nem felelnek.”¹¹ Kölcsey úgy látja, hogy az íróknak alapos filológiai felkészültséggel kell a nyelv műveléséhez fogni,¹² de eközben számolniuk kell a nyelv természetében rejlő olyan kiismerhetetlen tényezőkkel is, melyek – egyéb kiszámíthatóbb összetevők mellett – befolyással vannak arra, hogy az új, vagy idegenszerű megoldást a nyelv befogadja-e vagy sem.¹³ Az íróknak tehát mintegy a nyelv ítélőszéke elé kell bocsátaniuk újításait, melyeket az majd maga kirostál. A nyelv fejlődésének lényegi vonásaira éppen ennek a szelekciónak az eredményéből következtethetünk. Ez a szelekció mutatja meg legjobban a nyelv természetét, ami nem más, mint „a nyelv képzékenységének (Bildsamkeit) útja”. Ennek megismeréséhez pedig azt kell tudni, hogy a nyelv miként „képezthetik”, illetve „eleitől fogva képeztetett”. „Milyen szintaxis az, melyet a nyelv elfogadhat és eleitől fogva elfogadott?”¹⁴ A szintaxis ebben az összefüggésben tehát nem csupán a nyelv szerkezetének grammatikai módszerekkel való kifejezése, hanem – mai terminussal élve – a nyelvi kompetencia megismerésének eszköze is. Gyakorlati téren tehát az segíti elő legjobban a nyelv gazdagodását, ha minél több filológiai alapon megfontolt újszerű megoldással tétetik próba. A magyar nyelv története arra mutat, hogy a neo- és xenologizmusokat a nyelv számottevő arányban befogadta, így nincs ok azt gondolni, hogy az ilyenekkel való gondos kísérletezés a magyar természete ellen, és ezért kárára lenne. Sőt az a tény, hogy az újítások fő ellenzőjeként számon tartott Debrecen közreműködésével összeállított új énekeskönyvből is sok neologizmust lehetett kigyűjteni, azt igazolja Kölcsey számára, hogy a neologizmusok magából „a’ Nyelv’ Természetéből” erednek, hiszen a magyar nyelvnek ez a szokott konstrukcióktól eltérő megoldásokat teremtő hajlama erősebb, mint az ezeket elkerülni akaró tudatos purista törekvés. A nyelv tehát érvényesíti önnön természetét. Az ezzel szembeszegülő tudatos nyelvművelés – mint a francia esetében látni fogjuk – tehet ugyan nagy károkat, de a hosszú távon érvényesülő folyamatokat nem akadályozhatja meg. Ezért mondja Kölcsey olasz példára hivatkozva, hogy a magyart a „maga útjából elvenni épen úgy nem lehet, mint Marini az Olasz nyelvet el nem vehette”.¹⁵

A Döbrenteihez írott levélben Kölcsey utal a „francia nyelv’ rosz” útjára, ami arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyelv természetével szembeszegülő törekvések sok kárt tehetnek. Az 1830–31 fordulóján keletkezett *Kritika* című összegző tanulmányában részletesen kitér erre a kérdésre. Mint mondja, a Richelieu kezdeményezésére létrejött akadémia a politikai világ „despotái” elveit érvényesítette az irodalmi életben, és „a nyelvet legelőször is birtokába vette s számtalan szavaitól megfosztván s békóba vetvén elszegényítette”. A tagok üldözték mindazokat, akik „saját fejeikből mertek gondolatokat formálni”, és így az „ideák kifejlését s a tudományos mélységre és nagyságra törekedés útját bezárták”. Kölcsey egyéb példák között felhossa, hogy „Voltaire, D’Alembert, Diderot s mások a geniális Rousseau ellen öszveesküdtenek, mivel nem tőlök, hanem saját szívéből kért tanácsot”. Ennek az intézményes szellemi diktátorságnak lett szerinte a következménye, hogy a francia nyelv „örök poétia szegénységben” maradt „még akkor is, midőn saját legnevezeteseb íróik az ellen panaszkodni felállottak”.¹⁶

Számos megjegyzés bizonyítja, hogy Kölcsey már a tízes évek közepén kialakította ezt a véleményét. Amikor 1814-ben arról hall, hogy Kassai József a saját nyelvtani koncepcióját szeretné minden királyi iskolában elfogadtatni,¹⁷ azonnal az Académie Française-re hivatkozva utasítja el Kassai szándékát: „Én a francia akadémiának diktátorságával sem valék soha megelégedve, annyival inkább egy embernek az nem adathatik.”¹⁸ A Kazinczyhoz írott, a nyelvújítás elveit tárgyaló 1815-ös híres levelében is érinti e kérdést, amikor megállapítja, hogy xenologizmus „nélkül nincsen egy nyelv is. A franciát elrontotta az akadémia, de a revolúció sok újításokat hozott be, valamint az új kémia is. De Lille és a marseillei ének szerzője már sokkal szabadabbak, mint a XIV. Lajos írói.”¹⁹ Egy évvel később Döbrenteinek küld fejtegetéseket a francia nyelv fejlődéséről: „Meg van mutatva, hogy a’ Ronsard’ és Malherbe’ nyelve jobb úton indult el, mint a’ Voltairéké; s’ erről többé senki nem kételkedhetik, minekutána az újabb időkben De Lille is kénytelen volt azon szabadabb útra visszacsapongani, mellyen a’ szeretetre méltó Marot erőltetés nélkül járdalla. ‘S nem sokkal okosabb e a’ De Lille’ cselekedete a’ Voltairekénál, kik szüntelen panasztak a nyelv’ igája ellen, a’ nélkül hogy azt kinevetni igyekeztek volna?”²⁰ A korabeli német szakirodalom részletesen foglalkozott a kérdéssel. A Döbrenteihez írott már tárgyalt levélben Kölcsey Karl Wilhelm Kolbéra hivatkozik,²¹ a *Jenisch pályairata* címen kiadott, feltehetően 1814 augusztusában készült összefoglalásban pedig több helyen foglalkozik a problémával.²² A Jenisch-tanulmány onnan eredezteti a francia költői nyelv szűkösségét, hogy a „nyelv már messze ment a műveltetésben, mikor az írók fellépni kezdettek, s a beszélő publicum újságokat többé nem szenvedett el”.²³ Ez nagy baj, mert általános szabályként az fogalmazódik meg, hogy a különböző dialektusokon kívül a lexikális gazdagodást az segíti elő, „ha a nyelv *eleinte* sok oldalról veszen az *íróktól* művelést, mert egy, már

az állapotás bizonyos gradusát elért nyelv nem könnyen fogja a művelést, mint ez a francia nyelvvel történt”. (Kiem. tőlem – Gy. L.)²⁴ Ronsard, Jodelle, Theophil és Montaigne írásaiban lehet merész és újszerű összetételeket találni („sommeil charme-souci, vent chasse[-]nue, l’abeille suce-fleur”), de az ezeket létrehozó kreativitás a későbbiek során nem vált követendő példává, „s innen van, hogy az újabb francia poeta, Voltairenek s d’Alembertnek nyelvén nem röpülhet úgy, mint Ronsard és Malherbe röpülhetnek”. Az Akadémia bűne, hogy „kevesítések és tisztogatások által sok jótól megfosztotta magát a francia nyelv”, mivel a szinonimákat „megkevesítette”.²⁵ Összefoglalásban Kölcsey nem említi, de Jenisch kitér arra is, hogy a görög és a latin szabad szórendje nagymértékben növeli a nyelv nyomatékát, energiáját, míg a francia a kötött szintaxis miatt ebből a szempontból is hátramarad más nyelvekhez képest.²⁶ Jenisch könyvéből minden bizonnyal sokat merített Kölcsey, amikor a „francia Constructio”-ról kialakította véleményét,²⁷ mely igen fontos eleme a nyelv művelésével kapcsolatos felfogásának. Arról van ugyanis szó, hogy az olyan közegben, melyben valamilyen intézmény, vagy tekintély az egyszer már megvalósult nyelvi megoldásokat, vagy az azokból elvont szabályokat normatív erővel érvényesíteni tudja, nagyon lecsökken annak lehetősége, hogy a nyelv kifejezőképességét és sokszínűségét az írói lelemény révén lehessen fejleszteni, hiszen az írók arra vannak kényszerítve, hogy igazodjanak a szabályokhoz, és így kevés újítást bocsátanak a nyelv természetes ítélete elé. Az újítások sorsát egyébként az is megpecsételi, hogy a normatív elvárások erőssége miatt az olvasóközönség is nehezen fogadja be azokat. Ez a megfontolás rejlik Kölcseynek azon gondolatmenete mögött, melyet a „magyar szollás” természetéről mond. Úgy véli, annak eldöntésére, hogy valami „eredeti magyar szollás”-e, a magyar szintaxist kell meghatározni. Erről azonban kijelenti, hogy az „mindeztideig nincsen, és jövendőljük, s akarjuk, hogy magyar szintaxis soha se is legyen”.²⁸ Ezáltal lehet ugyanis elkerülni, hogy a megvalósult nyelvi aktusokból elvont grammatikai törvények akadályozzák az írói invenciók útján történő nyelvbővülést. Mivel ezeket az elveket Kazinczy stílusa kapcsán, és Kazinczy védelmében fejtegette Kölcsey, joggal feltételezhető, hogy 1815 tavaszán a tervezett recenziót is ezek szellemében készült megírni. Ez tehát nagyon határozott állásfoglalást jelentett volna a neológia oldalán abban az értelemben, hogy a purizmussal szemben filológiailag megerősítse az elvi jogalapot a Kazinczy képviselte nyelvművelés számára, mely az idegen szépségek magyarra való átültetésében látta a nyelvvel kapcsolatos aktuális teendőik legfontosabbikát, és ezért az emelkedett műfajokban bőven alkalmazott neo- és xenologizmusokat. Az eddig tárgyaltak tehát abban adnak eligazítást, hogy Kölcsey milyen szándékkal láthatott neki Kazinczy műveinek olyan alapos átolvasásához, mely egy recenzió megírásához szükséges. Ez a munka feltehetően módosította Kazinczy műveiről korábban kialakult véleményét.

A recenzió tervéről Kölcsey Kazinczyt is értesítette. Abban a levelében, melyben beszámol az *Erdélyi Múzeum*nak elküldött Csokonai-kritikáról, kilátásba helyezi, hogy mestere munkáiról is fog írni: „Időm, 's elegendő csendem ha leszen a' nyáron Kazinczynak munkáit fogom recenseálni, 's Grammatikál dolgokat firkálok. A' Múza pedig hallgat, 's félő hallgatni fog igen soká.” Kazinczy munkái felől érdeklődve pedig sejteni engedti, hogy a fordítások egyik értelmét a magyar irodalmi nyelv különböző stílusárnyalatainak megteremtésében látja. Ezért írja az Ossian-fordításról, hogy Poesisünk 's nyelvünk ezen Caledonicai *Némettel* még legtöbbit fog nyerni', majd utána rögtön „a' Marmontel' franciázás szellemét”, és az „Angol Yorik” hazai követésének esélyeit latolgatja.²⁹ Nincs adatunk arra, hogy Kölcsey ekkor ismerte-e a Sterne-fordítást,³⁰ de a másik kettőt minden bizonnyal forgatta, hiszen 1814 októberében együtt dolgozott Kazinczyval, amikor ő az utolsó simításokat végezte Osszián-fordításán,³¹ Marmontelt pedig, ha az átdolgozott változatban esetleg nem is, az 1808-as kiadásban mindenképpen olvasta. A későbbiek szempontjából fontos kiemelni: ekkor Kölcsey láthatóan úgy ítélte meg, hogy Kazinczy ezen munkái eleget tesznek a kitzűzött célnak, vagyis az eredetinek megfelelő, egymástól eltérő stílusban hozzák a külföldi műveket. Mindazonáltal az elismerés nem volt töretlen, hiszen 1817-ben úgy emlékezik vissza, hogy Szemerével együtt a Gessner-fordítást már akkor cifrának, azaz túlfordítotttnak ítélte.³²

Az idézett, Kazinczyhoz írott 1815. áprilisi levélből az is látható, hogy Kölcsey a recenzióírást olyan literátori tevékenységnek tartotta, melyet nehéz életkörülményei mellett, a költői ihlet elapadásának korszakában is képes sikerrel művelni. Még májusban is ebben a szellemben magyarázza helyzetét Kállay Ferencnek: „Elroncsolt szívvel s eltépett gondolatokkal, emellett ily ingereltetésben mint minden hozzám hasonlók ily körülményekben vagyunk, lehet-é egyebet írnom recenzióknál?”³³ Ugyanezen a napon Kazinczyhoz intézett soraiban a kedvezőtlen külső körülményeket konkrétan is megjelöli: „Ez a sok út, s az építések még mindég rendtelenségben tartanak, s időnk oltá nem készíthettem egyebet, a Csokonai recenzióján kívül. Én most recenzióknál egyebet nem adhatok, mert szüntelen ingerlésben vagyok, s más dolgozásokra következésképpen nem alkalmas. De recenziókat írhatok ingereltetve is.”³⁴ Mivel Kazinczy ez idő tájt Bécsben tartózkodott, csak késve reflektált Kölcsey tervére, melyet örömmel nyugtázott: „Valóban édes Uram Öcsém, nekem felette kedves volna ha Uram Öcsém a Kazinczy munkáit recenseálná, még pedig úgy, mintha Uram Öcsém Kazinczyt soha nem látta volna, mintha őtet nem szeretné, az az irgalom és kémelés nélkül. Én abból tanulnék, s úgy hiszem hogy engem senki sem taníthat más mint Uram Öcsém és társa Szemere. – Oda számlálván magno sed proximum intervalló [távol lévő, de közel álló; célzás feltehetően Horváth Istvánra és Helmezy Mihályra] a két pesti barátot.”³⁵ Mint erről a fennmaradt kézirat

dátuma (1815. július) tanúskodik, a Széphalomról kapott megerősítés birtokában Kölcsey júliusban hozzáfogott az előmunkálatokhoz, és *Készületek a' Kazinczy munkájának Recenziójokra* címen papírra vetette jegyzeteit. Ezt követően azonban sem saját levelezésében, sem a róla szóló forrásokban hosszú ideig nem találunk utalást a bírálat tervére.

1816 tavaszán Kazinczy utal művei recenziójára. Ekkori leveleiben a neologizmus apológiájaként többször beszél egy tervezett antológiáról, melyben külföldi és magyar szerzőknek a nyelvújítással kapcsolatos fontos szövegeit közölné. A kiadandó művek sorában szerepel fordításainak recenziója, anélkül, hogy annak szerzőjét megnevezné: „Diesen[!] soll die Recension der IX Bände Übersetzungen folgen, welche Trattner in Pest 1815. herausgab.”³⁶ Nem sokkal később Kölcseynek már múlt időben számol be a kötettervről, de a recenzióról mint megírandó műről úgy beszél, mintha azt maga akarná elkészíteni: „Én Segédek a' Magy. Nyelv és Liter. isméréteré cím alatt akartam egy Kötetet nyomtatattani. Ebben ezek álltak volna: [...] Recenziója az én IX Köteteimnek nem magasztalva, hanem a' botlásokat kimutatva (Ossziánomnak mind a' két Kötete előtt ez áll: HÁROM KÖTET. holott csak KETTŐ; de mit gondol azzal Tr.[attner], inkább hiba legyen, mint hogy ő új titulust nyomtasson. – A' Karthon' végéből 2 lap ki van hagyva. Tr.[attner] azzal sem gondol.) Megjavítanám ezen Recenziómban azon botlásokat is, quas aut icuria fudit, aut humana parum cavit natura [melyeket vagy a hanyagság szült, vagy melyektől az emberi természet kevésbé őrizkedett].”³⁷ Mivel semmilyen más forrásból nem tudunk arról, hogy Kazinczy fordításait maga készült recenzeálni, nem kizárt, hogy így akarta Kölcseyt a bírálattal kapcsolatos ígéretre emlékeztetni. Ezt a sejtést az is megerősíteni látszik, hogy a levéllel együtt egyebek között megküldte munkái újabb kötetait.³⁸ Válaszában Kölcsey helyesli a neologizmussal foglalkozó kötet megjelentetését, és megjegyzéseket tesz annak tartalmáról, de a recenzióra nem tér ki. Kazinczy fordításai közül kiemeli Goethe *Egmont*-jának betétverseit, melyeket egyszerre dicsér és illet súlyos kritikával: „A nyomtatványokat hálás örömmel vettem, legelőbb is Egmontot ragadtam s az isteni két dalt kerestem ki, mely reám szokatlan hév érzeményeket borít minden újabb látáskor. A *Die Trommel gerühret* úgy van fordítva, minél jobban nem lehet, de a másikat *freudvoll und leidvoll*, jól tudtam én, hogy azt lehetetlen fordítani. Megengedjen [itt: megbocsásson] édes Uram Bátyám, de midőn a magyart akartam olvasni, kénytelen voltam csak a németet mondani el magamnak.”³⁹ Az idézett levélváltásból kitetszik, hogy Kölcsey feltehetőleg azért tért ki Kazinczy célzása elől, mert ekkor már nem volt szándékában a fordításokról megírni recenzióját. Indokait sehol nem fejtette ki, ezért csak valószínűsíteni tudjuk azokat. 1815 kora őszétől sok energiáját kötötte le a *Mondolat*-vita esetleges folytatására való felkészülés és az ekkor elkezdett *Iliász*-fordítás.⁴⁰ A legfontosabb oknak azonban azt véljük, hogy a megjelent kötetek áttanul-

mányozása során komoly fenntartásai alakultak ki Kazinczy fordítói gyakorlatával szemben. Ennek jelét látjuk a *Készületek* számos jegyzetében, a Goethe-vers fordításáról mondott kritikai észrevételben, és ezt igazolják a később tárgyalandó, 1817-es lasztóci levelek is. 1816-os leveleiből egyértelműen kiderül, hogy mélyen egyetértett Kazinczy neológiájának céljával, és változatlanul szoros személyes kötelékek kapcsolták őt Széphalomhoz. Ebben a helyzetben nagyon kényes feladatnak tűnhetett, hogy olyan bírálatot írjon, melyben a nyomtatott nyilvánosság előtt fejt ki a nem csupán elismerésből álló kritikáját mestere addigi életművét összegző köteteiről. További nehézséget jelenthetett, hogy Kazinczy munkáit nem lehetett közönséges fordításoknak tekinteni, mert azok a közreadó szándéka szerint is nem kis részben egy nagyszabású irodalmi, stilisztikai, nyelvi és ízlésbeli program, a neológia létjogosultságát és kizárólagosságát voltak hivatva igazolni.⁴¹ Kölcsey megjegyzéseiből kiderül, hogy e szándékkal ő is egyetértett. Kritikai észrevételeinek egy része – mint látni fogjuk – azonban éppen azt állapítja meg, hogy a Kazinczy fordítói *gyakorlata* során megvalósult nyelvi megoldások nem hitelesítik a kívánt mértékben a neológia elméletét. Ennek az ítéletnek a közzétételével Kölcsey nemcsak Kazinczy neheztelését vonhatta volna magára, hanem az általa fontosnak tartott törekvéseknek, a neológia ügyének is sok kárt okozhatott volna.

Az irodalmi közélet és a recenzió terve

A recenzió ügye 1817 májusában bukkan fel újra Kazinczy és Kölcsey levelezésében. A helyzet megértéséhez azonban újabb kitérőt kell tenni. Saját munkái kilenckötetes gyűjteménye folytatásaként Kazinczy Klopstock *Messiását* fordította le prózában. A megjelent sorozat azonban nem volt kelendő. Trattner János Tamás, a kiadó, a fordítás neologizáló nyelvében látta a sikertelenség okát, és a stílus megváltoztatásához kötötte a folytatás megjelentetését. Trattner „declarálja – írja Kazinczy Kölcseynek –, hogy ha a’ Messiást nem úgy fordítom a’ mint azt a Publicum óhajtja, ő nekem soha semmit nem nyomtat többé”. A sértett fordító hangot ad neheztelésének a Messiásról megjelent hirdetés miatt is, melyben Kultsár István és Trattner „azt ígéri, hogy a Messiás érthetőleg lesz dolgozva. – Ez annyi, hogy a’ IX Kötet tehát nincs érthetőleg dolgozva.” A sértődöttséget növelte, hogy Trattner, mint kiadó és nyomdász, Kazinczynak számos kívánságát nem teljesítette.⁴²

A Trattner által 1817 januárjában megindított *Tudományos Gyűjtemény* megítélése további problémákkal terhelte Kazinczy és a pesti kiadó viszonyát. Széphalom számára elfogultan nemzetinek tűnt az új lap iránya: „A’ Pesti Journal’ tendenciája, a’ mint veszem észre még eléggé nevetséges vignettjéből is, a’ nemzetiség. Szent cél. De én irtózom az olly nemzetiségtől, melly a’ külföldi szépet és jót irtózza, mert az külföldi.”⁴³ Ugyanakkor 1817 januárjában

ban Kazinczyt nagyon fájdalmasan érintette a hír, hogy Döbrentei újra komolyan fontolgatta az *Erdélyi Muzéum* kiadásának abbahagyását.⁴⁴ A széphalmi mester korábban arra kérte szerkesztő barátját, hogy ne hagyja „a’ Nemzetet Folyó-írás nélkül”,⁴⁵ most pedig Pápay Sámuelnek azt hangsúlyozza, hogy a két folyóirat termékeny vitáknak adhat fórumot: „Én mind a’ Tud.[ományos] Gyűjteménynek, mind az Erd[élyi] Muzéumnak kívánok Istentől jó egészséget és boldog fenn maradást [...]. Higyj nekem, [...] nem rossz az ha korholódunk, ha vetélkedünk, csak alacsony emberiségek ne gyúlasszanak erre.”⁴⁶ Az *Erdélyi Muzéum* megszűnésének lehetősége azért is érzékenyen érintette Kazinczyt, mert a *Tudományos Gyűjtemény* az ő külföldi mintakövetést hangsúlyozó stílus- és ízléseszményével⁴⁷ nem harmonizáló irányelvet látszott követni. Ehhez járul rossz előjelként, hogy a folyóirat kiadója Trattner volt, aki a fordítások ügyében éppen a kelendőséget akadályozó neologizálás miatt különbözött össze a széphalmi mesterrel. Ugyanakkor a pestiekkel szemben Kazinczy és Kölcsey 1816-tól úgy tartotta számon Döbrenteit, mint aki a neologizálás kérdésében megtért hozzájuk.⁴⁸ Kazinczy és támogatói úgy érzik, hogy az erdélyi folyóirat megszűntével olyan fórumot vesztenének el, mely hathatósan képviselhetné ügyüket, míg az új folyóirattól ezt ekkor nemigen remélték.

1817. május 1-jén Szemere Széphalmon járt, és hírül adta, miként zördült össze Kölcsey a pesti szerkesztőséggel a Berzsenyi-recenzió miatt,⁴⁹ 6-án pedig Trattnertől érkezett levél, mely szintén beszámolt ezekről az eseményekről. Kazinczy úgy látta, hogy mindez igazolja sejtését, mely szerint elfogult nemzeti szellem uralkodik a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztőségében. E felfogás egyik hangadójának Horvát Istvánt tartotta. A hírekről több barátjának nyomban beszámol: „Horvát István azt kívánta Kölcseitől, hogy a’ Berzsenyi Verseinek Recenziójokból húzzon ki két §-t, mellyekben az állott, hogy a’ Magyar eddig nem bírta a’ Dalok lelkét [...], mellyben a’ Rácok megett áll. Ez az én tisztelt barátom Horvát hongrais[!] enragé [megveszekeedett magyar], még a’ nem valót is ránk szeretné raggatni, mihelytt általa fénylünk. Én azt hiszem magam felől, hogy én is a’ dühösségig Magyar vagyok, de nem vagyok az a’ hazugságig. Poetai Berkemben áll egy ének Azzan Agáról. Azt Morlach nyelvről fordítá Góthe [...]. Kivéven az egy Zrínyit, nézzük-meg a’ XVIII. század közepéig van e Magyarban öszveséggel [...] annyi poetai becs mint ebben az egy dalban. Bizony nincs.”⁵⁰ Az ugyanez nap Döbrenteihez írott levélben is elmondja az idézetek lényegét, melyet egy kérdéssel told meg: „Abban áll e a’ Haza és Nemzet szeretete hogy hazudjunk annak magasztalására? ‘s Kölcseinek szava nem azt tehette volna e, hogy piruljunk-el ‘s igyekezzünk ezen *puszta mezőkön* is virágokat termesztetni.”⁵¹ Ezek a szenvedélyes megnyilatkozások érthetővé teszik, hogy Kazinczy nem örült a hírnek, hogy Horvát István készült fordításai kilenc kötetéről recenziót írni: „Trattner írja, de talán csak titokban,

hogy IX Köteteimet Horvát István akarja recenseálni. Bízvást. De én Kölceit szeretném Recensemnek.”⁵² Kazinczy láthatóan nem sok jót remélt a Révai-követő Horváttól, akiről nyilván nem tételezte fel, hogy az ő idegen szépségeket meghonosítani törekvő fordításait nagyra értékelné. Sokkal megértőbb és a neológia ügyét jobban szolgáló kritikát remélt Kölceyitől, kiről tudta, hogy neheztel a pesti szerkesztőségre. Igaz, tőle már egy éve nem kapott levelet, és 1816-ban Kölcey sokatmondóan nem reflektált Kazinczy recenzióval kapcsolatos megjegyzéseire, de 1815-ben mégiscsak maga ajánlkozott a fordítások bírálatára, a magyar irodalmi nyelv állapotáról és a xenologizmusok alkalmazásáról pedig egyetértettek, és a tőle eddig megjelent két recenzió nagyon tetszett a széphalmi mesternek.⁵³ Némileg új helyzetet teremtett Szemere május 6-i levele, melyben megerősíti, sőt részletezi a kilenc kötetről a *Tudományos Gyűjtemény* körében felmerült terveket, majd saját grandiózus elképzelésével áll elő: „Minap [máj. 1.] elfeledém megsúgni, hogy Uram Bátyám munkáit többen szándékoznak recenseálni. Prof. Fejérnek volt előszer gondolatjában; 's van e még? 's lesz e? nem tudom. Horvát Pista előttünk, Vitkovics, Kölcey 's magam előtt jelentette ebbeli szándékát. O tempora! Ezen készültek engemet arra határoztanak, hogy a' próbát én tegyem, ne más. [...] Kazinczy Ferencznek Literatori pályája – mint Theatralische Laufbahnja Ifflandnak, mellyet Uram Bátyám ismerni fog – ez tehát czélom.”⁵⁴

Kazinczyra nem volt hatás nélkül Szemere terve. A 6-án kelt levélre mindent félretéve 7-én reggel terjedelmes válaszban küldi a kért adatokat, és erősen biztatja Szemerét: „Ha Uram Öcsém megteszi a' mit készül, nagy szolgálatot teszen Nyelvünknek, nagyot nekem, s' magának és a' mi szép barátságunknak nagyon szép emléket állít: [...] Segélni fogom én a' miben lehet és illik. – Mi lehet ezen Munkájából Uram Öcsémnek, ha azt legelőbb én, a' történelmi dátumok miatt – azután Kölcei, végre Szent Miklósi olvasuk-meg [...] Ollyan forma lenne az mint a' mit Jénisch írt Góthének Írói érdeme felől. [...] Góthe és K[azinczy]? Ezt lehetne kérdeni. De kevélység nélkül, ha Góthét csak úgy tekintjük mint Nyelvmívészt, én vagyok, lehetek, az a' *Magyarnak* és *most*, a' mi 1800 körül Lessing és K[postock] után Góthe a' Németnek.”⁵⁵ Kazinczy úgy ítéli meg, hogy a vállalásaiban nem mindig megbízható Szemere terve nem teszi szükségtelemmé egy másik elvbarát recenzióját, és május 14-én ebben a szellemben ír Kölceynek. Dicséri a már megjelent Kis- és Csokonai-kritikát, elmondja, hogy egyetért a Berzsenyirecenzióban kifejtett értékeléssel a magyar költészet múltbeli eredményeiről, és beszámol a Trattnerrel folytatott levélváltásáról: Trattner „kéri Uram Öcsémet általam, dolgozzon számára továbbá is”. Kazinczy közvetíti ugyan Trattner kérését, de láthatólag nincs szándékában rábeszélni Kölceyt arra, hogy a *Tudományos Gyűjteménynek* továbbra is dolgozzon. Ehelyett az *Erdélyi Muzéum* számára igyekszik munkatársul megnyerni. Hangsúlyozza tehát,

hogy „Döbrenteinek nem szabad az Erd.-[élyi] Muz.[éum] kiadását abba hagyni”, és beszámol a Horvát István recenziói tervével kapcsolatos véleményéről: „Tr.[attner] írja hogy Horv[át] István az én IX. Köteteimet [itt és a továbbiakban értsd: mind a kilencet] recenseálni fogja. Talán úgy jobban fognak kelni, *úgymond Trattner*. – Költek volna, ha követte volna a tanácsomat, melly az volt, hogy a’ darabokat külön is árúlja. Mert 25 ftot nem minden ember ad Magyar könyvért. – Szeretném ha Uram Öcsém is recenseálná Horv[át] István után az Erd[élyi] Muzeumban, még pedig úgy, mintha engem soha nem is látott volna, a’ legszabadabban.”⁵⁶ Kazinczy megfogalmazása azt sugallja, hogy nem bízta Trattner és Horvát István segítő szándékában, sőt – okkal, ok nélkül – azt sejteti, mintha ellene egy összeesküvés lenne kibontakozóban, és újra hangsúlyozza a recenziós kritikusi szabadságát. Néhány héttel később Kölcsey megerősíti Kazinczy ebbéli aggodalmait. Hátározottan lebeszéli mesterét arról, hogy a frissen elkészült *Erdélyi leveleket* saját költségén adja ki: „Ne, Édes Uram Bátyám! Ha az Erdélyi levelek a’ publicumnak hizelkedő tonusban volnának is írva, mindent véghez fog vinni a’ factiói [pártos] lélek, hogy azok ne keljenek, ’s akkor még inkább ha megtudják, ki fog abban veszteni.”⁵⁷

Szemere június 6-i beszámolója szerint Kazinczy érvei nem érték el céljukat: Kölcsey ugyan elment barátjához Lasztócra, de onnan Pestre készült, hogy az irodalommal szakítva ügyvédi vizsgát tegyen. Mint Szemere írja: „Feri vonogatódzik a’ IX. kötet körül dolgozni. Azonban segédet mégis ígére. ő most habozásban van.”⁵⁸ Kölcseynek ez valóban kétségekkel teli nyara volt, és az év első felében is kijutott neki a megpróbáltatásokból. Igaz, hogy 1817 első hónapjaiban a Homérosz-fordítás valamint a Kis- és a Csokonai-recenzió miatt volt része Pesten elismerésben, lelki nyugalmat azonban mégsem talált. Korábban legfőbb panaszja vidéki lakhelyére volt,⁵⁹ 1817 elején azonban néhány hónapos pesti tartózkodás után – önmaga számára is nehezen megmagyarázható módon – visszavágyott a Tisza mellé. A különböző írói társaságokat kistílűnek tartotta, magát pedig idegennek érezte körükben.⁶⁰ Ehhez járult, hogy komoly elvi vitába keveredett a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztőségével a Berzsenyi-recenzió kapcsán. Csekébe visszatérve gazdasági ügyeiben álltak be sorsát nehezítő fordulatok. Szemerének szóló önéletrajzi levelében is mint gondokkal teli időszakról beszél a kérdéses hónapokról: „1817. ápril. Pestről hazamentem; jószágkontraktusom semmivé tetetett, és így a terv is, hogy Pesten lakhassam. Annyi szíváldozat után, az ifjúság első éveitől fogva, ez kínosan ért. Anélkül, hogy a jövőre kinéztem volna, visszamentem hozzád Lasztócra; hol egy egész hónapig semmit sem tettem, csak magamba mélyedve napról-napra éltem. Azalatt K[azin]czy háromszor volt nálunk, mi ott (tudod miért?) egyszer sem. Mi akkor vele literátori pörbe jöttünk. Újításait nem javallottuk, mert azáltal a nyelvbéli sokszínűséget elvesztené. Ő minket nem értett. Ekkorból való a lasztóci három

leveleim.”⁶¹ Kazinczy május 14-i levele, melyben Kölcseyt a kilenc kötet fordítás recenziálására buzdította, nem a legszerencsésebb pillanatban érkezhetett. Kölcsey ugyanis nyomasztónak érezte saját sorsának bizonytalanságát és perspektívatlanságát, kisszerűnek tartotta a magyar irodalmi életet, nem bízott a hazai irodalom kiteljesedésében, és ezért kétségesnek gondolta, hogy ehhez igazítsa saját életprogramját. Nemcsak a nagy történelmi eseményekhez, hanem a XVIII. századi német vitákhoz képest is olyan jelentéktelennek minősítette a hazai irodalmat, hogy – mint mondja – „ha felségsértés nélkül lehetne, méltán csak néhány kevés s privat emberek Steckenpferdjének [veszszőparipájának] kellene gondolnunk. A kifejezés egy kicsit komisch, de az istenség tudja, hogy ezen bohóskodásnál senkinek a szíve nem vérzik úgy, mint az enyém.”⁶² Ez az elkeseredés is ott áll az úgynevezett lasztóci levelek hátterében.

Ez idő tájt az is megterhelte Kazinczy és Kölcsey kapcsolatát, hogy eltérően vélekedtek az irodalmi életben való részvétel módjáról. A nyelv természetével kapcsolatban Kölcsey azt a már 1815-ben megfogalmazott tételét hangsúlyozza, hogy a „nyelv maga meghatározza a’ maga pályáját, ’s maga meghatározza egykor ezen pályának végcélját ’s korlátjait is, ’s valamint zúgolódás nélkül lett a’ *halálnak*-ból *halálnak*, úgy lettek volna a’ mostan kezdődő változások is minden láрма nélkül szokottakká, vagy elfelejtettek volna, minden láрма nélkül, örökre.”⁶³ Ebből persze nem azt a következtetést vonja le, hogy az írónak nincs feladata és felelőssége a nyelv alakításában, hanem azt, hogy a szükségesnek érzett újítások meggyökeresedéséről „egyes ember, sőt az egész nemzet is nem ítélni, mert az újat sokszor egészen ismeretlen okok fogadtatják el”.⁶⁴ A változások mozgató okai megismerésének ezen szkeptikus felfogásából következik, hogy Kölcsey a filológiai felkészültség mellett a nyelvvel szemben alázatot vár el az írótól. Pesti tartózkodása során azonban ennek hiányát tapasztalta. Azt látta, hogy a nyelvkérdésben különböző elveket valló írók csoportokba tömörültek, hadállásokat foglaltak el, és eszközökben nem válogatva küzdöttek saját álláspontjukért, melyet gyakran anyagi és presztízs szempontok mellett az intézményesülő irodalmi életben betöltött pozíciókért folyó küzdelem is erőteljesen befolyásolt. Elkeseredetten írja Kazinczynak, hogy az év elején alkalmá „volt látni és megítélni, miben feküdjenek a’ Litteraturai dolgok”. Nem az újítást tartja károsnak, hanem az ehhez kapcsolódó olyan vitákat, melyek a különböző álláspontok megnevezésével hozzájárultak a szemben álló frontok önazonosságának tudatosodásához, és így az ellentétek állandósulásához: „A’ változásokat, mellyek magokban jöttek ’s előmentek volna, nagyon kiismertetni, siettetni ’s végre oltalmazni, ’s nekik nevet adni, ez a’ mi a’ dolgot elrontotta. Már most ott áll túl a’ dunán a’ hatalmas (pénzzel és számmal) klub, kik nem vesznek könyvet, ha benne *jota* van; kik az Universitas Typographiája factorát pénzzel megvesztegették, hogy minden *jotás* imádságos ’s énekes

könyvet *ypsilonnal* nyomtattasson; kik Abauj Vármegye Universitásárahoz kérelmet akartak küldeni 's azt kicsinálni, hogy közönséges végzés által Kazinczynak az Írás megtiltassék. 'S mind ezen, 's több bohóságok csak azért, mert ezek a' szerencsétlen nevek *jotista*, *ypsilonista*, *Neolog*, *Neologismus* ('s Isten tudja még mi?) feltaláltattak, 's oltalmaztattak." E helyzetértékelésből ered az a vágyként megfogalmazott program, mely szerint Szemerével együtt a legjobbnak azt hiszi, hogy a *neologizmus* név „töröltessék-el, soha egy szó a' nyelvnek ezen oldaláról ne tétessék, 's ingerlés által a' factiók ne gyúlasztassanak".⁶⁵

Fordítási elvek és gyakorlatok

A lasztóci levelek jól mutatják, hogy Kölcsey ekkor „a nyelvi evolúcionizmus álláspontját vallja” a Kazinczy képviselte „nyelvrevolúciós és irodalmi csatákat provokáló” irányzatával szemben,⁶⁶ és azt is jól dokumentálják, hogy írójuk szerint milyen fordítási gyakorlatot célszerű követni a magyar irodalmi nyelv fejlesztése érdekében. Az önéletrajzi levél fent idézett részletével összhangban általános tételként Kölcsey megállapítja, hogy „igazságtalanság az újtól annyira elkapni magunkat, hogy a nyelv ideáljában egyedül csak azt látassunk szemmel tartani, s csak az után törekedni. Mert nem hanyatt-homlok rohanunk-e az egyoldalúságra?”⁶⁷ Ebben az érvelésben fontos szerepet kap a nyelvideál, mely a Kazinczy újítási törekvéseit meghatározó célképzet egyik legfontosabb eleme, sőt az 1814-ben megjelent *Báróczy Sándor élete* című tanulmányban az egyetlen alaposan jellemzett eleme. Itt ugyanis a nyelvművelés fő célképzeteket pusztán a nyelvideált nevezi meg Kazinczy, melynek tartalmát úgy írja körül, hogy segítségével a nyelv az lehet, „aminek lennie illik: *hív, kész és tetsző magyarázója mindannak, amit a lélek gondol és érez*”.⁶⁸ Kölcsey tehát nem kevesebbet állít, mint hogy a túlzásba vitt neologizálás megfeleltetik a művészi nyelvvel szemben támasztott, Kazinczy által hangsúlyozott kommunikációs, valamint esztétikai elvárásokról, és öncélúan egyedül az újszerűsége törekvést tartja szem előtt, ezáltal nem szolgálja a nyelvújítás legfontosabb célját, az irodalmi nyelv sokszínűségének megteremtését. Ebben a szellemben fogalmazza meg Kazinczy kilenc kötetével szemben alapvető fenntartásait is. Legfőképpen azt kifogásolja, hogy az újítás vezére a különböző szerzők műveit azonos stílusban fordította le, és hogy az eredetitől sok helyütt önkényesen tért el. Észrevételeihez magyarázatként hozzáteszi: „Pedig mit ohajtottunk annyira a IX. kötetből, minthogy a nyelv egyszerre mennél több oldalt vehessen magának?”⁶⁹ A *Készületek*ben több olyan Kazinczy fordításából kijegyzett részlet található, melyet Kölcsey a túlzásba vitt neologizmus eseteként tart számon. Az *in der schattigsten der Lauben* szintagmát Kazinczy a genitivus partitivust megtartva *az ernyők' legárnyékosabbikában* szerkezettel fordítja. Ehelyett Kölcsey *a' legárnyékosbb ernyőben*

megoldást tartja szerencsésebbnek, mondván a „neologismus szertelenül meghosszítja a szó”.⁷⁰ Meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy Kölcsey ebben az esetben nem értékeli Kazinczy fordításának hűségét, ami – mint látni fogjuk – alapvető elvárása a fordítással szemben. Ezek a kritikai megjegyzések tehát a széphalmi mester fordítói működését a saját, sokszínűsre törekvő nyelvújítási céljai alapján ítéli meg, és kritizálja, de értékelésébe a teória szempontjából önkényes mozzanatok is keverednek, mikor saját ízlése alapján dönt egy-egy megoldás sikeres vagy sikerületlen volta felől. Az idézett példában a nyelvújítás két, egymásnak nem alárendelt eszköze kerül egymással szembe, hiszen az „idegen frázisokkal való élés” és a „szókurtítás” között nincs prioritási sorrend megállapítva; Kölcsey pedig az utóbbi jegyében ítéli túlzottan neologizálónak Kazinczy megoldását, amely pedig az előbbi elvárásnak tesz eleget.⁷¹

Kazinczy a fordítások jelentőségét nem elsősorban abban látta, hogy az adott idegen nyelvet nem ismerő olvasók számára is hozzáférhetővé tegyenek jelentős műveket, hanem sokkal inkább abban, hogy az idegen szövegek rákényszerítsék a jó fordítót arra, hogy megteremtse az eredeti alkotásoknak megfelelő különböző nyelvi árnyalatokat a stílusban nem eléggé rétegzettnek tartott magyar irodalmi nyelvben.⁷² Ezért tesz maga is próbát a mások által már lefordított művekkel. Így például Kónyi János és Báróczi Sándor után ő is előáll saját Marmontelével, melynek kapcsán Dessewffy Józsefnek szót ejt fordítási elveiről – a Pestről érkezett azon vádra reflektálva, hogy művét nem lehet érteni: „Hogyan légyen az illy munka mindennek érthető? Én azt csak azoknak akartam érthetővé tenni, a’ kik a’ francia Conversatio stylumát ismerik.”⁷³ Ezzel összhangban Kis János egyik munkáját azért értékeli nagyra, mert – mint írja – „A Magyarat olvasván, a’ Németnek, melyet csak nem könyv nélkül tudok, minden zengzete rezgett füleimben.”⁷⁴ A fordításoknak tehát szerinte sokkal inkább nyelvet formáló, mint közvetlen kultúrmissziós funkciójuk van. Ez irányú hatásukat két módon fejtik ki: egyrészt a fordítási gyakorlat, illetve az eredetivel való összehasonlítás során az íróknak és olvasóknak rá kell ébredniük, hogy a magyar nyelv kifejezőképessége még hiányos, és ezért tudatosan törekedni kell annak bővítésére, másrészt a sikeres megoldások folyamatosan gazdagítják, árnyalják és sokszínűvé teszik az irodalmi nyelvet. Kazinczy saját elképzelését magyarázandó sokszor állítja párhuzamba az irodalmat a képzőművészettel: „a’ melly hazában még nem virágozik a’ festés és faragás – mondja –, ott a’ Gypsabguszoknak a’ Copiáknak nagy a’ haszna. A’ fordításnak nagyobb mint a’ copiáknak, mert a’ Copia mérő (hibás) originalis; de a’ fordítás lassanként az idegen nyelvek szépségeit hozza a’ miénkbe, és éreztetvén, hogy hol maradánk sokkal hátrább az idegennél, végre meggyőz a’ felől, hogy ha egy lineában akarunk valaha ezeknek íróikkal állani, újítani kell nyelvünkön.”⁷⁵ Saját gyakorlatában arra figyelte, hogy jelentős művészi értéket képviselő, egymástól eltérő stílusú

alkotásokat fordítson. Ez utóbbi szempont miatt, mint fordítói programja erényét, hangsúlyozza, hogy „minden szakaiból vannak mustráim a’ Stylisticának”.⁷⁶ A tízes évek közepén éppen a kilenc kötet megjelenése alkalmával céloz arra Berzsenyinek, hogy a fordítások milyen nagy szerepet játszhatnak a művészi nyelv sokszínűségének kialakításában: „Az a’ bajunk [...], hogy sok ember nem akarja érteni, hogy a’ Magyar Nyelv egy nyelv, de minden karakternek más meg’ más a’ nyelve.”⁷⁷ A *Báróczy Sándor életében* pedig kiemeli, hogy „a gondos fordítás minden nyelvnek igen sokat használ”, majd azt fejtegeti, hogy az újítások teszik lehetővé, hogy az egyes szerzőket különböző stílusárnyalatban lehessen magyarra átültetni, mivel „nyelvünk *többszínűséget* (Vieltonigkeiteit) kapván, Homéert és Horácot, Liviust és Tacitust, Klopstckot és Voltairet egy nyelvben fognánk ugyan, azaz magyar szókából fűzőtt beszédben, de nem *egynemű* beszédben, s mindenikét a *neki tulajdon színben-tónban*, fordíthatni”.⁷⁸

A tízes évek közepén már Kölcsey is alaposan végiggondolt elképzeléssel rendelkezett a klasszikusok fordításáról. 1809. február 3-ára datálható az első versfordítása.⁷⁹ Ettől kezdve időről időre kísérletezett ezzel a műfajjal, és tudatosodtak benne a feladat nehézségei. 1815 őszén Szemere biztatására hozzáfogott az *Iliász* fordításához, melyen kisebb-nagyobb megszakításokkal 1817 tavaszáig dolgozott, és a munka befejezését még 1820 novemberében is fontolgatta.⁸⁰ A nagy vállalkozás megkezdése előtt már számos nehezen megoldható probléma rajzolódott ki előtte. Többeknek írt a hexameter és az epithetonokban különösen gyakran előforduló szóösszetételekből fakadó nehézségekről: „Próbáljuk darab időtől fogva a görög s német komponált szavakat követni, de annyit mégsem tettünk (s tenni mikor fogunk?) hogy Homéert fordíthassuk, s kivált hexameterekbe fordíthassuk. [...] Én csak [...] [a homéroszi Apollón-]himnuszt próbáltam [...]. S nem tudtam sem mire menni. Így jártam Bionnal is s úgy vettem észre, hogy a nehézség a kompozíciókon kívül a dactylusok nem létéből származik.”⁸¹ Vályi Nagy Ferenc ekkoriban készülő *Iliász*-fordításáról is nagyon kritikusan ítélt. Szerinte a pataki professzor „nagyon francziásan fordít, kivált az öszve tett szavakban, mellyeket interjectizál”.⁸² Nem sokkal a munka megkezdése után arról számol be Szemerének, hogy várakozásának megfelelően nagy nehézségekkel kell megbirkóznia: „Iszonyú küzdéseken kell keresztülmenni a Homér fordítójának. Én szóról-szóra fordítok, mert úgy fordítani, mint Révai, nem poétai fordítás, hanem parafrázis. A participiumokkal is régi módon élek. Az újabb írók a participiumi formációkat mind elfelejtették. Kéntelen vagyok sokat a Latiatuc-ból venni vissza.”⁸³

E kétségek és nehézségek mögül kirajzolódik Kölcseynek az a fordításokkal kapcsolatos 1815-re nagyon határozottá vált célkitűzése, hogy az eredetinek minden sajátosságát érzékelhetővé tegye magyar nyelven. Követni próbálja a versmértéket, a szószerkezeteket, és figyelemmel van arra, hogy

archaikus fordulatok révén érzékeltesse a homéroszi szöveg régiségét. Ezért jegyzeteket készít a *Halotti beszédből* és Révai Miklós történeti nyelvтанából. A filológiai kísérletnek is számító munka kezdetén mintha némi bizonytalanság lenne hangjában, mikor az elkészült sorokról úgy ír, hogy „Képtelen újításokat, vagy inkább régítéseket” visz a magyar Homéroszban véghez.⁸⁴ A fordítás szorosságának tervbe vett mértékét jelzi az az 1816-ból származó levél, melyben Szemere aziránt érdeklődik, hogy Kölcsey a dialektális változatosságot is törekszik-e a magyar szövegben érzékeltetni. „Kivánnád-e – kérdi – Homérnak ezen oldalát is festeni? De miképen? Ime, most emlékezem, hogy az adnája-félék ide tartoznak, t.i. a régiebb dialectusba. E részben Vig Lászlót olvasd meg és Révait, s használd mindazt, a mit használhatónak vélsz. Nyelved colossalisabb legyen, mint péld. Kazinczyé »Ossiánban«.”⁸⁵ Úgy tűnik, Kölcsey nagyon komolyan vette Kazinczynak a Báróczi-tanulmányban megfogalmazott és feljebb idézett azon célját, hogy a külföldi nagy írók az ő saját tulajdon színükben, „tónjukban” legyen magyarra fordítva, és elképzelhetetlennek tartotta ezt az eredeti mű nyelvi megoldásainak aprólékosan hű követése nélkül.

Kazinczynak a fordítási gyakorlatra vonatkozó elképzeléseit nagyon jól megvilágítja Vályi Nagy *Iliász*ára tett megjegyzése, melyben egyrészt deklaráltan átveszi Kölcsey már citált véleményét, de azonnal megmutatja a kettejük közti nézetkülönbséget is: „V[ályi] N[agy] szorosan akar fordítani, de a sok componált szókat feldarabolja, mint a' franczia szokta. Hova lesz csak így is Homér? Homért úgy kellene épen fordítanik mint Virág a' Horázt Epistolájit: szabadon de a Horázt lelkével, az pedig több mint csak szorosan fordítani.”⁸⁶ Kazinczynak a fordítással kapcsolatos normája lényegesen megfoghatatlanabb, mint Kölcseyé. Az előbbi ugyanis megengedi a nyelvi szabadabb fordítást, az író lelkének, a mű atmoszférájának visszaadását tűzve ki célul. Ezáltal azonban könnyen önkényessé válhat annak megítélése, hogy mely nyelvi jegyek milyen hű megjelenítése hozhatja meg a célnyelvben a kívánt eredményt. Figyelembe kell venni azt is, hogy az ő gyakorlatában elvi jelentőséggel nem felruházható praktikus megfontolások is igen gyakran fontos szerepet játszanak. Van arra példa, hogy az eredeti tökéletes követésének igényét nem a feladat megoldhatatlansága miatt iktatta ki a fordítás művészi hitelességének feltételei közül. A nyelv gazdagítására törekvő céljainak megfelelően hasznot hajtó eredménynek tartotta már azt is, ha az eredeti mű hangulatát valamilyen mértékben visszaadja a fordítás. Ő maga például a *Messiást* prózában fordította, de hangsúlyozta, hogy a mű mégis „poetásan” van dolgozva és „meg van tartva, ha szabad élni a' Festők szavával, a' Kirchenstil”. A prózafordítás oka azonban merőben gyakorlati: „Ha én a Messziást hexameterekben fordítottam volna – írja –, reá ment volna tíz esztendőm, azt pedig a' Messziás nem kívánhatta volna. Vers nélkül is adhat az hasznot.”⁸⁷ Kazinczy tehát lényegileg azt állítja, hogy a szabad fordítás is

hasznos, hiszen az adott példa szerint hozzájárul a magyar „Kirchenstil” megteremtéséhez, és így elősegíti a művészi nyelv gazdagodását.

A probléma megközelítésének ezen nagyon gyakorlati módja nemcsak elvileg állt távol Kölcseytől, hanem – ha tudomást szerzett róla – nyilván irritálta is őt, különösen akkor, amikor fáradságot nem kímélve a látványos sikereket egyhamar nem ígérő *Iliász*-fordításán dolgozott. Ingerültséget váltott ki belőle az a Széphalmon 1817. június 11-én kelt levél, mely darabosnak ítélte fordítását, és sok kisimítani valót látott benne. Az elismerő szavakat azonban alig hallotta meg. Pedig Kazinczy azt is megjegyzi, hogy „mennyi erő van” a fordításban, „s nyelvünknek melly szép új útát” nyitott benne a fordító. Sőt az archaizálásokat sem hagyja méltatás nélkül, kiemelve, hogy „az *a’ látnája* melly szépen emlékeztet *a’ Jóniai genitivusra*”.⁸⁸ Kölcsey az ítélet elmarasztaló részét annyira szívére vette, hogy három év múlva is visszatért rá, amikor azt fontolgatta, hogy *Iliásza* milyen fogadtatásra számíthat a nagyközönség részéről. „De ha embereink úgy fognak köztem és Voss közt ítéletet hozni, mint Kazinczy Ferenc, úgy valóban nem méltó izzadni, midőn a pályát izzadás nélkül is megfuthatjuk. Csinos, bájoló szépségű Homéert én ezerszer könnyebben adhatok, mint olyat amelyet Kazinczy Ferenc durvának kiáltott.”⁸⁹

1817-ben Kölcsey csak röviden reflektál Kazinczy véleményére, és sem akkor, sem később nem ír apológiát *Iliász*-fordítása mellett, de mintegy válaszként ekkor már (szemben 1816-tal) elmondja Kazinczynak, a kilenc kötetfordítással kapcsolatos fenntartásait úgy, hogy e szövegekkel szemben érvényesíti a nyelvi sokszínűsége törekvés programját, megállapítva, hogy „Gessnernek stílusa egyforma lett a Marmontellel ‘s Yorick stílusával, s az originállal egybehasonlítva némely elhajlásoknak szerző okát hiában” keresi. A fordításokat pedig oly módon értékeli, hogy egyetértőleg idézi Kis Jánosnak az *Erdélyi levelek* dicséretekor hangoztatott véleményét, mely szerint Kazinczy „vétett maga ellen mikor fordítóvá lett”, és barátja szándékának elmentmondva nem tartja „elmúlhatatlanul szükségesnek” a kilenc kötet újbóli kiadását.⁹⁰ Kazinczy válaszában elismeri, hogy a három szerző stílusa a magyarban egyforma, de mint saját elveire nem reflektálva mondja, nem is képzeli „mint lehetett volna nem egyforma”. Az eredetitől való indokolatlan eltérésre szeretne példákat kapni. Maga pedig magyarázza, hogy a gessneri *Idillek* elején a Kölcsey által megjelöl *kühler Bäche* jelzős szerkezetet, melynek az 1788-as kiadásban a *tiszta patakok* fordulat felel meg, miért fordította *tiszta csermelyéknek*: „Ha nem *a’ patak* és *csermelye a’* jegyzés célja, hanem *a’ kühler* és *a’ tiszta*, úgy vigasztalva vagyok; nem vala kötelességem úgy fordítani, hogy éppen semmi változást ne ejtsek, hanem hogy el ne rontsam az Originált. *A’ csermely* szebb mint *a’ patak* ‘s *a’ tisz* | *tä cser* | *mélyék’ jambizál*. [...] Az egész dolgot kell adni; minden vonást nem kíván *a’ fordítás*.” Saját eljárását

igazolandó antik példákra hivatkozik: „Virgíl, Horátz, Catull Homérnak és Sapphónak darabjait fordíták. Miként fordíták?”⁹¹

Kölcsey nem késik a viszontválasszal. Az *Erdélyi leveleket* ismételten a fordítások fölébe helyezi, mondván, hogy ha irodalmunk a jövőben virágozni fog, „akkor ezen levelekről fogják a’ Kazinczy nevét emlegetni, midőn sok más dolgozásai elfeledtetnek”. Csodálkozva veszi, hogy Kazinczy most nem tartja szükségesnek a különböző szerzőket különböző stílusban fordítani. „Én úgy vélekedem – folytatja –, hogy a’ fordítás úgy jó, ha az író a’ maga eredeti színében tehetjük által a’ mi földünkre. Ezért fordítják a’ Verselót versben, szoroson megtartván még a’ versnemet is.” A Kazinczy említette antik fordítói gyakorlatot pedig határozottan elutasítja: „Virgíl, Horatz, Catull követtek, nem fordítottak. Nincs könnyebb követni, az Originált megszépíteni, ezt Stolberg is tehette Homerral, de az Originálnak minden sajátságait – a’ lehetőségig – felfogni, ezután küzde Voss; ’s ezért az ő míve jobb a’ Stolbergénél.” Mindezt azért ítéli meg így, mert úgy véli, „a’ nyelv csak olly fordításokkal gazdagúlhat, mellyek az Originál’ színét megtartják. Újabb oldalt, hajlékonyságot, szint kap a’ nyelv.” Emlékeztet arra, hogy a Gessner-fordítást már 1814-ben cifrának tartották Szemerével, Sterne művének (Yorick) magyar változata pedig azért veszt értékéből, mert nem az angol eredetiből, hanem franciából lett átültetve. Végezetül pedig leszögezi alapelvét, hogy „a’ hol az Originálban hüves van, ott a’ fordításban se álljon egyéb. Mert rosz könyv nem érdemel munkát, a’ nagy Író pedig úgy kellene minden kicsinységeiben előnkbe állítani, mint a’ Koronaőr Telekit a’ mente alatt által vett pálczával.”⁹² A hivatkozás minden bizonnyal Teleki Józsefnek (1738–1796) Josef Kreutzinger által festett képére, vagy inkább az arról Jakob Adam által készített metszetére vonatkozik,⁹³ amelyen valóban látszik, hogy a gróf prémes mentéje jobboldalt kidomborodik, feltehetőleg az alatta viselt pálca miatt. A metszet egyébként Kazinczy műveinek 1816-ban megjelent nyolcadik kötetének élén is megtalálható. A fordítási elvekre vonatkoztatva Kölcsey utalása világos: a felület művészien pontos ábrázolásának a felszín alatt rejlő dolgokat is érzéklni kell, azaz a nagyon szoros fordításra való törekvés nem jelenti a mű szellemének visszaadásáról való lemondást, sőt, igazán csak a lehetőség pontos fordítással lehet érzékeltetni a mű, illetve a szerző szellemét. A fordításoknak az irodalom fejlesztésében betöltött szerepéről Kazinczy és Kölcsey hasonlóan gondolkoztak. Mindketten elsősorban azért tartották fontosnak, mert jó és hatásos eszközt láttak benne a művészi nyelv különböző árnyalatainak megteremtésére. Gyakorlatuk és elvi álláspontjuk azonban ekkor olyan jelentősen eltért egymástól, hogy Kölcsey 1817-ben úgy ítélte, Kazinczynak a kilenc kötetben nyújtott teljesítménye összességében nem váltotta be a neológia hozzá fűzött reményeit.

Kazinczyban láthatóan csak lassan tudatosodott, hogy Kölcsey milyen jelentősnek tartotta kettejük nézetkülönbségét. Pedig a fiatal barát meglehetősen

nyíltsággal fejtette ki véleményét. Az esetleg általa írandó recenzióról a következőket mondja: „Én magam, ha az Uram Bátyám munkáit recenseálni szerencsés lehetnék, sokakat fognék azokban is kimutatni, melyekről az O testamentum legjobb prophetájához hasonló bizonyossággal merném jövendölni, hogy azok a’ maradékra nem mennek-által.”⁹⁴ Egy nappal később pedig Kazinczy fordítási programjának aktualitását is határozottan megkérdőjelezi, mert – mint magyarázza – a közönségnek való elvtelen hízelkedés nélkül tekintettel kell lenni a nemzet irodalmi elvárásaira, és „mikor ez a’ mi publicumunk most fordítást épen nem szeret, bizony fordítások nem is fognak úgy kelni, mint Originálok [...]. A népet a’ maga gyengéinél fogva lehet a’ jó útra leghamarabb vinni.”⁹⁵ Barátságuk és talán a *Tudományos Gyűjtemény* körével szemben érzett közös ellenszenvük tudata⁹⁶ vezetett oda, hogy Kazinczy nem mérte fel eléggé Kölcsey kritikai észrevételeinek mélységét. Ehhez járult az önmagába vetett hit, hogy ő a bírálatot jól viseli. Mindez azt eredményezte, hogy Kölcseyt, most már Szemerével együtt, ismételten a kilenc kötet recenzeálására kérje, első érvként megint Trattnerre és a Horvát István tervezte bírálatra hivatkozva: „Hogy H[orvát] I.[stván] recenseálja [a kilenc kötetet], nem óhajtom, de hogy Uram Öcsém és Szemere mind kimutassák a’ mit ezen IX. Kötetben nem szeretnek, azt nagyon óhajtom; mert valóban szándékom azokat újra nyomtattatni. Ha korunk ’s ez a bohó Közönség nem szereti is a’ nagy darabokat fordításban, ’s inkább akar rossz (Dugonicsi etc.) originálokat mint nagy fordított műveket: ezek a’ darabok és a’ fordító gondjai érdemlik hogy újra nyomtattassanak.”⁹⁷ A felkérés egyik jellemző vonása – mint már korábban is láttuk – a kritikusok szabadságának hangsúlyozása. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy Kazinczy saját értékszempontjait is megírja barátainak, és rájátszik arra, hogy Horvát István személyében olyasvalaki készül munkáiról írni, aki az ő közös törekvésükkel szemben fejt, illetve fejthet ki hatásos ellenállást. Míg májusban arra kérte Kölcseyt, hogy Horvát István recenzióját ellensúlyozandó, az *Erdélyi Muzéumban* írjon munkáiról,⁹⁸ a mostani levél egy Horvát helyett készítenő bírálatról beszél. Ennek elérése a közös ügy érdekében teendő fellépést és így némi cinkosságot tételez fel, ami szükségszerűen a kritikus szabadságának korlátozását vonja maga után. Kazinczy azt sem hallgatja el, hogy ő maga a közreadott műveket jelentőseknek és gondosan lefordítottaknak tartja. Ha Kölcsey hagyja magát belevonni egy ilyen közös ügyért történő fellépésbe, minden bizonnyal nehezen térhet ki a sugallt értékszempontok méltánylása elől, ami pedig szemben állna mostani véleményével. Míg két évvel korábban büszkén hangoztatta a mestere elveivel és törekvéseivel való azonosulást, mondván, hogy a „nem rettegő neologizmus részén” csupán Kazinczy, Szemere, Helmecci és ő állnak,⁹⁹ addig most nem sértően, de határozottan kitér a felkérés elől: „Hogy a’ IX K.[ötet] Horvát által recenseáltassék, azt mi nem szeretjük. Pali tett holmi készüléteket, ’s akartam én is kezdeni, de most

mi nem nagyon jól fogunk lenni az írói kedv tekintetében. Várnunk kell időtől.”¹⁰⁰

Ez a visszautasítás az utolsó ismert adatunk, mely a Kölcsey által egykor tervbe vett recenzióra vonatkozik. Lasztóc és Széphalom vitája az irodalmi élet viszonyairól és a fordításról minden bizonnyal szóban folytatódott. Kölcsey önéletrajzi levelében utal erre a literátori pörre, és elmondja, hogy Kazinczy háromszor járt náluk anélkül, hogy ők viszonzták volna látogatásait. Június 15. és július 2. közé kell tennünk ezeket a lasztóci utakat, melyek nélkül valószínűleg sem Kölcsey befejezetlen Dayka-recenziója, sem az *Idilleknek a Művészi vetélkedés Gessner fordítójával* címen publikált fordítása nem jött volna létre. Ez utóbbi autográf kéziratára Kazinczy rájegyezte, hogy „Kölcei így fordította volna Gessnert. Dolgozá ezt Lasztóczon 1817. júniusában minekutána én azt állítám, hogy Gessnert sem nem lehet, sem nem kelle igen híven fordítani, 's e' végre igen híven lefordítám neki és Szemerének az I. Idyllt.”¹⁰¹ Érdekes, vitával vegyes kísérletezés zajlott Lasztócon: a két egymással szemben álló fél azért készítette el saját szoros fordítását, hogy az eredménnyel a maga igazát bizonyítsa: Kazinczy azt, hogy a lehetségig hű fordítás a magyar változat kárára, Kölcsey pedig azt, hogy előnyére válik. Kazinczy fordítását nem ismerjük, de még annak birtokában sem lehetne eldönteni, hogy a két fél miként ítélte meg az eredményt. Kölcsey változatlan véleményére csak az évekkel később kiobbant Iliászi pör alapján következtethetünk. 1826-ban Kazinczy úgy emlékszik, ő mutatott példát arra, hogy „a nagy karakterű, idegen, s annál inkább a régi írókat nem franciásan, a mi korunk színében, kell általhozni”.¹⁰² Kölcsey válaszában tagadja, hogy mesterétől tanulta volna meg, „mint legyen legjobb a' régi írókat fordítanunk”, és azonnal hozzáteszi: Kazinczynak „(a' magok nemében gazdag szépségekkel ragyogó) kilencz kötetei közt egy darab sincs azon szellemben fordítva, mellyben Voss, 's a' hasonlók dolgoztak”. Egyetért az 1824-ben megjelent Sallustius-fordítás bevezetőjében kifejtett elvekkkel,¹⁰³ de leszögezi, hogy „1817-ben [...] a' Sallust' előbeszédében álló principiumok K[azin]czynak principiumai nem voltak”.¹⁰⁴ Ezek az utolsó dokumentálható reflexiók a vitáról. Mikor Kölcsey 1832-ben emlékbeszédet mond barátja felett, inkább irodalomtörténeti szerepét, mint egyes műveit méltatja; fordításaira pedig egyáltalán nem tér ki: „prozája – hangzik az értékelés –, minden fogyatkozási mellett is, örökre szép lesz ugyan; versein művészi kéz fog ismerszeni, 's kivált epigrammjai a' költés' koszorújában hervadatlan virágok maradnak: de a' nemzetet nem ezek által tevé hálaadósává. Szellem vala ő, melly a' tespedő egésznet olly sokáig csak nem egyedül eleveníté; 's lépcső mellyen egykorúji magasbba hághassnak, 's a' szerencsésebb maradék tetőre juthasson.”¹⁰⁵

Összegzés

1817-es lasztóci tartózkodása alatt – mint láttuk – Kölcsey az irodalommal, a kritikával való szakítás gondolatával foglalkozott. Bő két évvel később Kazinczy úgy emlékezik vissza, hogy barátja „nevette mind azokat a’ kik várnak valamit Nyelvünk ’s Literaturánk eránt, ’s feltevé magában, hogy ő többé semmit nem ír”.¹⁰⁶ A széphalmi mester lendülete és személyes varázsa azonban minden bizonytalansággal volt rá. Enélkül ugyanis nehezen tudnánk megmagyarázni, hogy az, aki ennyire el volt keseredve, és a magyar irodalmi élet adott viszonyai között reménytelennek tartotta a normális kritikusi megszólalás lehetőségét, pártcsatározásokra pedig nem volt hajlandó, miért kezdett el recenziót írni Dayka Gáborról. Kazinczy szerepére utal az a cinkosság, mely Szemere és Széphalom között jött létre Kölcsey háta mögött. Szemere úgy számol be a recenzió alakulásáról, mintha kettejük fontos ügye lenne, hogy közös barátjuk elvégezze a feladatot: „Feri elkezdte Daykát már két ízben; – írja – de mind a’ kétszer elakadt”,¹⁰⁷ majd egy nap múlva leküldi a titokban lemásolt, már elkészült részt.¹⁰⁸ A következő év elején pedig Kazinczy sokatmondóan sóhajt fel, hogy „Bár csak [Kölcsey] Daykát recenseálta volna még!”¹⁰⁹ Az idősebb barátunk egy régi vágya látszott teljesedni, mikor Kölcsey nekikezdett a Dayka Bírálatnak, hiszen Kazinczy még 1813-ban Döbrenteit kérte meg, hogy írjon kritikát, a nagy jelentőségű Dayka-kötetről.¹¹⁰ Az a tény, hogy Kölcsey nekilátott az általa még később is tisztelt és nagyra tartott költő¹¹¹ bírálatának, arra int, hogy gondosabban megvizsgáljuk, milyen álláspontot foglalt el Kölcsey a lasztóci levelek megírásának idején Kazinczyval és neológiájával kapcsolatban. Az eddigi kutatások ugyanis nem szenteltek kellő figyelmet annak, hogy Kölcsey hajlandónak mutatkozott arra, hogy feltehetően egy a neológiát támogató recenziót írjon 1817 június végén. Mindebből arra is következtethetünk, hogy Kazinczyról részben azért nem készítette el kritikáját, mert nem látta célszerűnek, hogy a nyomtatott nyilvánosság előtt fejtsse ki műveivel kapcsolatos fenntartásait.

1 KÖLCSEY, *Készületek a’ Kazinczy’ munkájának Recenziójukra*, Cseke, Juliuszban 1815. OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 832, 123–128. fólió (a továbbiakban: *Készületek*).

2 Mivel a kézirat máig kiadatlan, a vonatkozó monográfiák és cikkek mellőzték a téma tárgyalását. Szöveggondozóként Szauder József említi a munkát, és idéz belőle, amikor számba veszi az általa publikálásra nem érdemesített kéziratokat (KÖLCSEY Ferenc *Összes művei*, I–III, sajtó alá rend. SZAUDER Józsefné, SZAUDER József, Bp., 1960 [a to-

vábbiakban KÖM2], I, 1279.), illetve kitér rá a *Művészi vetélkedés Gessner fordítójával* című Kölcsey-fordítás jegyzeteiben (KÖM2, I, 1299.) is. E fordítás kapcsán Szabó G. Zoltán idézi a vonatkozó részt a készülőkritikai kiadás verseket tartalmazó (kéziratban lévő) kötetének jegyzeteiben. Ezúton köszönöm, hogy a kéziratot Szabó G. Zoltán rendelkezésemre bocsátotta.

3 KÖLCSEY, *Emlébeszéd Berzsenyi Dániel felett*, KÖM2, I, 731.

4 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1917. jún. 12. KÖLCSEY Ferenc *Levelezése: Válogatás*, sajtó alá rend. SZABÓ G. Zoltán, Bp., 1990 (a továbbiakban: KölcLev), 76.; TAXNER-TÓTH Ernő, *Kölcsey és a magyar világ*, Bp., 1992, 147.

5 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. júl. 2. KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, I–XXI, sajtó alá rend. VÁCZY János, Bp., 1890–1911; XXII, sajtó alá rend. HARSÁNYI István, Bp., 1927; XXIII, sajtó alá rend. BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, Cs. GÁRDONYI Klára, FÜLÖP Géza, Bp., 1960 (a továbbiakban KazLev), XV, 259.; Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. júl. 3. KazLev, XV, 260–261.

6 Kölcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1815. márc. 6. Élet és Literatura (a továbbiakban: ÉLit), 1827, 113. Döbrentei és Kölcsey levelezésének kiadásáról I. GYAPAY László, *A Csokonai-bírálat keletkezése és hatása Kölcsey pályájára (A feladat meghódítja emberét)*, Itk, 1996 (a továbbiakban GYAPAY 1996), 232.

7 KAZINCZY Ferencz' *Munkái: Szép irodalom*, I–IX, Pest, 1814–1816.

8 Meg kell jegyeznünk, hogy Döbrentei itt olyat tulajdonít Kazinczy körének, amit ők – tudomásunk szerint – nem állítottak. Kazinczy maga többször kiemeli: akkor szerencsés az újítás, ha érződik rajta, hogy „*múlhatatlanul szükséges*” (KAZINCZY, *Báróczy Sándor élete* [megjelenés: 1814] = KAZINCZY Ferenc, *Művei*, I–II, kiad. SZAUDER Mária, Bp., 1979 [a továbbiakban KAZINCZY 1979], I, 794.), vagy más megfogalmazás szerint „*a szükség múlhatatlanul parancsol*”-ja. (KAZINCZY, *Ortológus és neológus nálunk és más nemzeteknél* [megjelenés: 1819], KAZINCZY 1979, I, 832.) A szükségesség kritériumának hangsúlyozása arra utal, hogy a neológia szerint a megfelelő nyelvi formula hiánya elengedhetetlen az új megoldást létének igazolásához.

9 Döbrentei–Kölcseyhez, Kolozsvár, 1815. márc. 17. ÉLit, 1827, 116–117.

A kérdéses szöveg eredetije és Kazinczy két nyomtatott fordítása: „Nicht den blutbesprützten kühnen Helden, das öde Schlachtfeld singt die frohe Muse; [...] Gelokt durch kühler Bäche reisendes Geschwäze, und durch der heiligen Wälder dunkeln Schatten, irrt sie an dem beschulften Ufer,” (Salomo

GESSNERS *Idyllen*, I–II, Mit der italiänischen Uebersetzung von Matthäus Procopio, Stuttgart, 1790, I, 3.)

„Nem a vérrel bé-fetskendezett bátor Bajnok, nem az Ütközet' puszta helyét éneкли a' víg Músa: [...] A' tiszta patakok' lassú tsergedezése, és a szent erdők' susogó homálya által tsalogattván, a' sásos partonn tévelyeg,” (GESZNER' *Idylliumi*, ford. KAZINCZY Ferencz, Kassa, 1788, 1.)

„Nem a vérrel-mocskos bajnokot, nem a' csatáknak dült piaczat éneкли enyelgő Múzsám: [...] Elszenderítve a' tiszta csermelyék' édes csacsogása 's a' szent erdők' setéte által, a sásos vízszélen tévedez,” (KAZINCZY Ferencz', *Munkái: Szép irodalom*, I–IX, Pest, 1814–1816, III, 1.)

10 Vö. Döbrentei–Kölcseyhez, Kolozsvár, 1814. febr. 25. ÉLit, 1827, 110.

11 Kölcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1815. máj. 3. ÉLit, 1827, 121–122.

12 Lásd: Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcLev, 59.

13 Lásd: Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. okt. 16. KÖM2, III, 209; Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 24. KÖM2, III, 220.

14 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcLev, 59.

15 Kölcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1815. máj. 3. ÉLit, 1827, 121. Az énekeskönyvvel kapcsolatban I. még: Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcLev, 60.

16 KÖLCSEY, *Kritika*, KÖM2, I, 673–674. A francia nyelv szerencsétlen fejlődésére és az Akadémiának abban betöltött szerepére Kölcsey az *Új szók* címen ismertté vált recenziójában is kitér (KÖM2, I, 920–921., 923–924.). Szauder József 1814-re teszi e mű létrejöttét (KÖM2, I, 1315–1316.), magam azonban úgy gondolom, hogy a szöveg 1824 körül keletkezett. Kazinczy részt vett a Puky Ferenc és Balla Antal által kiírt pályázaton, melyre a *spiritus*, az *universaliter* és az *universitas* szavakra kellett magyar megfelelőt találni (Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1811, ápr. 21. KazLev, VIII, 464–465.; Kazinczy–Szemeréhez, [Széphalom], 1811. febr. 24. KazLev, VIII, 349; TOLNAI Vilmos, *A nyelvújítás: A nyelvújítás elmélete és története*, Bp., 1929, 93–95.) A pályamű, mellyel Kazinczy nem

- nyert, Szemerénél maradt (A Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Gyűjteménye, Szemere-tár, VIII, 19–23.), aki azt a húszas évek elején a Kölcseyvel közösen tervezett folyóiratban akarta kiadni. Ekkor kérte fel csekei barátját, hogy írjon a pályaműről recenziót. Kölcsey 1825-ben úgy nyilatkozott, hogy a recenziót az előző évben megírta (Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1825. máj. 18. KÖM2, III, 311.). Kazinczy és Kölcsey írása végül 1833-ban jelent meg (Muzáron, 1933, 247–258., 267.).
- 17 Szemere–Kölcseyhez, Pécel, 1814. febr. 6. Szemerei Szemere Pál *Munkái*, I–III, szerk., SZVORÉNYI József, Bp., 1890 (a továbbiakban: SZEMERE P. 1890), III, 187.
- 18 Kölcsey–Szemeréhez, Ámosd, 1814. márc. 3. KölsLev, 35.
- 19 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölsLev, 62.
- 20 Kölcsey–Döbrenteihez, Cseke, 1816. máj. 11. ÉLit, 1827, 131.
- 21 Kölcsey–Döbrenteihez, Ámosd, 1815. máj. 3. ÉLit, 1827, 121–122.; Karl Wilhelm KOLBE, *Über den Wortreichtum der deutschen und französischen Sprache und beider Anlage zur Poësie; nebst anderen Bemerkungen, Sprache und Litteratur betreffend*, I–II, Leipzig, 1806.
- 22 Kölcsey ezen írása nem más, mint az alábbi mű lényegre törő és arányos összefoglalása: Daniel JENISCH, *Philosophische-kritische Vergleichung und Würdigung von vierzehn ältern und neueren Sprachen Europens, namentlich Griechischen, Lateinischen; Italienischen, Spanischen, Portugiesischen, Französischen; Englischen, Deutschen, Holländischen, Dänischen, Schwedischen; Polnischen, Russischen, Litthausischen*, Berlin, 1796 (a továbbiakban JENISCH 1796).
- 23 KÖLCSEY, *Jenisch pályairata*, KÖM2, I, 879.
- 24 KÖLCSEY, *Jenisch pályairata*, KÖM2, I, 876.
- 25 KÖLCSEY, *Jenisch pályairata*, KÖM2, I, 880. Vö. JENISCH 1796, 84–87.
- 26 Vö. „Die freie Wortstellung in der Griechischen und Lateinischen Sprache macht einen der beneidenswertesten Vorzüge derselben in Rücksicht des Nachdrucks aus; unter den neuern hat die Polnische und Russische allein diesen Vorzug. Der Franzose ist unter allen am meisten durch seine Syntax gebunden.” JENISCH 1796, 27.
- 27 Kölcsey–Döbrenteihez, Ámosd, 1815. máj. 3. ÉLit, 1827, 121–122.
- 28 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölsLev, 60.
- 29 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. ápr. 8. Ráday Gyűjtemény, Szemere-tár, V, 14., ill. KÖM2, III, 171.
- 30 Vö. Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1815. aug. 6. KazLev, XIII, 57.
- 31 Lásd Kazinczy–Gr. Dessewffy Józsefhez, Széphalom, 1814. okt. 23. KazLev, XII, 136.; Kazinczy–Helmeccy Mihályhoz, Széphalom, 1814. nov. 9. KazLev, XII, 159.; Kazinczy–Helmeccy Mihályhoz, Széphalom, 1814. nov. 13. KazLev, XII, 177.; GYAPAY 1996, 236.
- 32 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 246.
- 33 Kölcsey–Kállay Ferenchez, Nagy-Károly, 1815. máj. 30. KölsLev, 52–53.
- 34 Kölcsey–Kazinczyhoz, N.[agy] Károly, máj. 30. KÖM2, III, 183.
- 35 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1815. jún. 12. KazLev, XII, 564.
- 36 Kazinczy–B. Retzer Józsefhez, Széphalom, 1816. márc. 27. KazLev, XIV, 80.
- 37 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1816. ápr. 14. és 16. KazLev, XIV, 131.
- 38 Vö. Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1816. máj. 22. KazLev, XIV, 209.
- 39 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1816. máj. 11. KÖM2, III, 242., 243.
- 40 L. Kölcsey–Kazinczyhoz Surány, 1815. szept. 1. KÖM2, III, 202–203.; Kölcsey–Kállay Ferenchez, Cseke, 1815. okt. 7. KÖM2, III, 208.; Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 16. KÖM2, III, 213–215.; Kölcsey–Szemeréhez, Pozsony, 1833. márc. 20. KÖM2, III, 510.
- 41 Ezt bizonyítja a *Munkákról* megjelent kritika (Tudományos Gyűjtemény, 1818, IV, 96–115.) és Kölcsey megjegyzése saját *Iliász*-fordításáról: „Az új ellenségei mit fognak benne találni, ami ellen öklelőzzenek? Nem régi-e minden szó, minden fordulat.” (Kölcsey–Szemeréhez, H. n. 1816. máj. KÖM2, III, 246.)
- 42 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1816. ápr. 14. KazLev, XIV, 130–131. Váczy János a

3162. számú levél jegyzetében közöl egy hirdétést a *Messiásról*, mely a Magyar Kurir 1816. ápr. 12-i számában jelent meg: KazLev, XIV, 520–521. Vö. Kazinczy–Helmecczy Mihályhoz, Széphalom, 1816. ápr. 2. KazLev, XIV, 93.

43 Kazinczy–Pápay Sámuelhez, Széphalom, 1817. márc. 8. KazLev, XV, 107. A vignett egy puttót ábrázol, aki jobb kezében egy fákllyával világít, ballal pedig a magyar címert tartja. L. még: Kazinczy–Szabó Jánoshoz, Széphalom, 1817. nov. 13. KazLev, XV, 354.

44 Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. jan. 25. KazLev, XV, 36. Vö. Döbrentei–Kölcseyhez, Kolozsvár, 1817. máj. 12. KazLev, XV, 190.

45 Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1816. márc. 26. KazLev, XIV, 72.

46 Kazinczy–Pápay Sámuelhez, Széphalom, 1817. márc. 8. KazLev, XV, 107. L. még: Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. márc. 13. KazLev, XV, 114.

47 GYAPAY László, *Kazinczy a debreceniségről: (Kölcsey Csokonai-recenziójának hátteréhez)*, ItK, 1998, 37–51.

48 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1816. ápr. 14–16. KazLev, XIV, 132.; Döbrentei–Kölcseyhez, Kolozsvár, 1816. ápr. 23. ÉLit, 1827, 128–129.; Kölcsey–Döbrenteihez, Cseke, 1816. máj. 11. KÖM2, III, 239.; Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1816. máj. 11. KÖM2, III, 242.

49 Kazinczy–Gróf Dessewffy Józsefhez, Széphalom, 1817. máj. 2. KazLev, XV, 173.; Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 177.; Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. máj. 14. KazLev, XV, 196.

50 Kazinczy–Kis Jánoshoz, Széphalom, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 175. A hivatkozott verset lásd: KAZINCZY, *Kazinczynak poetai berke*, Pest, 1813, 211–216. Észak-Dalmácia és a dalmát szigetek horvát-szerb ajkú lakóinak nyelve a morlach nyelv.

51 Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 177.

52 Kazinczy–Kis Jánoshoz, Széphalom, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 176.

53 Kazinczy véleményét lásd: Kazinczy–Szentgyörgyi Józsefhez, Széphalom, 1817. ápr. 19. KazLev, XV, 166.; Kazinczy–

Döbrenteihez, Széphalom, 1817. ápr. 19. KazLev, XV, 168.; Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 231.

54 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 179.

55 Kazinczy–Szemeréhez, Széphalom, 1817. máj. 7. reggel. KazLev, XV, 182.

56 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. máj. 14. KazLev, XV, 196, 197. Kazinczynak Trattnerhez intézett itt említett levele nem ismert.

57 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 234.

58 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 6. KazLev, XV, 222. Vö. Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. jún. 10. KazLev, XV, 227.

59 Lásd: Kölcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1814. márc. 22. KÖM2, III, 136–137.; Kölcsey–Kazinczyhoz, Álmosd, 1814. dec. 22. KÖM2, III, 165.; Kölcsey–Kállayhoz, Nagykároly, 1815. máj. 30. KÖM2, III, 178.

60 Lásd: Szemere–Kölcseyhez, Pécel, 1816. okt. 17. SZEMERE P. 1890, III, 202–203.; Kölcsey–Szemeréhez, Pest, 1817. febr. 24. KölcsLev, 73.; Kölcsey–Szemeréhez, Pest, 1817. márc. 23. KÖM2, III, 253.; Szemere–Kazinczyhoz, Pest, 1817. ápr. 5. KazLev, XV, 143–144.; Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KÖM2, III, 256–259.

61 Kölcsey–Szemeréhez, Pozsony, 1833. márc. 20. KölcsLev, 144. Vö. Kazinczy–Berzsenyihez, Széphalom, 1817. okt. 12. KazLev, XV, 331.

62 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 74.

63 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 232.

64 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 75.

65 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 232–233.

66 CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., 1990, 286.

67 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 75.

68 KAZINCZY, *Báróczy Sándor élete*, KAZINCZY 1979, I, 790.

- 69 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 76.
- 70 Sal.[amon] GESSNERS *Schriften*, I–IV, Zurich, 1770, I, 47.; KÖLCSEY, *Készületek*, OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 2832, f. 123v.
- 71 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcsLev, 59. L. még: „Mind azon Idegenségek[et] és Szokatlanságokat, mellyekkel Iróink vádoltathatnak, talán így lehetne öszvevonni.” kezdetű kiadatlan autográf Kölcsey-kézirat. OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 4361.; KÖLCSEY, *A szókurtításról*, KÖM2, I, 900–907.
- 72 Vö. Halász Ignác, *Kazinczy mint fordító*, Magyar Nyelvőr, 1883, 158–162.; 205–211.; 253–258.; 302–313.; 396–403.; 447–454.; 535–542.
- 73 Kazinczy–Gr. Dessewffy Józsefhez, Széphalom, 1808. márc. 12. KazLev, V, 349.
- 74 Kazinczy–Kis Jánoshoz, Regmec, 1801. nov. 21. KazLev, II, 445.
- 75 Kazinczy–Kis Jánoshoz, 1805. jan. vége körül, KazLev, III, 256. Vö. Kazinczy–Budai Eszaiáshoz, Ér-Semlyén, 1805. márc. 31. KazLev, III, 309–310.
- 76 Kazinczy–Cserey Farkashoz, Ér-Semlyén, 1805. márc. 31. KazLev, III, 302.
- 77 Kazinczy–Berzsenyihez, Széphalom, 1815. jan. 10. KazLev, XII, 314.
- 78 KAZINCZY, *Báróczy Sándor élete*, KAZINCZY 1979, I, 787., 792.
- 79 Kölcsey–Kazinczyhoz, Debrecen, 1809. máj. 9. KÖM2, III, 29.
- 80 Vö. Kölcsey–Szemeréhez, Pozsony, 1833. márc. 20. KölcsLev, 144.; Szemere–Kazinczyhoz, Pécel, 1821. jún. 24. KazLev, XVII, 488.; Kölcsey–Szemeréhez, Pest, 1817. febr. 24. KölcsLev, 73–74.; Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1820. nov. 25. KÖM2 III, 271.
- 81 Kölcsey–Kazinczyhoz, Álmosd, jan. 22. KÖM2, III, 123–124. L. még: Kölcsey–Szemeréhez, Álmosd, 1814. jan. 22. KÖM2, III, 125–126. A túl sok spondeusról: Kazinczy–Kölcseyhez, Cseke, 1815. okt. 16. III, 209.; Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 24. KÖM2, III, 220.
- 82 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1814. nov. 9. KazLev, XII, 157–158.
- 83 Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 16. KölcsLev, 67.
- 84 Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 16. KölcsLev, 67.
- 85 Szemere–Kölcseyhez, Pécel, 1816. máj. 4. SZEMERE P. 1890, III, 198.
- 86 Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1815. jan. 10. KazLev, XII, 321.
- 87 Kazinczy–Pápay Sámuelhez, Széphalom, 1817. márc. 8. KazLev, XV, 107.
- 88 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 231. L. még: Kazinczy–Berzsenyihez, Széphalom, 1817. okt. 12. KazLev, XV, 332.
- 89 Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1820. nov. 25. KÖM2, III, 271.
- 90 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 75–76. Vö. Kis János–Kazinczyhoz, Sopron, 1817. máj. 31. KazLev, XV, 219–220.
- 91 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 243.
- 92 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 245–246. A rómaiakról I. még: „A római fordítani sem merete szóról szóra a görög nagyobb műveket, új koncepteknek nem adott új szavakat, sőt még csak nem is származtatott azon képző szótágok segédjénél fogva.” KÖLCSEY, *Jenisch pályairata*, KÖM2, I, 879.
- 93 L. [TELEKI József], *Egy erdélyi gróf a felvilágosult Európában: (Teleki József utazásai 1759–1761)*, sajtó alá rend. TOLNAI Gábor, Bp., 1937, 397.
- 94 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 233.
- 95 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KazLev, XV, 237.
- 96 Vö. Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 231.; Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 234.; Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 240–241.
- 97 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 243.
- 98 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. máj. 14. KazLev, XV, 197.
- 99 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KÖM2, III, 188.
- 100 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 246.

101 MTAK Kézirattár, KAZINCZY, *Régi levelek gyűjteménye*, II, 59–60. K 635/II. A kéziratban található rájegyzés szerint nem helytálló Szauder József feltételezése, hogy a *Művészi vetélkedés* és a *Készületek* egy időből származnak (KÖM2, I, 1299).

102 Az *Iliászi pör*, 8. Kazinczy nyílt válasza, KÖM2, I, 465.

103 Sallustius „fordítójának mernie kell a’ maga nyelvében, a’ mit Sallust mere a’ magában; úgy neki azon apróságoknak nézett nem-apróságokat másolnia kell, valahol nyelve’ körében talál valamit a’ mi hasonlító hatást tégyen, ’s mind ezt épen nem azért mivel az Írónál úgy találta, hanem mivel ezek a’ nagy Írót igaz arczában festik, ’s beszédére, megmagyarázhatatlanul, és még is mélyen érezhetőleg, fényt öntenek. Minél hűbben ragadja meg a’ Másoló, és minél nagyobb számban, az előkép’ saját vonásait, a’ mi az előképet minden egyéb dolgozásoktól, ’s annak korát a’ miénktől megkülönbözteti, dolgozása annál hasonlóbb lesz, csak osztán ezeket a Művész’ szellemében mosdalja-eggyüvé, hogy dolgozásán az előkép igazi színe ömöljön-el.” KAZINCZY’ *Előbeszéde az általa fordított Sallustiushoz. A’ Cicero’ első catilináriájának első fejezetével*, Kassa, 1824, 8.

104 Az *Iliászi-pör*, 10. *Végző Kölcseytől*, KÖM2, I, 476. Először megjelent: *Tudományos Gyűjtemény*, 1826, X, 122.

105 KÖLCSEY, *Emlékbeszéd Kazinczy Ferenc felett*, KÖM2, I, 721.

106 Kazinczy–Döbrenteihez Széphalom, 1820. jan. 19. *KazLev*, XVII, 24.

107 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 2. *KazLev*, XV, 259.

108 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 3. *KazLev*, XV, 260–261. (A recenziótörédéket csupán ebből a levélből ismerjük.)

109 Kazinczy–Pápay Sámuelhez, Széphalom, 1818. jan. 4. *KazLev*, XV, 414.

110 Lásd: „Jó volna, ha az Úr Daykát ’s Berzsényit recenzeálná a’ Muzéumban, mind a’ kettőt teljes szabadsággal, vagdalva a’ hol érdemlik, és minél hosszúabban.” (Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1813. júl. 8. *KazLev*, X, 481.) „Csak sok egyéb elfoglaltatásaim engedjék, Berzsényi és Dayka recenziója megfog jelenni. Dayka iránt tisztelettel vagyok, de nekem úgy látszik, hogy Dayka nem nyithat Himfynek Olympust. Azt neki egy épen úgy elragadó, genialis, de classicitásra épen úgy mint Dayka, figyelmező Poéta mondhatta volna.” (Döbrentei–Kazinczyhoz, Andrásfalva, 1813. szept. 12. *KazLev*, XI, 56.)

111 Vö. „Szánom az embert, aki nem érezheti, mely kincset bír a nemzet Daykában és Virágban, Kisben és Berzsényiben, a két testvér Kisfaludyban s még némelly kevesekben” (Kölcsey, *Egyházi beszéd* [1825], KÖM2, I, 482.).

A rege és rokonműfajai a XIX. század elejének magyar irodalmában*

Amikor 1826 vége felé az öreg Goethe elkészült a furulyaszóval szelíddé tett oroszán történetének megformálásával, majd többszörösen megmerítkezett Eckermannjának egyszerre értő és rajongó csodálatában, famulusa szerint szóba hozta a címadás kérdését is. A novellának ugyanis még üresen állt a fejléce, és sehogyan sem sikerült megtalálni az odaillő szót vagy kifejezést. „Tudja mit – mondta Goethe –, adjuk neki a *Novella* címet, hiszen mi más a novella, mint valamilyen megtörtént, szokatlan esemény. Voltaképpen ez a fogalma, és az a sok mindenféle, ami Németországban novella címen fut, korántsem novella, hanem csupán elbeszélés vagy bármi más, ahogy önnek tetszik.”¹

Az idézett mondatok annak az évtizednek a közepe táján hangzottak el, amelyet a magyar novellairodalom serdülőkoraként tart számon az irodalomtörténet-írás. Jeles képviselője, Szinnyei Ferenc, sorolja is mindjárt a gyermekbetegségeket: „...tökéletlen, vagy semmi korrajz, érzelgősség, romantikus és valószínűtlen fordulatok, üres bonyodalmak lélektani alap, igazi motiválás nélkül.”² E szavakkal Szinnyei a kor átlagos történeti novelláit jellemezte, de Wéber Antal még Kisfaludy munkájáról, a kiemelkedőnek tartott *Tihamérről* is nagyon hasonlóan vélekedett: „Voltaképpen nem is marad más a történeti valóságból, mint a cselekmény kerete, de az újabb Walter Scott-féle iskola erényei [...], az elmúlt idők jellegzetes atmoszférájának, szokásainak aprólékos és mégis meggyőző, költői ábrázolása nélkül.”³

Az egymással összecsengő szakirodalmi idézeteket lehetne szaporítani, de már így is adódik a következtetés, hogy a kor magyar történeti novellái a Goethe által említett általános követelményeknek éppoly kevésbé felelnek meg, mint a történeti témák szépirodalmi feldolgozásával szemben támasztott speciális, Walter Scott nyomán kialakult elvárásoknak. Jósika Miklós, még inkább Jókai vagy Kemény munkáihoz viszonyítva a húszas évek teremtése valóban magán hordja a műfaj minden gyermekbetegségét, s az akkori

* Előtanulmány egy, a történeti tárgyú epikus formák ez idő szerinti alakulásáról szóló monográfiához. Szakmai tanácsaikért különös köszönettel tartozom S. Varga Pálnak, Tóth Péternek és Zentai Máriának.

szerzőknek érthető módon nem jut több az úttörőket mindig megillető, nyájas vállveregetésnél. A korszakkal foglalkozó irodalomtudósok ugyanakkor mindmáig nem vetettek számot azzal a ténnyel, hogy e munkák sem képeznek őstojást, maguknak is van előtörténetük, azaz beilleszkednek a történeti epikus formák alakulásának történetébe.

Az én kérdésem mindezek után úgy hangzik, hogy vajon milyen képet kapunk a húszas évek történeti novelláiról akkor, ha nem a későbbi (nálunk legelőbb Jósikánál felbukkanó) kritériumokat kérjük számon rajtuk, hanem a saját előzményeikhez viszonyítva próbáljuk értelmezni őket? Nem azt szeretném bizonyítani természetesen, hogy azok a művek, amelyekből az első magyar történeti novellák kinőttek, még náluk is kezdetlegesebbek voltak, hanem a műfajok alakulásának logikáját megérteni. A Horváth János által kidolgozott nemzeti klasszicizmus fogalmának tiszteletteljes újragondolására irányuló törekvésekkel⁴ egyetértve úgy vélem ugyanis, hogy az irodalom története nem *fejlődés*-, hanem *alakulástörténet*. Csúcspontokat ugyan ízlésének (amely persze megint csak saját kora által determinált) megfelelően bárki kijelölhet, s a megelőző eseményeket tárgyalhatja felívelésként, a későbbiek pedig hanyatlásként, az irodalomtörténész feladata mégis más. Az alakulás logikáját kell feltárnia, annak tudatában, hogy minden az előzménye valaminek, s minden kiteljesedés is egyben. A formák, a műfajok ilyen értelmű alakulásának a történetét megérteni és leírni csupán az adott kor által meghatározott szempontok, célok és lehetőségek (lehetőség szerinti) rekonstrukciója nyomán lehet.

A rege mint a magyar történeti novella előzménye

A húszas évek ma történeti novellaként számon tartott alkotásainak jelentős részét a korabeli szerzők nem a novella, hanem a rege műfaji megjelöléssel illették.⁵ Erre a tényre már Szinnyi Ferenc is felhívta a figyelmet, sőt még azt is kijelentette, hogy „Történeti novelláink legnagyobb része nem más, mint prózában írt Kisfaludy-rege.”⁶ Arra azonban a jelek szerint nem gondolt, hogy ha ez így van, akkor nem csupán a novellával szemben később kialakult, hanem a regével szemben már létező elvárások szerint is meg lehetne ítélni őket. Ezeket az elvárásokat tisztázni természetesen nem egyszerű feladat. Mindjárt bonyolítja a helyzetet az, hogy a kor regei vonásokat mutató (és részben szerzőik által ugyancsak *regének* nevezett) darabjai között verses és prózai darabokat egyaránt találunk, sőt vannak példák a vegyes (prózából versbe és versből prózába) váltó kísérletekre is. Kisfaludy Károly *Az éjjeli mennyekző* című munkáját például versben, prózában és verssel vegyes prózában is kidolgozta, vagy legalább nekilátott kidolgozásának. De az általa prózában feldolgozott Dobozi-történet mellett szintén megtaláljuk a verses feldolgozás töredékét, csakúgy, mint *Sándor és Gunda* című munkája esetében.

Előbb említett munkái mellett nem találunk műfajmeghatározást, *Vérpohár* című prózáját viszont Kisfaludy maga nevezte *novellának*. E műről, valamint *A viszontlátás* című, hasonlóképpen prózai írásáról ugyanakkor joggal állapította meg Szinnyei, hogy „kevésbé emelkednek ki az akkor divatos prózában írt »regék« közül.”⁷ Kérdésként vetődhet fel ezek után, hogy vajon a prózaforma nem volt-e már önmagában elegendő egy többé vagy kevésbé fikciós történet novellává való minősítéséhez. Erre utal, hogy a verses és a prózai epika különbségéről még P. Szathmáry Károlynak jó néhány évtizeddel későbbi, *A beszély elmélete* című, a Kisfaludy Társaság 1868-as pályázatára benyújtott díjnyertes munkájában is a következő sorokat olvassuk: „A költői vagy kötött beszély és a novella annyira édes testvérek, hogy szerintünk bármely novella azonnal amazzá alakul, amint kötött, verses alakba öntetik, s megfordítva amabból novella lesz, mihelyt prózában adják elő.”⁸ Tény ugyanakkor, hogy éppen a húszas évek második feléből lehet ezzel éppen ellentétes nyilatkozatot olvasni, mégpedig Bitnitz Lajostól. *A' magyar nyelvbeli előadás' tudománya* című, először 1827-ben megjelent könyvében a következő mondatokat találjuk a regéről és a novelláról: „Azon költői elbeszélés melly a' polgári élet' szerelemmel 's csudálatossággal vegyes eseteit adja elő, ha tárgya az előidőből vétetett, regének; ha a' későbbi időből, *novellának* neveztetik. [...] Ha a' tárgy nagyobb kiterjedésű, a' versmérték helyett prózával élhetni; de ez nem mivolti jegye a' regének és *novellának*.”⁹ Itt tehát a rege és a novella között éppen nem formai, hanem tartalmi, vagy ha úgy tetszik, kronológiai különbségtételről van szó.

A rege és a novella között egyébként különbséget tesz P. Szathmáry is, de ő a kérdést nem a tárgy régi vagy új volta szerint közelíti meg. Úgy véli, hogy a beszély, illetve novella (e két szót szinonimaként használja) lényegi vonásait a rokon műfajok világos elkülönítésével határozhatja meg. Először a regényről és az eposzról, majd az anekdotáról beszél, végül a mondára és a regére kerít sort. Utóbbiakat azonban nem egyszerűen rokon műfajoknak, hanem előfutároknak nevezi: „A *beszélyn*ek van még két (ezer meg ezer éves) ősanja is; egyik a *monda*; másik a *rege*.”¹⁰ A monda és a rege általa adott definíciója nyomán azonban kiderül, hogy voltaképpen csak egy „ősanjával”, a regével kell számolnunk. A mondat valón alapuló, de szájhagyomány útján terjedő történetnek tartja, melyben „jellem, s szenvedély-festéseknek általában *regényes érzelmeknek* nincs helyök, s épen ez az, mi a regétől megkülönbözteti”.¹¹ A rege lényege ugyanis az, hogy érzelmek és szenvedélyek által előidézett eseményeket ábrázol „egyszerű ódon naivsággal”.¹² A regényes elemeket kizáró mondanak Szathmáry szerint nincsen köze a beszélyhez, ellentétben az érzelmeknek széles teret biztosító regével, amely ódon naivságát levetkezve azonnal novellává válik: „E szerint a regét beszélyeinktől csakis korának sajátságai: az ódonság és gyermekded egyszerűség különböztetik meg.”¹³ E ponton persze mégiscsak meglehetősen közel jut Bitnitz

vélekedéséhez, hiszen az ódonság és gyermekded egyszerűség végső soron a rege tárgyának régiségéből származik.

A novella és a rege, illetve általában a verses és prózai beszély közötti kapcsolatokat és különbségeket tehát a kortársak nem egészen egybehangzóan írták le; P. Szathmáry nyomán pedig újabb problémaként jelentkezik a monda és a rege közötti kapcsolat tisztázása. Ez annál inkább érdekes, mivel a rege szó megfelelőjét (amennyiben nem tekintjük a monda szinonimájának) a nyugat-európai nyelvekben nem találjuk meg. Greguss Ákos(!) például a regéről és a mondáról értekezve utóbbi mellé a német *Sage* szót írta oda zárójeles magyarázatul, míg a regéhez a következő lábjegyzetet fűzte: „Eddig az volt a szokás, hogy idegen szavaknál kelle kérdeznünk: hogyan van ez magyarul? A regénél azonban, mely költői nem egészen magyar, azon szerencsés állapotban vagyunk, hogy azt kérdezhetjük: hogy van ez más nyelven?”¹⁴ A főszövegben pedig arról beszélt, hogy a regét Kisfaludy Sándor lángelméje teremtette meg, és „e nemet a magyaron kívül egy irodalom sem birja”.

Ma már persze jól tudjuk, hogy Kisfaludy regéi Veit Weber¹⁵ *Sagen de Vorzeit* (1787) című munkája nyomán keletkeztek, s e tényből első pillantásra akár azt a következtetést is levonhatnánk, hogy a rege és a monda között mégsem kell különbséget tennünk. Tény azonban, hogy a Veit Weber munkájában található „romántos” történetek és a Grimm testvérek *Deutsche Sagen* című kötetének népmondái között a közös műfaji megnevezés ellenére sem igen lehet egyenlőségjelet tenni. Az általuk közölt népmondákat a Grimm testvérek bevezetőjükben a meséhez viszonyítva jellemezték, mondván, hogy „a mese költőibb, a monda történetibb”.¹⁶ Ez a megfigyelés cseng vissza Arany Jánosnál, aki így fogalmazott a *Széptani jegyzetek*ben: „A monda kiválólag abban különbözik a népmesétől, hogy ez már helyhez, időhöz, vagy történeti személyhez van kötve.”¹⁷ Történeti kötöttsége azonban nem zárja ki a csodás elemeket; csakhogy amíg a nép tisztában van a mesebeli csodás kitalált voltával, addig a mondabeli csodás megtörtént voltáról esze ágában sincsen kételkedni, éppen ellenkezőleg, azt mint megtörtént dolgot adja elő. „A monda tehát a nép *története*, a mese *költeménye*” – vonta le a végső következtetést Arany, melyet egyébként megfogalmazott *Naiv eposzunk* című tanulmányában is.¹⁸ Ebben az írásában azonban nem emlegette a regét. A *Széptani jegyzetek*ben viszont a mondát nem csupán a mesétől, hanem (a mítosz és a legenda mellett) a regétől is igyekezett elkülöníteni. P. Szathmáryval és Greguss-sal lényegében egybehangzóan a rege líraibb voltát hangsúlyozta, ugyanakkor világossá tette a rege mondai alapjait is: „A csodásból kivetkezett monda szolgál alapul a *regének* úgy, mint azt nálunk Kisfaludy Sándor alkalmazta. A rege tehát a hősi korból vett elbeszélés, mely külalakjában inkább líra, mint az eposz felé közelít. Ilyenek: *Csobánc*, *Tátika*, *Somló s.t.b.*”¹⁹

Amikor P. Szathmáry arról beszélt, hogy a regével ellentétben a monda többnyire valón alapuló, regényes elemeket kizáró történet, melyben nincsen helye a szenvedélyek ábrázolásának, akkor nem csupán a rege líraibb, hanem fikcionálisabb voltára is utalt. Ez a különbségtétel egészen egyértelműen mutatkozik meg a Czuczor–Fogarasi-féle értelmező szótár²⁰ *monda*, illetve *rege* szócikkeiben:

MONDA: „Szájról-szájra menő hír, melynek nincsen teljes történelmi hitelessége, hacsak némi történelmi adatokkal nem támogatatik; mesével vegyes történetecskék, vagy oly történelmi adatok, amelyekhez a nép ivadékról ivadéokra némi csodás eseményeket kötött.”

REGE: „[...] akár versekben, akár kötetlen nyelven előadott elbeszélés, mesebeszéd valamely régi eseményről, mely vagy költött, vagy ha némi történelmi alapja van is, de költőileg van előadva, s jobbadán a költői képzelődésnek leleménye, milyenek Kisfaludy Sándor regéi a magyar előidőkben.”

A rege és a monda közötti különbséget meghatározni igyekvő vélemények ismertetése nyomán úgy tűnik tehát, hogy a rege nem más, mint a Kisfaludy Sándor (illetve Veit Weber) tevékenysége nyomán népköltészetből műköltészetté alakult, lírai vonásokat mutató, a valóságnak hitt csodást a fikcionálissal fölváltó monda; csak hogy amíg a német irodalomban a műköltészetté vált és egyben a líra felé közelítő mondát éppen úgy *Sagénak* nevezik, mint a Grimm testvérek által közreadott népmondákat, addig magyar nyelven a két erősen eltérő típus jelölésére két külön szó vált ismeretessé.

Ami viszont a novellát (beszélyt) illeti, annak Czuczor–Fogarasi-féle meghatározásában a tárgy érdekessége, újdonsága, sajátos (azaz fikcionálisnak is teret engedő) formálása áll az előtérben, míg történetírói művek esetében a szerzők a valós események írásba foglalásának követelményét hangsúlyozzák.

BESZÉLY: „[...] költői elbeszélés neme, melynek tárgyát valamely újdonság, adoma stb. teszi, s melyet az előadó vagy író sajátos, kedveltető modorban öszveszőve a szépirodalom szabályai szerint érdekessé tesz a hallgató, vagy olvasó előtt.”

NOVELLA: „Költői kisebbszerű elbeszélés neme, mely nem annyira a tárgynak fontossága, mint meglepő újdonsága, vagy kalandosságuk által érdekel, s főleg némi időtöltő mulattatás a célja.”

TÖRTÉNETÍRÁS: „Szellemi foglalkozás, midőn valaki bizonyos történeteket, illetőleg történelmet írásba foglalt. Használják történetírat helyett is.”

TÖRTÉNETÍRAT: „Írat, melynek tárgyát és tartalmát történelmi események, változások teszik, megírt történelem.”

Mindennek alapján P. Szathmáry korábban idézett véleményét úgy lehetne kiegészíteni, hogy amíg a rege a novella előfutárának tekinthető, addig a monda a tudományos történetírás megelőzője. Ez utóbbi megállapítást egyébként indirekt módon megerősíti Arany János is, aki *Naiv eposzunk* című tanulmányában arról panaszodik, hogy nálunk az események mondai felidézését és sajátos formába öntését túlságosan is korán felváltotta a tények pusztá egymásutániságának rögzítése. Gondolatmenetének lényege persze nem a monda és a történetírás, hanem a monda és az eposz összefüggésének érzékeltetése: ha a mondák nem alakultak volna át idejekorán szárazon tényközlő históriás énekekké, akkor a nemzeti eposz építőanyaga válhatott volna belőlük.

Tehát: *novella, rege, monda, naiv eposz, történetírás*. Egygyökerű, egymásba átjátszható és mégis divergáló fogalmak; a magyar történeti tárgyú művészi próza az általuk bezárt képzeletbeli ötszögben jött a világra. Az idézett elméletírók már szétválasztásukra, a közöttük lévő különbségek világos megfogalmazására törekedtek. A XVIII–XIX. század fordulója körüli évtizedekben azonban még a fikciós és nem-fikciós formák közelítése, egymásba való áttüntetése volt napirenden.

Mi lehetett ennek a sajátos műfajkeveredésnek az oka?

A feltett kérdésre kétféle módon kereshetjük a választ: egyrészt a monda műfaji sajátosságait, másrészt a korabeli történetírás helyzetét és jellemzőit kell körüljárunk.

A monda műfaji sajátosságai

A mondával foglalkozó kiterjedt, de jórészt a motívum- és stíluskutatás, valamint a katalogizálás speciális kérdéseire összpontosító néprajzi szakirodalomnál²¹ számomra a mostani vizsgálat nézőpontjából hasznosíthatóbbnak bizonyult André Jolles gondolatmenete *Einfache Formen* című, először 1930-ban megjelent könyvének megfelelő fejezetében. Az ő kérdésfeltevése ugyanis nem speciálisan az etnográfia, hanem az irodalomtudomány, közelebbről a műfajelmélet, illetve -történet területére vezet.

Jolles az általa képviselt módszert és szemléletmódot *morfológiainak*²² nevezi, lényegét pedig az irodalomhoz való hagyományos közelítésmódok: a szépség mindig érvényes, elvont fogalmát tisztázni igyekvő esztétikai, illetve a zseni szerepét és a saját korához fűződő kapcsolatainak feltárását célzó történeti vizsgálódások viszonylatában írja körül. Míg az utóbbi kettő mindjárt a befejezett, már létező műalkotást veszi szemügyre és belőle vonja le következtetéseit, addig a morfológiai kutatás számára ez csupán a végső, már csaknem szemhatáron kívül eső állomás. A kiindulópont maga az alapanyag, a műalkotás születését lehetővé tevő közeg: a nyelv. E vizsgálódási iránynak is vannak XVIII. századi előzményei (Hamann, Herder), a köz-

vetlen hivatkozási alap pedig Goethe természettudományi formatana.²³ Jolles célja végső soron annak tisztázása, hogy mikor, hol és miként lesz a nyelvből irodalom: „zu beobachten, wann, wo und wie Sprache, ohne aufzuhören *Zeichen* zu sein, zu gleicher Zeit *Gebilde* werden kann und wird.”²⁴ Véleménye szerint ezt a pillanatot lehet tetten érni az úgynevezett egyszerű formák (legenda, monda, mítosz, rejtvény, mondás, eset, emlékezés, mese és vicc) tanulmányozása során, melyek – Kanyó Zoltán megfogalmazását idézve – „mind kronológiai, mind strukturális szempontból elemi szintet képviselnek”.²⁵

A mondáról szóló fejezet elején Jolles arról beszél, hogy mindaz, ami egy bizonyos szellemi szinthez tartozik, s az e szintnek megfelelő formában mutatkozik meg, érvényességét veszíti, amint egy másik szellemi szinthez tartozó forma nézőpontjából vesszük szemügyre. Példaként a Grimm-szótárnak a Czuczor–Fogarasihoz nagyon hasonló monda-meghatározását idézi: „Kunde, Bericht über Vergangenes und zwar besonders über weit in der Vergangenheit Zurückliegendes, wie es von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzt. [...] mit der wachsender Kraft der Kritik entwickelt sich der moderne Begriff von Sage als Kunde von Ereignissen der Vergangenheit, welche einer historischen Beglaubigung entbehrt.”²⁶ Jolles kommentárja szerint e sorok a monda (Sage) szónak nem a jelentését adják meg, hanem egyféle definícióját, mégpedig a történettudomány nézőpontjából, negatív konnotációval: olyan formának nevezik, amely nélkülözi a történeti hitelességet.

A monda azonban csak e tudományos elvárás kizárólagos érvényesítése esetén hordoz negatív előjelet. Az oxfordi szótár például, mely nem esik a későbbi nézőpont abszolutizálásának hibájába, a *Sagá*ról szólva csupán második helyen, mint *incorrect use*-t említi a szó ’bizonytalan hitelességű történet’ jelentését, míg elsőként egy meghatározott helyen és időpontban létrejött műfajra utal mindenféle értékszempont érvényesítése nélkül: „any of the narrative compositions in prose that were written in Iceland or Norway during the middle ages”; kortól függetlenné váló, átvitt értelemben pedig olyan epikus formáról beszél, amely magán viseli az izlandi mondák valóságos vagy feltételezett jellemzőit.

A fejezet hátralévő részében azután Jolles az izlandi mondák legősibb rétegének keletkezését mutatja be, majd jellemző vonásait írja körül. Véleménye szerint e művek kizárólagos tárgya a család. Szereplői a norvég bevándorlók, de amiről szólnak, az nem Izland norvégokkal való betelepülésének története. A középpontban mindig egyes személyek állnak, akik egy-egy családhoz tartoznak. Miként telepedtek le, kerültek kapcsolatba más családokkal, építettek házat stb. Mégsem egyszerűen családtörténetek sorozatáról van szó, hanem annak az időszaknak és állapotnak a megjelenítéséről, amikor a történelem csak a családok történeteként létezett, amikor a történelem alanya, mozgatója és megjelenítője egyaránt a család. Az iz-

landi mondákról beszélve legjobb a történelem szót nem is használni, és azt mondani: e művek tárgya egyszerűen a család. Olvasásuk közben minduntalan azt tapasztaljuk, hogy a későbbi történelmi tudat által a néppel, nemzetel összekötött fogalmak (mint például a hódítás, vereség, elnyomás, felszabadulás) itt mindig egy törzs, egy nemzetség, egy család kapcsán merülnek fel. A nemzeti tudat itt a családhoz való tartozás tudatát jelenti. A jogokat és a köteleességeket nem a társadalom, hanem a törzs határozza meg. Amit később polgári kapcsolatoknak nevezünk, azoknak itt vérségi kötelék a neve. Vérokonság, vérbosszú, testvérháború, házasság, örökség képezik az alapfogalmakat. A jóság és a gonoszság, a bátorság és a gyávaság éppoly kevésbé ez egyén tulajdonsága, amint a tulajdon sem az egyéné, hanem minden a családból következik, az egyén sorsa mindig a család által meghatározott és a családra hullik vissza. Jolles fejezetvégi összegzéséből idézve: „Es gibt eine Geistesbeschäftigung, in der sich die Welt als Familie aufbaut, in der sie in ihrer Ganzheit nach dem Begriff des Stammes, des Stammbaums, der Blutsverwandschaft gedeutet wird. Diese Geistesbeschäftigung und ihre Welt sind auch an anderen Stellen als in Island im 10. und 11. Jahrhundert deutlich erkennbar; und diese Welt meinen wir, wenn wir das Wort Sage gebrauchen. [...] Bei der Sage deuten wir die *Geistesbeschäftigung* mit den *Kennworten Familie, Stamm, Blutsverwandschaft* an.”²⁷ Mindez már önmagában is érdekes szempontokat kínálhatna Vörösmarty *Két szomszédvár* című epikus alkotásának (regéjének?) értelmezéséhez – szövegelemzés helyett azonban egyelőre maradjunk az elméleti kérdések tisztázásánál.

Erich Peuckert a mondáról és a regekutatásról szóló, összefoglaló tanulmányában tágít ugyan a Jolles-féle műfajmeghatározáson, de a monda mögött álló, modern értelemben vett történelmi tudattal még nem rendelkező világszemlélet alapvető voltát nem vitatja. Véleménye szerint a monda kétségtelenül egy olyan régmúlt világ műfaja, amelyben a család mint szociológiai tényező igen nagy szerepet játszott. Mellette azonban léteztek más fontos tényezők is: egyféle misztikus alapozású gondolkodásmód, a szántóföld, a ház körüli gazdaság mint speciális érték stb. Mindennek alapján Jollesnek azt a megállapítását, hogy a monda a történéseket kizárólag a család nézőpontjából ítéli meg, így módosítja: „ich möchte lieber sagen: von einem ihr eigentümlichen, nirgends in dieser Art sonst aktiv werdenden geistigen Sein aus.”²⁸

*

Mivel saját tanulmányom problémafelvetése és módszere a Jolles által leírt három vizsgálati lehetőség közül egyértelműen a *történelmi* körébe tartozik, ezért a továbbiakban a kifejezetten *morfológiai* irányba vezető gondolatokat félretéve nem az egyszerű forma esetlegesen fellelhető nyomait fogom keresni

a XIX. század elejének magyar regéiben. A morfológiai kutatások eredményeit azonban hasznosítani igyekszem a történeti vizsgáladások területén, s ennek jegyében mindenekelőtt azt a kérdést szeretném fölvetni, hogy mi lehetett az oka a monda regévé alakulásának, illetve a rege-műfaj felívelésének Magyarországon a XIX. század elején, továbbá mi volt az a bizonyos akkor (és csak akkor) aktív szellemi lét, amelyből ez a sajátos forma kinőtt, és melyek voltak azok a különös feladatai, melyek nyomán a később Czuczor-Fogarasi által megfogalmazott, a regét a történetírás fényében meghatározó értékítéletek kialakulhattak.

Kérdés helyett egész kérdéscsokor tehát, melyek először a korabeli magyar történetírás helyzetével való számvetésre készítetnek.

A történetírás helyzete Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján

A magyar történetírás történetének feldolgozása e periódus vonatkozásában meglehetősen elavult. Flegler Sándor *A magyar történetírás története*²⁹ című könyvecskéjének, illetve Koszó János *Fessler Aurél Ignác, a regény- és történetíró*³⁰ című monográfiájának vonatkozó oldalain kívül csupán Lékai Lajosnak *A magyar történetírás (1790–1830)*³¹ című, egyébként igen alapos és jól használható könyve áll rendelkezésre. Annyi azonban e nem egészen friss feldolgozásokból is kiderül, hogy a helyzet az adott időszakban meglehetősen érdekes volt: míg a fikciós jellegű (azaz mai fogalmaink szerint inkább a szépirodalom körébe tartozó) történeti művek létrejöttét kifejezetten elősegítette, addig a későbbi elvárásoknak megfelelő szaktudomány művelése szempontjából holt időszaknak tekinthető.

E sajátos helyzet megértéséhez a XVIII. századi előzményekre kell vetnünk egy pillantást.

A nemzeti történelem iránti érdeklődés megalapozói Magyarországon a jezsuiták (Hevenesi Gábor, Timon Sámuel, Fridvalszky János, Kaprinai István, Katona István, Pray György) voltak a XVIII. század közepétől kezdve. Eleinte csupán egyháztörténettel foglalkoztak, később azonban fokozatosan áttértek a világi történet forrásainak összegyűjtésére és kommentálására is.³² E komoly forráskritikán alapuló, latin nyelvű történetírói iskolának azonban végét jelentette egyrészt a jezsuita rend feloszlatása 1773-ban, másrészt a magyarnyelvűség programjának és a nemzeti identitás kérdésének hirtelen előtérbe kerülése II. József halála után.

A nemzeti azonosság gondolatának felerősödését a nyugat-európai nemzetek esetében többnyire a francia forradalomra, illetve a napóleoni háborúkra való visszahatás következményének tekinti a szakirodalom. Markus Schweiring például erre az időszakra teszi a kora romantika univerzális középkorkultuszának nemzeti irányba történő elmozdulását,³³ Padrag Matvejevitch pedig arról beszél, hogy a reneszánszsal kezdődő és a felvilágosodással

záruló évszázadok nemzetek fölött átívelő, univerzális európai kultúráját ekkor váltotta fel a nemzeti művelődés gyökereinek keresése.³⁴ Ő azonban mindjárt árnyalja is álláspontját, és különbséget tesz a nemzeti önállósággal rendelkező, illetve az idegen uralom alatt álló nemzetek ilyen jellegű törekvései között. Míg az első esetben a nemzeti kultúra kialakítása és ápolása mintegy állami programmá válik, addig a másodikban az idegen államisággal szemben a nemzeti önállóságért vívott harc fegyvere lesz.

Magyarország természetesen a második csoportban lévő nemzetek közé tartozik, s ennek tulajdonítható, hogy nálunk a nemzeti azonosság érzése nem a franciák általi fenyegetettség hatására erősödött fel, hanem már korábban, II. József intézkedései nyomán. Ami a történetírókat illeti, az ő munkamódszerüknek az átalakulása megerősíteni látszik Jörg Rüsennel azt az elméleti szinten megfogalmazott tézisé, hogy a történetírás jellegének megváltozása nem csupán passzív alkalmazkodást jelent a mindenkori jelen új viszonyaihoz, hanem az aktív részvétel igényét is ezen viszonyok alakításában.³⁵ Az identitást kereső magyarságnak kétségtelenül nem volt szüksége többé a nemzeti történet jezsuiták által művelt tárgyyszerű és latin nyelvű feltárására. Sokkal inkább igényelte a nemzeti múlt mítoszának a megteremtését, s a történetírók ezt az igényt nem csupán kiszolgálni, hanem felerősíteni is igyekeztek.

A tárgyválasztás, a szemléletmód és a stílus egyaránt ehhez alkalmazkodott. A magyar nyelvű történeti munkák létrehozói ez idő tájt leginkább írók voltak, s a későbbi, tárgyyszerűsége törekvő történettudomány nézőpontjából Lékai Lajos nem minden ok nélkül fogalmazott úgy, hogy: „Dugonics, Gvadányi, Pálóczi Horváth Ádám, Horváth István, Kultsár István, Aranka György, Decsy Sámuel, Szaitz Leó, Szekér Joachim, Verseghy Ferenc, Virág Benedek nevével valójában az irodalomtörténetnek és nem a tudománytörténetnek kellene foglalkoznia. Történeti témákhoz a nemzeti múlt és a nemzeti nyelv fanatikus szeretete vezeti őket, vagyis ugyanazok az eszmények, melyek a szépirodalomnak is ihletői voltak. [...] a történettudományt egy lépéssel sem vitték előbbre...”³⁶ Álláspontját erősíteni látszik az a tény is, hogy Virág Benedek magyar történetének modern kiadását az irodalomtörténész Mezei Márta rendezte sajtó alá, aki utószavában Lékai véleményével összecsengően állapította meg, hogy e munka nem annyira tudós történeti krónika, mint inkább regény a történelemről; szerzőjének „...nem arról volt elmélete, hogy merre tart a történelem, hanem sokkal inkább arról, hogy mi végre kell történelmet írni. A nemzeti öntudat, a nemzeti egység aktuális eszméjét akarta erősíteni, a történelmi nagyság és hanyatlás kritikus rajzával egy erős magyar állam ideálképét rajzolgatta...”³⁷ Ugyanakkor megfigyelhető, hogy amíg a korabeli történetírók a szépirodalom, addig egyes regények szerzői a történetírás felé közelítettek. Lékai felhívja például a figyelmet arra, hogy Dugonicsnál a fikciós és a tudo-

mányos próza között nincsen nagy különbség: az *Etelkát* tudós munkába illő jegyzetekkel kísérte, őstörténeti értekezéseiben viszont nagy szerep jutott a költői képzeteknek és a szépírói stílusnak.

Történetírás és irodalom ilyen jellegű és mértékű közeledésére azért kerülhetett sor, mert közös volt a cél, a nemzet sorsának aktív befolyásolása a nemzeti múlt népszerűsítésének, a nemzeti identitás erősítésének jegyében. Az imént már idéztem Lékai Lajos véleményét arról, hogy az ekkortájt született történetírói munkák a szaktudomány művelését egy lépéssel sem vitték előbbre. A történetírás XX. századi történetírójának a maga szempontjából természetesen igaza is van – igazsága azonban könnyen elfedheti azt a másik igazságot, hogy a XVIII–XIX. század fordulójának Magyarországon éppen az ilyen sajátosan fikciós művek bizonyultak időszerűeknek.

Rege, monda, történetírás, történeti novella

Amíg az annalesek, krónikák átgondoltan sorolják a történéseket, érdekeket és unalmasakat vegyesen, ahogy azok kronologikus vagy ok-okozati rendben követik egymást, fejtegeti Erich Peuckert, addig a monda kiragad egy eseményt, egy helyzetet, csak arra összpontosít, amit elmondani akar, hozzátesz és elhagy, azaz úgy dolgozik, mint a költő. A későbbi történészek ítélete szerint meghamisítja a történelmet – holott valójában a *mondai idők történeti tudatát tükrözi*, míg mondjuk a pozitívista történetírás a pozitívizmus korának történeti tudatát. E fejtegetés, mellyel Peuckert a monda sajátos helyzetét igyekszik megvilágítani, nem csupán Arany János már idézett véleményével („A monda... a nép *története*”) vág egybe, hanem a társadalom evolúcióját elméleti szinten vizsgáló, azt operacionálisan zárt autopoietikus rendszerként leíró szociológus, Niklas Luhman nézetével is. Luhman a történetírást az önábrázolás (Selbstbeschreibung) fogalmának körében tárgyalva állapítja meg, hogy a múlt ábrázolása voltaképpen nem más, mint hozzájárulás a rendszer elkülönülését biztosító identitás megjelenítéséhez egy adott pillanatban – s hozzájárulás milyensége mindig a rendszer éppen aktuális állapotának a függvénye.³⁸

A magyar társadalom önábrázolási igénye a XVIII–XIX. század fordulóján a múlt megjelenítésének fikciós irányba való fordulásához vezetett, és természetes módon ítélte feledésre a korábbi, még latin nyelvű, nemzetközi közönségnek szóló történetírás módszereit. Másként fogalmazva, a történetírás sajátos módon találkozott össze és keveredett ez idő tájt a szépirodalommal, melynek a felvilágosodás korában amúgy is tudományközvetítő funkcióját hangsúlyozták, figyelmét pedig a XVIII. század végi események (osszianismus terjedése, a Rát–Révai-féle felhívás megszületése stb.) az antik hagyománnyal szemben alternatívát kínáló nemzeti felé irányították.

Ebben a közegben magától értetődő módon keltek új életre azok a legendák, mondák és egyéb bizonytalan eredetű történetek, amelyekről a korábbi feldolgozók mint szavahihetetlen forrásoktól még elfordultak. Hormayr birodalmi patriotizmust felkelteni szándékozó, népszerű kiadványai (*Oesterreichischer Plutarch*, *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte*) rengeteg ilyen anyagot közöltek, s az ő törekvéseinek a sodrában született egyik magyar munkatársának, Mednyánszky Alajosnak az *Erzählungen, Sagen und Legenden* (Pest, 1829) című könyve, mely nem sokkal később magyar fordításban is megjelent.³⁹ E munkát, amelyet ma inkább szépirodalomként olvasunk,⁴⁰ Bajza történetírói teljesítményként méltatta, mondván, hogy a későbbi korok kutatói hálásak lesznek az általa összehordott anyagért. Hozzátette ugyanakkor: „De báró Mednyánszky nemcsak mint historikus igyekezett korára hatni, hanem segédül vevén a művészség bájait, a magyar históriát poetai beszéletek, mondák és legendák formájában törekedett az olvasókkal megszerettetni, jól tudván azt, hogy a komolyabb és szigorúbb pályát járdaló historiai Musa nem minden rendű és osztályú olvasóknál kedvelt vendég. A mi érdekes történetet talált olvasásai alatt, vagy hallott a nép szájából utazásai közben, azokat kellemes alakba öntve regéli el olvasóinak, úgy hogy a tárgyaknak megmaradjon historiai alapjuk, csak az előadás legyen költői bájjal ékesítve. Előnkbe állítja a hajdankor való és meséig csodás képeit, bevezet őseink gót alkotmányú regényes sziklaváraiba, lefestegetni házi és polgári életüket béke és külharc vagy pártmozgalmak idején; itt egy kegyetlen úr és atya, ott két szerencsétlen szerető, itt egy győző szerencsés, amott egy atyai átok üldözti fiú bal történeteit festegeti, oly ügyesen és kellemmel, hogy az olvasó magát gyakorta egészen a régi korokba látja visszavarázsolva; s mindezt világos, tiszta előadással, csinos és költőileg virágos, de legkevésbé sem mesterkéltnyelven.”⁴¹

Bajzának a történetírás és a művészség egymásba való olvadása felett való lelkesedését azonban az utókor irodalomtörténészei éppoly kevésbé osztották, mint a tudománytörténet művelői. A későbbi értékítéleteket számba véve elmondható, hogy furcsa helyzet alakult ki így: ami a Walter Scott nyomán született történeti novellák ismeretében kezdetleges belletrisztikának tűnik csupán, az a későbbi történetírás fényében éppen túlzott szépirodalmi vonásai miatt kap erős kritikát. E köztes állapot, vagy ha úgy tetszik, műfajtalanság sajátos műfaja a rege, azaz a monda ez idő tájt kialakult műköltészeti mutációja.

Tévedés lenne azonban Bajza szavaiból arra következtetni, hogy a történeti tárgyú epika művelőinek szeme előtt mindig és kizárólagosan pedagógiai célok lebegtek volna. Éppen ellenkezőleg, a nemzeti identitás érzése a tanult, műfajokhoz rendelt stíluszinteken és az utile et dulce gondolatkörében mozgó költőtől az ihletett költő felé való elmozdulást is elősegítette. Világosan tanúskodik erről a műfaj magyarországi meghonosítójának, Kis-

faludy Sándornak ez előszava a *Regék a magyar előidőből* (1807) című könyvéhez. Kisfaludy itt elsősorban nem irodalmon túli (nemzetnevelői) feladatokról beszél, hanem arról az életérzésről, ihletről ad számot, mely regéi megszületését lehetővé tette. Kifejti, hogy a régiség a legkülönfélébb okokból érdekelheti az embert. Megfoghatja a régiek testi és lelki erővel, nagysággal vegyes durva szilajsága; lehetséges, hogy a távolság festi szebbé, jobbá, nagyobbá a hajdani korokat, de az is lehet, hogy a mulandóság képe az örökkévalóságra vágyó lelket édesbús érzeményekkel tölti el. Majd hozzáteszi: „Lelkemnek illy meg-ihletése szülte, a földi bajok elől megszökhetett némely óráimban, e jelenlévő Regéimet a magyar előidőből...” Ihletője volt lakóhelyének „romántos köre”, a váromladékok, amelyek az arra utazó képzeletét minduntalan a múltba vezérlik. Magáról a műfajról szólva pedig arról beszél, hogy „a poézisnak ez a neme” nagy divatban van a kulturált nemzeteknél: „Érdekelheti is valóban az ilyen költemény, ha jól elsült, az olvasót, ki nyers, és erős előji eránt nem idegen; és a magyart kiváltképpen, aki a Nemzetét, és Hazáját, mint a Francia, és Angol a magáét, szeretni és becsülni tudja.” Következő mondata pedig a klasszicizmusban gyökerező műfaji szabályok és elvárások szinte kihívó elutasítását tartalmazza: „Verseimnek neme felől azt mondom: akinek tetszik, tartsa azokat verseknek; akinek másként tetszik, tartsa azokat másnak, miattam versképpen írt prózának.”

Kisfaludy elméleti tájékozottságának alapos túlértékelését jelentené természetesen, ha e kijelentésének gyökereit mondjuk a kora romantika elméletíróinak munkáiban keresnénk. Voltaképpen nem történik itt több annak a felvilágosodás korábbi évtizedeiben már közhellyé vált gondolatnak az elismérlésénél, hogy nem a formai szabályok követése, hanem a gondolatok ihletett, magával ragadó kifejtése tesz az igazi költőt. Kisfaludy e gondolatot Pope-ot idézve ismétli el, majd hozzáteszi: „Azt tartom én is Poétának, a’ki ezt cselekszi – akár rithmusokban, akár görög, vagy római lábakon járó versekben, sőt ha csak Prózában is.” Az idézett mondatban, a némileg le-kicsinylő *csak* szócska ellenére is, már egyértelműen benne van a próza retorikából poétikába való átemelésének, azaz a költői formák közé való sorolásának a lehetősége. Ez az annak idején egyébként már mások által is hangoztatott nézet⁴² a történeti témák feldolgozása esetében annyit jelent, hogy a prózában írt rege nem (vagy nem csupán) a történetírás körében lesz számon tartható, hanem a legitim szépirodalmi formák között is, alakulástörténetének következő szakaszában pedig történeti novellává válhat.

Trivializálódás és a rege-műfaj alakulási irányai

A XIX. század elejének regeirodalma mögött tehát kétségkívül ott áll az identitását kereső nemzetnek a Jolles és Peuckert által leírt hajdani közösségi költészet mögött felfedezettre emlékeztető naiv történelem- és világszem-

lélete, mely közösségi költészetet nem teremtett ugyan, de a hajdani közösségi költészet monda-műfaját regeként föltámasztó műköltészetet igen, és megfelelő közönséget biztosított ezen alkotások számára. Kétségtelen ugyanakkor az is, hogy e műköltészet már nem az egykor valóban mindenki számára közös világlátást, világerzékelést fejezte ki, hanem az attól már eltávolodott, kívülálló embert igyekezett a közös nemzeti múlt iránt érzékennyé tenni, s művelői maguk is (mint erről Kisfaludy Sándor számot ad) a kései utód nosztalgikus visszapillantásából nyertek ihletet. Sikerük pedig éppen azért lehetett, mert kielégítették e befogadói réteg érdekesség-, olvasmányosság- és nosztalgiaigényét. Felhívja erre a figyelmet a rege-műfaj magyarországi népszerűvé válásához nagyban hozzájáruló Veit Weber *Sagen der Vorzeit* című munkája kapcsán a német szakirodalom,⁴³ és ugyanezt észrevételezi Lékai Lajos is: „Az érdeklődés első tárgya természetesen nem a múlt, hanem a kispolgári élet unalmas óráit elűző érdekes, szórakoztató esemény, mely hátborzongató rémségeivel, kalandos fordulataival, bizarr színezésével némiképp pótolja azt, ami olvasója életéből teljesen hiányzik.”⁴⁴

A nemzeti identitás érzésének feltámadásából ihletet merített Kisfaludy-regék mindenestre a kor egyik legnagyobb könyvsikerének számítottak Magyarországon, és maguk is jelentős szerepet játszottak a nemzeti érzés terjesztésében. A szépirodalom és a történetírás egymás felé való közelítésének köszönhetően született, népszerűsége törekvő művek esztétikai értékét azonban sok esetben már a kortársak is megkérdőjelezték. Kazinczy például egyenesen úgy fogalmazott Kis Jánosnak 1807. augusztus 28-án írott levelében, hogy Kisfaludy „...a’ sok nyomorult Rittergeschichte-ket lopdostameg, s’ eggyből is, másból is kiszedvén holmit, a’ sok rosszakból egy új rosszat gyártott minden mesterség nélkül”.⁴⁵ Érdemes eltöprengeni azon, hogy értékítéletét mennyiben befolyásolták ízlésbeli ellentétek, személyes ellen- és rokonszenvek, esetleg a sikeres pályatárs iránti szakmai féltékenység,⁴⁶ az azonban kétségtelen tény, hogy a nemzeti történelem népszerűsítése nyomán született művek nagymértékben hozzájárultak a puszta szórakoztatásra törekvő közönségirodalom kialakulásához.

A trivializálódás kérdése a XVIII–XIX. század fordulóján szorosan összefügg a klasszicizmusnak a műfajok értékhierarchiáját valló szemléletével. Az epikus műfajok rangsorában a rege eleve nem állt a csúcson; világosan kitűnik ez Csokonainak *Az epopoeiáról közönségesen* című munkájából. Regéről ugyan itt nem esik szó, de az eposz három nemének jellemzésére figyelve nem nehéz meghatározni e forma helyét sem a töredékben maradt tanulmány által kínált rendszerben. Csokonai a három eposzi nemet hármas szempontrendszer alapján különíti el: az ábrázolt személy milyensége (heros, bajnok, közönséges személy), az ábrázolt cselekedet milyensége (halandók képességeit meghaladó tettek, „bajnoki nemes cselekedet”, alacsony, esetleg

nevetséges cselekedet), valamint a poétai előadás milyensége (fenséges, középszerű, nevetséget keltő) alapján.

A hármas szempontrendszer különböző elemeinek különböző szintű összekapcsolása során alakul ki az eposz három fajtája. *Vitézi epopoea* születik, „Midőn egy valóságos herosnak igazi herosi cselekedetét egy olyan poéta írja le, aki azon dolgoknak nagy voltát elméjébe befoghatja, a poésisnek mind belső, mind külső ajándékival bír, az óriási dolgoknak emelése alatt meg nem rogyik, és maga is a maga nemében és mesterségében a jóság és helybenhagyhatóság pontján felülemelkedett, egyszóval a poesisben maga is heros, akkor az epopoea megérdemli a herosi nevet.” Erre mindössze hat példát kínál a világirodalomban: az *Iliast*, az *Aeneist*, Tasso *Megszabadított Jeruzsálemét*, Milton *Elveszett paradicsomát*, Voltaire *Henriade*-ját és Klopstock *Messiasát*. *Bajnoki epopoea*, vagy a német terminussal élve Ritterepopée jön létre, ha „...valamely derék ember, vagy jeles cselekedet, fellengős stilussal úgy íródik le, hogy az olvasótól mind a dolog, mind a versezet eránt helybenhagyást és dicséretet érdemel ugyan; de őtet az álmélkodásig fel nem emelheti. [...] Ama három tárgyak közül, melyeket az epopoeának vizsgálásában előnkbe tettünk, mihelyt az egyik nem éri el a heroismust, azonnal az epopoea ebbe a második classisba bukik le. [...] Az epopoeának ezzel a második nemével rakva a világ Parnassusa...” Végül *furcsa epopoea*, azaz *víg-eposz* születik, ha „...vagy a heros, vagy a viselt dolgok, vagy a poétai előadás elveszti a maga herosi nagyságát és tréfássá válik, hogy az olvasót nevetésre fakassza”.

A rege nyilvánvalóan a Csokonai által a második kategóriába sorolt bajnoki (Ritter)epopoeiával, azaz lovagi költeménnyel hozható kapcsolatba; ezt támasztja alá Kazinczy imént idézett véleménye is, amelyben Kisfaludy regéit Rittergeschichtének nevezte. Ha mármost végigtekintünk a kor epikáján, akkor azt tapasztaljuk, hogy egyrészt folyamatos volt a törekvés a Csokonai által első kategóriába sorolt hősköltemény létrehozására, másrészt a második kategóriába bajnoki epopoeiával, mely leginkább a rege műfaji ismérveit viseli magán, megindult az átalakulás és vele a trivializálódás folyamata.

A nemzeti eposz létrehozásának sikertelen története még Arany Jánosnál is kísért, és lényegében végigkíséri a XIX. századot. A másodikból három irányban történik elmozdulás: a *János vitéz/Toldi* típusú verses epika, a ballada, és a történeti novella felé. A regék természetesen nem tekinthetők e műfajok kizárólagos előzményeinek: feléjük nem csupán a regétől vezettek utak, de vezettek feléjük utak a regétől is. Nagyon leegyszerűsítve azt lehetne mondani, hogy a *János vitéz/Toldi* típusú elbeszélő költészet létrejöttéhez a rege a népiesség és a hétköznapiság áramával érintkezve járulhatott hozzá az 1830-as évek elejétől kezdve. A regék cselekményének tömörítése és töredékessé, szaggatottá tétele a ballada, míg annak kibontása, lélektani motiválása és történeti hitelesítése a novella alakulástörténetének a része.

Ami ez utóbbit illeti, az 1820-as években a regei részletezés átalakítása, a hi-teles történelmi környezetrajz kimunkálása, a fekete-fehér típusú, semmit sem változó hősök helyett összetett jellemek⁴⁷ kimunkálása, illetve a jellem-fejlődés ábrázolása még éppen csak megkezdődött. Novellaként olvasva ezért érezzük tehát gyengének az akkortájt született prózai formájú, de alapvetően még korábbi elvárásoknak megfelelni igyekvő regéket.

1 *Beszélgetések Goethével*, Bp., 1989, 255–256.

2 *Novellairodalmunk Jósikáig*, ItK, 1911, 15–31., 143–169. Id. hely: 152.

3 *A magyar regény kezdetei*, Bp., 1959, 79.

4 Vö. legújabban: IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, 1996; SZILI József, *Bevezetés = Uő, „Légy, ha bírsz, te »világköltő«...” A magyar líra a XIX. század második felében*, Bp., Balassi, 1998, 7–29.

5 Néhány példa: JAKAB István, *Az adonyi éjszaka*. Eredeti rege (Felső-Magyarországi Minerva, 1825), MERITZAY, *Az isteni végzés*. Napkeleti rege (Aurora, 1825), BALLA Károly, *Csővár*, GAAL György, *Régi szokás megmarad*. Perzsa rege (Aurora, 1829), Erdőd. Rege a XIV. századból (Szépliteraturai Ajándék, 1824), BAJZA, *Rege a habléányról* (Aurora, 1830), VÖRÖSMARTY, *A kecskebőr*. Pórrege (Aurora, 1834).

6 SZINNYEI, *i. m.*, 153.

7 SZINNYEI, *i. m.*, 30.

8 Budapesti Szemle, 1868, 12. köt. 15–66. Id. hely: 17.

9 Pest, 1827, 416. Könyvének második, átdolgozott, *Magyar nyelvtudomány* címmel 1837-ben megjelent kiadásában Bitnicz(!) valamivel bővebben szól a regéről és a novel-láról, idézett gondolatai azonban változatlanok maradnak.

10 P. SZATHMÁRY, *i. m.*, 22.

11 Uo., 23.

12 Uo.

13 Uo.

14 *A szépművészet alapvonalai*, Budapest(!), 1849, 120.

15 Felvett név, valójában Leonhard Wächter.

16 Idézi: DÖMÖTÖR Tekla, *Monda = A magyar folklór*, szerk. VOIGT Vilmos, Bp., 1998, 281–302. Id. hely: 281.

17 *Összes művei X. kötet (Prózai művek 1.)*, sajtó alá rend. KERESZTURY Mária, Bp., 1982, 532–565. Id. hely: 548.

18 *I. m.* 264–274. Id. hely: 268.

19 *I. m.* 549.

20 CZUCZOR Gergely–FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára 1–6.*, Pest, 1862–1874.

21 A nemzetközi és a hazai kutatások összefoglalása bőséges bibliográfiával: PEUCKERT, Sage = *Deutsche Philologie im Aufriss*, szerk. B. Wolfgang STAMMLER, III, Berlin, 1979, 2641–1676. (2. kiad.); *Eredetmagyarázó monda* (NAGY Ilona), *Hiedelemmonda* (NAGY Ilona), *Történeti monda* (LENGYEL Dénes) = *Magyar Néprajz V.*, főszerk. VARGYAS Lajos, Bp., 1988, 102–166.; *Monda* (DÖMÖTÖR Tekla) = *A magyar folklór*, szerk. VOIGT Vilmos, Bp., 1998, 281–302.

22 A morfológiai szemléletmód egyébként nem maradt hatás nélkül az etnográfiai munkákra sem; vö. PEUCKERT, *i. m.*, 2654–2662.; VOIGT Vilmos, *A mondák műfaji osztályozásának kérdéséhez*, Ethnographia, 1965, 200–220. (különösen: 202. és 207.), valamint uő, *A mondák strukturális-morfológiai vizsgálata*, MTA I. Oszt. Közl., 29 (1974), 309–326.

23 *Einfache Formen*, 6., jav. kiad., Tübingen, 1982, 6., 8–9.; vö. VOIGT Vilmos, *A mondák strukturális-morfológiai vizsgálata*, MTA I. Oszt. Közl., 29 (1974), 310.

24 JOLLES, *i. m.*, 9.

25 *Az irodalmi elbeszélés kezdetei = KANYÓ Zoltán, Szemiotika és irodalomtudomány. Válogatott tanulmányok*, Szeged, 1990, 247–272. Id. hely: 252.

26 JOLLES, *i. m.*, 63.

27 JOLLES, *i. m.*, 74–75.

28 PEUCKERT, *i. m.*, 2659.

29 Budapest, 1877.

30 Budapest, 1923.

31 Budapest, 1942.

32 TARNAI Andor, *Latin nyelvű egyházi, jezsuita irodalom*, valamint uő, *Az egyházi tudományosság alkonya = A magyar irodalom története*, II, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1964, 407–421., illetve 551–570.

33 Markus SCHWERING, *Romantische Geschichtsauffassung = Mittelalterbild und Europagedänke = Romantik-Handbuch*, szerk. Helmut SCHANZE, Tübingen, 1994, 541–555.

34 Predrag MATVEJEVITICH, *Begriffe von „Nationalkultur“ und Diskurse der „Nationalliteratur“ = Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, szerk. Bernard CERQUIGLINI–Hans-Ulrich GUMBRECHT, Frankfurt/M., 1983, 405–420.

35 *Die Kraft der Erinnerung im Wandel der Kultur. Zur Innovations- und Erneuerungsfunktion der Geschichtsschreibung = Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, szerk. Bernard CERQUIGLINI–Hans-Ulrich GUMBRECHT, Frankfurt/M., 1983, 29–46.

36 LÉKAI, *i. m.*, 7–8.

37 *Magyar századok*, Bp., 1983, 423.

38 *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie = Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, szerk. Hans-Ulrich GUMBRECHT–Ursula LINK-HEER, Frankfurt/M., 1985, 11–33. Id. hely: 25–26.

39 *Elbeszélések, regék s legendák a magyar előkorból*. Németből báró Mednyánszky után

szabadon fordították Nyitske Alajos és Szebenyi Pál nevelők. Pesten 1832.

40 Modern fordítása és kiadása: MEDNYÁNSZKY Alajos, *Regék és mondák*, vál. FRIED István és Hana FERKOVÁ, Bp., 1983.

41 BAJZA József, *Mednyánszky regéi magyarul = BAJZA József Összegyűjtött munkái*, sajtó alá rend. BADICS Ferenc, 4. köt., 136–142. Id. hely: 136–137.

42 Vö. SZAJBÉLY Mihály, *Költészet és próza viszonya Csokonai Vitéz poetikájában és szépirói kísérleteiben = Folytonosság vagy fordulat*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 318–328.

43 E kérdéskörrel valamivel részletesebben írtam *Vörösmarty Mihály Toldi-története* című tanulmányomban, *ItK*, sajtó alatt.

44 LÉKAI, *i. m.*, 11.

45 *KazLev.*, V, 132.

46 FENYŐ István, *Kisfaludy Sándor*, Bp., 1961, 283.

47 Mindez nem sokkal később már természetes követelménnyé vált. Kazinczy Gábor *Dal leánya* című novelláját például így bírálta a 32 szignójú kritikus: „...el van hanyagolva Marchesa Linari belsőleges megismertetése, mi által a mű egy nem jól beszélt történetté aljasul”; ugyanott Kuthyt megdicséri „psychologiai tartalmasság” miatt. *Figyelmező*, 1840, 51.

„El volt tévesztve egész életünk!”

*Esztétikai alapú létértelmezési kísérlet a történelmi regény
műfaji konvenciói alapján*

Kemény Zsigmond: *A rajongók*

I.

Kemény Zsigmond szépirodalmi munkásságának megítélésében, kritikai ér-
tésében a különböző korszakokban egyaránt központi szerepet kapott *A ra-
jongók* című regénye. Sokan ezt tartották az életművet leginkább reprezentáló
alkotásnak, Kemény legegységesebb művének,¹ s a Keményről szóló leg-
utóbbi monográfia szerzője, Szegedy-Maszák Mihály egy közelmúltban
megjelent tanulmányában is éppen ezt a regényt tartotta méltónak az
„újraolvasásra”.² A recepció eme kitüntetett figyelme ellenére azonban úgy
gondolom, van lehetőség egy olyan olvasat felvázolására, mely ha nem értel-
mezi is át radikálisan az őt megelőző interpretációkat, képes néhány lénye-
ges pontban kiegészíteni vagy újragondolni azokat. E lehetséges olvasat ki-
indulási alapját a Kemény-életműre rendkívül jellemző műfaji homogenitás
motiválja. Az 1851 és 1854 közötti rövid időszakot leszámítva ugyanis – ami-
kor Kemény kisregényeket, elbeszéléseket publikált – elsősorban történelmi
regényeket írt, tehát esztétikai alapú létértelmezésre elsősorban ennek a mű-
fajnak a keretein belül tett kísérletet. Az életmű egésze inspirálja ezért az
idetartozó Kemény-regények műfaji kiindulású megszólítását, így a recep-
cióban csak részkérdésként felvetett probléma tárgyalása új kérdéshorizontot
nyithat *A rajongók* értelmezésében is. E műfaji szempontú megközelítés két
lényeges kérdésre mindenképpen választ adhat: egyrészt tisztázni tudja az
„utánképzett”³ múlt szerepét *A rajongók* szövegének a szerveződésében és je-
lentésképzésében; másrészt nagyon jó perspektívát nyújt a regény tragiku-
mának az értelmezéséhez, amely talán a leginkább ellentmondásosan tár-
galt problémakör a Kemény-recepcióban.

Egy műfaji kérdezőhorizontú olvasási stratégia kidolgozása természetesen
megkívánja a történelmi regény műfaji jellemzőinek a konzekvens felvázolá-
sát. Mivel ez önmagában is összetett kérdéskör, korábban külön tanulmány-
ban már kísérletet tettem a sajátos műfajkonstituáló elemek ismertetésére.⁴ Itt
csak néhány, a konkrét szövegelemzés szempontjából is meghatározó gondol-
latot ismertetek, ezen belátások tágabb kontextusa, viszonyítási alapjai nél-
kül. A történelmi regény legfontosabb jellemzője, hogy a történelmi múlt egy

megfelelő szerzői stratégia által kiválasztott történéseit vagy egy korszak átfogó, általános jellegzetességeit különböző szövegszervező eljárásokkal, nyelvi-poétikai eszközökkel „újraírja”, „utánképezi”: egy esztétikailag megalapozott és csak belső szükségszerűségeinek engedelmeskedő kompozíció részévé teszi azokat. Ez döntően meghatározza az utánképzett történelmi tények, események irodalmi folyamatban betöltött szerepét, hiszen nem azok visszaadása vagy értelmezése, hanem esztétikai funkcióba helyezése, valamilyen jelentésadás szolgálatába állítása a történelmi regény célja.

A XIX. századi történelmiregény-hagyományban, illetve az azokat kommentáló értelmezésekben a „hitelesség” kategóriája vált az egyik legfontosabb műfajmeghatározó és szövegalkotó tényezővé. Kemény és kortársai természetesen nem a történettudomány által objektívnak tételezett „történelmi valóság” mechanikus újramondását értették ezen a fogalmon. Számukra ez az elmúlt korok szokásait, evidenciáit, létmagyarázó elveit stb. bíró világ felállítását jelentette, melynek esztétikai utánképzése révén a szerző jelenének horizontjából feltett kérdések megválaszolhatók. A jelentésképzés alapjává ezért éppen a különböző irodalmi konvenciók révén utánképzett múlt más-sága („hitelessége”), önmagában állása, jelentől eltérő idegensége vált: a jelen horizontjából megalkotott múltbeli cselekmény és a múlt felől nézett jelenbeli kérdések sajátos dialógusában bontakozik ki valamilyen értelem a történelmi regény olvasása során. *A jelen érdekű kérdés és a múlt más-ságának* (ami persze a hagyományban való mindenkori benneállás és a megírás jelenének mindenkori perspektíváltsága miatt mindig részben azonosság is!) *jelentésképző szerepe* a történelmi regény két fő műfajkonstituáló tényezője és az egyes szövegek hatásstruktúrájának az alapja.

A történelmi regényről széles körben elfogadott és bevett vélemények közé tartozik, hogy elsősorban társadalmi, politikai, nemzeti jellegű kérdésekre keres választ a történelmi múlt utánképzése révén. *A rajongók* ugyanakkor nagyon jó bizonyítéka annak, hogy a történelmi regény kérdésfelvetése, maga a szöveget szervező jelen érdekű kérdés ezeknél jóval általánosabb problémákat is a jelentésadás centrumába állíthat: a múlt esztétikai jellegű faggatásának köszönhetően lehetséges általánosabb létértelmezésre szert tenni. Ez a történelmi regény két másik fontos szövegstrukturáló jellegzetességének köszönhetően válik lehetségessé. Egyrészt a történelmi regény – például a történetírói munkákban konstruált múltképpel szemben – képes egy olyan teljes világot⁵ felállítani és azt esztétikai funkcióba helyezni, mely az adott korabeli létezés történeti evidenciái mellett reflektálni tud az egyén és a világ közösségi, metafizikai meghatározottságára is. A műfaj másik lényegi jellemzője, hogy minden más regénytípusnál alkalmasabb különböző válságszituációk modellálására: a megírás jelenének az érdekeltsége, horizontja mindig láthatóvá és a maga számára jelentéssé tudja tenni a köztudatban, a befogadói előítéletekben már eleve ismert és értelmezett formában élő tör-

téneti korszakok folytonosságát és egységességét megbontó szakadásokat, diszkontinuitást. A bevezető szakasz további részében ennek a két tendenciának a működését és a szerepét fogjuk részletesen tárgyalni *A rajongók* szövegeinek szerveződésében és jelentésképzésében.

A rajongók mimetikus igényű, realista jellegű szövegszervező eljárásai rendkívül tudatosan törekszenek a XVII. század közepi Erdély történeti adottságainak az utánképzésére, és segítségével egy lehetőleg teljes, adott korabeli életvilág felállítására, ahol a szereplők a lehető legtágabb létösszefüggésben jelenhetnek meg. Ennek az igénynek a megvalósulását a szöveg narratív struktúrájában tetten érhető kettősség igyekszik elősegíteni.

Szegedy-Maszák Mihály mindkét *A rajongókról* szóló tanulmányában hangsúlyozta a „közvetlen és közvetett belső magánbeszéd” gyakori előfordulását és így a korlátozott távlat elvének érvényesülését a szöveg történetmondásában.⁶ A regény láthatatlan harmadik személyű elbeszélője valóban nem törekszik mindentudásra a jellemteremtés tekintetében: a nézőpontot és a beszédet gyakran átadja a szereplőknek, akiknek világlátása, önértése a saját, illetve mások megítélő távlatainak függvényében bontakozik ki. A jellemek és részben az események tudatszerű közvetítettsége azonban egy ugyanilyen következetesen érvényesülő, de látszólag ezzel ellentétesen működő narratív logika jelenlétére is ráirányítja a figyelmet. A narrátor ugyanis sok tekintetben uralja a történetmondást, és állításai a világról, a történésekről és azok okairól a „valóság” problémátlan elbeszélhetőségének hitét sejtetik, vagy legalábbis ezt akarják az olvasóval elfogadtatni. Mindez sokszor olyan mindentudó pozíciót sugall, amely fölötté áll a történéseknek és bízik abban, hogy az általa felállított világot a befogadó „valóságosként” – vagy annak analógiájaként – fogja felfogni.

A narrátor magabiztosan kalauzolja olvasóját az esztétikailag teremtett világban (25., 31.),⁷ és a regény kezdő fejezeteiben a vallásháború tág történeti horizontjának részletes felvázolásával, a gyulafehérvári események leírásával, Báthory Zsófia személyes lelki problémáinak és a „beteg asszony” irracionális látomásainak az elmesélésével lépésről lépésre vezeti be olvasóját az életvilág különböző releváns életszféráiba: a később részleteiben is megmutatkozó adott korabeli létezés történeti, személyes és transzcendens szintjeire. Sok esetben él tehát a valóságosság felkeltésének legfontosabb eszközeivel, a magyarázattal és a leírással,⁸ valamint nagyon komolyan veszi a történelmi regények elbeszélői metapozíciójából adódó „kötelességeit”: a megírás jelenének befogadói horizontja számára javarészt ismeretlen események, jelenségek „hiteles” felvázolását, és a történelmi változások során átértelmeződött fogalmak tisztázását. Ennek szellemében a történész beszédhelyzetét és nyelvi evidenciáit imitálva számol be a harmincéves háború eseményeiről, művelődéstörténeti részletességű leírást ad a fejedelmi palotá-

ról (26–31.); hosszasan értekezik a korabeli társadalmi hierarchia párkapcsolatokat kizárólagossággal szabályozó érvényességéről (130–131.) stb. Az elbeszélő nagyon sok esetben szentenciákban kommentálja az eseményeket és a jellemeket.⁹ Ezt a bölcselkedői hangnemet részben értelmezhetjük egy stabil értékbizonyosságot és valóságfogalmat bíró pozícióból való beszédnek, de ennek alkalmazása is jelzi, hogy mennyire más elbeszélői magatartás alá esnek a jellemek ábrázolása és az életvilág felállítására és az események elrendezésére tett kísérletek. A narrátor ugyanis látványosan destruálja sokszor szentenciaszerű véleményét a szereplők megítélésében. A börtönben életelveit gyorsan feladó Laczkó Istvánról például azonnal ironikus állítást tesz, később viszont már nem a szombatos pap jellemének hiányosságával, hanem a körülmények kényszerével magyarázza a sorsát.¹⁰ Így, mint már utaltunk rá, a szereplőkről tett megjegyzései, akár nyíltan, akár személytelen szentenciázó hangnemben fogalmazza is meg azokat, mindig viszonylagossá válnak a szövegben érvényesülő más távlatok, értékítéletek sokaságában.

A *rajongók* narratív struktúrájában megjelenő kettősség természetesen fontos funkcióval bír: a szövegnek egy meghatározott szerzői stratégia érvényesítése érdekében szüksége van e kettős narratív elvre, melyek azonban így nem ellentmondásban, hanem egymást kiegészítő harmonikus viszonyban állnak egymással. E feltételezett odaértett szerzői stratégiának ugyanis érdeke, hogy a viszonylagosított értéktávlatokban megjelenített, saját szólammal bíró szereplők egy jól körülhatárolható világban álljanak: egy minden lényeges evidenciájával, szokásaival, gondolkodásmódjával jellemzett adott korabeli életvilág tágasságában lépjenek egymással dialogikus kapcsolatba. Ez utóbbi nagy részének a megvalósulását az elbeszélő ebben a tekintetben mindentudást imitáló pozíciója igyekszik szavatolni, míg a szereplők szólamainak tudatszerű közvetítettsége világlátásuk és önértésük önállóságának biztosításán túl még egy fontos szerepet tölt be ennek a teljes világnak a konstituálásában: főként az ő révükön nyilvánulhat meg ugyanis a világ később értelmezendő transzcendens relevanciája is.

Az így létrejött életvilágnak két, a regény értelmezését döntően meghatározó jellegzetessége van. Egyrészt a mimetikus igénnyel és összetett narratív struktúrával megkonstruált történeti világ nem történelmi jellemzőinek pusztá felmutatása miatt jött létre, hanem egy jellegzetes világ- és létállapot megtestesítőjeként válik jelentéssé. Már a tisztán krónikairói beszédmódban leírt vallásháborúnak a kereszténység eszmeiségével alapjában ellentétes eseményei egy olyan világot sejtetnek, melyben a korábban meghatározó fogalmak elvesztették létjogosultságukat. A szenvedélyes indulatok felfokozottsága és elszabadulása jellemzi a tömeglélektani kommentárokkal leírt gyulafehérvári jelenetsort, majd a későbbiekben a szombatosok viselkedését és a szereplők egymáshoz való viszonyát is. A maga saját fogalmai alapján felállított, zárt, adott korabeli életvilág tehát egy eligazodási pontjait veszített

világ- és létállapot jelölőjévé válik, melyet később, a fogalom tisztázása után a „rajongás létállapotának” fogunk nevezni.

Az esztétikailag utánképzett világ másik lényegi jellegzetessége abban a sajátos viszonyban ölt testet, mely az életvilág empirikusan igazolható eseményei és az eddig csak érintőlegesen említett irracionális, metafizikai jellegű léttapasztatatok között áll fenn. A transzcendens szféra a teljes életvilág reális és jelenvaló részének bizonyul, hiszen az irracionális jellegű történések állandóan átjárják, befolyásolják a mindennapiság tapasztalatában zajló eseményeket és az egyes szereplők sorsát, önértéseit. A férje embertelen kivégzésének rettenetét pokoli vízióiban napról napra újraélő Géczyné egy nyugodtabb álmában az utcán Kassai intrikái miatt éppen akkor átkozott Pécsi Simont látja férje helyett az elítéltek ketrecében, a huszonöt évvel ezelőtti tragédia megisméltetésének a lehetőségét érezve meg ezzel. A szélsőséges létszituációba sodródott egyének énen kívüli állapotba kerülve metafizikai fogalmakkal értelmezik léthelyzetüket: ez főleg Laczkóra jellemző, de Debrahtól, Elemértől, sőt a sokáig tisztán racionálisan gondolkodó Kassaitól sem áll távol az ilyen jellegű helyzetértékelés. Sokkal harmonikusabb kapcsolat lehetősége nyilvánul meg a két szféra között Pécsi Simon és Bodó Klára alakjában: Pécsi asztrológusként állandóan olvassa (igaz, tragikusan félreolvassa) az égi jelek üzenetét, Laczkó felesége pedig minden evilági történést képes a gondviselő istenképzet jelenvalóságának a kontextusában értelmezni.

Ebből a felsorolásból is látszik, hogy ez a szféra nem teljes egyértelműségében rajzolódik fel a világban, hanem elsősorban az egyéni léttapasztatatok szintjén (hit, örület, látomás stb.) jelenik meg, melyek a különböző irracionális jelenségeket saját világfelfogásuk fogalmaival (gondviselés, végzet stb.) értelmezik. Ezek a szólamok és a narrátor kulcsfontosságú kommentárjai¹¹ azonban így is lehetővé teszik egy leginkább keresztényi fogalmakkal leírható metafizikai meghatározottság egész világra vonatkozathatóságát; ugyanakkor azt is jelzik, hogy nem eredendő összhang, hanem valamifajta szakadás, eltávolodás jellemzi az empirikus világ és az azon túli közötti viszonyt. A mindennapiság realitásából száműzött transzcendens ezért elsősorban a szélsőséges létállapotokban (örület, látomás) és a tragikus eseményekben (balázsfalvi tragédia) sejlik fel, és bontja meg váratlanul és visszafordíthatatlan következményekkel az életvilág és az egyes szereplők önértésének látszólagos egységét és nyugalmát.

Az eddigiekben felvázolt jellemzőinek köszönhetően a múlt esztétikailag utánképzett világa az individuum és a személy¹² mindenkori létbe és világba vetettségének modellálására, egy sajátos válságszituáció értelmezésére válik alkalmassá.¹³ Egy adott korabeli életvilág felállítása lehetővé tette, hogy az egyén sorsa a legtágabb létösszefüggésben váljék értelmezhetővé: egyrészt egy meghatározott közösségi rend tagjaként, ahol a társadalmi-hatalmi hierarchia által meg van szabva lehetséges szerepe és hivatása; másrészt egy

korabeli fogalmi relevanciájában jellemezhető metafizikai meghatározottságában, melynek függvényében egyes cselekedeteknek transzcendens konzekvenciái is adódnak; és utoljára az egyén önértésében és arra irányuló próbálkozásai formájában, hogy saját énjét az adott keretek között minél inkább megvalósítsa, kiteljesítse. Mindez rendkívül nagy szerepet kap *A rajongók* értelmezésében, ugyanis a szöveg befogadásakor meghatározóvá válik az a felismerés, hogy a történések középpontjában az önálló szólammal, világképpel, nyelvi horizonttal bíró szereplők önértelmezése és egymáshoz való viszonyuk áll. Az is szembeűnő, hogy a regényhősök nagy része¹⁴ úgynevezett válsághősként értelmezhető: állandó meghasonlások, elbizonytalanodások jellemzik őket, s a legtöbbjük önértelmezése a történések egy bizonyos pontján tévesnek bizonyul, személyiségük összeomlik.¹⁵ A különböző válságszituációk és személyiségképletek néhány egzisztenciális jellegű kategória (bűn, szabadság, hit, személy stb. fogalmi) alapján értelmezhetők a leginkább.¹⁶

E belátások révén egy olyan olvasat lehetősége körvonalazódik, mely a személy meghatározott válságszituációjának a modellálását, egyfajta egzisztenciális kérdésselvetés meglétét és dominanciáját tartja *A rajongók* legfontosabb létértelmező sajátosságának. Mi adja a személy vagy az individuum öntételezésének az alapját, az egyén létének értelmét és metafizikai igazolhatóságát egy olyan történeti szituációban, amikor is az otthonosságot biztosító hagyományos fogalmak érvényüket veszítik? – ilyen és ehhez hasonló kérdésekre született válaszként olvassa ez az értelmezés *A rajongók* szövegét.

A regény felhívó struktúrájának néhány kevésbé feltűnő eleme is alátámasztani látszik egy ilyen kiindulású interpretáció lehetőségét. Hangsúlyos helyeken problematizálódik többek között az öngyilkosság kérdésköre. Először a Géczyne sorsát kommentáló elbeszélő szentenciaszerűen nyilatkozik róla (58.), majd később Laczkó (111–112.) és Elemér (166.) adott létszituációjának a megoldásaként vetődik fel ez az egzisztenciális és ontológiai problémát egyaránt magában rejtő lehetőség. A lét végességének és kiismerhetlenségének tragikus belátása is a különböző szinteken megfogalmazódó világ- és önértelmezések meghatározó elemévé válik. Ilyen értelemben metaforizálja „színházként” a világot az elbeszélő Elemér szerelmi csalódásának az értelmezésekor (166.), „arasznyai térként” Deborah elbeszélte monológjában megtagadott szerelmi kapcsolatán bánkódva (315.), és csak a végső-kig kiélezett egzisztenciális helyzetben feltáruló „lét mélyebb titkairól” beszél az örület állapotát megtapasztaló Laczkó István (422.).

Az egyén létbe és világba vetettségének tragikus élményét a legtömörebben azonban Dajka püspök elbeszélte monológja fogalmazza meg. Több sajátos körülmény is központi jelentőséggel ruházza fel ezt a rövid szövegrészt. Egyrészt Dajka feltűnése nagyon szervesen illeszkedik bele az Elemér sorsát tárgyaló történetmondásba, így látszólagos idegensége kiemeli az adott

kontextusból, tágabb értelmet tulajdonítva neki. Másrészt az elbeszélő itt törekszik egyedül látványosan arra, hogy elbizonytalanítsa a beszélő kilétét, el-mossa a határt a szereplő és saját állításai, gondolatai között: „A nap még nem hunyt le egészen, s már a hold mosolygott, fénylett, hódított és andal-gott. Nézte a komoly székesegyházat, bekacsintott a dévaj hercegkisasszony ablakain, sugarainak búbájával rábeszélte a vén Dajka püspököt, hogy róka-prémes tógáját felöltve, a tornác elébe üljön, s mellén összefogva karjait, a csillagos égre tekintsen és a földi lét rövidségéről elmélkedjen. Perc az élet, de e percbe mennyi öröm, csalódás és bánat nincs összpontosítva! Örökkéva-lóság vár reánk, s a koporsó azon szekrény, melybe minden terhet, mit ma-gunkon hordánk, leteszünk és elzárunk; de hány ember van, ki tántorgó lép-tekkel is ne ajánlkoznék a sír párkányától visszafordulni, hogy tovább hordhassa a teher, mely alatt már alig tud lélegezni? [...] Miért tapadunk annyira a végeshez, midőn a végtelent hitünk biztosította?” (228.) A több te-kintetben kulcsfontosságúnak bizonyuló idézet alapján „az ember végtelen-ség és végesség, a mulandó és az örök, a szabadság és a szükségszerűség”¹⁷ szintéziseként való antropológiai felfogása meghatározó szerepet kap a re-gény egészének kérdésvetésében és így értelmezésében is.

Az eddigiekben hangsúlyoztuk *A rajongók* szövegszerveződésében a mi-metikus igényt és a realista formaelvek dominanciáját, mely eljárások igye-keznek az esztétikailag megkonstruált világot „valóságosként” elfogadtatni. Következtesen érvényesül ezért a kauzalitás elve, a kompozíció egy köz-ponti esemény köré szerveződik, és a jellemábrázolás lélektanilag motivált és kidolgozott. A metonimikus történetmondás hangsúlyozott jelenléte mellett azonban fontossá válik a szöveg néhány eleméből összeálló asszociációs rendszer, a metaforikus történetmondó formaelv részleges érvényesülése is: ez a regény „világszerűsége” mellett „szövegszerűen” is értelmezi a szöve-get strukturáló központi kérdést, a személyiség válságának, végső kérdéseinek a problémáját. A börtön, tükör, fény-árnyék, sivatag, hajó motívumának különböző megjelenései¹⁸ egy külön összefüggő történetet bontanak ki, meg-erősítve azt, hogy a történetben az egyén létére megy ki a játék, és a szerep-lők önértésének a módzatai: bukása vagy érvényesülése központi jelentő-séggel bírnak.

A továbbiakban először a több szálon futó események és a szereplők szóla-mainak dialogikus érintkezése, viszonya alapján az úgynevezett „válság-hősök” téves önértelmezéseinek közös, illetve egyéni okait próbáljuk meg felvázolni (II.), majd ebből kiindulva kísérletet teszünk annak a kérdésnek a megválaszolására, hogy milyen létértelmező funkció tulajdonítható a regény tragikumának (III.).

II.

Az egyes szereplők téves önértelmezéseinek közös okát egymáshoz való viszonyuk és a megkonstruált életvilág történéseinek, jellemzőinek három általános tendenciájával lehet magyarázni: az individuális érdekek dominanciája az egymáshoz való viszonyban, a „közösségből kiesettség” létélménye és a vallási fogalmak, elvek devalválódása vezetnek – az eseményekből kikövetkeztethető lehetséges okokként – a legtöbb válsághős személyiségének a meghasonlásához, majd széthullásához.

Az egymással a mindennapiság közegében találkozó és kapcsolatba lépő szereplők cselekedetének fő motivációját az egyéni érdekekben, a hatalmi ösztönben és érvényesülési vágyban jelölhetjük ki. A válsághősök nagy része legfőbb életcéljának a hatalmi előmenetel, az „emelkedés”, vagy annak elérése után a hatalom gátlástalan kihasználása bizonyul. Kassai és Pécsi sokszor alattomos eszközök érvényesítésével, alacsony sorból emelkedtek fel a hatalmi hierarchia legfelső közegébe; Gyulai Ferenc alakja az emelkedés filozófiájának és gyakorlatának a megtestesítőjeként kap fontosabb szerepet a történetben,¹⁹ Pécsi Deborahnak Gyulaihoz fűződő érzelmeit is az arisztokrácia vér szerinti kötelékébe való fölemelkedés motiválja; a mellékszereplők közül Kassai titkárának a könyvtárosi állás minden áldozatot megérő elérése a célja és – mint majd később látni fogjuk – a szombatosok vallási gyülekezetétől sem idegenek a hatalmi ambíciók.

Az individuális érdekek korlátlan érvényesítési vágya és az egoisztikus öntételezések természetesen feszültséghez, ellentétekhez vezetnek, ezért a bosszú, a gyűlölet és az átkozódás létminőségei válnak mindennapossá a világban és a másikkal való viszonyban. A *rajongók* cselekménybonyolításának a középpontjában Kassai és Pécsi ellentéte áll. Kassai – „aki előbb csak ártani akart Pécsinek, és miután sokszor ártott gyűlölni kezdé” – végtelen bosszúvágyának beteljesítése érdekében minden eszközt: törvényt, hatalmi pozíciót, korrupciót és – ha kell – emberi egzisztenciákat is felhasznál az őt szintén gyűlölő Pécsi végleges megbuktatására. A szélsőséges létszituációba sodródott Laczkó érthető kétségbeesésében „a gyűlöletnek szervezne hitfelekezetet”, és a szombatosok nyelvi világa is az átkozódásra épül. A „beteg asszony” halálakor „kimondott” néma átka az egész világra érvényes lesz; férjének sorsa, kegyetlen kivégzése pedig szinte elidőtleníti a bosszú és gyűlölet féktelen szenvedélyeit. Ezek a jellemzők az individualizáció kényszeréhez vezetnek a legtöbb válsághős sorsában, és a szereteten alapuló közösségkapcsolat helyett az elidegenedettségek létélményét teszik meghatározó tapasztalattá az emberi viszonyrendszerben, még a nyíltan nem ellenséges érintkezésekben is. Mindezt Kassai Elemér sorsa alapján igazolhatjuk a leginkább, aki teljesen mentes az individuális értékrend dominanciájától, fokozódó elhagyatottságérzetének, tehetetlen sodródásának egyik fontos ténye-

zője mégis éppen az, hogy mások saját érzékmozgásainak megfelelően viszonyulnak hozzá. Kassai István végtelen hatalmi ambíciói, Pécsi Kassai elleni gyűlölete, Deborah kacérsága és felemelkedési vágya érvényesül döntő, a végkifejlet felől nézve tragikus módon az Elemérhez fűződő viszonyban.

Az individualizálódás itt körvonalazott folyamata meghatározó eleme lesz az önértelmezések kudarcát okozó másik fontos jelenségnek, melyet korábban a közösségből kiesettség sajátos léthelyzeteként neveztünk meg. Azért kell ezt külön is hangsúlyoznunk, mert *A rajongók* szövege által konstituált XVII. századi életvilág egyik meghatározó jellegzetessége, hogy még eredendően egy folytonosnak tétélezett nemzeti hagyomány által legitimált szerves és hierarchikus közösségi keretekben alapozódik meg. Az ilyen patriarchális típusú társadalmi forma kijelöli minden egyén születésének megfelelő szerepét és pozícióját a társadalomban, azokat a létlehetőségeket, melyek közül személyes adottságai alapján választhat és beteljesíthet. Az ettől való eltérésnek súlyos következményei lehetnek mind az otthonosságot biztosító közösségi-társadalmi forma érvényessége, mind az egyének tekintetében. Az egyes hősök válságszituációjának, meghasonlásának egyik forrása – legalábbis sorsalakulásuk visszatekintő perspektívája alapján – éppen az adott társadalmi keretektől való tudatos, vagy éppen reflektálatlan kiszakadásban rejlik. Pécsi Simon és Kassai István úttévesztésének – előbb a közösségi ítéletekben, majd idézett monológokban általuk is reflektált – oka alacsony társadalmi sorból való fölemelkedésük, és az így a szerzett hatalommal való visszaélésük. Laczkó István tragikumának a gyökere pedig az, hogy elhallgatott alacsony származásának tudatában egy adott szokás- és vallási rendszerrel egyaránt szembehelyezkedő vallásnak lett vezető képviselőjévé.

A harmadik válságkonstituáló tényezőnek – a vallási fogalmak devalválódásának, érvényességük elbizonytalanodásának – a fontosságát a történesek és a jellemelek egzisztenciális alapú értelmezésében maga a szöveg jelöli ki. Már az életvilág korábban leírt legtágabb keretei is ennek az állapotnak a kaotikus következményeit mutatják. Az „egyre sötétebb és kétségbeejtőbb színt öltő” vallásháború tombolása, majd a vallásszabadságot és a hitbéli másságot képviselő szombatosok kiirtását egyszerre követelő indulatos tömeg bemutatása egyértelműen jelzik, hogy valami nincs rendben a kor evidenciái alapján a vallási fogalmaknak központi szerepet tulajdonító konszenzusos létmagyarázó elvekkel. A „hitben eltévelyedés”, a számukra relevánsként elfogadott vallási jellegű elvekkel szembeni következetlenség a legtöbb szereplő személyes sorsát jellemzi valamilyen formában, és hozzájárul személye egységének megbomlásához. Az egyéni, hatalmi érdekek által leginkább motivált Kassai sokáig teljesen a maga racionalizált világlátásának megfelelően devalválja a vallásos fogalmakat;²⁰ Pécsi úttévesztését – még a tragédia előtt – metafizikai kapaszkodók nélküliségként, Isten hiányaként éli

meg a XXII. zsoltár éneklésekor (232.); Elemér szerelmének beteljesedtségére épülő ingatag hite is kártyavárként dől össze Deborah hűtlenségekor.²¹ Látványosan zuhan ki látszólagos metafizikai otthonosságtudatából Laczkó is, és veszti el bizonyosságát a gondviselésben, s fordul egyfajta emberidegen metafizikai világmozgató elv képzete felé (130.). A hit elvesztésének vagy feladásának megvan a regény cselekményének idején túlmutató távlatja is: Géczyné éppen a világot uraló gyűlölség miatt adja fel hitét valamifajta működő világrend tételezésében.²²

A *rajongók* szövege által utánképzett múlt tágabb életvilágában ezek a jelenségek az otthonosságot teremtő megszokott (közösségi és vallási alapú) fogalmak elbizonytalanodását és a bennük való eligazodás nehézségét vonják maguk után; az egyéni sorsok tekintetében pedig a személyiséget megalapozó létmagyarázó elvek érvénytelenné válását és működésképtelenségét okozzák. Az individuális érdekek előtérbe állítása, a gyűlölet, a bosszúvágy vagy az elidegenedettség dominanciája a másikhoz való viszonyban, a közösségből és a vallásos hitből való kiesettség létélménye mind-mind a „rajongás” mint az adottól és otthonostól való önpusztító, romboló eltérés egy-egy létmódusát jelenítik meg. Ilyen értelemben beszéltünk már az értelmezés elején a rajongás lét- és világgállapotáról az esztétikailag utánképzett világ egésze és a szereplők nagy többsége tekintetében. Ezért nem véletlen, hogy „a regény szövegében a címszó makacs ismétlődése teremt meg a legerősebb folytonosságot”.²³ Az ugyanis – ahogy ezt már Szegedy-Maszák Mihály részletesen kifejtette – nem kizárólag a szombatosok fanatizmusát, szélsőséges magatartásformáit jelöli: Dajka püspök „rajongó beszéde”, a tömeg irányíthatatlan szenvedélyessége,²⁴ Kassai és Pécsi ellenségeskedése egyaránt a rajongás állapotát testesíti meg. „Kassai Elemér is »rajongó«-nak bizonyul, amennyiben bálványozza Pécsi Debraht”²⁵ és szerelmi meghasonlottsága miatt saját énjét adja fel, sőt még a közösség egységét biztosítani hivatott fejedelmi pozíció várományosának jellemében is szerepet kapnak a rajongás létmódusai. (17–20., 306.)

Az egységképzeteit kontúrjaiban még őrző világ hagyományos alapjainak kimozdultságát igyekszene modellálni tehát a regény történései. Nem az elmozdulás konkrét okai, hanem ennek a *köztes állapot*nak a megragadása, értelmezése kerül a középpontba, mely leginkább a szombatosok fanatizmusában és a főhősök téves önértelmezéseiben nyilatkozik meg: ezek részletesebb jellemzésével folytatjuk interpretációnkat.

A szombatosok a közösségben adott transzcendens világmagyarázó elvek és az ezen alapuló szokásrend elégtelenségét és működésképtelenségét nyilvánítják ki akkor, mikor a bevett vallásokkal szemben egy új keresztény hitgyakorlat meghonosításával próbálkoznak. Elsősorban a Jelenések könyvének nyelvi evidenciáit beszélik, és ennek szellemében keresztelik át saját neveiket és városaikat, értelmezik a világ történéseit. Valójában azonban

minden célkitűzésük és próbálkozásuk ellenére sem képviselnek semmilyen alternatívát az életvilágban meghatározónak mutatkozó „kizökönt” létevidenciákkal szemben, sőt felerősítik azok negatív tendenciáit a különböző egyéni sorsok alakulásában. Tetteiket ugyanúgy az individuális érdekeiken alapuló cél motíválja, mint az életvilág más, hasonló jelenségeit: „...mi élni, terjeszkedni és jogokat szerezni akarunk.” (94.) A szombatosok fanatikus magatartása ennek érdekében a „magasabb rendű értékeket is a maga egocentrikus öntételezésének az eszközévé változtatja”.²⁶ A Biblia nyelvét egy hatalmi diskurzus szolgálatába állítják, prófétai hangnemek, nyelvük visszaél a metaforikussággal: vértanúsági vágyuk vagy az egyes emberek iránt táplált gyűlöletük fejeződik ki általuk. Mindezek miatt világlátásuk és nyelvük tragikusan kirekesztővé, „sükketté” válik a gondolkodásmódjában sok tekintetben velük tartó Pécsivel és más mérsékeltebb hívővel szemben a balázsfalvi tragédiakor, és ha az apokalipszis fogalmát eredeti jelentésében – tehát a felfedés, „a Messiás feltárulása” értelmében – vesszük alapul a történések értelmezésékor,²⁷ akkor a szombatosok magatartása valóban apokaliptikus jellegű eseményhez vezet el a történéseket. A balázsfalvi gyűlés tragédiája ugyanis valóban az életvilág mindennapiságában devalválódott, elfedett transzcendens evidenciák, meghatározottság feltárulását eredményezi. A szombatosok végtelen gyűléte, szeretetlensége, az isteni kegyelmet elutasító fanatizmusuk jelentősen hozzájárul a tragédia bekövetkezéséhez, de nem az Élet könyvébe felírtak üdvözítő szerepét, hanem sokkal inkább a másokra ráruházott (Pécsi, Kassai) antikrisztusi funkciót töltik be ebben a felfedési folyamatban.

Azt, hogy a szombatosok létmagyarázó elvei az egyéni élet szintjén is érvénytelennek bizonyulnak, Laczkó István sorsa példázza a leginkább. Laczkó szombatos hite – mint személyisége egységét biztosítani hivatott, felvállalt létfelfogás – börtönbe kerülése után szinte azonnal semmivé foszlik. Elfogatása pillanatában még fel tudja idézni a Jelenések könyve saját léthelyzetére aktualizálható részét („– Most üt a kísértés órája! Légy hív mindhalálig, s neked adom az életnek koronáját, mondja a szentírás.”), de ahelyett, hogy a szöveg kontextusának megfelelő módon viselné el sorsát, kivonja magát alóla,²⁸ és Krisztus Gecsemáné kertbeli monológja kulcsmondatának szintén csonka megidézése követi első gondolatát („Atyám! Ha lehet, maradjon el tőlem e keserű pohár! szól a Megváltó” – 99.).²⁹ Így ez a valódi szövegkörnyezetéből kimozdított mondat – szinte szentségtörésként – inkább az önmentség, a saját sors alóli kibúvás vágyaként, vagy esetleg az önmagáért valóan felvett „mártírszerep” vállalásának a „kötelességéként” hangzik el, semmiképpen sem a krisztusi áldozat önkéntelen elfogadásának a szellemében. A személye szerepekre hullását három neve által már eleve magában hordó Laczkó árulása révén feladja saját létértelmező evidenciáit, a gondviselésbe és az isteni kegyelembe vetett feltétlen bizalmat. A felelősség teljes

vállalása helyett – mintegy tetteinek önigazolási kísérleteként – egyfajta emberidegen felsőbb hatalom, a végzet általi eleve elrendeltségre hivatkozik: „Hol van, aki küzdhet végzete ellen?” (115.) Bár megérzi a saját hitelveinek megfelelő választás lehetőségét („Adjátok vissza a börtön békóit, s vegyétek le a bilincseket, melyek szellememet az öntudat pellengérére szegzik, hogy öröktől magam legyek magam előtt megszégyenítve” – 115.), végül csak a fokozatosan megélt büntapasztalat szembesíti Laczkót saját sorsának kötelességével és felelősségével: az áruló szerepének elviselhetetlensége az örület, a látomásosság tébolyába taszítja, ami tettének és tévesnek bizonyuló döntésének a metafizikai következményeit tárja fel.³⁰

Laczkó gyenge lábakon álló ön- és világértése a leghamarabb lepleződik le a történések során, a regény kulcsfigurájának, Kassainak köszönhetően, akinek viszont hatalmi pozíciója, racionális életelvi és személyiségének egységessége teljesen töretlennek tűnik az események végső kibontakozásáig. Az „antikrisztusi” vonásokkal asszociált külseje és magatartása ellenére rendkívül összetett és árnyalt jellemként megnyilatkozó Kassait³¹ egyéni érdekeinek érvényesítése motiválja a történet egészében. Ebben nem befolyásolja közösségi kötődés („Erdély..., melyet hazájának nem tekint”), és cselekedeteinek jogosságát igazolni kívánó idézett monológjaiban a bűn és a gondviselés fogalmait is a maga céljainak megfelelően deszakralizálja, megfosztva azokat minden (később általa is megtapasztalt) metafizikai relevanciájuktól. (180., 381.) Bosszújának sikeres beteljesítése azonban az ő sokáig következetes világlátását és személyiségét is megbontja: ekkor döbben rá azon értékrendszer paradox voltára, melyre tetteit, életét építette. A „bosszú nem nyújtá azon elvet, melyet ígért” a számára,³² hiszen Elemér elvesztése váratlanul életének végtelen magányára, a szereteten alapuló emberi kötődés immár teljes hiányára ébreszti rá Kassait. Már-már megbomlott elméjű párbeszéde az elhunytal céltévesztettségének végső bizonyosságát adja (474.), s addigi életelveinek zsákutcájára, értelmetlenségére ébred rá megszerzett vagyona hiábavalóságának a felismerésében (479.), majd hatalmi pozíciója gyors elvesztésében.

A hatalmi ambíciójában Kassai alteregójának, sok más tekintetben ellentétének bizonyuló Pécsi Simont önértésének és személyiségének két lényeges eleme különbözteti meg a regény többi „válsághősétől”. Egyrészt a Deborahral folytatott párbeszédében még a balázsfalvi tragédia előtt reflektál élete céltévesztettségére („El volt tévesztve egész életünk, Deborah!”) és személyiségmodellje összeomlásának legfontosabb okát téves hivatásválasztásában jelöli ki. A számára társadalmi pozíciója, tehetsége és létlehetőségei „predesztinálta” tudományos pálya helyett a hatalmi emelkedésnek értelmetlen szerepjátszásra kényszerítő útját választotta (393., 396–397.). Másrészt Pécsi az, aki az életvilág mindennapiságából „számúzott”, empirikus valóságon túli „realitással” közvetlen kapcsolatba tud lépni az asztrológiába való

beavatottsága révén. A világmindenség (makrokozmosz) és az ember (mikrokozmosz) egylényegűségét és korrespondenciáját valló asztrológiai gondolkodás lehetségesnek tartja a világmindenség meghatározott jelenségeinek, így többek között a csillagok állásának és az emberi sorsok lehetséges alakulásának analógiás megfeleltethetőségét. Az ebbe a tudásba valóban beavatott Pécsi saját világlátásával szembeni tragikus következetlensége azonban éppen az égi jelek egyéni érdekek miatti félreolvasásában rejlik. Kassai iránti gyűlölsége miatt taszítja el magától a csillagállások sugallata és emberi okok miatt egyaránt megkedvelt Elemért: a létlehetőségeit felrajzoló égi jelek ezt követő fenyegetőre fordulását még téves önértésére való reflektálása után sem saját tetteinek következményeként értelmezi, hanem Elemért okolja és vele helyettesíti be a csillagképekben megjelenő áruló alakját (229–230.). Személyes elvakultsága miatti téves olvasatának központi szerepe lesz teljes bukásában és a tragédia bekövetkeztében: felkiáltása Elemér belépésekor („– Ó, a csillagzatok nem csalnak! Ők előre megmondák, hogy veszedelmem tőle jön!” – 457.) is motiválja a feldühödött szombatosokat annak legyilkolásában.

Kassai Elemért a Kemény-recepció egy része a jóságukban, nemességükben elbukó hősök közé sorolja, akiket a „náluknál zordabb sors” elsodor és megsemmisít.³³ E felfogással teljes mértékben már csak a regényben konstituálódó tragikumképlet miatt sem lehet egyetérteni (mely ebben az olvasatban nem a végzetként vagy fátumként értett sorsot tartja a tragikum forrásának), ráadásul Elemér jelleme sem támasztja alá teljes mértékben ezt a vélekedést. Kassai fogadott fia becsületessége és őszintesége révén valóban mentes a legtöbb szereplő tetteit motiváló egyéni érdekek általi meghatározottságtól, és így részben kívül is áll az általuk konstituált értékrenden. Azonban az ő önértelmezése is tévesnek bizonyul, mert bár felismeri a világot és a legtöbb egyén ön- és világértését meghatározó elvek természetlen és önpusztító voltát, képtelen azzal szemben önálló világmagyarázatot adni és egy önelvű személyiséget felépíteni, és tetteit ezeknek megfelelően alakítani. Tisztán látja Pécsi és Kassai egymással és vele szembeni magatartásának a mozgatórugóit,³⁴ valamint Deborah elhidegülésének valódi okát, egy tévesen értelmezett etikus magatartás szellemében mégis a megfelelő cselekvés helyett minden tettét a bizonytalanság és a kétely hatja át (260.). Idézett monológjaiban saját maga által is reflektált gyengesége, tétlensége (165.) végül teljes énfeladáshoz vezet: képtelen önmagát mint személyt értelmezni, feladja az ember magasabbrendűségébe és az élet értelmességébe vetett hitét, és többször kinyilvánítja halálvágyát mint a problémáinak végső megoldását kínáló lehetőséget (166., 226.). Természetesen nem a hagyományos értelemben vett „tragikus hős” Elemér: nem vétke bűnhődéseként leli halálát, de a balázsfalvi tragédia bekövetkezéséhez maga is hozzájárul, s mivel „minden

emberi önmegértésnek a halál az abszolút határa”,³⁵ ezért önértésének újragondolására már nincs lehetősége.

Ezek a személyiségképletek természetesen nem egy rajtuk vagy a világon kívüli, értéktelítettnek tételezett etikai-ontológiai horizontból ítéltetnek bukásra. Szélsőséges létszituációba keveredés vagy a tragikus események kataraktikus hatására maguk reflektálnak erre, illetve a felsorolt téves motivációk is negatívan ütnek vissza, amivel önmagukat is minősítik. Feltűnő ugyanis, hogy valamennyi hősnek – a későbbi visszatekintő szemléletben hibásnak minősülő – vágya beteljesül valamilyen formában, de ez a „beteljesülés” nem a személyiség kibontakozásához, hanem annak meghasonlásához, széteséséhez járul hozzá. Kassai István bosszúterve végül – a világi törvények által is igazolt keretek között – tökéletesen sikerül, Pécsi elveszejtése mégsem okoz elégedettséget a számára, sőt bukását eredményezi; a szombatosok mártírhálál iránti vágya (Laczkó, Kádár) is teljesül (460.), és a megjövendőlt (igaz, nem a saját fogalmaik szerint vett) apokaliptikus esemény is elkövetkezik Elemér meggyilkolásakor, vallási közösségük tulajdonképpeni megszűnését és az emberi indulatok féktelen elszabadulását vonva maga után (470–471.); Pécsire korábbi hatalmi tevékenysége – elsősorban az általa megalkotott honesta custodia törvénye – üt vissza; Pécsi Deborah Gyulai felesége lesz, igaz, nem korábbi kacérsága és hiúsága kielégítéseképpen és nem a vér szerinti arisztokrácia közegébe emelkedés motivációja révén; a történet végén Gyulai előtt is megnyílik az annyira vágyott emelkedés útja, de a Klárával való találkozás után átértékelődnek erre irányuló motivációi. A titkár is megkapja a könyvtárosi állást, de Elemérhez írt levele miatt, Kassai bosszújától rettegve kimenekül Erdélyből, és végül Elemér halálvágya is sajátos körülmények közt teljesül. Valamennyi tett, mindezekén túl, kivétel nélkül hozzájárul a balázsfalvi végzetes események bekövetkezéséhez: ezzel pedig tulajdonképpen önmaguk idézik elő – a tragédia a létezés nem evilági relevanciáit feltáró jelensége révén – kataraktikus jellegű megvilágosodásukat, életük céltévesztettségének a lelepleződését.

A válsághelyzetbe sodródó hősök közül mindössze egynek a létértelmező evidenciái maradnak töretlenek a szélsőséges létszituációban is: Bodó Klára szólama ezért sajátos értelmező perspektívát nyit a többi szereplő személyiségképletére és a történet egészére is. Laczkóné ön- és világértése egy olyan jellegű keresztény hitfelfogásban gyökerezik, melynek lényege, „hogy az Én, azáltal, hogy önmaga és az is akar lenni, áttetsző módon Istenben alapozza meg magát”, tehát „abban a hatalomban”, amelyik őt „létrehozta”.³⁶ Klárának a világhoz, annak történéseihez és saját létehez való viszonya feltételezi tehát egy empirikus valóságon túli, világot elrendező elv realitását, és tetteiben, értékítéleteiben ez szolgál viszonyítási, eligazodási alapul. Ezért tartja a bűn elkövetését – annak metafizikai következményei miatt – a legvégzetesebb eseménynek férje sorsában (121., 262.), és részben ennek függvényében

formál véleményyt az emberi szabadság adott létszituációban fontossá váló kérdésére is. Az akaratszabadságon, a jó és a rossz választásának a szabadságán túl – léthelyzetének (és férje sorsának) szorító kényszerében – felismeri az emberi szabadság mibenlétének és érvényesítésének másik, valódi bizonyosságot nyújtó változatát: a „végső szabadság” lehetőségét és egyben kötelességét is, amely minden világi szenvedés ellenére „a Krisztusban való szabadság”³⁷ végtelenségét biztosítja.³⁸ A „személy így értelmezett szabadsága kötelesség, az elhivatás teljesítése, az emberről alkotott isteni eszme megvalósulása, felelet Isten hívására”.³⁹ A bűnnek és a szabadságnak ezt az értelmét nem ismeri fel, illetve képtelen a kellő időben saját sorsára applikálni a személyiségét szintén keresztényi módon megalapozni kívánó Laczkó (115., 130.), és hite megtagadásával egy időre a könyörtelen determináció, a végzet felé fordulással teremt öngazolási alapot. Bodó Klára viszont a szabadságfogalom ezen értelmének belátása alapján építi fel a személyiségét: a nő eredendő földi hivatásának megfelelően tölti be az anyaság szerepét, és férjéhez is a hűség, az alázat és az ösztönös összekapcsoltság köti. Intuitív, „a lét mélyebb titkaiba” való ösztönös beavatottsággal érzékeli Laczkó árulása utáni jellemváltozását: harmonikus egylényegűségük megszakadását azonnal saját válságként tapasztalja meg (118–120.). Tisztán keresztényi gondviseléselvű világfelfogásban (198–199.) megalapozott személyének köszönhetően végig megőrzi aktív és cselekvő magatartását: mindent megtesz bűnbe esett férje megmentése és a család egységének helyreállítása érdekében, majd Laczkó halála után az akarata ellenére ráruházott földbirtokosnői szerepben is hitelveinek megfelelően tölti be hivatását.

Mint már említettük, Bodó Klára személye – mint az egyetlen működőképes személyiségmodell – közvetetten sajátos értelmező perspektívát nyit a regény „válsághőseinek” különféle téves önértelmezéseire, és a bukásokhoz vezető létevidenciákra. Természetesen mindez nem azt jelenti, hogy a regényt egyfajta vallásos üdvtörténetként kellene olvasnunk, vagy hogy a különböző értéktávlatok és szólamok közül egyet kiemelnénk és követendő példaként állítanánk a többi önelvű világértés elé. Bodó Klára végig egységes személyisége mindössze arra utal, hogy lehetséges a rajongás állapotában egzisztáló világban is olyan ön- és világértés, mely a létezés abszolút realitásában képes megalapozni magát. Szerepét és helyét ebben a világban a regény tragikumának tisztázásakor fogjuk pontosítani.

Jellemének, világnézetének relevanciáját más elemek is analógiásan megerősítik. Nemcsak Laczkóné szólama, hanem a nőiség általában vett princípiuma is meghatározó létmagyarázó elvvé válik ugyanis a szövegben. Szembetűnő, hogy az úgynevezett „válsághősök” szinte kivétel nélkül mind férfiak. Egyedül Pécsi Deborah sorolható feltételesen közéjük, de mind az ő, mind a szeszélyes Báthory Zsófia alakja sok tekintetben osztozik Bodó Klára világlátásában. Nem véletlen, hogy mindkettejüket imádkozva látjuk először

(31., 61.), mintegy a nőiségben rejlő, és a világban való mindenkori otthonosságukat biztosító ösztönös vallásosság megtestesítéseként, a magukat eredendő egységességben való megélés képességének jelzéseként, mely lehetővé teszi a nőiségben rejlő megtartó, megváltó erők aktivizálását.⁴⁰ Meg hasonlása ellenére Deborahban is az „odaadás és az önfeláldozás”⁴¹ ösztöne bizonyul erősebbnek egocentrikus öntételezésénél: intuitív módon megérzi apja életének fenyegetettségét (213., 233.), majd annak teljes bukása után minden szerepjátszást nélkülöző alázattal vállal sorsközösséget vele. Fontos szerep jut még egy nőalaknak a regényben, aki nem „nőiségben”, hanem elsősorban hitbeli következetességével és személyének megingathatatlanságával emelkedik ki a válsághősök közül. A fejedelemasszony, „a legerősebb nő” protestáns racionalizmusa, szigorú és következetes életelvei jól árnyalják Klára (és részben Zsófia) inkább katolikus jellegű miszticizmusát, szeretetközpontúságát.

III.

A történet és az egyes szereplők sorsának alakulása – a regényben következetesen érvényesülő realista eljárásoknak köszönhetően – egy meghatározó eseményben fut össze: a balázsfalvi gyűlés és Elemér brutális legyilkolása az a kompozicionális középpont, mely értelmező perspektívát nyújt a legtöbb hős sorsának értelmezéséhez, és a benne megnyilatkozó tragikum miatt a szöveg létértelmező stratégiájának is meghatározó elemeként olvasható.

Northrop Frye *A kritika anatómiája* című munkája a tragédia műfaji konstituenseit vizsgáló fejezetében a tragikumértelmezések két lehetséges felfogását vázolja fel.⁴² „Az egyik elmélet az – írja Frye –, amely szerint minden tragédia a külső végzet teljhatalmát mutatja be.” A tragédiák szövegei által megkonstruált világokban „a személytelen erők hatalma érvényesül [...]”. A sors gépezetét távoli, láthatatlan istenek egy csoportja működteti, kiknek szabadsága és kénye ironikus, mert az embert kizárja, s akik főleg azért avatkoznak bele az emberi ügyekbe, hogy saját előjogaikat biztosítsák.”⁴³ Ez a tragikumfelfogás az antik görögség világfelfogására alapozódik, mely szerint „a létezés mélyéről sorsszerűen föltörő bűnösség”⁴⁴ áll a tragédiák világképének a háttérében. A végzet, a fátum, a vaksors fogalmi ebben az összefüggésben egy olyan metafizikai rendet jelölnek, amely az ember számára kiismerhetetlen és felfoghatatlan, ezért megsértése és a tragikus hős bukása nem az egyéni felelősség, hanem eme „világrend” könyörtelenségének a kontextusában értelmezhető.

„A tragédia másik leegyszerűsítő elmélete szerint a tragikus folyamatot megindító tett mindenekelőtt az erkölcsi törvény megsértése, akár emberi, akár isteni ez a törvény. Vagyis röviden arról van szó, hogy az arisztotelészi hamartia, avagy »tévedés« feltétlenül lényegi kapcsolatban áll a bűnnel vagy

a rossz cselekedettel.”⁴⁵ Ennek a keresztény kultúrkörben meghonosodott morális tragikumfelfogásnak a legfontosabb jellemzője, hogy a „rossz cselekedet” elkövetésében a személyes azonosság és a szabadság kap központi szerepet, így az egyéni felelősség hangsúlyozódik a mindenkori (megkonstruált) életvilágban jól körülhatárolhatóan egzisztáló morális vagy vallási világrend megsértése esetén: a bűnt a jogos és kiérdemelt bűnhődés követi.

A *rajongók* lehetséges tragikumképletének felvázolásához elvileg mindkét szélsőséges felfogás kiindulási alapul szolgálhat. A Kemény-recepció eddigi olvasatai a Kemény-regények tragikumáról elsősorban a végzetszerű képlet felé hajlottak, bár sok tekintetben elbizonytalanították ezt a felfogást. Péterfy Jenő vázolta fel először ezt a tragikumértelmezést: „Kemény hősei a sors prédái, rabszolgái, kik mindeneket odaáldozták uroknak; hátra csak szerencsétlenségek vagy tehetetlenségek tudata marad. [...] Kemény világában ezért az egyén küzdelme csak látszólagos, mert hiábavaló; valójában nem is harc, hanem vergődés.”⁴⁶ A Kemény-művek tragikumáról átfogó és meghatározó tanulmányt író Barta János is a görög tragédiák végzetfelfogásában alapozta meg értelmezését: „...a valódi görög tragédiával vele jár, benne adva van egy ősi tragédiai világkép, rejtettebben vagy nyilvánvalóbban megmutatózó háttér, ahonnan kaotikus erők fenyegetnek. [...] Kemény Zsigmond az, aki ezt szépirodalmi alkotásaiba beépítette. Gondoljunk a két Elemérre: Kassaira és Komjáthyra. Az ő sorsukból kiolvasható ez a váratlan betörés, ez a villámszerűen lecsapó katasztrófa, mely által nagy egyedi értékek semmisülnek meg a sors vagy a »vak véletlen« keze alatt.”⁴⁷ A végzet és a fátum egyéni sorsokat semmibe vevő működése különböző „szekularizált” formáiban is megjelenik a Kemény-recepció tragikumról vallott felfogásában. Sőtér István a XVII. századi Erdély történelmi szükségyszerűségével azonosítja a végzet (nemezis) fogalmát Kemény-tanulmányában („Kemény a történelmet alakítja át olyanná, hogy annak égboltjáról tüstént a végzet villámcsapása válaszoljon az egyéni hibákra, kihagyásokra”⁴⁸), több tanulmányíró pedig a Kemény-hősök végzetszerű biológiai-fiziológiai determinációjáról beszél.⁴⁹ A szakirodalom nagy részének tragikumértelmezése tehát abban lényegében egységes, hogy a Kemény-hősök ki vannak szolgáltatva egy determinisztikus fensőbb hatalomnak: „az értelmetlenül lecsapó sors élmenye” olyan léttapasztatatnak minősül a Kemény konstruálta világokban, mely kérlelhetetlenül elsöpri, főleg az ártatlan, tiszta hősöket.⁵⁰ A különböző elmozdulások a végzet értelmezésében azonban jelzik, hogy közel sem egységes ez a felfogás. Sőt, a talán legkonzekvensebb véleményt megfogalmazó Barta János is (akárcsak más módon Sőtér) több alkalommal utal valamifajta „morális kozmosz” jelenlétére a Kemény-regényekben, mely mindenképpen felveti az egyéni felelősség kérdését is, és egyben elbizonytalanítja, ellentmondásossá teszi a végzetfelfogás létjogosultságát.⁵¹

A „bűn és bűnhődés képletre” alapozódó morális tragikumértelmezésnek tehát a Kemény-recepcióban is vannak kétségtelen nyomai. Relevanciájának felvetését *A rajongók*kal kapcsolatban ezenkívül még az is indokoltta teszi, hogy a regény megírásának korabeli irodalmi tapasztalatában ez a tragikum-felfogás teljes konszenzussal bírt. E felfogás szerint a tragédiák középpontjában egy pozitív jellemű, cselekvő hős áll, aki valamilyen tetteivel megsérti az adott társadalmi, erkölcsi vagy vallási „világrendet”,⁵² mely elsöpri őt, és ezzel a befogadó felé közvetített katarzis révén kinyilvánítva e rendképzet abszolút érvényét és erejét. Hogyan lehet (lehet-e egyáltalán) e két szélsőséges felfogás fogalmai alapján meghatározni *A rajongók* tragikumképletét és mint fontos létértelmező szereppel bíró elemet funkcióba helyezni a jelentésadásban?

A sors, a fátum mint „a világ kérlelhetetlen törvénye” jelenlétét az én olvasatomban nem igazolja vissza a szöveg. Nem konstruálódik meg egyértelműen ilyen jellegű világkép sem az esztétikailag utánképzett világ egészére vonatkozóan, sem a különböző egyéni világértésekben. A végzet mint kérlelhetetlen felsőbb hatalom egyedül Laczkó István szolamában jelenik meg, egyértelműen a gondviselésre alapozódó világmagyarázó elv tagadásaként.⁵³ Ez a szabad akaratot elvető felfogás azonban – mint láthattuk – csak téves öngazolásnak bizonyul Klára létértelmező evidenciáival és az örülettel szembesülve, és nem legitimálja azt a regény egyetlen más tendenciája sem. A végzet fogalma ugyanis, bár több önértelmezés és az elbeszélő nyelvi evidenciájává is válik, bármilyen nézőpontból hangzik is el, mindig behelyettesíthetővé válik a keresztényi gondviselés fogalmával. Ebben az értelemben használja a csillagok jeleit olvasó Pécsi saját sorsára a végzet fogalmát (232., 312., 314.), hiszen az asztrológia a világegyetem teljes harmóniáját valló felfogása ehhez áll közelebb. A gondviselés szinonimájaként említi meg (igaz, saját racionális világnézetének megfelelően) Kassai is egyik idézett monológjában (180.), és az elbeszélő is ezzel kommentálja Klára sorsának jobbra fordulását, Rákóczinéhoz való bejutását (289.). Ha tehát a különböző szolamok alapján körvonalazódik is valamilyen felsőbb hatalom képzete *A rajongók*-ban, annak lényege a tisztán keresztényi jellegű gondviseléselvű világképben mutatkozik meg. Egy másik kifogás a végzetszerű felfogással szemben, hogy a tragédiát elszenvedő hősök mindegyikének az önértelmezése tartalmaz olyan elemet, illetve mindegyikük elkövet olyan tettet, mely hozzájárul a tragikus eseményhez: az ártatlanokra kérlelhetetlenül lecsapó sors élménye mint erendő tragikus léttapasztalat tehát ezért sem lehet kizárólagosan jellemző a regény világára. Az viszont valóban kérdéses, hogy ezek a „vétségek” mennyiben tartoznak (a mindenképpen jelen levő) egyéni felelősség hatáskörébe mint morális bűnök, illetve mennyiben tudhatók be az utánképzett világ jelenségeinek, a létezés eleve adottságának. Hiszen valamifajta világban, létben gyökerező eltévelyedtettség nyomait (gondoljunk a vallásháború-

ra, vagy a „rajongás állapotára”) mindenképpen konstatálhatunk a történések kapcsán. Ez azonban semmiképpen sem azonosítható a görög végzettségűséggel, a létben gyökerező rettenet élményével: a szöveg teremtette világ jellemzőinek a figyelembevételével fogjuk később meghatározni ezt a jelenséget.

Ez utóbbi belátás egyben már azt is sejteti, hogy tisztán bűn és bűnhődés képletre sem redukálhatjuk *A rajongók* tragikumának értelmezését. Annak ellenére, hogy látszólag ez a megoldás sokkal közelebb áll a regény történéseihez. Mint már korábban említettük, szinte valamennyi főbb szereplő később valamilyen szempontból hibásnak bizonyuló önértése és ezen alapuló tette, „vétké” szükséges ugyanis ahhoz, hogy a tragédia bekövetkezhesék. Kassai bosszúja, Pécsi égi jeleket rosszul interpretáló magatartása; Deborah „hűtlensége” és kacérsága; Laczkó saját hitelveit megtagadó árulása; Kassai Elemér énfeladása, tetteinek bizonytalansága, Gyulai felszínességre hajló jelleme; a titkár Elemérhez írt levele és a szombatosok fanatizmusa mind-mind a balázsfalvi tragédia apokaliptikus pillanatában keresztezik egymást. Ezt természetesen nem értelmezhetjük véletlenként, vaksorsként: a felsoroltak közül ha csak egyetlenegy is hiányzik(!), a tragédia nem következik be. Ezek a tettek így a tragédia visszatekintő szemléletéből „vétkeknek” foghatók fel, hiszen kivétel nélkül mindegyikre szükség volt, hogy a tragikus esemény megtörténjék. Mindezek ellenére több lényegi probléma adódik a morális alapú tragikumfelfogással is. Mint az előző fejezetekben láthattuk, ezek a vétségek nem minden esetben konkrét tettek, és morálisan a legtöbb esetben nem ítéltelők meg: mindegyik mögött egy szuverén személyiség világlátása és önértelmezése áll, s a legtöbb esetben csak maga a tragédia világít rá azok tévességére. Kérdéses az is, hogy ki tragikus hős és milyen értelemben? Egy bizonyos logika alapján mindenki annak nevezhető, aki valamilyen szinten hozzájárult az eseményhez és elszenvetde azt, más nézőpontból viszont senki, hiszen nincs közvetlen bűn-bűnhődést kiváltó okozati összefüggés a tettek és a bűnhődés között. Halála révén leginkább Elemér áll legközelebb ehhez a lehetséges szerepkörhöz, de tragédiájához mások tévedései is kellettek (sőt, elsősorban azok okozzák), ezért halálát is inkább áldozatként, mint bűnhődésként értelmezhetjük. Kérdéses, hogy milyen formában körvonalazódik az a „morális világrénd”, amely a tragikus eseményben úgymond megnyilatkozik. Egyértelmű, hogy nem találhatunk ilyet: Bodó Klára szólama, világlátása nem képez mindenkire kötelező etikai horizontot, melyből a világ és a jellemek alakulása megítélhető, hanem csak önértelmezésének következetesége alapján emelkedik ki a válsághősök közül; az említett gondviseléselvű világnép pedig csak olyan – az egész világra érvényesíthető – relevanciaként bontakozik ki, mely Klára és a nőalakok kivételével a legtöbb hős életében elsősorban hiányként jelenik meg.

A két tragikumképletnek *A rajongókra* vonatkoztathatósága kapcsán felmerült problémák megválaszolásához nagyon fontos a műfaji meghatározottságból adódó következmények tisztázása, hiszen a regény és a dráma (tragédia) műfaji konstituensei alapjaikban különböznek. A tragédia középontjában a legtöbb esetben egyetlen tragikus hős áll, aki a világrend ellen elkövetett vétsége miatt elbukik, egyben láthatóvá is téve ezt a világ egységét legitimáló rendképet. Így formaprioritása révén „a létezés a dráma számára kozmoszszerű létezést jelent, a lényeg megragadását, teljessége birtoklását”,⁵⁴ és egy ilyen értelemben vett teljesség modellálására a regény sohasem képes. Lukács György regényelméleti írása szerint a regény mint „a transzcendentális hajléktalanság kifejezője”, „formájánál fogva sohasem léphet túl a történetileg adott élet szélességén és mélységén, gazdagságán és rendezettségén”.⁵⁵ A regény tehát egy mindenkori történeti adottságában esztétikailag megkonstruált világ totalitását, az élet „extenzív teljességét” bontja ki, melyben a világ transzcendens meghatározottsága csak az egyéni léttapasztatatok részeként jelenhet meg, tisztán önmagában nem. Mit fed fel tehát *A rajongókban* a tragikus esemény, ha nem közvetlenül egy tragikus hős által megsértett „világrend” nyilatkozik meg a maga egyértelműségében rajta keresztül? A regény esztétikai teremtettségénél fogva a világ totalitását helyezi az érdeklődés középpontjába, ezért a balázsfalvi tragikus esemény elsősorban a világ egészéről tesz állítást, és csak ennek a függvényében bontakozik ki a személyek tragikus létélménye: „az ember legsajátabb lényegének, önnönvalóságának megvilágosodásszerű felébredése”,⁵⁶ tehát az egyes hősök katartikus megvilágosodása, téves önértelmezéseik lelepleződése.

A balázsfalvi események apokaliptikus pillanata ugyanis, a maga rettentével, nem evilági relevanciák felsejlésével elsősorban az adott korabeli világ, létezés eredendő meghasadtóságát, szakadását tárja fel. Az úgynevezett valószínűségi életvilágból, a mindennapiság realitásából és az erre épülő egyéni értékrendszerekből kiszakadt a létezés, a világ, a személy magasabbrendűségének tételezettsége és a transzcendencia realitása. *A rajongók* tragikumának lényege, hogy ez a szakadás a külső világ és a létezés metafizikai meghatározottsága között eredeti formájában már helyreállíthatatlan. Ez a szakadás és az ebből következő hiány nyilvánul meg a már részletesen elemzett individuális érdekmotivációk egyedulalmában, a közösségi keretek felbomlásában és a vallásos fogalmak devalválódásában; és ezért beszélhetünk a rajongás állapotáról a világ egészének kapcsán.

Nem a görögség végzetelvű világképe, hanem a romantika korának meghatározó létélménye konstituálódik meg tehát *A rajongók* utánképezte világ kérdezőhorizontjában, a történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek és a realizmus szövegszervező eljárásainak köszönhetően. Ennek lényege, hogy tragikus elidegenedés következik be az ember és a természet, az ember és a közösségi alapú létezés, az ember és a transzcendens szféra között. A min-

denkori világ a maga adottságában képtelen közvetíteni a létezés eredendő egységességét. Az egyes hősök ön- és világértésének kudarcra javarészt ebből a „világállapotból”: a külvilág idegenné válásából, az egyértelmű kapaszkodók, eligazodási pontok elbizonytalanodásából fakad. De nyilvánvalóan ők is állandósítják ezt az állapotot, amikor a rajongás különböző létmódusaira építik fel személyiségképletüket. Ennek a közties helyzetnek az értelmezésében válik fontossá Bodó Klára alakja, aki ösztönös választ ad erre a válságszituációra, amikor a külvilágban kérdéssé vált egységképzeteket a saját személyiségén belül teszi megélhetővé. Ez a kísérlet azonban minden tágabb közösségi és metafizikai konszenzust nélkülöző egyéni lehetőség marad: a működőképesnek bizonyuló létmagyarázó elvek sem képesek helyreállítani a kimozdult rendképzeteket, akár csak a tévesnek bizonyuló önértések apokaliptikus metszéspontján bekövetkező tragédiák ismétlődése, a transzcendens állandó felsejlése, megnyilatkozása sem képes erre. *A rajongók* tragikus léttapasztalatának a lényege tehát az, hogy *a létezés eredendő egysége helyreállíthatatlan*. Ezért nem lehet morális alapon megítélni, egyfajta „bűn-bűnhődés képletre” redukálni az egyes szereplők tetteit, hiszen egy ilyen megalapozottságú tragikumfelfogás viszonyítási pontja, az egyértelmű világrend hiánya lesz a tragédia alapja. Ugyanakkor nem végzetszerű determinizmus uralkodik a világ és a szereplők sorsa felett: az új léthelyzetnek megfelelő magatartásformák lehetőségének felismerése, a belsőben megélt egységképzetekre alapozott személyiségképletek megélhetővé tehetik ezt az eredendő otthonosságát végleg elveszített világot is.

A rajongók tragikumának ilyen jellegű olvasatát analógiásan megerősíti és alátámasztja Hegel tragikus bünfelfogásáról szóló korai írása.⁵⁷ Nyilvánvalóan szó sem lehet közvetlen kapcsolatról a két írás között, hiszen a fiatal Hegel későbbi filozófiai rendszerének logikájától távol álló munkája németül is csak 1907-ben jelent meg, a kapcsolódási pontok azonban így is rendkívül érdekesek. Hegel ugyanis elveti a Kant nevéhez fűződő morális bűnértelmezés kizárólagosságát, és felfogásában a tragikus korszakbeli görögség, az ószövetségi zsidóság és az evangéliumi kereszténység belátásai egyaránt jelentős szerepet kapnak. Hegel írásának központi kategóriája a „tisza élet” fogalma, és ez az élet terminus olyasmit jelöl meg, amit filozófiai fogalom szerinte nem ragadhat meg: ember és Isten, véges és végtelen eredendő egységét. A tragikum alapja ennek az eredendő egységnek a megsértése a másokkal szemben elkövetett bűn révén. A bűnös szükségképpen csalatkozik – állítja Hegel –, hiszen idegen életet vél sérteni csupán, ám ezáltal valójában a maga életét is szétzúzza. A bűn így nem más, mint a magunk életének a másokétól való szükségképpen erőszakos elhatárolása, vagyis az eredendő egységes élet szétválasztása. Ezzel a tragikus bünfelfogással is kitűnően értelmezhető *A rajongók* történéseinek és a szereplők egymáshoz és saját magukhoz való viszonyának az alakulása. Kassai, Pécsi, Laczkó, Deborah stb.

tetteikkel akarva-akaratlan mások ellen vétve saját önértelmezéseiket állítják hibás alapra, és ezzel személyiségük meghasonlását, majd teljes összeomlását készítik elő: Hegel szavaival „sorsot idéznek magukra”. Ez azonban ebben az esetben sem világtörvényszerű végzetet, vaksorsot jelent, hanem olyan belső, személyes léthelyzetet, mely állandóan a bűn állapotának életet sértő folytonosságába kényszeríti az egyént. Ez a sors éppen ezért kiengesztelhető a keresztényi szeretet közvetítésével érvényesülő isteni kegyelem révén. Ennek a lehetőségét képviseli *A rajongók*ban Bodó Klára alakja és a nőiség princípiuma, és a megbocsátás gesztusának fontosságát hangsúlyozza Mikóné, Pécsi Simon és a fejedelem is a történesek kulcsfontosságú pontjain (144., 401., 413.). Hegel értelmezésében azonban a bűn is sorsszerű, elkerülhetetlen az egyének számára. A bűnösség állapota ennek megfelelően egy olyan vállalandó kényszerűt jelent a személyekre, amelynek hatására felismerik létük értelmét és a „tisztá élet” erendendő egységességét. Ez a belátás is, igaz, csak feltételesen, applikálható a Kemény-regény hőseinek egy részére: mintha így értelmezett „sorsuk” kényszerítené az égi jeleket olvasni képes Pécsit, a szeretetlen magányban élő Kassait, a börtönbe kerülésekor szélsőséges létszituációba keveredő Laczkót vagy a szerelmében csalódott Elemért, hogy felismerjék adott léthelyzetük és önértelmezéseik korlátait és a rá adható pozitív válaszlehetőségek mikéntjét. Ez azonban nem történik meg, és a tragikus esemény után számukra (Deborah és talán Pécsi kivételével) már nincs mód saját önértelmezésük újragondolására, személyiségük új alapokra helyezésére.

IV.

A történelmi regény bevezetőben felvázolt általános jellemzői figyelembevételével a következőképpen összegezhetjük olvasatunk lényegét.

Már a szöveg befogadásának első fázisában, az észlelő megértés során egy olyan esztétikailag utánképzett világ bontakozik ki, melynek középpontjában a jellemek mint válsághősök állnak. Olyan személyiségükben meghasonlott alakok ezek, kiknek téves önértelmezése fokozatosan lepleződik le a történesek során, vagy a konzekvens létmagyarázatot felmutatni tudó személyekkel való találkozásban vagy a tragikus események következményeivel való szembesüléskor. E céltévesztettség esztétikai világon belüli oka is nyilvánvalóvá válik: a közösségi, vallási fogalmak, létmagyarázó elvek devalválódása a működő életvilágban, illetve tagadása vagy figyelmen kívül hagyása az egyes önértelmezésekben az, ami az individualizálódás kényszeréhez és válságához vezet. A szöveg fő tendenciái mögött, ebben az olvasatban, egy olyan kérdést lehet feltételezni, mely Kemény korának legalapvetőbb válságszituációját, a személyiség új helyzetének a következményeit igyekezett modellálni. A megváltozott társadalmi-közösségi viszonyrend-

szer, illetve a világnézeti relativizmus következtében az egyén önmeghatározását, világértését új alapokra kellett helyezni. A regényben ezért egy olyan szövegszervező-értelemadó stratégia bontakozik ki, mely az egyén (személy) válságának jellemzésén és a romantikus létélmény rögzítésén túl igyekszik a főként a vallásos egzisztencializmus gondolkörében megfogalmazódó választ is adni e kihívásra a történelmi világ esztétikai utánképzése révén. *A múlt felé fordulás érdeke* tehát ebben jelölhető ki: ebből a nézőpontból ez az a valószínűsíthető kérdés, melyre válaszként születhetett a regény.

A múlt másságának a jelentésképző szerepe a személyiség válsága okainak, a szakadás egzisztenciális mélységének láthatóvá tételében nyilvánul meg. A XVII. századi Erdély világát egészen más evidenciák, más mentalitás, szokásrend jellemezte, mint a XIX. századi Magyarországot. Itt még nem relativizálódtak, nyelviileg nem lehetetlenültek el bizonyos vallási-metafizikai fogalmak (hit, szeretet, babona), és létezett, működött egy közösségi hierarchiára épülő társadalmi rend is. Egy ilyen világban láthatóvá tehető a személyiség meghasonlásának az okai: a közösségi értékrendről való leszakadás, az egyéni érdekek dominanciája, a vallási értékrend devalválódása, és egy viszonyítási alapként felsejlő metafizikai szféra is relevanciát nyerhet, hiszen a hősök egyaránt tételezik (előbb vagy utóbb) a világ ilyen jellegű meghatározottságát. A pozitivistá világnézet valóságfogalmát és nyelvi evidenciáit beszélni kezdő világban élő Kemény számára a válság problematizálása a múlt felé fordulás segítségével, az egységképzetek viszonylagos meglétét, paradigmáit hordozó utánképzett világban vált lehetségessé. Így ezt a művét – akár csak mindegyik történelmi regényét az *Özvegy és leánya* kivételével – mint egyfajta válsággal szembenezés gesztusaként születő esztétikai létértelmezést olvashatjuk, ahol is az adott válságszituációt szem előtt tartó jelen érdekű kérdezés horizontjában utánképzett múlt mássága lett a jelentésképzés alapja.

1 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1989, 230.

2 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újravásolás kényszere (A rajongók)*, It, 1996, 1–2, 30–49.

3 Kemény Zsigmond és Arany János egyaránt használta az utánképzés fogalmát a történelmi múlt esztétikai „újrírásának” a megnevezésére. Mivel ez a fogalom egyszerre utal arra, hogy a történelmi regény valami adott-hoz igazodik a múlt történéseinek elbeszélésekor, ugyanakkor a képzélet és az esztétikai önelvűség szerepét is hangsúlyozza, meghatározó fogalomként fogom a továbbiakban alkalmazni.

4 A tanulmány a *Studia Litteraria* 1999-es számában (Tomus XXXVIII.) fog megjelenni.

5 Teljes világon természetesen a regény műfaji jellemzőinek megfeleltethető fogalmat értünk, nem az eposzok konstituálta világok abszolút szerveztségét. „Az eposz eleve zárt életteljességet formál, a regény keresi a módját, hogy formálva felfedje és felépítse az élet rejtett teljességét.” LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., 1975, 518. (Kiemelés tőlem – B. P.)

6 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény...*, i. m., 253–254.; Uő, *Az újravásolás...*, i. m., 34., 41–42.

7 Az idézeteket és a hivatkozásokat a következő kiadás alapján közlöm: KEMÉNY

Zsigmond, *A rajongók*, Bp., 1969, sajtó alá rend. NAGY Miklós.

8 ANGYALOSI Gergely, *A próza poétikája* = *Uő, A költő hét bordája*, Debrecen, 1996, 228.

9 33., 58., 98., 103., 106., 139., 145., 146., 165., 203., 366.

10 „Új Jeruzsálem angyalai között pedig, ha nem is a leghiűbb, de a legcsekélyebb akaraterejű Szőke Pista volt.” (106.); „A szegény szombatos pap eljárása valóban oly rendkívüli, mint megrendítő sorsa. Erényre volt teremtve, de a viszonyok nyomása miatt bűnössé lőn.” (384.)

11 A narrátor gyakran hivatkozik a jellemek vagy az események értelmezésekor a keresztényi hit evidenciáira vagy a gondviselésre (főleg 58., 139., 198., 289., 366.). Nem ő rajzolja fel a teljes világot (hiszen szólama ebben a tekintetben egyenrangú a szereplőkével), de állításai megerősítik a szereplők világlátásának a horizontján körvonalazódó metafizikai relevanciák létjogosultságát.

12 A két fogalmat Nyikolaj BERGYAJEV *Az ember rabságáról és szabadságáról* (Bp., 1997) című művének kategóriái értelmében használom. Bergyajev szerint a személy az önmaga isteni teremtettségét felvállaló ember, aki „a magasabb rendű lét képét hordozza magában – önmagában tartalmazza a középpontot és joga van..., nem csupán az élethez, de az élet egyetemes tartalmának a birtoklásához is.” (I. m., 11.) „Az individuum természeti, biológiai, társadalmi lény..., aki az elszigeteltséget éli meg, egocentrikusan magába mélyed, és arra hivatott, hogy gyötrelmes harcot folytasson az életért...” (I. m., 44.)

13 Egy a történelmi meghatározottságnál általánosabb probléma modellálását sejteti a történet ideje is. Az ugyanis 1638 karácsonytól kb. 1639 húsvétjáig tart, és ez még akkor is szembetűnő, ha a szakrális napok nem kapnak különösen hangsúlyos szerepet a történetben.

14 Pécsi Simon, Kassai István, Laczkó, Kassai Elemér, Pécsi Deborah, Gyulai, Kassai („névtelen”) titkára.

15 Erre már SÓTÉR István (*Világos után*, Bp., 1987, 517.) és SZEGEDY-MASZÁK Mihály (*Az újraolvasás... i. m.*, 43–46.) is felhívta a figyelmet.

16 Ezért igyekszik ez az olvasat Kemény szövegét dialógusba léptetni néhány vallásos-perszonalista filozófiai írással, főként Bergyajev és Kierkegaard műveivel.

17 S. KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, Bp., 1993, 19.

18 Az egzisztenciális alapon értelmezhető mitopoetikus, archetipikus elemek tárgyyszerű vagy narrátori közlésekben való megjelenése – teljes összhangban a metonimikus történetmondás szintjén formálódó jelentésképzéssel – szövegszerűen értelmezi a történet egészének az alakulását. Jelen dolgozat keretei között nincs lehetőség ennek részletes kifejtésére, ezért csak a hivatkozásokat közlöm (tükör: 112., 130., 271.; 145., 148. börtön: 58., 68., 104. fény-árnyék: 111., 139., 366. sivatag: 105., 201., 266., 397. hajó: 130., 225., 307., 397.).

19 „...s ha szíve szerelemre képes lett volna még e szerelmet is föláldozná a befolyásért, az emelkedésért.” (209.)

20 „Nincs panaszom a gondviselésre! Az események folyama vallásosságra szoktatja az embert! A haza és hit ellenségei saját magukat semmisítik meg. Kicsoda buktatta meg Pécsit? Ne nevezetek senkit a kicsiny eszközök közül! Csak egy rosszakarója van: a bűne.” (381.) Vö. 180.

21 „...most miután Deborah, kit istennőként imádott, maga rombolta le az oltárt, melyet számára az ifjú rajongó emelt; most... nemesebb, felsőbb természete iránti hitét is néhány kedélytelen szavával meggyilkolá;” (158.)

22 „Ne emlékezzem-e az iszonyú gúnykacajra, az állati ordításra, mely Fogaras piacán ezer torokból hangzott, s megölte bennem a vallást, észet, érzést és a test erejét?” (65.)

23 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás... i. m.*, 39.

24 „A templomba tódult nép ifja és véne mély áhítattal, sőt azon sötét rajongással hallgatja, mely a hitújítás korszakának jellemvonásához tartozott.” (14.)

25 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás... i. m.*, 39.

26 BERGYAJEV, *i. m.*, 164.

27 Vö. DERRIDA, A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről KANT–DERRIDA, *Minden dolgok vége*, Bp., 1993, 37–38.

28 A bibliai kontextus egyértelműn *próbatétként* értelmezi a börtönbe kerülést. Laczkó az erre vonatkozó részre nem reflektál: „Semmit nem fél azoktól, a miket szenvedned kell: Ímé a Sátán egynéhányat ti közületek a tömlöczbe fog vetni, hogy megpróbáltassatok; és lesz tíz napig való nyomorúságotok. *Légy hív mind halálig, és néked adom az életnek koronáját.* (Jel. 2,10.)

29 Itt a bibliai idézet második, az első mondanóját döntően befolyásoló tagmondata marad el: „*Atyám! ha lehetséges, múljék el tőlem e pohár; mindazáltal ne úgy legyen a mint én akarom, hanem a mint te.*” (Máté 26,39.)

30 „Igen én Júdás Iscariotes vagyok. Neveimet és céloimat az ég jelentette meg neki. Ez a bűn átka!” (270.)

31 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény...*, i. m., 238., 246–247., 255–256.

32 „Minő példátlan igazságtalanság ez! Hát ilyen a bosszú?” (474.)

33 Vö. BARTA János, *Sorsok és válságok. Kemény Zsigmond tragikus emberalakjai* = B. J., *A pálya végén*, Bp., 1987, 207.

34 Kassai esetében főleg 169., 183. Pécsi esetében 225–226.

35 H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 359.

36 KIERKEGAARD, i. m., 97., 152.

37 BERGYAJEV, *Dosztojevszkij világszemlélete*, Bp., 1993, 81–83.

38 „Menjünk a sivatag világba! Tévedezünk ösvénytelen utakon! Aludjék ki előttünk melege a hívogató tűznek, távoli mécsvilága a csendes kunyhónak és végszilláma az elhamvadt reménynek! [...] De a bűnt tiszítsd el magadtól, ha pénznek, tekintélynek hívják is...” (262.)

39 BERGYAJEV, *Az ember...*, i. m., 58–59.

40 „A női lény egész mélysége és szépsége, amelynek révén a férfi szem előtt mint megváltása és megbékélése jelenik meg, ezen az egységességen alapul: a személyiség és megnyilvánulása közvetlen és szerves összefüggésén az én oszthatatlanságán...” Georg SIMMEL, *A kacérság lélektana*, Bp., 1996, 29.

41 KIERKEGAARD, i. m., 60.

42 „A tragédiát gyakran két redukáló formulával magyarázzák. Egyik sem elég jó, de mindegyik majdnem kielégítő, s minthogy elletették, a tragédia végletes, illetve behatároló

ló felfogásait képviselik.” Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., 1998, 177.

43 FRYE, i. m., 126., 178.

44 Paul Ricoeur idézi TENGELYI László, *A bűn mint sorseseurvény*, Bp., 1992, 265.

45 FRYE, i. m., 178.

46 PÉTERFY Jenő, *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró* = P. J., *Válogatott művei*, Bp., 1983, 575.

47 BARTA János, i. m., 198. (Vö. 188–189., 206.)

48 SÓTÉR István, i. m., 516. (Vö. 515., 518., 523.)

49 MARTINKÓ András, *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról* = M. A., *Teremtő idők*, Bp., 1977, 350.; RÓNAY György, *A regény és az élet*, Bp., 1947, 47.

50 BARTA, i. m., 199.

51 „Kitartok ama nézetem mellett, hogy a tragikum végső fokon nem morális gyökerű, nem egyszerűsíthető le tiszta morális képletre, mondjuk a bűn és bűnhődés mérlegserpenyőjében. De azt sem tudnám tagadni, hogy Kemény világképének egyik övezete, hatóeleme az, amit morális kozmosznak lehet nevezni.” BARTA, i. m., 194.

52 „S midőn az egyén, kit részvétünk – mint éltető lég a földet – átfogott és mindig körülövezve tart, meghajlik egy bűn, egy csáb előtt anélkül, hogy eltörpülne, vagy kesztyűt dobott a jogos viszonyok, a társadalmi és világrend ellenébe, s e két botlás valamelyike által a nemezist fölidézővén, megbukik.” KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül*, Bp., 1904.

53 „...öltözzék zsákba, és hintsen hamvat a fejére az, ki a szabad akaratról tud a világ nagy szolgaságában aláadni. [...] Minden cselekedetünk tükör, melyben a végzet mutatja meg képét. [...] Ó, gondviselés! Miért nem hirdethetem létedet a gonosz bukásában s az erény ünnepnapjain? [...] S miért fosztott meg uralkodó székedtől fattyútestvéred, a kényszerűség?” (130.)

54 LUKÁCS György, i. m., Bp., 1975, 507.

55 LUKÁCS, i. m., 503., 507.

56 HÉVIZI Ottó, *Az identifikáció kísérletei* = H. O., *Alaptalantul*, Bp., 1994, 129.

57 Hegel gondolatait TENGELYI László összefoglalása alapján ismertetem (i. m., 39–52.).

A retorika jegyében (A fiatal Fülep kritikáiról)

Fülep irodalmi kritikáiról méltatói elsősorban a felfedezés érdeme és a bíráló bátorsága miatt emlékeznek meg, amely érdem leghatásosabb módon az emlékezetes Ady-kritikában jelent meg. A Fülepet irodalomkritikusként is gyorsan nevezetessé tevő írás 1906 tavaszán azonban Vekerdi László szerint¹ Fülep egész későbbi szemléletére kiható élmény bekövetkezésének dokumentuma is. Hogy az ilyesféle felfedezés és élmény bekövetkezése mennyire függött az előzetes beállítódástól, azt talán árnyaltabban láttatja néhány levélszöveg bevonása Fülep irodalmi kritikáinak megközelítésébe.

Fülep Lajos levelezésének gyűjteményes kötete tartalmazza azokat a leveleket, melyeket a szerző Dutka Ákossal, az ígéretesnek mutatkozó fiatal nagyváradi költővel folytatott 1904 tavaszától. „Ama kis verseknek egyszerűsége, közvetlensége és őszinte hangja – mindaz, amit oly régóta keresek –, annyira megkapott, hogy szeretnék a többivel is megismerkedni”² – írja Fülep a Dutkához címzett első levelében. A kritikus lelkesedéséből gyanítható, hogy erős volt benne a várankozás a nagy költészet, a nagy költő megjelenésére. Ady „felfedezése” előtt egy évvel már Dutkában sejtette ezt, de a levelekből az is kitűnik, hogy ekkor még Fülepnek csalódnia kellett: „Általában azonban nem találok elég forradalmat a kötetben. Vagy talán titkol? Ég a tűz, csak a füstje nem látszik?”³ A szigorú kritika után sem szakadt meg kapcsolatuk, de az a fajta költői kibontakozás, amelyet Fülep is remélt, úgy tűnik, Dutkánál nem következett ekkoriban be. Ő maga így ír másfél évvel később Fülepnek: „Keresem a helyem, de nem találok. Keresem a hangot, az őszintét, a tisztát, az enyémet... egyedül az enyémet.”⁴ Dutka előtt Fülep Kaffka Margit verseskötetéről írt hasonló módon, egyrészt az eredeti tehetségnek szóló elismeréssel: „az igazi poézis kristálytisztán felbukkanó forrása... a lélek bensejében élő művészet erőteljes érvényesülése, a színes álmok s rajongva dédelgetett ábrándok verőfénye, mindaz, ami tisztább, érintetlen élvezetbe ringat.”⁵ Másrészt pedig őszinte bírálattal arról, ami miatt még nem az a művészet, amelyre Fülep vár: „Az egymásra festett színek nélkülözik az egyszerűséget, s bár a tehetségnek jelenlétét érezzük, a sorok közül nem tűnik el az erőltettségnek megérezése. Ez azonban, úgy hisszük, egyelőre csak a kiforratlanságnak a hibája, az a máz, amely a belső

tűz szabad lobogásától le fog pattogzani.”⁶ A kritikus számára mindkét alkotó egyelőre csak lehetőség, ígéret, amely azt a fajta új művészetet jelzi, amelynek szerinte létre kell jönnie. Fülep Kaffka és Dutka esetében is a kritikának a *bizonyítás-modelljét* alkalmazza, azaz a tudományos módszertanban *regresszív dedukciónak* nevezett eljárást, amelyben a konklúziót vezeti vissza premisszákra. A költőnő esetében: „az egymásra festett színek nélkülözik az egyszerűséget – erőltetettséget, kiforratlanságot”; mégpedig az alkotó személyiségé, ahogy Dutkánál is: „ha túllépi egyéniségének fentebb meghatározott körvonalait, ha gondolkodó, elvont és filozofáló, akkor jóval alatta marad a közepes mértéknek is.”⁷ Ahogyan tehát Fülep következtet az alkotói személyiségre a művek értékeiből és értékhiányaiból, úgy lehet következtetni kritikáiból szemléletének néhány vonására alkotó és mű viszonyát, illetve a (leendő) magyar költészetet illetően. Ugyanezek a kötetek jelzik Fülep számára azt is, hogy a szerzőknél jelzett értékhiány, amely tehát személyiségfüggő, végső soron az alkotói személyiség kiforratlanságát jelzi, megszüntethető, hiszen az értékes művek a személyiség már meglévő értékeit jelzik, például Kaffkánál „a lélek bensejében élő művészet erőteljes érvényesülése...”,⁸ Dutkánál: „az érzés nem elvontan ölt benne alakot, hanem mindig az élet közvetlen hatásából fakad...”⁹ Mindez: a megismételhetetlennek tekintett személyiség csak rá jellemző értékeinek, élményeinek közvetlen, eredeti és természetesen kifejeződése, amely Fülep szemléletében a fenti költők bírálati szempontjait megadta, de nemcsak az övékét, hiszen ugyanezt érvényesítette ekkoriban írt színházi és képzőművészeti kritikáiban is. Egyfajta ki nem fejtett alkotásesztétika sejlik fel Fülep irodalmi kritikái mögül, melyben a mű és a nyelv problémáit az alkotóra vezeti vissza. Így tehát megfelelően kiérlelt, mély és önmagában bizonyos személyiség megjelenése a költészetben az, amire Fülep kritikusként várakozhat ekkor.

Így talán érthetőbb lesz az a sajátos retorika, az a himnikus hangvétel, amellyel Ady kötetét, az *Új verseket* üdvözli és bemutatja. Míg az előzőekben a kötetek egészéről, illetve az egyes művekből levont következtetések nyomán alakult ki Fülep horizontján az alkotó személyiség néhány fő vonása, esetleges hiányosságaival, addig itt nyoma sincs efféle módszernek, az egész írást áthatja az emelkedett, ünnepélyes beszédmód, amely a keresés beteljesedését, a várva várt rátalálás, ráismerés pillanatát rögzíti. Hangsúlyos és félreérthetetlen a szöveg retoricitása, és olvasása már-már felébreszti azt a kételyt, vajon fokozható-e még ez a retorika, ha már a felütés is szuperlatívuszokkal indul: „A tilinkós álparasztok és a finom kultúrlegények sivár zsvivaja után és között egy ősmagyar arisztokrata lélekben (Nem kellene itt úri álmodók, menekülj, menekülj) fogamzott meg az új magyar vers, a jelené és a jövőé, a szuverén, az exkluzív, a választottaké, az elragadó erejű dal, az ősi ritmus új melódiája. Evoé, szent ősláng, Napisten, hát mégis maradt anynyi erő a sugaraidban, hogy kicsíráztattál egy új és nagy magyar költőt e mi

földünkön; már azt hittük, csak pondrókat keltesz ki mindig e mi halott földünkön.”¹⁰

Olyasféle affirmatív kritikai gyakorlat jelenik itt meg, amely a tárgyával való szinte izomorfikus azonosságot célozza meg, melyben tehát (abszurd) célként a kritika szövege olyannyira eggyé kíván válni azzal, amiről beszél, hogy ez az azonosság a kritika szövegének akadálytalan transzparenciáját eredményezze, és ezáltal az olvasó a kritikus szövegén keresztül jusson el a műhöz. A kritikus itt olyan közvetítő, akinek hangsúlyozott azonosulása a műalkotással a műnek az akadálytalan és minél teljesebb befogadását célozza. A logikai alapviszonyokra építő metonimikus kapcsolatok háttérbe húzódnak a szövegben, helyüket bőven ömlő metaforák veszik át. E metaforikusság nem a bizonyítást szolgálja, amelyben „az önmagukban álló tények vagy igazolják, vagy cáfolják az értelmezéseket”.¹¹ Úgy tűnik, hogy Fülep ezen irodalmi tárgyú kritikái esetében szinte példaszerű módon láthatjuk viszont a kritikai gyakorlat Stanley Fish által felvetett két modelljét. Fülep Ady-kritikája eszerint a második (Fish szerint az eredendőbb)¹² modellt képviseli, a *meggyőzését*, melyben a „hivatkozott tények csak azért válhatnak hozzáférhetővé, mert egy értelmezést (legalább nagy vonalakban) már magunkévá tettünk”.¹³ Ez az összefüggés más oldalról világítja meg az Ady-kritika szövegét, hiszen transzparenciája azt az értelmezési mezőt kívánja kijelölni, amely által a szóban forgó művek hozzáférhetővé válnak. Ezért nem túlzás az a (némiképpen paradoxnak tűnő) kijelentés, mely szerint a meggyőzés-modellben „a kritikai tevékenység az, ami megteremti tárgyat”.¹⁴

Fülep tehát már kimunkált magának ekkorra egy perspektívát, egy értelmezési horizontot, még mielőtt Ady költészetét megismerte volna, és e horizont előfeltevéseinek, úgy tűnik, Ady költészete hiánytalanul megfelelt. Az értelmezési stratégiának azonban – amely tevékenységével életre hívja, és elemzés tárgyává teszi a szövegeket – ez az azonosulásra törő változata Fülepnél nem bizonyul egyértelműen folytathatónak. Az a tény, hogy Fülep 1906 tavasza után közel tizenkét évig nem publikál magyar irodalmi kritikákat, nem feltétlenül csak az életrajz, illetve az alkotói pálya összefüggéseivel magyarázható. Az okok között ott lehet az is, hogy kritikai gyakorlatának természete alakult olyanná, mely e tevékenység rendszeres folytatását függesztette fel. A retorikának ez a formája lehet az egyik ok, amely lezáruláshoz vezet, hiszen míg az egyetlen szövegegeszen belül a már jellemzett szólam ugyan fenntartható, de újabb szövegben tovább már nem fokozható, legfeljebb ismételni lehet, s ez visszalépésnek is tekinthető (hiszen lényege éppen a fokozás), mint ahogy ezek után visszalépés lenne egy diszkurzívabb, értekező-kifejtő kritikai beszédmód is. Ez utóbbi azért is visszalépésként jelenne meg, mert távolabbra vinné a beszélőt a művészet vágyott közegétől, az érzékiségtől. „Minden alakzat az érthetőségből az érzékel-

hetőbe vezet vissza minket, a retorika tehát voltaképpen az emelkedő dialektikus mozgás ellentettjének mutatkozik, amely mozgás az érzékeléstől (percepció), a fogalmiság (konceptió) irányába halad, s amely Szókratész óta meghatározza a filozófiát.”¹⁵

Ezért is lehet, hogy közel tizenkét év szünet után, amikor Fülep ismét irodalmi kritikákat bocsát közre, azt az általa alkalmazott másíkfajta hangvételt viszi tovább, amely 1906 tavaszán egy rövid kis írásában egyszer már megjelent. Ebben az előlegző írásában a kezdő kérdés retorikája más közelítést jelez: „vajon hány olyan írónk van, aki művész?”¹⁶ A szóalakzatok itt már alárendelődni látszanak a művészet egyetemesnek tekintett feltételének, a stílus követelményének, amely eszmeiségében mintegy vezérli, alakítja a szöveg retoricitását, a szövegalakulási irány tehát az elvontságtól az érzékiség felé halad, hasonlóan az Adyról írott kritikához, ahol az értelmezői horizontban képződő művészi tény és alkotói személyiség képzele töltötte be ugyanezt a vezérlő szerepet. Itt viszont a művészi tények értelmezése is az abszolút követelményhez (a stílushoz) képest alakul, és meg nem felelésük a kritikust mérhetetlen fölényre jogosítja. A glossza-kritika (*Apróságok az írásról*) szarkasztikus hangnemét talán a záró bekezdés idézi fel a legszemléletesebben: „Olvastam igen művelt embereket, akiknek a görög és a latin stílus a kisujjukban volt: Baróti Szabó Dávidot, Virág Benedeket, Dugonics Andrást, Gvadányit, és rájöttem, hogy valamennyiök közt leginkább kultúremberben, Kazinczyban, nincs annyi stílus, mint egy hatsoros japán versben, vagy egy görög szobornak a lába ujjában.”¹⁷

Fülepnél a későbbiekben, 1917–18 folyamán ez a fajta eljárás mód jelenik majd újra meg, pontosabban ez alakul tovább. Hiszen ezekben az időkben már nem egy művészetbölcseleti kategória feltétlenül tekintett fogalma teszi lehetővé az ítélkezést – mivel közben a stílus abszolútnak tételezett kategóriáját feladta már –, hanem egyéb instanciához fellebbez, vagy ennek a képviselőjére vállalkozik. Ekkori kritikái egy kivétellel epikus művekről készültek, meglehetősen kíméletlen, alkalmankénti rövidségük (mint például Móricz *A fáklya* című regényéről) ellenére is alapos bírálatok. A kritikai narratíva alapját azonban itt már összetettebbnek is tekinthető szempontrendszer alkotja, melyből csak az egyik összetevő a művészi törvények érvényesülése, illetve számonkérése. Török Gyula és Kortsák Jenő (*Két új író*), valamint Szemere György kötetéről írva ezek a szempontok még ugyan hangsúlyosan szerepelnek – „Török Gyula »nagy regénye« (így nevezték, pedig csak terjedelmében az) alapján véve nem regény, hanem hosszú lére eresztett novella. Ez a formátlanság, mint ahogy általában a mai magyar írókat, őt is jellemzi”¹⁸ –, de a két kezdő író, Török és Kortsák összehasonlításakor a „formát” jobban ismerő Kortsákot marasztalja el: „Az ő feladata épp ellenkezője a Törökének: neki a formához kell megtalálnia az élményt. Ez a nehezebbik.”¹⁹ Szemere regénye (*Két leány*) kapcsán pedig már az új

kommersz regény természetrajzát adja meg, amelyben, az olajnyomathoz hasonlóan „Nagy dolgokat akar kifejezni, még nagyobbakat sejtetni az író. És bejelenti, mint a mozi változatainak föliratai: most itt a nagy dolog. És erről színhatásokat akar kelteni, és odatesz néhány kiáltó színt.”²⁰ De hogy itt többről van szó, mint műfaji törvények megsértéséről az olcsó hatásvadászat érdekében, azt Fülep félreérthetetlenül jelzi: „Ujjal lehet rámutatni minden oldalán a helyre: itt ezt kellett volna megcsinálni – de az író átugorja, s néhány oldal után úgy beszélteti alakjait, mintha a lényük legmélyét megrendítő, kiforgató, újjáalkotó, hosszú és bonyolult folyamat az olvasó előtt ment volna végbe.”²¹

A kritikai hivatkozás alapja itt már nem műfaji kategória, amely érvényességét a művészet megtapasztalásának sokrétűségéből egyként sugárzó jelenlétéből nyeri, nem is elvont esztétikai instancia, amelynek igazságigényét egyetemesnek tételezett létéből eredezteti, hanem olyan értékek együttese (lényük legmélye, szín, cselekvés, élmény), melyek nem a megismerés, hanem az ontológia dimenziójában értelmezhetőek. A kritikai tevékenység összefüggésében érthetőbbé válik, hogy Fülep éppen ezeket az epikus – félig sikerült, vagy jelentéktelen, később nyomtalanul elfelejtett – műveket vette észre a korszak irodalmából. Ha a kritikus teremti tárgyát, azok a művek, amelyek ilyen módon a horizontjában megjelennek, nyilván jelentést hordoznak a kritikus narratívájában. Ez az értelemösszefüggés összegződik az *Ami hiányzik a magyar irodalomból* című tanulmányban, amely visszafelé is magyarázza, miért ezek a művek képződtek ki Fülep kritikusai horizontján.

Ez a tanulmány, amely a magyar irodalom létmódjának sajátosságára kérdez rá, alapvető hiányt jelöl meg ebben a nyelvi tradícióban: „E vizsgáló és megismerő lélek híján hiányzik a magyar irodalomból a nép lelke legmélyebb rétegeinek megragadása egyfelől, s az emberi szellem legvégső kérdéseinek vizsgálata, a filozófia és a metafizika, másfelől. E két hiány kétértelműen közös forrásból fakad. Nem a »tehetség« kérdése ez [...]. Ez, amit nem írtak meg, ez, ami hiányzik a magyar irodalomból – oka annak, hogy a magyar irodalom annyi idő alatt nem tudott kivergődni lokális jelentőségéből, nem tudott egyetemes értékévé válni.”²²

A „hagyomány történéseinek” ez az összefüggése Fülepnek azt a felismerését jelzi, mely szerint az alkotó személyiség mindenhatóságába vetett hit legalábbis megkérdőjelezhető. Ezek után a művészi onnipotencia egy némely illúziójával való leszámolásaként is értelmezhető az 1919 őszén megjelent terjedelmes kritika Szabó Dezső *Az elsodort falu* című regényéről, amelyet úgy is lehet tekinteni, mint „az 1906-os Ady-írás negatív ellenpárját”.²³

Leszámolás egy illúzióval, amelyben, úgy tűnik, összegződnek az eddigi kritikai gyakorlat tapasztalatai, technikái is. A kritikai narratívát az a retorika uralja, amely valóban az Ady-kritika negatívja lesz, mint ahogy Fülep

számára a regény is Ady művészetének ellenpólusa: „A lelke pedig az egésznek Ady egyetlen nagy lírai gesztusának és kiáltásának gesztikulálásokkal és recitativókkal való megismétlése, prózailag, publicisztikailag, didaktikusan.”²⁴ Az alkotó személyiség illuzórikusnak bizonyult képességeivel való leszámolás egyben a retorika bizonyos formáinak kritikáját is eredményezi: „Az író valami nagyot, nagyszerűen egyszerűt akar mondani, rendüljenek meg tőle a milliók, álljanak talpra, kövessék a harsonát, melytől Jerikó falainak le kellene omlaniok. De emberi tüdő fújtatása nem pótolhatja a csodát. Buffan a dob, pukkan a nagy ágyú, felsistereg a görögtűz, és hangoz huj-jujjal nyargalász a rétor emlékdíszes, szavalatáztatta régi csatamezőkön.”²⁵

Sajátos módon alakul itt át a kritika narrációjának összekötése az általa horizontba helyezett regény megfelelő rétegeivel. Bár itt a bizonyos azonosulással teljesen ellentétes mozgás zajlik a szövegben, a diszkurzus koherenciáját a regény lehetőleg minden rétegére kiterjedő leépítő technika hozza létre, amely így a műhöz való lehető legteljesebb közel jutást célozza, hogy aztán a lehető legmesszebb távolodjon tőle. Az idézési technika is diametrális ellentéte az afirmatív kritikainak. Míg például az Ady- vagy Lesznai-kritikában az értelmezői narráció izomorfikus azonossága, a saját és a művészi szöveg egybeolvadására való törekvés feleslegessé tette az idézés hagyományos módját, addig ebben a szövegben jellegzetes vonás a jól megválasztott és bőséges idézés a regényből, miközben retorikailag élesen el is válik a kritikusi szöveg és az idézett szöveg. Közben az idézés módja persze egy határozott olvasatot jelöl, a mű kritikus általi (újra)teremtését, olvasatot, amely demonstrálja a bíráló értékítéletét. A lehető legteljesebb elválás a kritika tárgyától a sajátos ellentét miatt is törvényszerű itt, hiszen mindketten ugyanazzal az alkotói diszkurzussal akartak azonosulni; egy lírai szövegvilággal, vagy kritikusként, vagy epikusként. A Szabó Dezső-féle retorikának ezt a rétegét is teljes csődként aposztrofálja Fülep: „A regény nemcsak éthoszában akar az Ady éthoszában epikai transzponálása lenni, hanem közvetlen megszólaltatója is Adynak, a magyar pusztulás profétájának. Magyar profétasága itt az, hogy végigszavalja az életét, mint valami nappali színész, és folyton azt kiabálja: Magyar vagyok! Külön bekezdés dukál neki, mert benne a retorika paroxismusát éri el.”²⁶

Miközben a regényt illetően teljesen a kritika szövegére kellene bízunk magunkat, az irányítani kívánt olvasó és maga a mű is a kritikus olvasatának, fragmentáló idézeteinek és az újraolvas(tat)ás ellenőrizhetetlen mozgásának van kiszolgáltatva. Ez a mozgás azért ellenőrizhetetlen, mert a fülepi retorika alapját az a viszony alkotja, amely az ő szövege és a regényvilág általa értelmezett negatív, értékhiányos dimenziója között feszül. Mondhatnánk, Fülep kritikájának generálója ez a viszony, amely végső soron éppen úgy működik, mint amikor a „rossz mű” helyett a „nagy mű”, egy esztétikai

törvény, vagy egy ontológiai probléma áll. Így ha a kritikát a „művet megteremtő, első olvasás” rangjára apelláló műveletnek tekintjük, mely a grammatika (re)konstruálására irányul, hogy jelentéssel lásson el egy adottnak tételezett, valójában meggyőzéssel fenntartott szövegvilágot, akkor az ilyen első olvasás retoricitásának következményeként itt is elmondhatjuk, hogy „az olvasás olyan negatív folyamat lesz, melyben a grammatikai megismerést mindig annak retorikai kimozdítása számolja fel.”²⁷

(Készült az OTKA támogatásával, nyilvántartási szám: F 022570)

1 VEKERDY László, *A fiatal Fülep = Fülep Lajos Emlékkönyv*, Bp., 1985, 135.

2 Fülep Lajos levele Dutka Ákosnak, Bp., 1904. V. 21. = *Fülep Lajos levelezése*, Bp., 1990, 15. (a továbbiakban: FÜLEP, 1990, I).

3 Fülep levele Dutka Ákosnak, Bp., 1904. V. 25. előtt = FÜLEP, 1990, I, 19.

4 Dutka Ákos Fülep Lajosnak, 1905. X. 15. után = FÜLEP, 1990, I, 35.

5 FÜLEP Lajos, *Kaffka Margit: Versek* = FÜLEP Lajos, *Egybegyűjtött írások*, I, Bp., 1988, (a továbbiakban: FÜLEP, 1988), 47.

6 FÜLEP, *i. m.* = FÜLEP, 1988, 48.

7 FÜLEP Lajos, *Dutka Ákos, Vallomások könyve* = FÜLEP, 1988, 49.

8 FÜLEP Lajos, *Kaffka Margit: Versek* = FÜLEP, 1988, 47.

9 FÜLEP Lajos, *Dutka Ákos: Vallomások könyve* = FÜLEP, 1988, 49.

10 FÜLEP Lajos, *Ady Endre* = FÜLEP, 1988, 238.

11 Stanley FISH, *Bizonyítás vagy meggyőzés: a kritikai tevékenység két modellje* = *Az irodalom elméletei*, III, Bp., 1997, 17. (a továbbiakban: FISH, 1997).

12 FISH, 1997, 20.

13 FISH, 1997, 18.

14 Uo.

15 Jean COHEN, *Alakzatelmélet = Az irodalom elméletei*, I, Bp., 1996, 211–212.

16 FÜLEP Lajos, *Apróságok az írásról* = FÜLEP, 1988, 275.

17 FÜLEP, *i. m.* = FÜLEP, 1988, 276.

18 FÜLEP Lajos, *Két új író* = FÜLEP Lajos, *Egybegyűjtött írások*, III, Bp., 1998 (a továbbiakban FÜLEP, 1998), 79.

19 FÜLEP, *i. m.* = FÜLEP, 1998, 80.

20 FÜLEP Lajos, *Szemere György: Két leány* = FÜLEP, 1998, 95.

21 Uo.

22 FÜLEP Lajos, *Ami hiányzik a magyar irodalomból* = FÜLEP, 1998, 128.

23 CSÜRÖS Miklós, *Fülep Lajos irodalmi tanulmánya* = *Fülep Lajos Emlékkönyv*, Bp., 1985, 215.

24 FÜLEP Lajos, *Szabó Dezső regénye* = FÜLEP, 1998, 151.

25 FÜLEP, *i. m.* = FÜLEP, 1998, 158.

26 Uo.

27 Paul de MAN, *Ellenzegülés az elméletnek = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., é. n., 110.

Korompay H. János: *A „jellemzetes” irodalom jegyében* (Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása)

Korompay János könyve mind a vállalt feladat jelentőségénél és méreténél fogva, mind nagyszabású és időtálló eredményei révén a jelen magyar irodalomtudomány kiemelkedő teljesítménye. Sok más (egyébiránt becses) monografikus feldolgozáshoz képest, amely valamely, idővel kétségessé válható, illetve szükségképpen háttérbe szoruló iskola közvetlen hatását mutatja, jelen munka (csaknem bizonyosra vehetően) nincs kitéve (vagy csak igen kis mértékben) az elavulás veszélyének, mert szerves és szintetikus irodalomtudományi jártasság birtokában kiérlelt, nagyon is tartós-nak mutakozó megállapításokat tartalmaz. Melyek haszna és fontossága annál is inkább szembetűnő, mert (szólván az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodásáról) a magyar irodalom történetének kulcsfontosságú évtizedét tárgyalja. Megelőző évtizedekkel (s különösen évszázadokkal) összevetve kivételes mértékben nő meg ekkoriban az irodalom öndefiníciójának szerepe: teória és szépirodalom egymást segítve bővül, gazdagodik.

Ez az a korszak, amelyben az *Athenaeum*hoz viszonyítva határozza meg magát Henszlmann és Erdélyi, Petőfi és Egressy Gábor, s új ízlés dokumentumai kapnak helyet a *Regélő Pesti Divatlapban*, az *Életképekben*, a *Honderúban*, a *Pesti Divatlapban*. Bajza visszavonulása (akinek következtelenségeiről bőven szól Korompay János) után Toldy Ferenc kritikusi szerepe is csökken, tevékenységének lényegesebb vonulatává a szövegkiadás (Kisfaludy, Csokonai, Kármán stb.) válik. (Benne egyébként is több volt a klasszicizáló, mint a francia romantikus drámát pártfogoló Bajzában.) Pulszky és Henszlmann elsősorban frissebb képzőművészeti és elméleti tájékozottságuk birtokában olyan ízlésváltozást hoznak, mely a régiség és (Erdélyi esetében) a népiség kultuszához vezet el, a klasszicizmus örök szépségisménye helyett a „jellemzetes”-hez (Henszlmann kulcsfogalma), ami egyénit, eredetit, egyszersmind nemzetit jelent.

Korompay János szemléletesen csoportosítja a kor népiességkoncepcióit: Császár Ferenc és a *Honderú* a népköltészetet alacsonyabb rendűnek tartja; Bajza és Toldy (Kölcsey nyomán) a műköltő által felemelhetőnek, Henszlmann, Erdélyi, Petőfi és Arany a magasabb poézissal egyenrangúnak, a fiatal Pulszky és Erdélyi mindennél tökéletesebbnek. A *Magyar Szépirodalmi Szemle* világirodalmi szemhatárának tisztázása is szerzőnk érdeme, ahogy a Petőfi-fogadtatás megszabadítása is a korábbi elfogultságoktól, amikor óvásokkal él: „a kritikátörténész tudatában reflexszerűen érvényesülnek a költő nagyságáról és bírálóinak igazságtalanságairól beépült képzetek.” (393.) Joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy voltak kortársi magasztalói, s utóbb olyan filológusok, akik minden kritikai észrevételben szentségtörést láttak. S végül

voltak, akik elmarasztalták Petőfit „korábban azért, mert eltékozolta tehetségét, később pedig, mert nem eléggé korszerű lévén, a népiesség, a népnemzetiség zsákutcájába került, mely voltaképpen a primitívizmus egyik változata. Áttekintésünk számára az a közbülső csoport lesz a legérdekesebb a kritikusok között, amely a jó-részt polarizált áttekintésekben rendszerint háttérbe szorult (nem utolsósorban azért; mert Petőfi műveiben nem hagyott könnyen észlelhető nyomot).” (394.)

Ha arra a kérdésre kellene válaszolnunk, miben haladta meg Korompay János az eddigi álláspontot, akkor az említettek mellett arra a tézisére kellene utalnunk, melynek megfelelően Petőfi „műveinek fogadtatása nem elindító mozzanata, hanem inkább betetőzője volt az irodalomkritika területén már kibontakozóban lévő fordulatnak... A költői ábrázolás tárgyainak kiterjesztéséről, az ábrázolásmód hagyományos stílusrétegeket áttörő újdonságairól és az önmagát nem eszményítő személyiség bemutatásáról folytatott vita már Petőfi első költeményeinek megjelenése előtt a kritika lényeges és mindenkire érvényes normáit érintette.” (510.) További fő újdonság Bajza kritikai munkásságának az eddiginél differenciáltabb jellemzése, amely szerint az új nemzedék „egy új kritikai felfogás kezdeményező és megerősítő erejével túlnőtt az *Athenaeum* szerkesztőjének látókörén, akinek érzékenysége és normái már nem voltak elégségesek ahhoz, hogy megítéljék annak fő jellegzetességeit. Ezek kívül kerültek az 1830-as évek rettegett kritikusának irodalomszemléletén, hiszen Petőfi és az új költészet folyvást túllépett annak tilalmain.” (510–511.) Szerzőnk figyelme ezen túl arra is kiterjed, hogy merő ideológiai megfontolásból helyezték fölébe Jókai és Petőfi *Életképekjét* a *Frankenburgénak*, s hogy a *Honderúrrol* is az indokoltnál elítélőbb kép rögzült „Petőfi-ellenessége” miatt, holott Kemény és Vörösmarty is publikált itt, arról már nem is beszélve, hogy Petrichevich Horváth Lázár – Chateaubriand és Byron rajongója – meg a világfájdalom iránti megértése miatt érdemelte több megbecsülést.

Természetesen A „*jellemzetes*” irodalom jegyében nemcsak koncepcionálisan módosítja az 1840-es évek irodalomszemléletéről alkotott eddigi képünket, hanem számtalan részletkérdésben is, hiszen (páratlan anyagismeret birtokában) szinte az évtized minden egyes kritikájáról vagy tanulmányáról szót ejt. Az ismertetések legtöbb esetben túlmutatnak önmagukon, hiszen az okfejtésekből kiviláglik például, hogy az elveszett aranykor nyomait kutató Erdélyi a szerves fejlődés utólagos megteremtésén fáradozik (433.), vagy hogy a múltszemlélet idealizálásának dokumentumai tartósan fennmaradó nemzetkép elemeivé válnak utóbb (441.). Sőt: szerzőnk textológiai aprómunkától sem riad vissza: a 84. lapon például kimutatja, hogy Pulszky *A falu jegyzője* bírálatának második részét nem Pulszky írta, még csak nem is Erdélyi, hanem Gondol Dániel. (Hasonlóan gondos „nyomozó” munkával tisztázza az *Egyéni és eszményi szerzőségét*.)

Legalább ilyen mértékben kiemelendő Korompay János erudíciója a világirodalommal foglalkozó kitekintésekben. S nemcsak kivételes tájékozottságára gondolunk, hanem arra az óvatos, tapintatos anyagkezelésre is, mely a komparatistikában másoknál oly gyakran hiányzik. Tisztában van azzal, hogy például Hegel (és mások) hatása Henszlmann-nál (és másoknál) milyen nehezen körvonalazható, hogy mennyi közvetítő, sőt szinte „hallomás” útján való inspirációt kell számba venni. A szöveg kivételes értéke, hogy egy-egy elejtett megjegyzés is mily nagyszámú továbbgondolást ösztönöz. A 488. lapon a *Magyar Szépirodalmi Szemle* cikkét ismerteti: „Gautier és Banville »ifjú« iskolájáról több fenntartással mint rokonszenvvel nyilatkozik a cikk

írója, s a képzelet túlsúlyát ellensúlyozó gondolatiság és a sablonoktól őrizkedő, a lélektani hitelességet egyszerűséggel egyeztetni tudó ízlés követelményeivel tart szemlét a ma már alig ismert kisebb költők mezőnyében.” Ez a finom jellemzés magába rejtí annak lehetőségét, hogy ennek szellemében a később parnasszisztának nevezett iskola előzményeinek hazai befogadását kísérjük figyelemmel. Eddig viszonylag bártortalan kísérletek történtek arra, hogy Arany ötvenes–hatvanas évekbeli lírájában láttassuk ennek hatását. Gautier, aki kezdetben Hugo táborába tartozott (résztt vett az *Hernani* csatájában is), másfelől Baudelaire-nek volt mestere, nagyjából azt az utat járja be, amelyik a magyar líra alakulástörténetében a Petőfi–Arany-féle fordulatnak felel meg. (Théodore de Banville emlegetése viszont meglepő, mert a magyar cikk megjelenésének évében, 1847-ben mindössze huszonnégy éves poétát úgy tartja számon a hagyományos francia irodalomtörténet-írás, mint aki csak 48 után ment át a romantikus táborból a „tisztá művészet” hívei közé.) Korompay János útmutatása nyomán ilyen módon nyomába lehet eredni a magyar líratörténet keveset emlegetett, árnyalatnyi módosulásának, illetve e módosulás okainak.

Sosem vész el az oda- és visszautalgatásokban kritika és irodalom viszonylatában, pontos fogalmazásai mindig eligazítóak. Jelzi, hogy Erdélyi tanulmányai miképpen hatottak a „népies eposz” gondolatával foglalkozó Aranyra (219–220.), illetve az eposzi hitel koncepciójának kialakítására (239.). Kölcsey *Nemzeti hagyományokjának* inspirációját meg *Az elveszett alkotmány* első énekéből mutatja ki (448.), s számtalan más helyen is kapcsolat létesül elméleti nézetek és költői gyakorlat között. Ezen viszonylatokat különlegesen bonyolulttá teszi a terminusok azonosításának vesződéses műveletsora. Henszlmann és Bajza dramaturgiai vitájával kapcsolatosan olvassuk: „Ahhoz, hogy a polémia érvrendszerét saját történeti kontextusában s kibontakozásának fokozatait nyomon követve vizsgálhassuk meg, föl kell idéznünk a kérdés eddigi szakirodalma alapján kialakult összképet a vitázók egymást követő felszólalásainak kronológiájáról.” (114.) Nos, nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy (legtöbb esetben) már a vitázók sem ugyanazt vélték egy-egy fogalom jelentésének, s különösen nem időben eltérő pontokon. S ehhez még „a kérdés eddigi szakirodalma” megint csak eltérő jelentéstulajdonításokkal járul hozzá, szinte tökéletesen elbizonytalanítva a korabeli szóhasználat mai értelmezését. (Arról már nem is szólva, hogy lehet ugyan érvelni ilyen vagy olyan jelentéstulajdonítás mellett, de teljes bizonyosságunk sosem lehet ezek felől, hiszen jól tudjuk – aktuális tapasztalat gyanánt –, hogy az elmúlt félszázad kritikusaik és költőinek, íróinak fogalomhasználatát is milyen kontúrtaalan, holott módunkban állt vagy állt volna egyes nyilatkozókat kérdőre is vonni, hogy miképpen definiálnák kategóriáikat.) Semmiképpen nem volna szabad eljutni, persze, az eligazodás csődjének deklarálásához, vagy akár valamely bénító szépsziszhez. Ugyanakkor illik komolyan vennünk Korompay János figyelmeztetését: „A megszülető terminusok többértelműsége az elméleti tisztázatlanság tükrözője volt. Különböző nézőpontok és értelmezések együttélése és párbeszéde jellemezte a kort, azonban az egyes felfogások egyéni változatokkal tarkított saját nyelvhasználatát tetemesen megnehezítette egymás megértését.” (468.)

A korabeli fogalomhasználat mai rekonstruálhatatlansága, vagy legalábbis a rekonstrukció problematikussága, természetesen, az egykori elvárás horizont meghatározását is nehezíti, sőt kétségessé is teheti. „A kérdés feldolgozását tovább bonyolítja, hogy az irodalomtörténet is elkötelezi magát nép- és műköltészet viszo-

nyának megítélésében, s alapelve meghatározza értékítéleteit; emellett nemegyszer megfeleldeznek a szövegértelmezés egyik legfőbb akadályáról, saját fogalmaink visz-szavetítéséről, s lemond az akkori terminológia rekonstrukciójáról. Pedig e jelentés-változások lényege olyan átredeződés, amelyek fő jellemzője az egyértelmű termi-nusokra törekvés volt, hiszen a negyvenes éveket még a többjelentésű és csak részben differenciált megnevezések jellemezték. A *népköltészet* szó mást jelentett Petőfi és Arany nyelvében (az utóbbiban meg is változott), a *népszerű* és a *népies* sokak számá-ra szinonima volt: egyszerre jelenthetett régit és népit, közérthetőt és demokratát, mások számára pedig, mindezek ellentétéképpen, vulgárisat.” (468.) Ám Korompay János kedvét nem szegik a már-már leküzdhetetlen nehézségek. A sokféle jelentést el-különítve, ezerféle mellékjelentést számba véve-tisztázva tesz rendet, s igazít el a kor-szak irodalomszemléletében: „A nép egyszerre volt inventor és befogadó, közvetítő és kritikus ebben a felfogásban, a népköltészet pedig mint történeti és esztétikai alap, mint kollektív alkotás és önfelmutatás, mint kiszűrő hatalom és mint egészséges olvasmány kapott szerepet. Mindehhez az irodalmi eszmények transzponálására volt szükség: előbb volt meg a nép idealizálásának célja és módja, mint az idealizált nép közkinccsé tett képe és költészetének ismerete; előbb volt meg a külföldről ismert tör-téneti példa, mint a hazai gyakorlat.” (469.)

A monográfia további nehézségei (sőt, bizonyos fokú következetlenségei) azután az egymást követő kritikátörténeti feldolgozások számára sok éve kialakított alap-elvekből következnek, abból tudniillik, hogy évtizedek szerint, mintegy szeletenként jött létre a XIX. század első felének irodalomkritikai gondolkodásáról kialakítandó kép. Szerzőnk elegánsan kerüli el a folytonos előre- és hátrautalgatás veszélyeit, több esetben azonban ez egyszerűen mellőzhető. Nem teheti meg, hogy ne célozzon rá: Pulszky gondolatai miképpen térnek vissza Arany János *Naiv eposzunkról* írt tanulmányában, hiszen már Pulszky az elveszett, „eredeti ősrége” nyomára bukkan Anonymusnál (75.). Hasonlóképpen Pulszkyknak az asszonánról szóló elmélkedése is mintegy Arany dolgozatának előképe (90.). Az is természetes, hogy Arany negyvenes évekbeli irodalomszemléletének jellemzése egyszerűen elképzelhetetlen ötvenes-hatvanas évekbeli megnyilatkozásainak figyelmen kívül hagyásával. (Töb-bek között azért – és ez más esetekre is érvényes lehet –, mert minden jel szerint már a korábbi periódusban vallja utóbb megfogalmazott, illetve közzétett téziseit.)

A terjedelmes monográfia olyan körütekintő és kimerítő magyarázatokkal szolgál, hogy csak nagyon kevés esetben vehető fel továbbgondolás, további értelmezés lehetősége. Igazán példaszerű az az érvelés is, mely Bajza kritikusi elhallgatásának okaira vonatkozik. A korszak kritikai életében a szerzőéhez messze nem fogható jár-tasság birtokában is megkockáztatható azonban egy már-már vulgáris megoldás. (Nem Korompay János megfontolásai helyett, inkább mellett, vagy még inkább után.) Arról van szó, hogy a rendszeres és módszeres kritikaírás pontosan ebben az életkorban szokott megrikkolni vagy esetleg megszűnni. Szerzőnk feltevésként koc-káztatja meg, hogy Bajza „az új nemzedékkel szemben már nem szívesen folytatta volna párviadalait”. (23.) Valójában majdnem törvényszerű, hogy amikor másfél-két évtized, vagy ennél több lesz az életkori differencia, a legtöbb bíráló ösztönösen meg-érzi, hogy az új generációnak, az új generációknak már nem ő az adekvát megítélője.

Az egyenletesen magas szintű és elnagyoltsággal semmiképpen nem vádolható munkában csak nagy fáradtsággal lehet apró tévedéseket, inkább tollhibákat találni,

hiszen szerzőnk, aki a romanisztikának éppoly jeles művelője, mint a magyar irodalomtörténetnek, nálunknál jobban tudja, hogy nemcsak Nerval, hanem Stendhal is „a franciák is csak jóval később fedezték fel maguknak” (284.) annál, mintsem hogy magyarországi tudomásulvételét 1847-ben elvárhatnánk.

A kötet főcímének kiválasztásával kapcsolatban is hangot lehet adni némi fenntartásnak. A szövegből a nem hozzáértők számára is egyértelművé válik, hogy a „jellemzetes” Henszlmann kifejezése, mely elsősorban életteliséget, konkrétságot, egyediséget jelent. (Erdélyi János Jean Pault fordítva a „Charakteristische” megfelelőjének tekinti a jellemzetest.) Címbe emelése teljesen indokolt, hiszen valóban ez a legnagyobb horderejű fordulat: Henszlmann (és mások) szembeszállnak azzal a voltaképpen neoklasszicista nézettel, mely szerint „a művészetnek nincs hazája, nincs saját nemzetisége” (98.). Nem kisebb tekintély, mint Wellek (a maga kritikátörténetében) az univerzalizáló tendenciákkal szemben fellépő individuális és nemzeti konkretizáció, egyedítés felé tett lépésekben látja a XVIII. század végének és a XIX. század elejének legnagyobb szabású fordulatát. A „jellemzetes” a maga ma már egyáltalán nem, s talán régen sem igazán egyértelmű és eleven jelentéstartalmával azonban talán mégsem a legszerencésebb választás abból a célból, hogy az olvasót a címlapon tájékoztassa az alapgondolatról.

Meglehet, azért ragaszkodott Korompay János eme címhez, hogy ezzel is a korhűséget demonstrálja. Valóban őrizkedik mindenféle aktualizálástól: a kor irodalomkritikai gondolkodását nem visszavetésekkel, hanem egykorú kontextussal kelti életre. Ennek ellenére finom célzásai nyomán kirajzolódik a kötetben azoknak az öndefinícióknak a rendszere, amelyek az 1840-es éveket sokkal megelőző, valamint jóval későbbi korok szemléletével hozhatók összefüggésbe. Amikor például arról értekezik, hogy Erdélyi Jánost (Boileau és Berzsenyi Horatius-allúzióiról szólva) az érdeklí, hogy „a vers alapjául szolgáló »mageszme« mennyire saját; ha bizonyíthatóan mástól való, akkor tehetség és nyelv érdemei ellenére is csökken annak értéke” (222.), akkor nemcsak a klasszicizáló krédóktól különül el ez az alapvetően romantikus önmeghatározás, hanem a XX. század végén ismét sokat emlegetett „újírás”, „átírás” koncepcióval is szembeállítható. A „szerzőelvű” irodalomfelfogással újabb és újabb korok más-más, de némileg rokon érveléssel szállnak szembe, háttérbe szorítva a mindig eltérő módon felfogott eredetiségből levezethető kritériumokat: vajon egy szöveg elsősorban más szövegekből származtatható, vagy mégsem így áll a dolog. Henszlmann újdonsága éppen az eredetiség vállalása, mely szerint műből „új mű nem eredhet”. (359.)

Egészen másfajta aktualizálás lehetőségét rejt magában Korompay Jánosnak az a megállapítása, hogy Erdélyi János „lényeges szerepet tulajdonít a befogadásnak”. (250.) (Bár végeredményben ugyanarra mutat, arra tudniillik, hogy bizonyos öndefiníciók időről időre elavulnak, aztán újra produktívvá válnak, megelevenednek, majd megint háttérbe szorulnak, azaz nem valamiféle „fejlődés” mentén jut az irodalomról való gondolkodás mindig magasabb és magasabb rangú eredményekhez, hanem számtalan körülmény közrejátszása folytán egyik korban ilyen, másik korban olyan norma jut szóhoz, hogy egy idő elteltével „korszerűtlen”-nek, majd még több idő múltán ismét „korszerű”-nek minősüljön.) Nos, a drámai szövegek olvasása kapcsán írja Erdélyi, hogy az egyes olvasóknál „alanyiség és egyediség sajátsága szerint, különböző képzetek hozatnak elő, és így azon állapot, melyhez az olvasó együtt re-

pülni gondoltatik a költő szellemével, szorosan magán viseli az egyediség bélyegét, és az alanyiség színét, s éppen azért nehezen tarthat számot az objektivitásra.” (*Cáfolat Vachott Sándor cikkére: A színi hatás mint drámai becsmérték – 1838 és 1840 között*) (251.)

Sőt, az ugyancsak legújabbban megélénkülő kultusz kutatás is felismerheti a maga szempontjait Korompay János művében, amikor is például szó esik Erdélyi János széphalmi látogatásáról: „Ez már az irodalmi kultusz kezdetének jele: az utód emlékhely állításának, a szülőház és a sír megjelölésének, megemlékezésnek, sőt zarándoklásnak hiányát érzékeli s jelöli meg belső szükségszerűségként a közös feladatot. Három évvel később Petőfi írja Széphalomról: »szent hely, szent az öreg miatt, kinek ott van háza és sírhalma.«” (294.) Ezen XX. század végén (vagy akkor ismét) markánsá váló érdeklődési irányoknak megfelelően a XIX. századi kérdésfeltevések csakugyan elevenebbé tehetik számunkra a múlt tanulmányozásának folyamatát. Mégis megelégedéssel kell konstatálnunk, hogy (a művek számunkra-valóságának kétségbevonása nélkül) elsősorban az 1840-es évek perspektívája érdekli szerzőnket. Annak az irodalmi „aranykor”-nak kritikátörténeti rekonstrukciója, mely valóban sosem látott felvirágzáshoz vezetett. A sokat emlegetett nemzetelállal való szembenézés Erdélyi esetében például a „másodrangú nép” önszemléletét jelenti (1845-ben, Párizsban írja naplójában): „És ha nem leszünk többé a nemzetek sorában, mit fog mondani a történetíró azon időről, melyet fajunk a Duna–Tisza-közén már eddigelé ezer év óta tölte, s ki tudja, meddig töltend még? Vagy egy gondolatvonással meg fog elégedni; s kitalálják az utóbbiak, hogy ez hiány, hogy ez üresség? az időt e nép nem bírta betölteni tetteikkel, s a nép, mely e földön oly sokáig élt, meghalt örökre, mint utolsó napszámosa.” (199.) Eme fájó hiány betöltésére irányul a XIX. század közepének magyar élete és irodalma, s már csak azért is nyilvánvaló, hogy eme korszak kritikátörténeti feldolgozása önmagán túlmutató becsű.

A Pulszky-fejezetben szerepel Friedrich Schlegel nevezetes mondása: „a történetíró hátrafordult próféta”. Nos, Korompay Jánosban az égvilágon semmi prófétai alűr nincsen, mégis, eme kiemelkedően fontos művét olvasva gyakran jut eszünkbe: az értékfogékonyságnak, a felelősségérzetnek, a tudásnak ennél a múltat faggató, mértékkel intuitív tanulmányozásánál lehet-e többet tenni a jövő szempontjából? Hisz a múltnak eme komoly és tárgyilagos feltárása nélkül az adott kultúrának a jövője is kétségessé válhat. Az adott kor valóban sokszorosan sugallja: a nemzet lényege a múltja, s a múlt lényege a remélt jövőendő. Korompay János monográfiája tehát azon tartózkodóan és szigorúan körülhatárolt módon tudományos művek közé tartozik, melyek szinte aszketikus önkorlátozással csak a múltról szólnak, s éppen ennek révén vannak ezen túlmutató sugallataik. Az irodalomszemlélet tényeinek változására korlátozza magát, s éppen ezáltal szól hozzá átfogóbb gondolkodás- és kultúrtörténeti kérdésekhez.

(Bp., Akadémiai Kiadó, 1998, 549 l.)

IMRE LÁSZLÓ

A Csokonai Könyvtár. Források című sorozatról

Hat év óta egyre nagyobb érdeklődéssel olvassuk a *Csokonai Könyvtár* köteteit – egész sor kiváló irodalomtörténeti munka jelent meg már e sorozatban. 1997 óta a *Csokonai Könyvtár. Források* című gyűjtemény egészíti ki a sorozatot, mely a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Textológiai Műhelyének vállalkozásait adja közre. Olyan forrásokat, amelyek nem, vagy csak igen nehezen hozzáférhetők, jöllehet fontos szerepük volt koruk hazai irodalmában.

Bolyai Farkas: Drámák

(Sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányt és a jegyzeteket írta Borbély Szilárd)

Az 1810-es évek fordulóján – a romantika és a liberalizmus, a polgári nacionalizmus és a népiesség irányzatainak hazai feltűnésekor – fontos gondolkodástörténeti, tudattörténeti szerepük volt Bolyai Farkas drámáinak, mindenekelőtt a *Pausániás*nak. A híres Döbrentei-féle pályázatra készült *Öt szomorújáték* (1817), illetve *A párisi per* (1818) első megjelenésük óta együttesen mostanáig sohasem került újra a közönség kezébe. Csupán a *II. Mohamedet* adta ki Heinrich Gusztáv 1899-ben és *A párisi per* Nagy Péter a *Magyar drámaírók. 19. század I. kötetében* 1984-ben.

Már a *Pausániás* szerzője a tömegek fölé emelkedő rendkívüli egyéniség sorsértelmezésével viaskodott, s vívódó szava elhallatszott Petőfiig, Madáchig. Pausániás, a spártaiak királya, a coriolanusi típusú hős, előbb a szerelem, majd népbarát eszméinek hatására új időt akar kezdeni az emberi nem történetében, a megbékélés szellemében szeretné egyesíteni az emberiséget. Újfajta közösségesszmenyt hirdet: az egyetemesség ideáját, melynek révén leomlanak a nemzeteket elválasztó falak, „hogy egy boldog háznép legyen az emberi nem”. Bolyai hőse az emberszeretetet előbbre helyezi a hazaszeretetnél – ez okozza tragikus bukását is. Felláztatja a spártai helótákat, meg akarja szüntetni az osztálykülönbségeket: az író nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy rabszolgák lázadását jelenítse meg – velük rokonszenvezve! – a színpadon. Hasonlóképpen új vonás a tragédiában, hogy az egyéni emberi autonómia szembeállítható a korlátozottan értelmezett közösség előírásaival. Bolyai Farkas megalkotja drámairodalmunk első magányos, a közösségben helyét nem találó romantikus hősét. Pausániás sorsában – amelyet e főalak a világmindenség rendeltetésén töprengő reflexiókban tudatosít – benne rejlik a hatalom mulékonysága is. S nemcsak e magatartás és a filozofikus általánosító jelleg romantikus a drámában, hanem időnként a költői képek világra táruló horizontja, a természet kozmikus arányainak idézése, a már-már szimbólumerejű metaforák is.

A sajtó alá rendező, Borbély Szilárd, példás gonddal végezte szövegrekonstruáló-jegyzetkészítő munkáját. Utószava azonban átgondolatlanságot tükröz. Egyfelől hibáztatja az eddigi irodalomtörténeti gyakorlatot, azt állítva, hogy „kényszerűen vak” volt Bolyai drámaírói jelentőségével szemben, „részben elfeledett”-nek vagy „filológiai adalék”-ként kezelte azokat; az eddigi kutatás szerinte módszertanilag korlátozott volt. Ugyanakkor Bolyai méltatói közül senki olyan csekélyre nem szállította le drámáinak értékét, mint az utószó szerzője. Századunkban pedig az utószóban hivatkozott Nagy Imrén és Rohonyi Zoltánon kívül Horváth János, Kerényi Ferenc, Nagy Péter és Pándi Pál is foglalkozott Bolyai drámaival. Horváth János például így ítélte: „A rendkívüli ember keze nyoma minden munkáján meglátászik.”

Az utószó szerzője viszont kifejti, hogy Bolyai drámái „szenvetihetetlenül hosszú monológok, orációk füzére”, „Az éthosz idealizáltsága statikus alakokat eredményez, a tragédia erőltetett módon lesz »szomorú játék«-ká, az orációk nem a színpadi játék öntörvényű és önalakító terében hangzanak fel, hanem a közönség informálására és meggyőzésére szolgálnak.” A teológiai és az erkölcsfilozófiai diskurzus vitája Borbély Szilárd szerint lerombolja a drámai világgalkotás egységét, az antik-bibliai toposzok kiválasztása közhelyes. Hasonló a *II. Mohamed* és a *Kemény Simon* megítélése is.

Az utószó szerzője szerint Kisfaludy Károly irodalmi jelentősége „viszonylag szerény”, mert a lírában csak epizód szerepet játszott. Kisfaludy Sándornál pedig a lírai teljesítmény értékelése „történeti szempontból esendővé vált”. Úgy hiszem, ha Kisfaludy Károly a *Mohácson* kívül, annak befejező négy sora nélkül, mely a reformkor emblematikus értékű jellegévé vált, mást nem írt volna, jelentősége akkor sem lenne „szerény”. De írt. Négy műfajt, a további fejlődés szempontjából alapvetőeket honosított meg idehaza – a népdalt, a balladát, a novellát és a vígjátékot. S társaival együtt irodalmi életet teremtett. Ő volt az első valóban nemzeti írónk, akit az országnak szinte minden zugában ismertek, s ugyancsak az első írónk, aki az írást minden olvasó kezébe szánta.

A Kisfaludy Sándor „esendő” teljesítményeivel kapcsolatos vitában szólaljanak meg helyettem a költő pályatársai. Öccse, Károly, aki különben nem túlzottan szerette bátyját, így írt róla: „Empfänglich für das Schöne, beseelte mich zuerst mein ältester Bruder Alexander; hätte er (Himfy) nicht geschrieben, schwerlich hätte ich je daran gedacht.” Jókai „Magyarország legkedvesebb költője”-nek nevezte, balatonfüredi szobrát Eötvös többek között a következő szavakkal avatta fel: „Irodalmunk tükör, melyben a nemzet önmagát találja föl, s ez az, miben hatalmának titka rejlik. S hogy irodalmunk azzá lett, azt elsősorban Kisfaludy Sándornak köszönhetjük.” Arany pedig így szólt róla: „... midőn Himfy lantja megzendült, minden bokor, minden völgy Kárpátoktól Adriáig visszhangozta énekét.” (Debrecen, 1998, 344 l.)

Kisfaludy Sándor: Szépprózai művek

(Sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányt és a jegyzeteket írta Debreczeni Attila)
Örömmel tölt el, hogy a „Himfy szerelmei” költőjének immár minden szépprózai alkotását új, korszerű és gondos kiadásban olvashatjuk. Örömet fokozza, hogy a kötet sajtó alá rendezője, Debreczeni Attila kiemeli tanulmányában e próza magas művészi értékét, s munkájában felhasználja negyven évvel ezelőtt írott Kisfaludy-monográfiám egyes megállapításait. Még teljesebb lett volna az örömöm, ha az ezekre való hivatkozást nem mulasztja el. (Például a *Napló és francia fogságom* irodalmi értéke; a Himfy-ciklus sikerének titka; az élet irodalommal szublimálódása; a románnak szerepe az életmű ösztönzésében; a regék történeti kulisszái; az érzékenység szerepe; az új élmények a *Napló*ban; Rousseau hatása; az érzékiség előtérbe kerülése.)

Debreczeni tehetséges, felkészült és szorgalmas irodalomtörténész. Jelen tanulmányának is megvannak az értékei. Finom megállapítások olvashatók benne az eszményi valóság megalkotásáról, a vágyott aranykori világról, a szerelmet és barátságot legfőbb életértékké emelő érzékeny világlátásról, a lélek belső történéseiről, a más szövegek önértelmezésként való felhasználásáról. Teljesen igaz van abban, hogy a

Napló a világgal való szembesülés, az új élményekkel találkozás folyamatos rögzítése. Annál meglepőbb, hogy ezután Debreczeni kizárólag az irodalmi élményeket veszi számba. Nem szól arról, hogy a *Napló és francia fogságom* a napóleoni háborúk forgatagában született és a korszak magyar történelmének egyfajta képét adja, benne egy életformájából kibillent ember válságának bemutatásával. Nem említi a költő írói eszközökkel itt megörökített, mély tájélményét (például a tendai havasok, a tenger), a várromok megismerését. Hallgat Kisfaludy színházélményéről (Béctől Milánóig kilencszer járt színházban!), a muzsika fontos szerepéről, az itáliai zene és képzőművészet, a páratlan építészeti alkotások önfeledt élvezéséről, az ausztriai hadseregből való mélyeséges kiábrándulásáról, a rendi nacionalizmus tudattartalmainak jelentkezéséről. Megismerkedhetünk a *Napló*ban az osztrák és a magyar falvak szociografikus összehasonlításaival, a néptáncsal és népdallal való újbóli találkozásaival is. Ő ír le nálunk először festményeket, leskelődik a milánói Corsón, gyönyörködik a dómban. S éppúgy elundorodik a Habsburg-monarchiában való katonáskodástól, mint ez idő tájt Fazekas, utóbb Kisfaludy Károly, Széchenyi, Jósika, Batthyány és mások. Az érzelmeknek, az ízlésnek, az életstílusnak is tudvalevőleg megvan a polgárosodása, s Kisfaludy Sándor az első magyarok egyikeként éli ezt át Nyugaton. De a halál közelségét is át kell élnie, a nyomorékká válás veszedelmét, a lakosság megaláztatásának látványát.

Meglepő módon az utószó szót sem ejt a *Napló* nyelvi értékeiről sem – periódusairól, vibráló halmozásairól, ellentéteiről, amelyek a költő végletes érzelmi hullámzásait visszaadják. Nem szól monumentalitást sugárzó jelzőiről, igéinek képfelidéző erejéről, szimmetriagényéről, időmértékes prózaritmusáról – azaz a költői „másik világ” teremtéséről. Ehelyett filozófiájáról olvashatunk, noha Kisfaludy minden inkább volt, mint filozófus.

Debreczeni Attila magasra értékeli Himfy levélregényét, a *Két Szerető Szívnek Történetét*. Ugyanakkor ő maga szállítja le ennek érdemét olyan megjegyzéseivel, hogy a mű második része ellaposodik, a félreértések mesterségesen gerjesztettek, a költői megszólalás elerőtlenedik, nem talál rá a megfelelő nyelvi normára stb. (Debrecen, 1997, 258 l.)

Arany János: Tanulmányok és kritikák

(Válogatta, szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta S. Varga Pál)

Az Arany János-i értekező próza ritka értékű opusz, már korábban normának, kánonnak tekintették, akárcsak negyedszázaddal korábban Kölcseyét. A nemzeti polgárosodás folyamatában sok vonatkozásban hasonló rendeltetést töltött be, mint a Körner-bírálat szerzőjének szövegei, hozzávéve azt, hogy a császári abszolutizmus idején íródtak, amikor is a nemzeti lét védelme a szélsőségek lehető kerülésével, a megfontoltság, komolyság, erkölcsi felelősségtudat ajánlásával múlhatatlan feladattá vált. Ezt a funkciót teljesítette ugyanekkor Eötvös államelmélete, Szalay történetírása, Kemény regényei, Gyulai kritikái – mintegy aládúcolták a nemzeti tudatot az idegen veszedelem ellenében.

S. Varga Pál kiadása majdnem a teljes értekező gyűjteményt adja, sőt két olyan idegenből fordított cikket is (*A hindu dráma, A francia költészet 1861-ben*), amelyeket azelőtt válogatáskötetben még nem tettek közzé. Terjedelmi okokból csupán két bírálattal maradt ki: a *Trencsényi Csák* és a *Malvina költeményei*. A szöveggözlés sorrendjével

annál is inkább egyetértek, mert az Arany János elrendezését követi, a kötet élére helyezve *A magyar irodalom története rövid kivonatban* című összefoglalást, amelyben már jelen van a költő irodalomszemléletének számos eleme. A bírálatok sorrendjét a bírált művek műfaja szabja meg, a *Széptani jegyzetek* beosztása szerint. A sajtó alá rendező jegyzetei imponálóan pontosak, ugyanakkor tömörek.

S. Varga Pál utószava is szűk terjedelemben igen sokat tár fel Arany kritikai gondolkodásából. A nemzeti költészet programját jelöli meg – helyesen – a kritikus-elméletíró Arany törekvései meghatározójaként. A nemzetiséget, azaz a közös tudás, a közös nyelv, szokások hagyományértékét, kohéziós erejét, közösségteremtő funkcióját, mely Arany és nemzedéke számára otthonossá tette a világnak ama hazai szeletét, amelybe beleszülettek. Valóban Herdertől örökölte ezt Arany – az ő nyomán jelölte meg célul azt a nemzeti különösséget, amely nála mindig az egyetemes emberi kultúra egyik arca. Mindazzal, amit az utószó nyelv és néplélek, költői forma és nemzeti géniusz, kompozíció és nemzeti szellem kapcsolatáról kifejt, egyetértek. Csak azt tenném hozzá nála is hangsúlyosabban, hogy Arany szerintem túl nagy jelentőséget tulajdonított a közmeggyőződésnek, a művek közvélemény általi hitelesítésének.

Arany János szorongó alkat volt – félt a túlzott újításoktól szintúgy, mint a viszonyok megmerevedésétől. Horváth János az igazságnak pontosan megfelelően nevezte Arany normatíváját nemzeti klasszicizmusnak: a minősítés mindkét tagja fundamentum- és védfalteremtő rendeltetésű volt, körülbástyázása ízlésnek, mentalitásnak, erkölcsnek, eszményeknek, formáknak a felmerülő veszedelmekkel szemben.

Aranyban erős volt a sóvárgás az elképzelt ősi, aranykori viszonyok közé. Legszívesebben az ókori görögök világát, annak zavartalan harmóniáját teremtette volna újjá, de tudván tudta, hogy ez lehetetlen. Ezt pótolta nála – Kölcseynél is hangsúlyosabban – a népköltészet kultusza. A költészet egykor az egyetemes nemzet sajátja volt, a közös érzület kifejezője – írja egyik cikkében –, e szolidaritás költő és hallgatói között már csak a nép alsóbb rétegei között áll fenn. Ezért reménykedik az eposz újjáéledésében. Huszonöt évvel Toldynak az eposz műfajt elavultnak nyilvánító megnyilatkozása után Arany János kiadja a jelszót: „Teremtsetek jó eposzt, – s az eposz korszerű!” Miért e ragaszkodás? Mert a nemzetiséget semmi alak sem képes annyira kifejezni, mint az eposz. Múltba vágyása legkifejezőbben az Orczy Lőrincről írott portréban figyelhető meg: „Népiessége a még romlatlan magyar érzetben s annak oly naiv kifejezésében áll, mely akkor közös vala még a nemzet minden osztályával.” Többé-kevésbé hasonló reményeket táplált magában Michelet, Arnim és Brentano, a Grimm testvérek, Augustin Thierry, Erdélyi János – szintúgy hiába-valóan.

A harmónia megteremtése Arany esztétikájában sine qua non – jóllehet viszolyog minden olcsó, külsőséges, „kelmei” megoldástól. A benső idom teljességére, kerek egészre, műegészre, kerekdedségre, gömbölyítésre vágyódik, ezért hirdeti, hogy „Minden igaz költészet eszményi”, hogy minden igaz költészet ideál.

Egyetértek S. Varga Pállal abban is, hogy Arany nemzetiköltészet-konceptiója némineműleg merev volt. Amit ugyanis a hindu drámáról szólva kifejt, hogy a mű életerejét közvetlenül a nemzeti jellemből nyeri, legyen összekötetésben a nemzet szíve vérével; hogy nemzeti dráma csak úgy lehetséges, ha nemzeti jellemet fejez ki – túlságosan szűk és normatív.

Az utószó szerzője úgy véli, hogy Arany Pontmartinnek az egykorú francia költészetéről írott cikkével aligha értett egyet teljesen. Ez lehetséges. De az is elképzelhető, hogy azért fordította le, mert a francia kritikus olyanokat mondott ki cikkében, amelyeket ő maga is szeretett volna, de a nemzeti konszenzus őrzése jegyében visszariadt. Amit itt Pontmartin szavaival kimond – a természet szépségeire kell a költészetnek törekednie, a mezei élet harmóniájára a tűzhely csendes örömeivel – bizony nem túlságosan lelkesítő. S az sem, hogy nem kell engedni a pesszimista hajlamnak. (Debrecen, 1998, 601 l.)

Kemény Zsigmond: Kisregények és elbeszélések

(Sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányt és a jegyzeteket írta Bényei Péter)

Kemény Zsigmond életművének kutatása eddig jobbára a regényírói remeklésekre, a történeti tanulmányokra és az irányjelző politikai publicisztikára, valamint az irodalomkritikai esszékre összpontosult. Bényei Péter figyelme viszont újabban a viszonylag kevésbé elemzett és kiadott művek, az 1851–1854 között alkotott novellák, kisregények felé fordult. Az alkotói válság produktumai felé, amelyekben egyedül a szerelem ígért valamelyes harmóniát az író számára, végül – mint azt Bényei Péter meggyőzően elemzi – az sem.

Bényei Péter kísérő tanulmánya kivételes tehetségről tanúskodik. Jelentős műérzék, poétikai műveltség, közösség és egyén viszonyát elemző hivatástudat, a korviszonyokat érzékenyen kitapintó kutatói figyelem jellemzi. Műve nemcsak a Kemény-szakirodalom, hanem a századközép kutatásának is jeles alkotása.

Mindenekelőtt abban van igaza, hogy ennek az alkotói szakasznak a novelláiban az elidegenedés létélménye a központi mozgatóerő. Az előtörő polgárosodási hullámmal és az önkényuralom erősödésével – az első alkotás, *A szív örvényei* című kisregény akkortájt született, amikor megkérdőjeleződtek azok a hagyományos értékek, amelyeknek közepette Kemény felnövekedett. „Kizökkent az idő.” Meginogtak a liberalizmus hagyományos elvi értékei, a pozitívizmus és a materializmus eltörölni látszott azt az idealista-poétikus tudatszférát, amely az élet kijavíthatóságának volt a letéteményese, s ami abból maradt, a romantika, kevés volt ahhoz, hogy világmagyrázatul szolgáljon.

Bényei Péternek abban is igaza van, hogy kibontja S. Varga Pál gondolatát az elbeszélések többszólamúságáról, dialogicitásáról. Kemény ekkori szépprózájában valóban önálló, egymástól elváló világképek szembesülnek egymással. Másképpen szólva: az író nem tesz szereplői között igazságot, relativálja ön- és világtérképezésüket, kétségbe vonja az emberi megismerés érvényét. A jelzők, periódusok romantikus bővületébe menekül, a szózenébe, a szólalom muzsikás lejtésébe („... minden mozdulat, minden szó fölüllemelt a szokotton és köznapin” – írja *A szív örvényeiben*). S a természet színváltó, mozgalmasságú kaleidoszkópszerű látványába („Kertünk háta megett kanyarodva dél felé, előbb galagonyával beszegett rétekre érkeztem, hol a virágok felett tarka pillangók, fátyol-szárnyú sáskák s majdnem átlátszó testű kis bogarak lebegtek; míg a bokrok gallyai közt vadgalamb búgott, és az élő sövény megőli néha egy félénk nyúl ugrott ki” – olvassuk az *Alhikmet, a vén törpe* lapjain.)

A romantika azonban nemcsak beszédmód – mint az értekező írja –, hanem annál sokkal több: gondolkodásmód, világkép-meghatározó erő is. Ettől eltekintve: újabban meglehetősen divatozik a „beszédmód”, „diskurzus” műszavak használata a

„műfaj”, „műnem” helyett. Szavakon nem érdemes lovagolni, mégis megjegyzem, hogy az új terminusok használata szűkíti az irodalom funkcióját. Az irodalom ugyanis nemcsak szöveg, hanem cselekvés, változtató akarat, a világrend korrekciója is. Abban az esetben is, ha – mint Kemény Zsigmond elbeszéléseiben – a cselekvés-képtelenségről szól, a valóság kényszerei és kötöttségei előli menekülést panaszolja.

Bényeinek teljesen igaza van abban, amikor a Másik idegenségét, másságát, áthatolhatatlanságát jelöli meg Kemény szerelemfilozófiájának központi problémájaként. Kudarccélményét, reményvesztettségét is e keserű szerelemfilozófiában tükrözteti. Ő még kiábrándultabb lehetett ekkor, mint társai, hiszen röpirataiban, a *Forradalom utánban*, a *Még egy szó a forradalom utánban* (akárcsak Eötvös *A jogi kérdésben*, de még *A magyar forradalom történetében* is) reménykedett, reménykedni akart valaminő észszerű politikai kibontakozásban. Kemény 1851 után eljut – időlegesen – az emberi kapcsolatok meddőségének ideájához, ahhoz a gondolathoz, hogy az emberi együttműködés, bárminemű társulás, közös szándék hiábavaló. Agatha kulcsát Anselm nem használja fel – nincs kulcsunk a többi ember életsorsához, a jövőhöz. A megértés lehetetlen. Már csak azért is, mert igazság sincs, mindenkinek megvan a maga igazsága. Kemény e felismeréseivel – mutatis mutandis – Schopenhauer és Nietzsche társává válik. A hiány költészete ekkor az övé: a teljes élet utáni vágyé, a szenvedély megidézéséé, a „nincs menekvés” kiúttalanságáé – mint azt Bényei Péter is érzékelteti.

A jelentéktelenség, a köznapiság mélyen tisztítja az író – ez vezeti vissza majd a történelemhez, melyben a nagyság, a fenség, a tragikum emberi lehetősége még adott volt. Hősökhöz, akik elbuktak, de küzdeni, vállalkozni tudtak és mertek, amikor az egyén még megtalálta helyét a kollektívum szolgálatában. Tulajdonképpen fonákjáról *A szerelem élete* című elbeszélés a klasszikus értékű Kemény-regények előkészítője. Ilyen a jelen, ilyen keveset ér – mondja az író, „puhaságra serényebb ifjak álltak elő az erősebb, jámbor apáktól”, jöjjön hát a régmúlt, ígéreteivel és ígézeteivel. Az érzelmeinktől idegen világ helyére lépjen az otthonos. Tragikus bár, de a miénk.

Olvasói óhajom: Bényei Péter nevét szívesen olvasnám a Kemény-regényeket, regényelméletet elemző tanulmány, vagy akár egy új monográfia előtt.

Kiváltképp, ha azok jegyzeteit az eddiginél is nagyobb gonddal készíti majd. Jelenleg ugyanis azokban kijelenti, hogy Kemény 1851–1854 között írott regényeit az elmúlt évtizedekben csak egyszer adták ki (1968-ban), majd három sorral később közli, hogy azok nemrégben új kiadásban is megjelentek az Unikornis Kiadónál. Ez, persze, csak tollhiba. A jegyzetek általában célravezetőek és hitelesek. Mindazonáltal – a *Jelenkor* nem a cenzúra miatt nem vált liberálissá. A *Pesti Hírlapot* is akadályozta a cenzúra, mégis azzá lett. Metternich nem a Habsburg-belügyeket irányította (az Kolowrat reszortja volt), hanem a külügyeket. Az albatrosz nemcsak tengeri madár, hanem allegóriák csodás-mitikus madara is. A legitimista nem annyira a fennálló jogfolytonosságot, mint inkább a trónörökösödés szabályszerű folytonosságát képviseli. Radetzky nem tábornok volt, hanem marsall. De nem folytatom, mert ez méltánytalan lenne a jegyzetelésben is lelkiismeretes sajtó alá rendezővel szemben. Inkább azt tenném szóvá, hogy a *Szómagyarázatok* különválasztása a *Jegyzetektől* fölösleges, nehezíti az olvasó munkáját. S a magyarázatok terén kevesebb több lett volna. Aki Kemény Zsigmond elbeszéléseit olvassa, az feltehetőleg tudja, mi az értelmük a következő szavaknak, fogalmaknak: *Allah*, *Korán*, *Mekka*, *gyaur*, *archeológia* stb. Külö-

nösen az olyasfajta szómagyarázatok fölöslegeseek, mint refrain – refrén, pelengér – pellengér stb. No, de százszor inkább ilyen apró hibák legyenek a jegyzetekben, mint hiányok, felületesen odavetett értelmezések. (Debrecen, 1997, 314 l.)

*

A *Csokonai Könyvtár. Források* című sorozat a közeljövőben egy *Retorikák a humanizmus és a reformáció korából* című kötet megjelentetését ígéri. Kíváncsian várjuk a gyűjteményt, mint ahogyan célszerű lenne a forrásközlést kiterjeszteni a XX. századi magyar irodalom (esetleg történelem, politikai publicisztika) körére is.

FENYŐ ISTVÁN

Kecskeméti Gábor: *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet. A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században*

Kecskeméti Gábor könyvének főcíme ígéretesen tágas témakört jelöl meg: a régi egyházi írásbeliség egyik legelterjedtebb műfajának, a prédikációnak a vizsgálatát tűzi ki célul, nyilvánvalóan a szövegeket kialakító retorikai rendszerekkel történő szembesítés révén, s abban a reményben, hogy általánosabb irodalomtörténeti tanulságok is megfogalmazhatók lesznek a tüzetes elemzések eredményeképpen. Az alcím már szűkít és pontosabban is meghatározza a vizsgálandó szövegtörzset: eszerint egy évszázad magyar nyelvű halotti prédikációit veszi számba a monográfia, s innen kívánja a szélesebb érvényű műfajspecifikus, retorika- és irodalomtörténeti megállapításokat megtenni.

Az értekezés hat nagy fejezetre tagolódik, s ezek mindegyike más-más nézőpontból szemléli anyagát s veti fel az abból adódó kérdéseket. A *Bevezetés* adja meg azokat a koordinátákat, amelyek között a vizsgálat mozog. Először is a témaválasztást indokolja a szerző (I. 1.). Joggal emeli ki, hogy a magyar kutatás kevés figyelemre méltatta a XVII. századi prédikáció műfajának azt a speciális változatát, amely a magyarországi egyházi írásbeliségnek jelentős hányadát tette ki, ugyanakkor viszont a nemzetközi művelődéstörténet az elmúlt egy-két évtizedben igen sokrétűen kamatoztatta a halotti prédikációk által kínált tanulságokat. Az ilyen funkciójú szövegek elterjedtségét érzékelteti a Marburgban felállított kutatóintézet statisztikája, amely szerint a XVI–XVIII. század németországi nyomtatott halotti beszédeinek száma mintegy 250 000-re tehető, így elterjedtsége miatt ez a műfaj tekinthető a legnagyobb hatású mentalitásformáló tényezőnek a barokk korban. A számszerű adatok ismeretében érthető, hogy különösen az idevágó német szakirodalom gazdagsága imponáló, s Kecskemétiének köszönhető, hogy – Tarnai Andor kezdeményezése nyomán – erre a magyar kutatás figyelmét ráirányította.

A bevezető fejezet további vizsgálati szempontokat is tisztáz. Arra utal többek között, hogy a szerző az „irodalomalkotó, illetőleg az irodalmi alkotás számára keretet

adó kompetenciák birtoklását és működtetését kíséri nyomon, e kompetenciák talán legfontosabbikaként és a rendszerszerű működésüket megalapozóként elsőként a retorikaira kérdezve rá” (24.). Eszerint bizonyos (szűkebb értelemben vett) irodalom-szociológiai nézőpont is érvényesül tehát a szövegek megközelítésében, viszont sokkal erőteljesebb a retorikatörténeti szempont jelenléte, amelyhez ismét csak szilárd támpontot nyújtott a szerző számára az utóbbi időben Európa-szerte nagy ütemben fejlődő és igencsak terebélyesedő szakirodalom. Ennek megfelelően Kecskeméti Gábor a különféle felekezeti és típusú temetési szónoklatok textusainak korpuszát mint működő retorikai rendszert tekinti, s ezáltal a retorikatörténet számára is fontosakká válnak megállapításai.

Ami a téma forrásadottságait illeti, világos és elfogadható a szerző álláspontja (I. 5.), mely szerint csak a nyomtatott anyagot vonta be vizsgálódási körébe. Nem mintha a kéziratos halotti beszédek jellege különbözne a kinyomtatottakétól, s valami külön kategóriába tartozóknak kellene vagy lehetne őket tekinteni. Azt viszont mégiscsak fel kell tételeznünk, hogy a legjelentősebbeket (a halotti szónoklatok javát) nyomdába adták, s azokat sokszorosították nyomtatott formában, amelyek leginkább reprezentálták a műfajt. Kivételek természetesen voltak, ezek feltárása és közreadása tovább árnyalhatja majd azt az összképet, amely Kecskeméti vizsgálódásai nyomán meglehetősen határozott kontúrokkal rajzolódott ki s megbízható alapot teremtett a műfaj kultúrtörténeti kontextusának megteremtéséhez, magyarországi helyzetének megvilágításához.

Első olvasásra meglepő és elgondolkodtató a szerző statisztikája, amely kimutatja, hogy a vizsgált anyag mintegy nyolcvanöt százaléka református, s csak körülbelül tíz százalék a katolikus szerzőtől származó, az evangélikus és unitárius beszédek száma pedig gyakorlatilag elhanyagolható. Ennek megfelelően az elemzések túlnyomó részében a „17. századi protestáns diskurzusrendről” esik szó, a katolikus szövegek inkább csak kontrollanyagként szerepelnek. A szerzővel egyetértve jelezzük, hogy minden valószínűség szerint a szentekről szóló, igen nagy bőséggel sorjázó katolikus prédikációk (*de sanctis*) töltötték be azt a helyet a barokk kori egyházi reprezentáció igényeinek kielégítésében, amelyet a halotti beszédek vállaltak fel a protestáns egyházon belül.

A második fejezet a Bacon és Descartes elvei nyomán kibontakozó – Howell által „új retorikának” nevezett – kommunikációs módszer érvényesülésének kérdését veti fel a magyar protestáns prédikációs gyakorlatot illetően. Eredeti és újszerű Kecskeméti Gábor válasza. Eszerint az egyszerűsége, populáris beszédmódra törekvés még korántsem tekinthető barokkellenes tendenciának, a karteziánus háttérű elméletek is végső soron „a propaganda, meggyőzés, elhitetés elérésére alkalmas vagy alkalmasnak hitt irányba formálták a közlésmódot, a műfajt” (53.), s ezzel az ilyen szövegek is „barokkhoz tartozásukat” bizonyítják. Ha pedig ez így van, akkor – fűzhetjük hozzá most már a magunk számára levonható tanulságot – nem érvényes a továbbiakban a dekoratív katolikus barokk prédikációk és a dísztelenebb, szürkébb, racionálisabb protestáns beszédmód szembeállítása, mivel mindkét fél törekvései mögött azonos mentalitás húzódott meg: a kommunikációs lehetőségek hatásosságába vetett hit, a meggyőződést eredményező előadásmód produkálása, a konfesszionális propaganda retorikai eljárásokkal történő erősítése. Csupán az alkalmazásban, a gyakorlatban volt eltérés, ez viszont (Kecskeméti fejtegetéseinek értelmében) nem kérdő-

jelezi meg a protestáns szövegalkotó eljárásoknak, az „új retorikának” a tágabb értelemben felfogott barokk kultúrkörhöz kapcsolódását.

A harmadik fejezet (*A prédikáció műnemi besorolása és a prédikációelméleti gondolkodás korszakai*) talán túlzás nélkül nevezhető a fejtegetések egyik alappillérenek. Rend-szerező műfajtörténeti áttekintését kapjuk itt az egyházi beszédnek, kezdve a kora középkori homiliától a skolasztikus sermón át a humanista oráció hatására létrejött új típusú szónoklatokig, a tanító célzatú protestáns *conció* kialakulásáig. A fejlődésben fordulópontot jelentett a XIV. század legvégén (a Pier Paolo Vergerio által írt szövegekben) a klasszikus retorika humanista újrafelfedezése és összekapcsolódása a középkori beszéd tradíciójával, így természetes módon felmerült az a kíváncsi, hogy a keresztény műfaj az antik retorika valamely *genusa* alá besoroltassék. Az ókori *laudatio funebris* és a középkori *ars praedicandi* előírásai a pápai udvar 1455–1534 között rendezett gyászszertartásaira készült beszédekben ötvöződtek, ekkoriban fogalmazódott meg a halotti prédikációk retorikus szerkesztettségének igénye. A klasszikus beszédnemek (*genus demonstrativum, iudiciale, deliberativum*) mellé a reformáció teremtette meg az oktató beszédnemet (*genus didascalicum*), amely azután kisebb-nagyobb hangsúlyváltozásokkal az egész konfesszionális korszakra jellemzővé vált. A melanchthoni indíttatású protestáns szónoki elmélet nagy súlyt helyezett az antik-humanista, illetve a reformatori gyökerű szemlélet elemeinek szintetizálására, olyannyira, hogy még a bibliai exegetikában is nagy szerepet juttatott a retorikának (erről részletesen szolt Imre Mihály, *Credo*, 1997, 3–4. sz., 29–37.).

Mint Kecskeméti fejtegetéseiből kitűnik, ettől az időponttól vált a prédikációtörténet retorikatörténeti érdekelttségűvé, ezt követően mind a halotti beszédek, mind az általános prédikációszerzési gyakorlat elméleti tudatosságú műveletté vált, a szövegek a retorikai kézikönyvek regulái és útmutatásai alapján jöttek létre. A továbbiakban Kecskeméti Gábor a protestáns ortodoxiák közlési rendszerét, a puritán prédikációsészmenet, valamint a katolikus elvek érvényesülését vizsgálja egyrészt a kiterjedt nemzetközi szakirodalom, másrészt hazai szövegpéldák alapján.

A negyedik fejezet ismeretelméleti és kommunikációelméleti irányultságú megfigyeléseket tartalmaz, bemutatja az emberi tudás performáltságáról kialakult, történelmileg és földrajzilag változó nézeteket, a racionalizmus és empirizmus változatait, azokat a felismeréseket, amelyek *res* és *verba* különbségét regisztrálják. A prédikációkban közölt állítások igazságtartalmát illetően ugyanis köztudottan számos vita zajlott le a XVII. század folyamán mind interkonfesszionális szinten, mind az egyes felekezeteken belül, s ezek a nézetek is befolyásolták a prédikációszerzés gyakorlatát. E ponton a szerző Alvinci Péter véleményét idézi a tudományos gondolkodás korlátairól, világi tudás és teológia kettősségéről (130–131.), amihez viszont hozzátehetjük, hogy a Kassa prédikátorához teljességgel hasonló nézetet vallott nagy ellenfele, Pázmány is, aki erről így vélekedett: „Noha azért a világi tudományokban és Mathematica Demonstratiókban sok igazságokat nyilván világos okoskodásokkal tudhatunk, úgy hogy aki erejét a bizonyságoknak érti, lehetetlen, hogy azokat el ne hidgye; de amit hittel vallunk, azt nem látásból vagy emberi okosság tanításából tudgyuk, hanem Isten szaván és bizonyásgtételén építtyük...” (PÖM VII, 515.)

Hit és tudomány kettősségét tehát egyaránt hirdették protestáns és katolikus oldalon, mindkét fél úgy vélte, hogy a világi tudás értékes, de korlátozott, a materiális vi-

lág empirikusan csak részben ismerhető meg, az abszolút bizonyosság emberi ésszel, világi tudományossággal nem érhető el.

„A tudott és kimondott dolgok” közötti különbség tudatosodása érezhető nehézséget okozott a halotti búcsúbeszéd szerzőinek is, ez a feszültség nem kis mértékben meghatározta a protestáns halotti beszéd kommunikációs helyzetét a XVII. században. Mindez már a könyv ötödik fejezetének tárgya, itt kerül sor a *prédikáció* és az *oráció* műfaji elkülönítésére is. A szerző szerint: „Míg a halotti prédikáció a gyülekezet valamennyi tagját megillette, halotti orációt, azaz világi szónoklatot csak az előkelők temetésén volt szokás tartani. Valamennyi retorikai kézikönyv a *genus demonstrativum*hoz sorolja ezt a műfajt, természetesen megengedve, sőt javasolva, hogy a *hypothesis* tárgyalása a *thesis*re tett kitérőkkel egészüljön ki, amelyeket persze a *genus didascalicum* előírásainak megfelelően kell elkészíteni” (162.). Kecskeméti itt a magyarországi gyakorlatból a Georgius Beckher nevével kiadott (valójában a jezsuita Michael Radau által összeállított) *Orator Extemporaneus* (Várad, 1656) álláspontját említi példaként, többek között ez a könyv is utalt arra az alkalmazkodási kényszerre, amelyet a temetési ceremónián jelen lévő család és egyéb világi hatalmasságok tekintélye idézett elő. Ebből adódik a szerzői következtetés, mely szerint „mivel abszolút igazság közlésének követelményéről nincs szó a világi szónoklat esetében, a szónok csakugyan választhat olyan invenciók módszereket, hogy beszéde valóban a reprezentációs igény megkövetelte relatív igazságok elhitetésére legyen alkalmas” (163.). A világi halotti beszéd tehát a reprezentációs igényekhez alkalmazkodva alakította át az igazságot, míg az egyházi homília a temetési alkalmat is arra használta, hogy az abszolút érvényű isteni igazságokat közvetítse s ezáltal tanítson. Így tehát „a világi szónok is, a prédikátor is teszi a dolgát: az egyik a valóság tényeinek finom átalakításával elhítt, meggyőz, befolyásol, a másik kétségbevonhatatlan igazságokat megmásíthatatlanul közölve tanít és a belőlük következő feltétlen erkölcsi elvek követésére buzdít” (168.).

E magyarázathoz e helyütt legfeljebb annyit tehetünk hozzá, hogy a szónok rendelkezésére álló *materia* kettős jellege többé-kevésbé a szónoklattan valamennyi korszakában megmutatkozott, s így szinte természetes, hogy a régi magyar halotti beszédek szerzőinek és temetési szónokainak is a prédikáció és oráció határán állva kellett nemegyszer kényes és nehéz feladatokat megoldaniuk. Jelen értekezésnek nagy érdeme, hogy ennek a dilemmának feloldási lehetőségeibe nyújt betekintést, s az *evitatio*, *distinctio*, *inconvenientia*, *variatio*, *exemplum-teremtés*, *mitisatio* és *vituperatio* eseteit szemléletes szövegillusztrációkkal mutatja be. Mindennek figyelembevételére a prédikációk irodalomtörténeti kontextusban történő elhelyezése során a későbbiekben nemcsak hasznos, hanem elkerülhetetlen lesz.

A hatodik fejezet a *Kitekintés*, amely több summázó megállapítás mellett példák alapján bemutatja a halotti beszédek történeti forrásként való működését is, s utal arra a szerepre, amelyet e műfaj a történeti köztudat megkonstruálásában játszott. A történeti személyiségek ábrázolásában, az események interpretálásában, a nemzeti sors értelmezésében, múlt és jelen képének megrajzolásában igen nagy hatással működtek közre a prédikációk, az általuk közvetített eszmék igen széles recepciós bázisra számíthattak. Különösen a dicső múlt (Szent István, Mátyás király, majd később a jeles erdélyi fejedelmek, Bocskai, Bethlen s az öregebb Rákóczi György) gyakori emlegetése, exemplumként történő alkalmazása volt alakító hatással a magyar történeti

tudat és önértelmezés kialakulására. Joggal utal arra a szerző, hogy az ilyenfajta eszmétörténeti tanulságok valamelyest is rendszeres feltérképezése további érdemleges feladatot jelent s a múlt megismeréséhez máshonnan nem pótolható tanulságokat tud szolgáltatni.

A *Kitekintés* zárópasszusa az elméleti tanulságok összegzésére vállalkozik. Miután a szerző egy irodalomfolyamat működését mutatta be részletes elemzéssel, igen figyelemreméltó distinkciót tesz az *irodalom* fogalmának a hazai gyakorlatban következetlen, differenciálatlan használatát illetően. Kazinczy Ferenc és Bessenyei György szavait idézve mutat rá a magyar nyelvű fogalomhasználat kettősségére. Míg ugyanis az előbbi a *literatura* terminuson az „imaginatív irodalmat” értette, addig az utóbbi az írott szellemi produktumok összességére gondolt, amikor irodalomról beszélt. E kettősség mindmáig él nyelvhasználatunkban, s nemritkán idéz elő félreértéseket, vitákat. A Szili József könyvében (*Az irodalomfogalmak rendszere*, Bp., 1993) exponált problémakörhöz kapcsolódva Kecskeméti Gábor is arra az álláspontra helyezkedik, amely szerint az irodalom fogalmának nem történeti fejlődését vagy rétegződését célszerű hangsúlyozni, hanem sokkal inkább párhuzamosan futó irodalmi folyamatokról lehet beszélni, e folyamatok ugyanis „különböző ontológiai tárgyakra terjednek ki” (243.), ilyen értelemben az irodalom fogalmának pluralitását kell tudomásul vennünk. Egyetértéssel idézhetjük a könyv zárómondatát, amely szerint „az itt tárgyalt irodalomfolyamat esetében indokolatlannak és felettébb problematikusnak mutatkozik többek között az irodalmi megértésnek az esztétikai megértéssel, az irodalmi tapasztalatnak az esztétikai tapasztalattal való azonosítása” (243.). Fontos figyelmeztetés ez, amely nyilván még további eszmecserékre fog alkalmat adni, de egyben tisztázását is jelentheti annak a terminológiai zavarnak, amely a fogalom körül jelenleg is érezhető. Ez természetesen nemcsak magyar probléma, a latin szavak (*litteratura*, *litterae*) német, angol, olasz, francia nyelvű újkori alakváltozatai is hordozzák azt az ellentmondást, amely a magyar kifejezést terheli.

Kecskeméti monográfiája a halotti prédikációk vizsgálatát tűzte ki célul, azonban megfigyeléseinek nagy többsége túlmutat a műfaj határain s a teljes prédikációirodalomra is érvényesíthető. Ez egyfelől érdem és nyereség, másfelől azonban olykor el is bizonytalanítja az olvasót, mivel nem minden esetben egyértelmű, hogy a megállapítások csupán a halotti beszédekre avagy a műfaj minden darabjára vonatkozathatók-e. Az viszont bizonyos, hogy kora újkori prédikációkról, különösen pedig halotti búcsúztatókról Kecskeméti megállapításainak ismerete, mérlegelése és hasznosítása nélkül nem lehet érvényes megállapítást tenni a jövőben.

Az értekezést impozáns méretű bibliográfia egészíti ki, ebben különösen szembeötlő a német és angol szakirodalom igen erős jelenléte. Ezt kellőképpen indokolja, hogy a magyar kutatók előtt nagyrészt ismeretlen (s mindmáig jórészt hozzáférhetetlen) szaktanulmányokról van szó, s ezek ismeretében a hazai kutatás horizontja jelentékeny mértékben kiszélesedhet. Ez egyfelől természetesen hasznos előrelépés, másfelől viszont nem lenne jó, ha a hazai szövegek feltárása és megszólaltatása csökkenne vagy korlátozódna a külföldi szakirodalom árnyékában. Kecskeméti Gábor többnyire jó arányérzékkel ágyazza be a nemzetközi kutatási eredmények kontextusába a magyar jelenségeket, csupán néhány helyen érezzük úgy, hogy a magyar szakirodalom háttérbe szorult. Ilyen eset például Bodonhelyi József műve (*Az angol puritanizmus lelki élete és magyar hatásai*, Debrecen, 1942), amely a névmutatóban

sem szerepel, holott – régisége ellenére is – mindmáig érvényes mondandója van a magyarországi puritanizmusról, több megfigyelése ma is hasznosítható s az általa tárgyalt XVII. századi prédikációszerzők idézésével tovább árnyalható a puritanizmusról rajzolt kép.

A további kutatás számára felbecsülhetetlen értékű a függelékben közreadott adattár, amely 103 halotti beszéd valamennyi fontos adatát tartalmazza kronológiai rendben (RMNY és RMK-szám, szerző, cím, kiadás helye, éve, a halott neve, felekezete, társadalmi helyzete, életkora, a róla szóló beszédek száma stb.). A nyomtatványok megjelenési rendjét grafikon is szemlélteti (292.).

Az értekezés egyértelműen jelzi, hogy szerzője sikerrel követi azt a kutatói irányt és magatartást, amelyet Tarnai Andor képviselt. Az impozáns méretű külföldi szakirodalom használata mellett is mindig világos és jól követhető marad értelmezői nyelve, e téren is követve egykori mesterének stílusát. Külön is említést érdemel az a kiadói gondosság, amelynek segítségével elkerülhetőnek bizonyultak a sajtóhibák.

A könyv eredményeinek tömör summázatát teljesen indokoltan adja közre a szakosnál valamivel bőségesebb német nyelvű összefoglalás, hiszen főként a német szakirodalom szentelt különös figyelmet a téma kutatásának, s Kecskeméti fejtegetései nemzetközi vonatkozásban is hoztak új eredményeket. Érdemes ugyanis külföldi szakmai fórumok előtt is tudatosítanunk, hogy a magyar nyelvű nyomtatott halotti beszéd a Kárpát-medence jelentékeny konfesszionális tradíciókra épült egyházi kultúrájának egyik értékes műfaja, információkban különösen gazdag forrásanyaga, nemritkán szubtilis finomságokat is felvonultató, európai kontextusban is figyelemre méltó produktuma, amely egyben a barokk kori, sokfelekezeti magyar egyházi műveltségnek és reprezentációnak szerves része, jellegzetes mentalitásformáló tényezője volt a korai újkorban.

(Bp., Universitas Kiadó, 1998, 326 l. [Historia Litteraria 5.]

BITSKEY ISTVÁN

A legújabb Berzsényi-szövegkiadásról

(*Berzsényi Dániel: Versek*)

A *Matúra Klasszikusok* sorozat huszonhetedik darabjaként jelent meg az a Berzsényi-verseket tartalmazó kötet, amelyet Onder Csaba szerkesztett. A felvilágosodás és a korai romantika magyar irodalmából e kiadvány a sorozatban a negyedik, a Kerényi Ferenc *Bánk bán*-kiadás, a Debreczeni Attila szerkesztette *Lilla* és Szabó G. Zoltán *Kölcsy-könyve* után.

A Berzsényi-kötet követi a sorozat előző könyveiben megszokottá vált struktúrát, ami erénye, hiszen így megkönnyíti az olvasó tájékozódását. (A sorozat könyveit a középiskolai oktatásban sűrűn használják, átláthatóságuk ezért is fontos.) A munka három nagy részre tagolódik, ezek pedig további alfejezetekre oszlanak. Az *Előszó* elsősorban filológiai kérdéseket vet fel, utána az *Életrajzi vázlat* következik, majd Berzsényi kötetkompozíciójának történeti változásait és az értelmezés alapkérdéseit vizsgálja a szerkesztő, végül egy lehetséges kötetértelmezést olvashatunk a munka

első nagy részében. Minderre következnek a szöveggözlés (amelyet marginálék egészítene ki). Ezután kezdődik a harmadik nagy rész. Itt, a *Függelék* című alfejezetben olyan Berzsenyi-versek szerepelnek, amelyek kapcsolódhatnak a kiadáshoz, majd *Értelmezéstörténet* címmel néhány karakteres Berzsenyi-interpretációt olvashatunk, mindezek befejezéséül pedig a *Válogatott bibliográfia* című rész áll. A Matúra-kötetek hagyományát követi az is, hogy a könyvhöz egy speciális könyvjelző tartozik, amelyen a mindenkori szerkesztő összefoglalhatja azokat az adatokat, amelyeket a tárgyalta életműről a legfontosabbnak tart.

Az *Előszó* szövegének első mondata a következő: „A *Matúra Klasszikusok* jelen kötete Berzsenyi Dániel verseinek második, 1816-os kiadását tartalmazza.” Ezt olvasva megnyugodhatunk afelől, hogy a kiadás egy jól körülhatárolható szöveget tesz olvashatóvá, ami nem vet fel filológiai problémákat. Ezt a kijelentést azonban felülbírálják az *Előszó* további mondatai, hiszen nem az 1816-os kötetet közli a könyv, mivel az csak *alapszövege* volt az Onder-féle kiadásnak.

A bevezető mondat után arról értesülünk, hogy az 1816-os Helmeczi-kiadás azért lehetett csak alapszöveg, mert Berzsenyi – 1813-ban megjelent első kötete után – több módosítást javasolt leveleiben 1816-ig, majd a második kötet megjelenése után is. A szöveggondozó ezért arra törekedett, hogy a Berzsenyi által indítványozott javításokat *minden esetben* figyelembe véve átírja a kötet verseit. Ezzel vélhetően Berzsenyi *intencióit* kívánta rekonstruálni, amit szöveggözlési gyakorlatként el lehet fogadni.

Ha megvizsgáljuk az Onder Csaba által említett ama hat levelet, amelyekben Berzsenyi javításról szól, láthatjuk, hogy a módosítások mennyisége elenyészően csekély. (Ez a könyvben megjelölt levélkezteket olvasva nem derül ki, sőt az olvasó a sok levelet látva esetleg jelentős javításokra gondolhat.) Éppen ezért a szöveggözlések lapjainak szélén, ahol erre bőven volt hely, lehetett volna jelölni az egyszerű javításokat.

A Berzsenyi által javasolt módosítások közül azonban meglepő módon egyre nem volt tekintettel a szerkesztő. Figyelmen kívül hagyta Berzsenyinek azt az 1815. július 7-én, Helmeczinek írott levelét, amelyben neve helyes közlésére kérte a kiadót. A költő arra hivatkozott, hogy atyja „halálos véteknek tartja a donatio ortographia megsértését”, s kérte, hogy *Ber'senyiként* szerepeljen neve az új borítón. Helmeczi ezt nem vette figyelembe. Onder Csaba a versciklus elejére mégis épp az 1816-os kiadás borítójának fotókópiáját tette. Ez a szerkesztői eljárás nehezen indokolható.

A filológiai bevezető után az *Életrajzi vázlat* című rész következik. E szegmenstum a könyv egyik legalaposabban megírt egysége, és hatásos az a technika, amely az életrajz főszövegéhez annak állításait elbizonytalanító szemelvényeket fűz. Éppen e fejezet alapos megírtságát látva meglepő azonban az, hogy a hasonló témákat is emlegető könyvjelző mennyire más *adatokat* közöl. Például eszerint Berzsenyi 1793-ban *megszökik az iskolából és Keszthelyen katonáskodik*, míg apja haza nem viszi. Ezzel szemben a könyv ötödik oldalán arról értesülünk, hogy Berzsenyi *néhány hetes katonáskodás után hazaszökött*, s 1794 őszén apja visszavitte iskolájába. A Berzsenyi-életrajzokból tudjuk, hogy a könyvbéli állítás a helyes, a könyvjelző tehát pontatlan. (E locus szövegzavarát egyébként csak fokozza az, hogy az előtte lévő sorokban Berzsenyi diáksága 1788 és 1795 közöttre datálódik.)

Az életrajzi vázlat után Berzsenyi költeményeinek versformáiról is olvashatunk a kis lapon, azonban egy probléma itt is akad: az időmértékes verssoroknál a közlő ki-

írta az alapjeleket, de – a kortárs magyar nyelvű verstani munkákkal ellentétben – nem írta ki az ütemhatárokat, és nem is magyarázta el a verssorok felépítését.

A könyv talán legizgalmasabb része egy új kompozíciórtörténet bemutatása. Onder Csaba meggyőző filológiai adatok alapján elmondja a Berzsenyi által megírt versek alakulástörténetét, majd bemutatja azt, hogy Toldy Ferenc közlése komolyan eltért Berzsenyi terveitől. A kiadástörténetben sajnálatos módon ez élt tovább. Toldyval szemben a szerkesztő vizsgálata egy „eredetibb” szerkezetre irányul. Ezt Berzsenyi kötetkompozíciójának nevezi. Onder Csaba könyvének nagy erénye az, hogy Toldy örökségétől eltávolodik. Ez jól illeszkedik azokhoz a törekvésekhez, amelyek a korszak fiatal kutatóit is jellemzik (például Szilágyi Mártont és Milbacher Róbertet).

A „...tündér világtükör...” című fejezet már az újonnan konstruált kötetkompozícióét emlezi. Onder Csaba itt először elméleti előföltevéseit próbálja tisztázni az *Intenciók az olvasáshoz* című részben. (Sajnos, arra később sem kapunk választ, hogy az „intenciók” szó itt mit jelöl. A legvalószínűbb az, hogy az „instrukciók” szinonimája.) A teoretikus bevezetés először Berzsenyi egyik legjellemzőbb „poétikai” eljárásának leírásába kezd, a „tündérintés” értelmét kísérli megvilágítani. Ennek során megkérdezi: „Hogyan tündérint Berzsenyi?”, de választ nem ad, hanem már az ez irányú tudakozást is illegitimnek minősíti. Szerinte „kérdezni csak az olvasás után kérdezhetünk, és hogy mit kérdezzünk, az egyedül tőlünk függ, Olvasóktól”. Ez az állítás a recepcióesztétika két belátásával is ellentétes (ami azért sajnálatos, mert a beszélő többször is deklaráltan Jauß olvasáselméletét követi). Amikor Onder Csaba azt állítja, hogy a kérdezés egyedül tőlünk függ, „Olvasóktól”, akkor nem vet számot a befogadónak a hagyományok általi megelőzöttségével, ami túlmutat szubjektumukon. A mondat azt is tagadja, hogy a szövegek értelme egy kérdés-válasz szerkezetet mutató dialógusban táru fel. Jauß az 1912-es korszakküszöbről készített tanulmányában meggyőzően érvelt emellett, hogy a kifejezetten hagyományellenes avantgarde is ráutalt volt arra, amit tagadott, így még ezek a műalkotások sem szolgáltatják ki magukat az interpretációk teljes önkényének. Szintén Jauß írt magyarul *Horizontszerkezet és dialogicitás* címen megjelent tanulmányában arról, hogy Bahtyin óta az irodalmi hermeneutikának is számolnia kell „a megértésnek a »szó dialogicitásában« való megalapozásával”, ahogy a teológiai és a filozófiai hermeneutika vagy a popperi művészetfilozófia is számol valami hasonlóval. Emiatt Jauß a *Spleen II* értelmezésében már az esztétikai érzékelés progresszív horizontján kérdéseket intéz a vershez, amelyeket aztán később részben megválaszol, részben nyitva hagy. A Berzsenyi-kötet idézett kijelentése tehát pusztán arra bizonyul alkalmasnak, hogy a „tündérintés” mi-benlétének megválaszolását végleg elodázza.

Bevezető szövegében ezután a kötet szerkesztője Foucault nyomán a szerző fogalmának magyarázatába kezd. Megkísérli az életrajzok alanyát, a művek szerzőjét, a lírai szubjektumot és a kötetfikció hőjét elkülöníteni. Az életrajzok alanya szerinte „élő vagy valóságos” személy, míg a szerző a költő maga. Szerintünk vitatható, hogy egy életrajz alanya mennyire „valóságos”, s mennyire nem, de afelől nincs kétségünk, hogy a szerző-funkció foucault-i értelme nem szűkíthető le a „költő” fogalmára. Az még kétségesebb, hogy a lírai szubjektum és a szerző különbsége időbeli fejlemény volna, azaz létezett az *eredet pillanata*, amelyben idilli egységük még nem bomlott fel, mint ahogy Onder Csaba állítja. Idetartozó probléma az is, hogy a szövegben a szerző-funkció az intencionalista irodalomtörténet-írás szerzőképével mo-

sódik össze. Ez utóbbi irányzat, Kulcsár Szabó Ernő szavaival „a szövegek eredeti létokának egyedül és kizárólag a szerzőt” szokta tekinteni, aki nem az az „élő vagy valóságos személy”, aki – Onder Csabát idézve – az „életrajzok alánya”. Ez a zavar *A mű és a szerzője* című részben már olyan, egyértelműen intencionalista vélekedéshez vezet, amely szerint a „mű olyanná alakul, amilyenné szerzője formálja”. Ez a kijelentés a befogadótól a poiéziszis funkciót teljesen elvitatja, holott Onder Csaba korábban csak neki adta azt meg.

Ezt követően már nincs mit csodálkoznunk azon, hogy a kötetben a legkisebb ismeretelméleti kétségnek sem találhatjuk nyomát akkor, amikor Berzsényi poétikai elképzeléseinek és szándékainak feltérképezhetősége kerül szóba. Sőt, *Az olvasó és az olvasás* címet viselő rész abban jelöli ki egy lehetséges értelmezés feladatát, hogy „Berzsényi intencióinak megfelelően [...] az olvasási folyamat természetes ritmusát követve” próbáljon meg „valamiféle naiv olvasatot adni”. Ebben az sem gátolja meg, hogy az általa itt hivatkozott Jauß, a *Jónás könyve* vagy a *Spleen II* elemzésekor sem próbált meg pusztán naiv olvasatot adni, hanem „történeti olvasó”-ja mellé egy „tudományos kompetenciával bíró kommentátort” is állított, akinek megjegyzéseit dőlt betűvel elkülönítette. Arról pedig sem a szakirodalom, sem Onder Csaba szövege nem szól, hogy milyen lehet az olvasás természetes ritmusa.

Mivel elméleti tekintetben tisztázatlan marad az, hogy milyen elvek alapján elemzi majd az „1816-os kötetet” a szerkesztő, az előzményekhez képest nem jelent meglepetést a szövegmagyarázat módja. Onder Csaba az *Egy lehetséges értelmezés* című fejezetben Berzsényi könyvének tematikus olvasatát adja. (A cím azt *deklarálja*, hogy többféle jelentés megképződésének lehetőségét hagyja nyitva az utána következő interpretáció, ezzel viszont ellentétes az, amit az alatta szereplő szöveg nyelvezete *figurál*.) Barthes terminusaival szólva az értelmezés „olvasható” vagy „klasszikus” szöveget állít elő, vagyis nagy szerkezetekben kényszeríti a versanyagot. Onder Csaba nem számol az egyes költemények disszeminatív erejével, inkább befagyaszta „különbözőségük szabad játékát” (S/Z). Általában gyors allegorizisek segítségével egy-egy jelentést rendel a versekhez. Erre számos példát lehetne idézni, a rövidség kedvéért azonban csak egyet említünk. *A közelítő télről* ezt írja: „Az Amathusban szemlélődő amathusi költő felismeri az idő természetét. Végkövetkeztetése, létélménye elégikus: mivel az idő folyásának iránya személyre szabott, az elmúlás folyamata visszafordíthatatlan: »Itt hágy, 's vissza se tér majd gyönyörű korom. / Nem hozhatja fel azt több kikelet soha! / Sem béhunyt szememet fel nem ígézheti / Lollim' barna szemöldöke!«” A záróstrófa valóban tudósíthat az élet lezárultáról, de másról is. A beszélő szemei nemcsak azért lehetnek „béhunyt” szemek, mert már halottak, hanem azért is, mert emlékeznek, tehát befelé és korábbra pillantanak. A költemény olvasható úgy is, mint ennek az emlékezésnek a terméke. Eszerint a versnek kölcsönzött hang nem kizárólag a pusztulás természetét jeleníti meg, hanem cselekszik is annak ellenében, a tovatűnő idő nyomaiba az emlékezet teremtette múltat állítja. Erre is utalhat a második sortól a tizedikig tartó leírás, amely az ősz kopársága helyett a nyár gazdagságát mutatja be a maga ott nem létében. Ezek figyelembevételével azonban a költemény értelme nem szűkíthető le az „Ó jaj, meg kell halni, meg kell halni!” gondolatra, hanem ettől különböző felismerésekhez is vezethet. Amennyiben az utolsó előtti sor „béhunyt” szemei nem halottak, úgy az elmúlás folyamata a versben nem „visszafordíthatatlan és megállíthatatlan”, mivel a vers megszólaltatása maga is

olyan aktus, amely ez ellen hat. Eszerint a költemény beszélője éppen a múltó idő segítségével tudja emlékezetét, ezáltal pedig saját szubjektumát megteremteni.

Az itt láthatóvá tett problémák a Matúra-sorozat egy, már korábban említett vonása miatt is lényegesek. Mint említettük, ezek a könyvek elsősorban középiskolás diákok és tanárok számára készültek. Nekik kellene módszertani segítséget is nyújtaniuk amellet, hogy a szövegeket közlik. Minden erénye ellenére kétséges, hogy így a könyv képes-e erre.

JÁSZBERÉNYI JÓZSEF–KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége, az Irodalomtörténet és az Irodalomismeret szerkesztői nevében köszönetet mondunk mindazon tagjainknak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át 1998-ban a Társaságnak felajánlották. Őszinte köszönettel nyugtázzuk, hogy az így befolyt 154 587 Ft összeget a gyulai konferencia többletkiadásainak fedezésére fordítottuk.

Előkészületben:

NEMZETISÉGI MAGYAR IRODAL- MAK AZ EZREDVÉGEN

Szerk.: *Görömbei András*

Csokonai Könyvtár-sorozat. A/5, kb. 300 old., 650,-
Ft.

ELSŐ FOLYÓIRATAINK: URÁNIA

Szerk.: *Szilágyi Márton*

Csokonai Könyvtár Források-sor. B/5, 350 old.,
850,- Ft.

KI KICSODA FINNORSZÁGBAN?

Szerk.: *Maticsák Sándor*

B/5, 152 old., 600,- Ft.

IN HONOREM CZINE MIHÁLY

Szerk.: *Görömbei András és Kenyeres József*

B/5, 340 old., 800,- Ft.

Második kiadás, megjelenés: október hónap



KOSSUTH EGYETEMI KIADÓ

A kiadó kötetei megrendelhetők:

4032 Debrecen, Egyetem tér 1., 4010 Debr., Pf. 87.

Telefon: 52/512-900, 316-666/2583-84, fax: 2583

KOSSUTH EGYETEMI KIADÓ



A kiadó kötetei megrendelhetők:

4032 DEBRECEN, EGYETEM TÉR 1., 4010 DEBRECEN, Pf. 87.
TELEFON: 52/512-900, 316-666/2583-84. FAX: 2583

Csokanai Könyvtár-sorozat

IMRE LÁSZLÓ:

Műfajok létformája XIX. századi epikánkban
348 old., 480,- Ft

DERÉKY PÁL:

„Latabagomár ó talatta...”
Tanulmányok az avantgárdról.
308 old., 650,- Ft

DOBOS ISTVÁN:

Alaktan és értelmezéstörténet
236 old., 450,- Ft

Folytonosság vagy fordulat?

Tanulmányok a felvilágosodásról
Szerk.: DEBRECZENI ATTILA
424 old., 500,- Ft

IMRE MIHÁLY:

„Magyarország panasza”
332 old., 480,- Ft

HORVÁTH JÁNOS:

Tanulmányok I–II.
752 old., 900,- Ft

LŐKÖS ISTVÁN:

Zrínyi eposzának horvát epikai előzményei
236 old., 480,- Ft

Orbis Litterarum-sorozat

BÉNYEI TAMÁS:

Apokrif iratok
Mágikus realista regényekről
420 old., 550,- Ft

ABÁDI ZOLTÁN:

Világregény – regényvilág
Amerikai írőinterjúk
252 old., 450,- Ft

HALÁSZ KATALIN:

Egy műfaj születése
A középkori francia regény
348 old., 550,- Ft

D. RÁCZ ISTVÁN:

Költők és maszkok – Identitáskereső
versek az 1945 utáni brit költészetben
184 old., 350,- Ft

RÁCZ ISTVÁN:

Protestáns patronátus
Debrecen város kegyurasága
252 old., 450,- Ft

ARANY JÁNOS:

Tanulmányok és kritikák
604 old., 880,- Ft

Számunk szerzői

BÉNYEI PÉTER doktorandusz, Debrecen
BITSKEY ISTVÁN egyetemi tanár, Debrecen
FENYŐ ISTVÁN c. egyetemi tanár, Budapest
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
GYAPAY LÁSZLÓ az irodalomtudomány kandidátusa, Budapest
IMRE LÁSZLÓ az irodalomtudomány doktora, Debrecen
JÁSZBERÉNYI JÓZSEF doktorandusz, Debrecen
KNAPP ÉVA az irodalomtudomány kandidátusa, Budapest
KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT egyetemi hallgató, Debrecen
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ az MTA levelező tagja, Budapest
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ egyetemi adjunktus, Sopron
SZAJBÉLY MIHÁLY egyetemi docens, Szeged
SZIGETI LAJOS SÁNDOR egyetemi tanár, Szeged
TÜSKÉS GÁBOR tudományos tanácsadó, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
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 Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon
(HELP, 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 könyvesboltban (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrásy út 45.), 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

Bódi Katalin, Csorba Dávid, Csűrös Miklós,
Földvári Sándor, Fried István, Kilián István,
Kovács Sándor Iván, Nagy Gábor,
Nagy Sándor, Olasz Sándor, Onder Csaba,
Poszler György, Taxner-Tóth Ernő,
D. Tóth Judit



1999/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia
és 1999-ben a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma támogatásával

1999. LXXX. évf., 4. sz.

Új folyam XXX. évf., 4. sz.

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

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

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

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

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

Tartalom

1999/4. szám

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN	
Az első erdélyi remekíró: Bethlen Miklós	497
TAXNER-TÓTH ERNŐ	
<i>A karthausi</i> keletkezéstörténetéhez	512
BÓDI KATALIN	
Narrato-poétikai vizsgálódások az érzékenység magyar napló- és levélregény-irodalmában	530
ONDER CSABA	
Kazinczy csokráról és Esterházy kelgyójaról <i>(Az anthológia az olvasás horizontváltásában)</i>	556
FRIED ISTVÁN	
Márai Sándor és a Kisfaludy Társaság	573
OLASZ SÁNDOR	
„Műfaja: önarckép”? Az autobiografikus-esszéisztikus konfesszió és Déry Tibor <i>Ítélet nincs</i> című regénye	590
NAGY GÁBOR	
„A líra szelleme”: a metafora versteremtő ereje <i>(Baka István költészetéről)</i>	600
 <i>Emlékezés</i>	
NAGY SÁNDOR	
Visszatekintés a 175 éve született Sükei Károlyra	622
 <i>Szemle</i>	
POSZLER GYÖRGY	
Küldetés és Költészet – a Líraértelmezés Dramaturgiája <i>(A költőszerep lehetőségei Közép-Európában – tanulmányok Illyés Gyuláról)</i>	630

CSÜRÖS MIKLÓS	
<i>A magyar irodalomtörténet bibliográfiájának új kötetei</i>	635
KILIÁN ISTVÁN	
Bitskey István: <i>Püspökök, írók, könyvtárak</i>	
<i>Egri főpapok irodalmi mecénatúrája a barokk korban</i>	638
D. TÓTH JUDIT	
A XIII. századi magyarországi vallásosság két forrása	
<i>(Árpád-házi Szent Margit legrégebbi legendája és szentté avatási pere:</i>	
<i>Boldog Margit élettörténete, Vizsgálat Margit szűznek életéről,</i>	
<i>magatartásáról és csodatetteiről)</i>	641
CSORBA DÁVID	
Siralmas jajt érdemlő játék	
<i>Magyar nyelvű tudósítás a Wesselényi-mozgalomról</i>	644
FÖLDEVÁRI SÁNDOR	
Ioann Kutka: <i>Katihiszisz malüj...</i> („Kis Katekizmus...”)	646

Az első erdélyi remekíró: Bethlen Miklós

„Egy vas legyen a koporsómon általvetve,
azt a címet adta Isten”

(Végrendeletéből)

A XVII. századi „királydrámás” Erdély emlékezetét és a maga külső-belső világát Bethlen Miklós prózája örökítette meg a legtehetségesebben és a legmaradandóbban. Bethlen még a cartesianizmus és Apáczai Csere tanítványa: gondolkodó, világos beszédű, mint egy jó francia író, s Bán Imre elfelejtett tanulmánya szerint „a szellemesség, az *esprit* embere is”. Nem is győzik ehhez az eszményhez mérni egymásra nem mindig hivatkozó méltatói. 1708 és 1710 között készült fő műve, az *Önéletírás* valóban különbözik elődei kezdeményeitől: éles szemű jellemrajzaiban, drámai elbeszéléseiben, tömör anekdotáiban a született epikus magas műveltséget kamatoztat. A tétre menő: jó hírért, névért írt emlékezés szelektív ereje, az erős rendező akarat nem futó tapasztalatokat örökít meg, hanem a szorító idő drámaiságának kényszerét alakítja megrendítő konfesszióvá.

Bethlen Miklós apja a történetíró Bethlen János, Barcsai fejedelem egykori kancellárja; anyja a kolozsvári polgárcsaládban született Váradi Borbála. A Bethleneké korán haló, borivó dinasztia. Az egyik ős „egy veder bort sokszor ivott meg ebéden”; Bethlen „a magok rettenetes, véres természeteket” ezzel az istencsapással hozza összefüggésbe. Nagy reményekkel nevelt fia, Mihály is ennek vált áldozatává. „Nem az apja esze vala nála, örökké ivott, már az elméje is megtírbolyodott vala a sok borital miatt” – olvassuk Cserei Mihály históriájában. A fiatal Bethlen már csak ezért is józan és diétás-egészséges életre fogta magát, szenvedélyeit többnyire sikeresen fegyelmezte. Még elérzékenyüléseinek is tudott parancsolni („Sokszor bizony pénzen is megvettem volna a sírást, mert az könnyebb lett volna”); edzette testét: vesztég ülő játékok helyett „testnek ingatásával járó játékokban gyönyörködött”. 1666 kora tavaszán Sopronban (alighanem a Vitnyédy fiúk elkápráztatására) távolugró bemutatót is tartott, s egy tizenkét csizmás lábnymnyi

Az Osiris Könyvkiadónál sajtó alatt lévő *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomból* II. részéhez (*Barokk és késő-barokk rokokó*) a „spenót”-fejezeteket kiváltó nagyobb portrék készültek; úgymint: *Amade Antal, Amade László, Apor Péter, Bethlen Miklós, Bod Péter, Cserei Mihály, Esterházy Pál, Faludi Ferenc, Gyöngyösi István, Hermányi Dienes József, Kiss István, Koháry István, Kőszeghy Pál, Mikes Kelemen, II. Rákóczi Ferenc, Tótfalusi Kis Miklós, Zrínyi Miklós*. Közülük való ez a filológiai esszé. (K. S. I.)

ugrás közben bal térdre „megficamodék”. Bécsben egy hétig kellett gyógyítani, de ezalatt egy rézmetsző officinában legalább nyugton maradt: „képét leíratá nagy és kicsiny mértékben.”

Ezeket a képeket máig sem kereste komolyan senki, az *Önéletírás* fotográfiánál pontosabb önarcképével annál többet foglalkoztak. Nincs még magyar író, aki a maga „inclinatióit”: buja, haragvó természetét, és testi mivoltát: szemét, sasorrát, fülét, állát, fogát, „rút, ocsmány, tekerces” lábujjait, vékony derekát, csukahasát, húsos tomporát, combjait, „melancolico-sanguinicus” természetét nála lenyűgözőbb részletezéssel megörökítette volna. Szakállát rabságáig mindig elberetváltatta, csak lábát mosta ritkábban („két hétben, néha minden héten”), fejét-haját pedig „talán huszonöt esztendeje van, hogy meg nem mosták”. Kézenfekvő esszépárhuzam (a Németh Lászlóé; övé a „királydrámás” jelző is): „a fej, amelyet huszonöt éve nem mosott, összetartozik az aggyal, mely hazájában a legeurópaibb volt”.

Ezt a fejet 1652-től Gyulafehérvárott a „gyermek-tanítani ritka és példa nélkül való” Keresztúri Pál tette európaivá, „és nemcsak a latinitásban”. Bethlen afféle „kis bölcs” lett a keze alatt: Bisterfeld professzor ámulva „gyönyörködött benne, mint szajkóban”, amikor előadott egy latin opponensi tézist. „Kevés hetek alatt” már három-négy nyelven „kezde érteni és csácsogni”, mert Keresztúrinál „oláhul, tót- vagy lengyelül, törökül, németül, franciául” is tanult. A terhelésspecialista Keresztúri románul „ezer vagy kétezer vocabulát is leíratott vele”, s ennek a latin-román-magyar kéziratos vocabulariumnak nyoma is maradt az erdélyi műveltségben. Aztán a diktálva tanító Basirius professzor előtt lett „optimus, charissimus discipulus”. Basiriust azonban már nem kedvelték: futottak tőle „Kolozsvárra Apáczaihoz”. Csere Jánost Bethlen a rajongásig szerette. Az *Önéletírás* összefüggő Apáczai-esszépörtreját közöltük már *Szöveggyűjteményünk* I. kötetében. Itt csak ezt a legszemélyesebbet tesszük hozzá: „Apáczait azután nem láttam mert az isten ebből az ostoba, háládatlan magyar világból, mely őrá méltatlan volt, kivette, azután az igen gyámoltalan belga feleségét, gyermekét is magához szedte; ha maradéka maradt volna, és módom lett volna benne, bizony megmutattam volna, hogy én Apáczait mint Atyámat, úgy tartottam, szerettem, becsültem, s emlékezetét ma is becsülöm. A szörnyű tanulás és az Isten háza és közönséges jó miatt való szorgalmatoskodás betegíté szárazbetegségbe, melyben is semmit sem kedvezvén az erős lélek az erőtlen testnek, ki kellett menni belőle, úgy tetszik, ultima die anni 1659.”

Külföldi útjain (1661–1667), németek, hollandok, angolok, franciák között Bethlen nagy biztonsággal mozog. Megszólja az oxfordi professzorokat, mert „nehezen beszéllettek deákul”; „igen kap” különféle tudományokon: katonai erődítéstant fordít, tanul „civilis architecturát” is (és majd saját tervei szerint építi fel betlenszentmiklósi kastélyát és gyulafehérvári házát); arab nyelvleckét vesz, olasz nyelvmentert fogad; II. Károly angol királyt Lon-

donban szaporábban köszönti franciául, semminthogy az időben lehúzhatná a kézcsókhoz kesztyűjét; Párizsban „Colbert nevű úr” fogadja (ez a ceremónia Bethlent egy erdélyi malom őrletőire emlékezteti: érkezési sorrendben szólították az audienciázókat, „mint a malomban szokás”, és a komornyik „így őrlött”); ám a francia királyt csak a „Tuilleires nevű kertben” látja, amint felséges gyógyító kezével a golyvásokat „illeti”. Bethlen Párizsban kerül közel a nagypolitikához: a mindenható Colbert („surintendant de la maison du roi”) levelet bíz rá; el kell vinnie Apafi fejedelemnek. A külföldi tanulmányút és az egy évnyi peregrináció Zrínyi Miklóstól vett leckékkel egészül ki Csáktornyan 1664 novemberében. Bethlen itt a század legnagyobbjának tragikus végnapján lesz tanú, s most már vasra veréséig nem tud kilábalni a politikából. 1665 farsangján neki kell megvinnie a horvát bán halálhírét a vellei Signoriának.

A világlátott, nyelvekben perfekt Bethlen Miklós műveltsége (Rabutinnal csak ő tudott franciául beszélni Erdélyben) arroganciának tetsző szellemi fölénytel és öntudattal párosult. Ez okozta első vesztét is. 1668-ban lezárult ifjúsága: feleségül vette Kun Ilonát, de tíz év nyugalmuk sem volt, 1676-ban Béli Pállal együtt a fogarasi várbörtönbe vetik. A jól értesült Cserei Mihály szerint „Bethlen Miklós még akkor ifjú ember vala ugyan, élvén az atyja, az öreg Bethlen János, de máris nagy tekintetben vala az egész ország előtt az ő nagy tudományaért s esziért és sok országokban való járásaért s experientiájáért. Kinek is nagy elméjét Teleki Mihály látván s megértvén azt is, hogy mind Bethlen János, mind fia [...] bölcs discursusokkal s voxokkal az egész ország elméjét a magok tetszésire hajtának. Járulván az is hozzája, hogy [...] Bethlen Miklóst gyűlölnék, melyre maga is szolgáltata alkalmatosságot, mert a maga nagy elméjét kelleltinél inkább becsülvén s másokkal is becsültetni akarván, kiknek eszek nem érkezik vala a Bethlen Miklós elméjével, contemnálja [lebecsüli] vala. Azért elvégezik, hogy Bethlen Miklóst is Béli Pállal együtt megejtsék.”

Kiszabadulva – s elhatárolván magát Béli mozgalmától – Bethlen mind magasabb lép: tanácsúr, generális, kancellár, gróf lesz; nagy szerepet játszik az Erdély közjogi helyzetét stabilizáló ún. Diploma Leopoldinum császári elfogadtatásában. Közben kibontakozik politikai, egyházi, kereskedelmi kérdésekben vallott nézeteit tükröző publicisztikája. Fontosabb iratai és szerkesztményei álnéven vagy névtelenül készültek (*Austriacea austeritatis* [...] *continuatio* [Az osztrák elnyomás folytatása], 1672; *Epistola ad ministros exules* [...] *ex Hungariae* [Magyarországi levél a száműzött protestáns papokhoz], 1677; *Apologia ministrorum evangelicarum Hungariae* [A magyar protestáns papok védelme], 1677; *Moribunda Transsylvania* [A haldokló Erdély], 1688; Tervezet a sókereskedelemtől, 1695; *Penetralia Transsylvaniae* [Erdély belső ügyei], 1702; *Projectum de commerciis* [Kereskedelmi tervezet], 1703; *Columba Noé – Olajágot viselő Noé galambja*, 1704). A *Moribunda Transsyl-*

vania szolgált alapjául I. Lipót császár diplomájának. A *Columba Noé* a független transzszilvanista Erdély illúziója, Bethlen politikai ösztönének tragikus rövidzárata. Cserei Mihály úgy véli: „noha Erdélyben senki ésszel, elmével vele nem ért, és a római császár első miniszterei között is tekintetben lehetett volna az ő nagy bölcsességiért, nagy bolondságot cselekedék, egy projektumot írta, hogy Erdélyben minemű *directio* állítassék, az austriai házból legyen ugyan az erdélyi fejedelem felesége, de a töröknek is adózzék.” Bethlen 1704 tavaszán – a császár megkerülésével – egyenesen a bécsi angol és holland követnek küldte volna a *Columba Noét*, de a kéziratot közvetítő feladta Rabutinnek, s az lecsapott rá. „Bethlen Miklóst árestáltatja, s megparancsolja a Guberniumnak, hogy törvényt tegyenek reá.” Most Szeben tömlőcébe kerül, „s Rabutin azon vala, hogy meg is ölesse, de Bethlen Miklós causáját appellálá a császár eliben, s felvivék azután magát is Bécsben, s azóta ott vagyon, nem is hiszem, hogy többször onnan lebecsásák” – látta jól 1710-ben Cserei. 1704 nyarától 1708-ig szebeni rab, majd Bécsbe viszik Eszéken át (itt öt hetet tölt). Bécsben enyhül a fogság, levelezhet családjával, 1713-ban már órsége sincs, szabadabban lakik némi személyzettel (köztük a katolizált gonosz szakács a spion; oly gátlástalan, hogy bordélyt tart szálláshelyükön), a császárvárosból azonban nem távozhat. 1716. február 16-án meghal második felesége, Rhédei Júlia, akit csak nyolc hónappal él túl. Hűséges inasa, ügyvivője, Tarczali Zsigmond epitáfiummal látná el s megváltaná bécsi sírhelyét, de a család nem tesz (vagy nem tehet) semmit. A transzszilvanizmus első képviselőjének legeurópaibb agya Bécs földjében omlott porrá, s nem boríttathatott hazája hamujával.

*

Ha Bethlen nyugodtan végigfuthatja politikai pályáját (netán egészen a fejedelemségig), aligha lesz önéletíró. Titkos vágyai szerint legfeljebb „olyan cartesius, Salmatius-forma, honorarius, ingyen tanító professor”. Ezzel a nosztalgikus nyilatkozatával „végbúcsút” akar venni az ővéle „soha meg nem alkható [egyező] világtól”, mert képtelenségnek tartja, „hogya azt nem mondja nyelve, amit gondol a szíve”. De aztán húzza mégis a politikusi igát, amerre kell: amerre Erdély és a maga emelkedésének érdekei kívánják. Író pedig úgy lett, mint Kemény János: a fogság tette apologista önéletíróvá. Igazolnia kellett jóhiszeműségét, tiszta szándékát, vissza kellett vetnie a vádat: nem ő volt Erdélyben a „leglatrabb ember”. Ami vele történt: isten büntetésének tulajdonítja, s először Neki gyónja meg bűneit imáiban.

Az *Imádságoskönyv* két fohásza, a *Böjti és vasárnapi imádság* és a *Mindennapi reggeli imádság* még szebeni rabságában, *A léleknek Istennel magával való beszélgetése* már Bécsben készült. A büntetés és a büntetés kínjaival küszködő imákból ragadjuk ki a fertelmességet, fajtalanságot. Ezek vétkét Bethlen hite

szerint a „bűnnek és gyalázatnak kertében, filegóriájában” követte el. „A szerelem kertje” toposznak ez az elágazása az *Önéletírás*ban életrajzi hitellel telítődik: 1659-ben Bethlenék Szamos menti kertjében, „szép filegóriá”-jában egy szép ifjú nemesasszonnyal történt a „sok csók, ölelés, mellytapogatás mindkét részről”, de „a Venus játékára” nem mentek, jöllehet Bethlentől „a mag is elment”. Imádságában gyónja meg azt is: „A Te dicséretedre rendelt énekeket a bűn eszközévé, kerítővé csináltam.” Ennek szintén lesz *Önéletírás*beli megfelelése, ugyanazzal a nemes hölgygel: „Egyszer szemtelenül bémenék hozzá, hát bibliát olvas, én az *Énekek énekét*, mert szinte azt olvasta, kezdém rászabni, Isten bocsássa meg.” Az *Énekek éneke* égi és földi felfogása egyaránt lehetséges, s Bethlen mindkettőt átéli, de elsődlegesen gyónja meg, hogy az égi elsőbbséget „bűnnek alkalmatosságára” fordította. A penitenciatartó Bethlen ifjúkori vétkeinek „Venusra nem mentünk”, ’testem a testében nem járt’ előjáték-helyzeteibe kapaszkodik, pedig tudja, hiszi, vallja az imádság szavaival: az isteni ítélet „nagy vasfazeka legfenekén, a tűzhöz legközelebb [...] hétképpen sül, fő, ég, emésztődik szerelmeseivel együtt”; és „földig, porig, pokolig, ganéig, szemetig [...] megalázott szívvel” vall „mocskos, bűnös ajkaival” paráznaságairól.

Németh László megcsodálja az *Önéletírás* tiszta erkölcsű, áhítatos pillanatát: a megözvegyült Bethlen és huszonhét évvel fiatalabb felesége, Rhédei Júlia a nászéjszaka előtt „térden állva imádkozának az Istennek”, amint csak tudtak, „és úgy fekvének le”. Az *Imádságoskönyv* gyónása azonban más helyzetekre is rávilágít: „A házassági gyönyörűségben is sokszor nem az Isten magvát kerestem, hanem csak bujaság, fajtalanság és tisztátalanságot űztem.” Vessük ezt össze azzal is, amit Onán vétkéről mond az *Önéletírás*: „az istentől szaporodásra adott erőnek ajándékát, az Istennek magvát” kierezstve „a házasságot háborította, mocskolta, profanálta; sőt, mintegy gyilkosságnak neve vagy célzósa is volt benne”.

Az önéletírás-műfaj legfőbb jellemzője, Bethlen esetében is, a Goethe kodifikálta *Dichtung und Wahrheit*: költészet és valóság viszonya, a tények olykor szubjektív, költői elrajzolása. Ezek jeleit nem regisztrálta még a kutatás, de minden kommentár hozzátett s hozzátesz a kérdéshez valamit. A Bethlen-levelek kiadója az emlékirattal való összevetés eredményeként ítélte meg Bethlen Miklós bizonyos szerepeit vagy tudatos elhallgatásait (önéletírása „nem deformálja programszerűen az eseményeket”). Az *Önéletírás* világirodalmi kontextusát hangsúlyozó újabb értelmezés a homályban hagyott huszti szerelmi kalandot hozta összefüggésbe Bethlen ún. „francia emlékiratait” egyik fiktívnek hitt epizódjával.

Az *Imádságoskönyv* „valóságá”-ra most derül némi fény az *Önéletírás* „költészeté”-vel szemben, s pars pro toto példánkat nem lesz nehéz többíteni. Jó párhuzam e tekintetben Bethlenhez az író Rákóczi, különösen a *Confessiones*, hiszen az *Önéletírás* „az emlékirat gyónó típusába tartozik, az augustinusi

minta nyomán készült, s legközelebbi elődje Rákóczi *Vallomásainak*". Ezt Bán Imre emelte ki, és csatlakozik hozzá a Bethlen-levelezés összegyűjtője: „A teljes igazság megörökítésére vállalkozó” Bethlen „mélyen vallásos ember”, és „a legfőbb tanút, az Istent és földi helytartóját, a lelkiismeretet hívja állításai bizonyosságául. E kontroll garantálja számára kijelentései valóságfedezetét, éppen úgy, ahogy Rákóczinak az Örök Igazság” (Jankovics József).

Bethlen Miklósnak van egy személyes bűnökön, gyónásokon túlmutató fohásza is: a *Mindennapi reggeli imádság*. Ebben nemzet és haza sorsáról, a magyar és az erdélyi történelem menetéről, tragikus alakulásairól meditál öntépdőn, a *Szigeti veszedelem*, a Zrínyi-próza *Dedicatio*ja, és az az *Áfium* keserű önbírálatának igazságait mondva ki. Az „egyik tengertől fogva a másikig kiterjesztett” határu ország immár porban hever, minden csak „bujázkodás, kevélység, tobzódás”, „fösvénység, húzás, vonás, lopás”, „egymás ellen való liga, összeesküvés, vakmerő, helytelen folyó hűt”, „barbarias és ostobaság”, „csúfolódó időtöltés, tunya álm, restség, vendégség, muzsika, [...] veszett, vétkes kártyázás”. „Pökedelmes, [...] megvetett, mezítelen cigánynemzetiség” vagyunk! Nincs „sors bona”, csak balsor: „Ez az elalélt nép [...] keservesen felveté az ő szemeit az égbe, és szomorúan leszegezé a földbe; de mikor mindenfelé elnézett volna, a vigasztalás helyett mindenütt csak erőszakot, nyomorítást, setétséget látta.” A vasra vert Bethlen Miklós nem vigasztal, mint a cselekvést, összefogást, hősi helytállást hirdető *Zrínyiász*; az ő *Noé Galambja* már nem hoz olajágot; ő csak bűnhődik múltért, jövőendőért, csak kegyelmet kér magának, nemzetének, hazájának.

Az Isten előtti lelki megtisztulás ima-gyónásai után most már következhet a dolgok földi vetülete: az önéletírásbeli eseménytörténet; a „sok üldözések alá vetett *világi Életem*” – ahogy egyik levelében meghatározza az *Önéletírást* (1711. június). Ami az imáktól átvezet az életrajz epikájához, azt még dupla sáncrendszer óvja. Az egyik a csak így emlegetett „A deák”: politikai mentességének latin foglalata, a magyar glosszákkal tűzdelt *Sudores et cruces Nicolai comitis Bethlen* (Gróf Bethlen Miklós szenvedései és gyötrelmei, 1708). A másik az *Önéletírás* élére került huszonnégy részes *Elöljáró beszéd*. Itt esik szó ennek a szinte csak véletlenül magyarul született „apológiá”-nak, „testamentum”-nak a „mentség”-éről. Azért lett végül is magyar nyelvű, mert „deákul még a felesége sem értette volna”; nem is kell ezt kibocsátani, legyen csak „fegyver, pajzs” helyén „maradéki”-nál; ám ha mégis kiadnák, latinul tegyék. Példái és kalauzai: „Szent Jób, Nehemiás, Augustinus, ama nagy doctor, Franciscus Petrarca és Jacobus Augustus Thuanus” voltak, „kik maguk írák le életüket”. Latinul, mind – teszi hozzá kimondatlanul (Bethlen a Bibliát is így olvassa), hogy tizenöt sorral lejjebb ismét ellentmondásba keveredjék: „Azért is, ha ugyan kibocsátják, nemcsak deákul, hanem magyarul bocsássák ki.” A hírnév, a becsület, a lélek halhatatlansága, a semmi, az örökkévalóság, az idő, a mennyország, a pokol, a bűn a tárgyai még a filozofikus, teolo-

gizáló *Elöljáró beszédnek*, amelyet nagy lendülettel „Eszéken egy holnap unalmában” írt. Apáczai enciklopédiájának nyelve hatvan évvel korábban még dadogás Bethlen mindent kifejezni képes *Elöljáró beszéde* szabatos magyarságához mérve. Ez persze nemcsak tehetsége diadala: a magyar irodalmi nyelv is könnyebb léptű, hajlékonyabb lett a XVIII. század első évtizedére.

Az *Elöljáró beszéd* mélységei fölött áthajózva most már kiköthetünk a „szépírói szigetek”-en. Az *Első Könyv* húsz része erős sodrású, izgalmas, szuggesztív, lebilincselő és összefüggő, megkomponált próza. A negyven évnyi távlat, a tapasztalás bölcsessége, a fontosra vagy a parcialitásában jellemzőre koncentráció szelekciója, továbbá az írás, az elbeszélés öröme magát olvastató, szép prózával („szépirodalommal”) lepi meg a nehéz léptű „rég magyar irodalom”-hoz szokott olvasót. Az 1667 előtti időkre még nem nehezül rá a mentegetőzés, a magyarázkodás kényszere: nem kell hivatkozgatni, dokumentálni; Bethlen tolla könnyedén, sebesen járhat.

Meggondolt szerkesztésre vall az *Iffjúságom bűneiről* című 20. rész elhelyezése. Ezzel a bűnkatalógussal ér véget az ifjúság: ami meggyónva az *Imádságoskönyvben*, kibeszélhető immár az *Önéletírásban*. Az *Iffjúságom bűneiről* lényegében már elmondott, előretalásokkal is teli érzelemtörténetből Bethlen külön kiemeli, felnagyítja az ifjúkor bűneit. „Ezeket gyóntam meg Istenemnek, az én leírt imádságaimban, és itt is a zabolázó Isten dicsőségére, az én pirulásomra és az olvasó tanulságára” – zárul találó ítélettel az imádságokat és az önéletírást (a két fő művet) összekapcsoló *Iffjúságom bűneiről*. Kezdődhet az 1667. évi leánykéréssel, folytatódhat a házasságkötéssel a *Második Könyv* (1–2. rész). A házasság a régiségben fontos időhatár, befejezés és kezdet: örökségek, státusok, felemelkedési lehetőségek függnék tőle. A házasság előtt „illik” propagálni is az új életet, megbocsátást kérni az ifjúság vétkeire, vagy akár írói műfajt váltani. Balassinak (*Bocsásd meg Úristen...*) és még Petőfinek is van ilyen határpont-verse (*Szeptember végén*), Zrínyi exponál ilyen éles különbséget eposza első soraival az „ifjú elme” és a „masthan immár” helyzete között.

*

„Bethlen, ha vigyáz rá, *kitűnő* prózaíró, nem hagynám ki a legkülönbek közül. Könyvében van kétszáz összefüggő, élvezetes oldal, s hátrább is néhány szépíró sziget (felesége halála, Carafa). Ezt diákjaink is szívesen olvasnák, és nyelvérzékük csak edződne tőle” – nyilatkozott prózaírásáról elismerően Németh László (aki először adott *kitűnőt* neki). Bán Imre úgy látta: „Bethlen *kitűnő* elbeszélő [...] különösen műve első részében remekel, amikor a politikai önigazolás szándéka még nem lép előtérbe.” Ugyanő emeli ki: „Önéletírása elbeszélő részeiben legjobban bámulatos ember- és világismerete ragadja meg az olvasót. [...] A kor és az egyén konfliktusának” művészi ábrázolója, de „nem csalódott vagy félreállított politikus, mint

Saint-Simon, nem a korból többé-kevésbé kivonuló elmélkedő, mint Montaigne: néhány évtized cselekvő és szenvedő részese". Nagy Péter minősítései: az *Első Könyv* „kitűnő magas irodalom, melynél Saint-Simon hercege sem fog majd szebbet és jobbat írni a maga nyelvén”; „nagy valószínűséggel feltételezhető, hogy [Bethlen] ismerte Montaigne művét is”; a *Második Könyv* közepétől kezdve azonban „a magasabb röptű személyes történetírástól leszáll a krónikairás színvonalára”. Innen valóban szinte csak a fogarasi rab-ság, az álomleírások, első feleségének betegségei és haldoklásjelenete, a szét-szórt Rabutin- és az összefüggőbb Carafa-jellemzések, valamint a gyulafe-hérvári házépítés emelhető ki. De a *Második Könyvben* nincsenek „folytatá-sos”, szervezesebb összekapcsolódások, kevés a kedvvel részletezett elbeszélés. Itt a „*fatum Transsylvaniae*” anarchikus kifejletének hordalékai kavarnak vérben, szemetesen. A főváros, Gyulafehérvár a „moribunda mater”, a haldokló édesanya – Erdély tükre. A főtér mocskos szemétdomb, „a gubernátor konyhacsatornája” az utcára ömlik, háza körül „eldöglött kuty-a, macska”, a piacon ganéhalom, odébb „lóhasig érő sár”, diplomajtóig, kollégiumkapuig gyűrűző piszkos tóvíz.

A *Második Könyvet* csak a két zárófejezet emeli meg. Az „Erdély-színház” aktorai vészterhesen „ágálják personájokat”, és a „színpad elsötétülő hát-teréből megdöbbenően élethű jelmezben lépnek elő” (Hopp Lajos). Két személyes tragédia is zajlik: Szász János *tragoediája* (27. rész), Bethlen Miklós *tragoediája és az ország szomorú romlása anno 1704* (28. rész). Ez a két utolsó rész minden eddigi történet maga alá rendelő és meghaladó lezárás: a *Bethlen Miklós élete leírása magától* sötét függönye a pádimentumig hull. Nincs tovább. „Végeztem ezt eddigi életem 67. évében, ötödik hónapjában, fogságomnak ötödik évében, kilencedik hónapjában, Krisztusnak, mindezek birájának 1710. évében, január 23. napján.”

A gátlástalan, kíméletlen, de tehetséges és bátor Johannes Zabaniust, ma-gyarul Szász Jánost, az Erdély-tragoedia másik aktorát a szebeni király-bíróságig vitte fel jó sorsa – s mint méregkeverő orgyilkost ítélték fővételre. „Rettenetes mocskokkal” illetve kortársait; Bethlen Miklóst azzal, hogy „faj-talan és parázna”. De Bethlen megadta Szász Jánosnak a tisztességet: „Mind perében, mind halálában bizony generose és merő heroice viselte magát.” Feljegyzi Pekry Lőrinc „balladás” álmának anticipációját is: „Csudálatosan meglátá vala Pekry a Szász János veszedelmét álmában, hogy ő nehezen egy árkon általszalad [...]; Szász Jánosnak pedig, mint szerencsen, úgy elfeketedett ábrázatú testét úgy viszik elnyúlva két szál deszkán a németek. Bételik ez majd decemberben.” Bethlen „veszedelmes tragoediája” a „*rabbá tőn*” *Rabutin** parancsára telik be; fél évet sem kell rá várni. Ez a legutolsó

* Másik személyneves szójátéka: „kapák Kapit, és Dévában vasban hala meg, melyet testa-mentuma szerént véle is temették, úgy, amint a lábára volt verve”.

önéletírás-fejezet igazából az első és az utolsó két lapon hevül át; az adatoló aktaszerű előadást itt bibliai utalások is irodalmiasítják.

Az *Első Könyv* szigetszerű nagy elbeszéléseinek és karakterképeinek nincs párja a memoártengerben. A sűrítő kiemelés, a minőségi emlékezet, „az elme igen elragadja a pennát”, legyen szó italbéliről, egészségről, betegségről, peregrinációs élményekről, tengeri viharról, éjszakai eltévedésről, vadkanvadászatról, Velence csodáiról, pozsonyi, soproni, bécsi tapasztalatokról. Bethlen két leghíresebb elbeszélése egymás után következik. Ezek: a *Vadászat Csáktornyán* és a *Velencében*. Amazt már sokszor, többféleképpen kommentálták. Egy kérdés azonban fel sincs téve: a Zrínyiből biztosan „készülő” Bethlenek kezénél volt-e már odamenet, vagy csak visszaútban Zrínyi 1651. évi *Syrena*-kötete? A történet szemléletéről valló *Reggeli imádság* Zrínyi-allúziói kétségtelenek (és még továbbvizsgálandók). De vajon nem utal-e a költőre is ez a megjegyzés: „szokása szerint csak egyedül búkálván, löve egy nagy emse disznót”. Az I. *Idilium* és a *Fantasia poetica* „vadásza” járta így magánosan a Dráva erdeit.

A csáktornyai–kusaneci vadászatot társai azt akarják, hogy Bethlen közölje a halálhírt Zrínyi feleségével. Ezt „mint új, ismeretlen ember” sikerül „elvetnie magától Zichy Pálra”. Mégis jut neki örökre emlékezetes, szorongató szerep a halott hős mellett. „Fogók a testet és amely kétfelé eresztős hintóban kimentünk volt, abból az üléseket kihányván, abban nyújtóztatók, és én az ablakban ülök, és hazáig fejét, melljét tartottam.” Ahogy Bethlen tartja Zrínyi sebes fejét és mellkasát, görög-rómaiias beállítás. Patroklosz holttestét mentik így és óvják társai Trója alatt, és ott jelenik meg Aeneasnak álmában a száz sebből vérző Hektor. Bethlennek fel kellett ismernie a hintóban helyzete eposzos sollemnitását; ha nem Zrínyiből, akkor Vergiliusból. A halott Radivoj véres árnya megjelenik az alvó Deli Vidnek – a *Szigeti veszedelem* IX. éneke mellé már Arany János odakapcsolja a *Zrínyi és Tassó*ban az ismeretes párhuzamot: „Elhunyt hős megjelenése, legott halála után”, *Aeneis*, II, 270: „Hector megjelenése Aeneas álmában.” Vergiliust könyv nélkül tudhatta Bethlen, s ha Zrínyi hőskölteménye még nem járt volna kezében, akkor is megrendüléssel élhette át ezt a pokoli parallelát. Akárhogy volt: Bethlen Miklós eposzi dimenziók közé került Csáktornyán, és kocsíútja a kursaneci estében-éjszakában, ahogy tartja az agyarszaggatta, véres fejét, a *Szigeti veszedelem* IX. énekét illusztrálja (87, 89):

Száz helyen megnyitott ő vitéz mellye,
És még annyi sebet hordoz vitéz feje. [...]

„Ki bánt így teveled, oh, te vitéz vajda?
Ezt a megaludt vért, mely tested csúnyítja,
Kicsoda belőled fegyverrel ontotta?”

Ha kísérthette Bethlent börtönálmaiban Zrínyi, talán ő is a véres árny után kapott, mint Aeneas és Deli Vid, akinek ugyanazt válaszolhatta Hektor és Radivoj, amit őhozzá „szólt” eposzából az árnyék-Zrínyi (93, 95):

„Semmit ne irtózzál, Miklós, most* éntülem;
Nem sok üdő múltán leszesz együtt velem” [...]

Igy monda, s eltünék, mint gyors szél előttem,
Mint egy könnyű árnyék az levegőégben;
Heában utánna futok, hogy megöleljem,
Háromszor, de csak esék kezem semmiben.

Deli Vid megálmodja Juranics és Radivoj halálát, szinte már elestük pillanatában. A szigetvári hős nem győz csodálkozni a gyors anticipáción (IX, 80–81). Bethlen is vészjóslóan intonálja a maga elbeszélését. A Cserei Mihálynak elmondott változatban így: „»Ha tetszik kegyelmednek, ebéd után menjünk ki vadászni« [...]. Azalatt az ebéd elkészülvén, a bán szokása ellen kedvetlen állapottal vala, nem tudván senki okát.” A maga *Önéletírásában* így: „erdei disznókra menénk, ebéd után hintón, [...] egy fabulát beszéle, méltónak tartom leírni, nem tudván ő, hogy három óra múlva meghal, talán cygnea cantiója [hattyúdál] helyén volt.”

Amit Bethlen Miklós a Zrínyi holttetését vivő hintóban átélhetett, arra a helyzetre a Zrínyi-próza *Dedicatiójából* is van fogódzónk. A költő elesett hősök „nagy lelkeinek árnyékjait” látja felloboggni az átvirrasztott éjszakában. Zrínyi nagy lelke Csáktornya felé menet már az égben, de a lélek árnyéka ott suhog a földbe temetendő csontok körül. Radivoj-Zrínyi már testetlen „meztelen lélek”. Ha Bethlen elengedné az élettelen testet, az ő keze is esnék „semmiben”, mint Deli Vidé. De nem engedi el.

Bethlen Miklós elméjében ekképpen őrződött meg a véres őszi délután legapróbb részlete is; akárcsak édesanyja „levelesládájában” az a vérrel szennyezett ing, amelyet a XVI. századi Gyulai Pál hordott, amikor meggyilkolták.

Ez a heroikus Pietà-émlék Bethlen egész életének kísérője, egyszersmind alighanem legfontosabb történelmi tapasztalata lehet, ami talán transzszilvanizmusába is belejátszik. Ma már tudjuk: Csáktornyan a Bécstől függő királyi Magyarország és a török vazallus szerepére kényszerült Erdély két legnagyobb akkori fia találkozott. Ők is tudták, hogy egymásra vannak utalva. Zrínyi csak nemrég képzelte el II. Rákóczi Györgyöt a magyar trónon; az Erdély politikai küzdőterére lépő Bethlen Miklós Zrínyinél akart vitézi iskolát járni. Mert mindketten a két haza jövőendő közös érdekeit tartották szem előtt.

* Zrínyi hű sora: „Semmit ne irtózzál, Deli Vid, éntülem” (IX, 93).

Bethlen a Zrínyi Miklós holttestével: ez ekképpen Magyar Pietà is. Erdély karolja ott a hintóban a csonka királyi Magyarország holttestét. De aztán Bethlen és Erdély is elbukik. Noé galambja nem hoz olajágot.

*

Velence, ahol Bethlen 1665 farsangján jár, Csáktornya után más világ. A *Vadászat Csáktornyán* párdarabja mégis a *Velencében*. A Zrínyit sirató Bethlen most böjtöl, s megtartóztatja magát antagonistája, a „kurvás” Istvándi István istentelenségeitől. Istvándi és Lucietta kurtizán anekdotikus epizódjai írói remeklések. Ahogy a vad magyar, a nemesi dühében kardot vonó Istvándi „korsóit, üvegeit rontotta” Lucietta budoárjának ahelyett, hogy fizetett volna szolgálataiért; ahogy a polgári jogaiban biztos „Lucietta távol, fátyolboríték alatt, egy ház szegletinek veté hátát” –: ez a két jelenet Bethlen Velence-képének különösen élénk részlete. Carpaccio festményein hűsölnek ilyen nyugalommal a tetőterazon az aransárga hajú, fáradt kurtizánok; Canaletto ily hiteles. De van egy harmadik kis önálló anekdota is az Istvándi–Lucietta történet végén; búcsúzzunk ezzel a derűsebb epizóddal Bethlentől: „Azon esküdt az átkozott Istvándi, hogy az ő Luciettája néha hajnalban, mikor ő a hasán munkában volt, meghallván az Ave Mariára szokott harangozást, mindjárt kapta feje alól az olvasót, és mondani kezdte; melyről ő, mint igen egybe-illetlen dologról szitokkal intvén, azt felelte: Láss ahhoz te, én ehhez. Ezt nem hinném, de olvastam, Hispániában is hogy szokás. Úr Isten, szánd és térítsd, világosítsd őket.”

Amikor elbeszél, anekdotát mond, Bethlen tartózkodik a stílusékítményektől, és máshol sem „cifrára szaggató” (Pázmány). Amikor érvel, elhítt, meggyőz, ott is módjával metaforikus. Elsősorban imádságaiban ad nyomatékot confessióinak. Nagyszabású kertészeti hasonlaltal idézi Rabutin ármánykodásait; vannak többtucatnyi elemből álló, zsúfoló, katalógusszerű felsorolásai; a maga gyónó-könyörgő helyzetét többször is az Isten ujjához, kezéhez, sújtó vesszőjéhez, lábához „békéllő” állapotban ábrázolja. „A lábo-mat ölelte, csókolta” – emlékezik nyomorult, kurvafaló inasára Velencéből. Most ő teszi ugyanezt a Mindenhatóval: „csókolom a te [...] ujjadat”, „csókolom, édes Atyám, azért a te vessződet”; „csudálom, csókolom és imádom én a te isteni kezedet” „odabékéllém isteni szent kezedhez” – olvassuk az istvándias változatokat a *Böjti és vasárnapi imádságokban*. Az elképzelt „odabékéllő” Isten-közelség előhívja Bethlen álomlátásait is, s azok jól beleillenek az imádságszövegekbe.

Bizarr barokk analógiákra is képes: „a földre estem a te lábaidhoz, de azt bizony a te magad kezeddél általölelem, mert ez az imádság nem az én, hanem a te lelked keze, bizony, ha el nem rúgsz, és a te lelkedet el nem veszed tőlem.” Aztán: „Könnyhullatásink a te tömlődben vannak, hadd mossuk lábaidat

vélek, bűnös ajakink tulkait, csókjait ne utáld, hadd töröljem szakáloommal s hajunkkal.” 1705. január 23-án reggel a penitenciatartás mélységes áhítatában „álom vagy látás” küldetik rá jutalmul: Krisztus jelenik meg neki „kendermag és fekete színnel elegyes, selyem japonika forma hosszú mentében”. Amikor hiába keresi a sebhelyet kezén, hát Jézus „kinyújtja a köntöse alól a bal lábát mezítelen, [...] ott a sebhely, kicsidég veres, és mondá: Ne, a lábom! Én is fordulék, ráborulék a lábára és éppen a sebhely mellett kezdém csókolni.”*

A Megváltó lábára bukó bűnös az *Önéletírás*ban sem tisztulhat meg, de itt felegyenesedik. Az *Imádságoskönyv* penitenciatartó alázatát az *Előljáró beszéd* öntudatos gyakorlatiasságaival, fejtegetéseinek szakszerűségével váltja fel. A fogalmakat élesen megvilágítják a váratlan metaforák és hasonlatok: a becsület: „világnak az szép Helénája”; a lelkiismeret: „magában az emberben lévő Isten vicéje”; az asztronómusok: „az apró földi órás mesterek”; idő: „mintegy gráduş, lajtorja [...] az örökkévalóságnak”; „kurtább lajtorja, semmint az örökkévalóság tornyába hághassunk rajta”; „akár a földet forgasd a nap körül Copernicusszal, mint a szakács a pecsenyét a tűz körül vagy előtt, akár a napot jártasd a föld körül Ptolemaeuusszal, mint sütő a kenyerét béteszi a kerek kemencébe, és a körülötte járó meleg megsüti”.

Az *Önéletírás* nagy, nyugalmas stílusbravúrái az olyan részek, mint a *Diétám, egészség, betegség* fejezet nagyívű király-pakulár hasonlata. Különlegességére utal is Bethlen: „Az elmém igen elragadta a pennámat.” Az önéletíró újszerű nyelvi humorát az a hely reprezentálja, ahol magyarországi kalandjairól esik szó. A szakács nekifog egy romos házban a pecsenyesütésnek, de a pozdorjától eldugult kürtő meggyullad, és szétveti a viskót. Bethlen kapja pisztolyát, lóra ül: jobb lesz innen gyorsan odébbállni! Erre a szakács is „a nyárspecsenyét úgy hozta, mint a flintát”. És a folytatás néhány sorral odébb: „Más faluban megsüti a szakács a flintát, abraklánk.”

Mikes Kelemen gradációs stílushumoráig innen már csak egy ugrás Rodostó.

Bethlen levélírónak sem akárci. Ha hétszáz levele fennmaradt, biztosan írt, diktált legalább ezret. És vajon mennyit semmisített meg politikai óvatosságból? Zrínyi körül különösen céltudatos a levélritkítás. A praktikus, mindennapi szövegekből nehéz előcsalogatni látványosabb alakzatokat, de azért

* Bán Imre ezt az álomlátást képzőművészeti párhuzamokkal értelmezi: „Krisztus jelenik meg neki két ízben is, megkapó művészi finomsággal le is írja alakját, s azután naiv jó-hiszeműséggel bizonygatja: »Olyan formában én a Jézus Krisztus képét soha sem írva nem láttam, sem mástól, hogy úgy beszéllette, nem hallottam, hogy a fantáziába az fordult volna elé álomban«, holott ez az ifjú, szakállas Krisztus-típus lépten-nyomon felbukkan a németalföldi művészetben. (Például Roger van der Weyden ún. János-oltárán a berlini múzeumban vagy Gerard Davidnak a brüggei múzeumban látható *Krisztus keresztelése* című képén. A Bethlen festette portréhoz azonban legközelebb áll egy Leonardo da Vincinek tulajdonított kép, amely ma az antwerpeni katedrálisban látható.)”

akad nem egy telitalálat. A dadogó Barakonyi Ferencet – jelzi kiadója – így parodizálja: „Ba ba ba barakonyi uramat [...] gya-gya gyakran” (1666). Bethlennek nincsenek versiculusai, mint Pázmánynak, Zrínyinek, Faludinak; ez a rejtelmes jelentésű sor azonban (1714. évi leveléből) nem lehet más: „Feleségem, mi úgy ne bolondoskodjunk: Föld fazékhoz fűzfa kalán kell, avagy jó.” Írjuk fel – két formában is – mint alliteráló verses adagiumot:

Föld	
Fazékhoz	
Fűzfa	Földfazékhoz
Kalán	Fűzfakalán
Kell	Kell, vagy jó.
Vagy	
Jó	

Rendkívüli akaratéről tanúskodnak a Bécsből családjával már levelező Bethlen szervezői erőfeszítései, instrukciói. Utolsó nagy lobbanásai ezek a pizslicsáré ügyekkel is körültekintően bajlódó családfő veszteg hevertetett energiáinak. Megható, ahogy Mihály sorsától félti József fiát: „Józsefet szoktasd serre, kafféra – kéri feleségét –, most külön azért küldtem neki egy süveg nádmézet. Az Istenért kérlek, végy kaffét neki, szoktasd rá, inkább magad is igyál kellettlen is. Bizony, félek, részeges, rossz ember leszen, és csakhamar Bethlen Mihály és több részeges bátyjai után megyen, mert a Bethleneket bizony mind a bor öli meg.” (1711. június.) Józsefet nemcsak a bortól, a pazarlástól is óvnia kell: „20 vég fekete posztót vettetek, talán az utat is posztóval terítettétek be a háztól fogva a temetőig?” (1716. szeptember.) Ez a levél már Rhédei Júlia temetéséről szól; arra vonatkozó rigorózus előírások vannak márciusi levelében is: megtiltja, hogy új bársonyt vagy bakacsint vegyenek, előírja a bibliai helyeket, amelyekről két pap „orátorkodjék”, intézkedik a koporsó-bevonásról, a gyolcstól a tűig mindenre kiterjedő figyelemmel, s voxol „a feje és zöld rozmarin folyó és borostyán koszorúkra” is.

Saját végrendeletében (1716. július 8.) a maga végtisztességéről is energikusan, részletezőn intézkedik: „Temetésem minden pompa nélkül keresztyéni alázatossággal legyen. Cémér, zászló, öltöztetett ló, bársony helyén egy vas legyen a koporsómon általtéve, azt a cémert adta Isten s világ énnékem. Úgy tudom, a fogarasi vasom még megvagyon; ha megvagyon, azt, ha nem, találunk mást, de elkövessék.” (Vesd össze ezt a lábbilincsel együtt eltemetett Kapi György végakaratóval: Bethlen hozzá képest valóságos temetésrendező, aki hű díszlettel is helyettesíthetőnek tartja az eredetit. Vajon átvethetett-e koporsóján egy bilincsvasat Tarczali titkár?)

*

Hiedelem, hogy az emlékirat félkész regény. Valóság, hogy Bethlen életrajzából írtak regényt. Még a XVIII. század elején, persze nem magyarul, hanem franciául. Dominique Révérend (1643–1734) műve: *Mémoires historiques du Comte Bethlen-Niklos...[!]* (Bethlen Miklós gróf emlékiratai, melyek az utolsó erdélyi zavarok történetét tartalmazzák); megjelent 1736-ban. A XIX. század elején – amikor már megvolt rá az igény, és megvolt hozzá az olvasóközönység – mint magyarra fordított regény vissza is tért „szülőhelyére”, Erdélybe. Kolozsvárott adták ki 1804-ben, „a Magyar Nemzeti Játzó Szín hasznára” *Bethlen Miklós ifjúkori életének, úgy Erdélyország akkori történeteinek tulajdon magától francia nyelven való leírása* címmel. A diplomata Révérend jól ismerte Bethlen Miklóst („Forval és Révérend francia residenseket” az *Önéletírás* is megemlíti), értesüléseinek életrajzi tényeit tőle merítette. Amit „egy barokk-précieus érzelmes regény” modorában kötelezően hozzátett, az saját lelemény. A fiktív memoár ma is olvasmányos. A sírást pénzen megvevő, kemény karakterű Bethlen gróf társasági ájulásain jót szórakozunk, szerencsétlen szerelmeit végigizguljuk, a romantikus levél-epizód fölött sóhajtásokat nyomunk el. A gyönyörű fejedelemasszony hűségpróbaként egy szekrénykét ad neki, kikötve azonban: csak Szebenbe érkezésekor nyithatja fel. A halálosan szerelmes Bethlen már persze útközben feltépi a kazettát, s olyan levélkét lel benne („Ah! áruló, hitetlen, hűtlen! Tehát így tartod meg nekem tett ígéretedet?”), amitől menten ájultan rogy össze. Most már mindegy, biztatja magát, visszanyerve eszméletét, és újra kutatni kezd a dobozkában. Még egy levél: „én megbocsátom önnek e hűtlenséget...” És így tovább. A ládikóból még sok minden előkerül.

Hogy a fiktív francia emlékirat mennyire regényszerű, jól jelzi a csáktornyai vadászat Révérend-féle elbeszélésének különbözőzése mind Bethlen, mind Cserei változatától. A Zrínyi rossz hangulatát exponáló bevezetés Révérendnél súlyos depresszióvá lesz, és hogy kellőképpen megokolja, át kell tennie a történetet a szentgotthárdi csata következményeit feszegető 1664 című fejezetből az 1665 című másikba (pedig az fél Európa tudta, mikor halt meg Zrínyi), ahol aztán a tragédiát összekapcsolhatja a Wesselényi-összeesküvés megtorlásának anticipálásával, a Zrínyiek teljes végzetével. Még egy utolsó elágazás: a Leibniz-vonal. A magyar ügyek iránt érdeklődő filozófus, aki Bethlennel szinte egyidős – Köpeczi Béla adata szerint –, „olyan gyanún felül álló személyektől tudja”, hogy Zrínyi „egy vadkan fogának a csapása” [le coup de la dent d’un sanglier] következtében halt meg, „akik részt vettek a vadászon”. Vitnyédy, Zichy úrfi, Guzich kapitány, Majláni gavallér, Angelo inas vagy Póka vadász lett volna a Leibniz-informátor? Kézenfekvő, hogy végső soron csak az lehetett, aki nemcsak Csereinek, hanem Révérendnek is elmondta a gyászos történetet: Bethlen Miklós.

Bethlen Miklósnak, „a hanyatló Erdély legkiválóbb politikusának” – aki államférfiként „talán Saint-Simonra emlékeztet, és mint temperamentum

Montaigne-nyel rokon” – politikai jószándékait és sikereit jórészt árnyékba borította a feledés. Még talán emlékjele sincs Erdélyben, pedig hogy megérdemelne egy kétnyelvű emléktáblát az általa tervezett-épített betlen-szentmiklósi kastély külső falán vagy boltívei alatt; elvégre ránk maradt kétezer szavas román szójegyzéke.

Irodalmi működése annál gyümölcsözőbb. Kutatói nem tudnak betelni újra meg újra felismert értékeivel és párhuzamaival, amelyek érdekesebbjeit (Saint-Simont, Montaigne-t) már a most idézett Szerb Antal jelezte „Dévény felől” tájolt irodalomtörténetének mindössze két bekezdésében, kimondva érdekes sejtését is (viszontláttuk ezt Nagy Péternél): „az ember nem tud szabadulni attól a filológiaiilag bebizonyíthatatlan gondolattól, hogy ismerte Montaigne-t”. Németh és Szerb közel egyidejű megszólalásában ugyancsak lehet kölcsönös ösztönzés: a *Bethlen Kata*-esszéét épp akkor követi a *Bethlen Miklós*, amikor 1934-ben a *Magyar irodalomtörténet* megjelenik.

*

Szövegkiadás: Bethlen Miklós *Imádságoskönyve és Önéletírása*, I–II, kiad. V. WINDISCH Éva, bev. TOLNAI Gábor, Bp., 1955 (Magyar Századok), ismertette BÁN Imre, It, 1957, 237–238; KEMÉNY János és ~ *Művei*, kiad., utószó V. WINDISCH Éva, Bp., 1980 (Magyar Remekírók); ~ *Levelei* (1657–1698), I–II, kiad., bev. JANKOVICS József, Bp., 1987 (RMPE VI/1–2); a fiktív francia emlékirat: *Gróf ~ történeti emlékjairai*, ford. TOLDY István, Pest, 1864, új kiad. Dominique RÉVÉREND, ~ *emlékiratai*, ford. ua., kiad. STEINERT Ágota, utószó, jegyzetek KÖPECZI Béla.

Életrajz és irodalom: ÚMIL, I, 1994, 224–225 (JANKOVICS József); SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet* (1934), Bp., 1994¹¹, 158–160; NÉMETH László, ~, 1934 = N. L., *Az én katedrám*, Bp., 1969, 125–134; BENDA Kálmán, ~ *kancellár 1642–1716*, Hittel (Kolozsvár), 1942, 389–403; GYENIS Vilmos, ~ *Imádságoskönyve*, ItK, 1957, 62–78; BÁN Imre, ~ *Önéletírása, I–II*, It, 1957, 233–237 (a fentebb jelzett ismertetés önálló tanulmánnyal felérő bevezetése); HOPP Lajos, ~ = *A magyar irodalom története*, II, 1964, 334, 341–350; POSZLER György, *Szerb Antal*, Bp., 1973, 245; KÖPECZI Béla, „Magyarország a kereszténység ellensége”. *A Thököly-felkelés az európai közvéleményben*, Bp., 1976, 150–151; ILLÉS Endre, *A haragvó* = I. E., *Mestereim, barátaim, szerelmeim*, I, Bp., 1979, 18–25; BENE Sándor, BORIÁN Elréd, *Zrínyi és a vadkan*, Bp., 1988; BENE Sándor, *Vonzások és taszítások*, BUKSZ, 1990, 176–179; SIPOS Gábor, ~ *és a református egyház*, Erdélyi Múzeum, 1990, 176–179; NAGY Péter, ~ *és Önéletírása*, ItK, 1994, 445–478; S. SÁRDI Margit, *Jóslat és álomlátás a XVII–XVIII. századi emlékiróknál* = *Extázis, álom, látomás*, szerk. PÓCS Éva, Bp.–Pécs, 1998, 475–487; NAGY Levente, ~ „ezer vagy kétezer szavas” latin–román–magyar szójegyzéke, Magyar Nyelv, 1999 (sajtó alatt).

A karthausi keletkezéstörténetéhez

I.

Eötvös József életének kutatói kevés megbízható adatra találtak. Ezek alapján úgy látszik, előtte is nyitva állt édesapja pályája: a hagyományos rendbe illeszkedő érvényesülés kormánytisztviselőként. Hasonló lehetőséget kínált az Eötvös Ignác útját járó Péchy Imre a fiatal Kölcseynek is, akit azonban ettől sok minden visszariasztott. Mindenekelőtt a kötetlenség vágya, hogy szabadon foglalkozhassék azzal, ami érdekli. De talán azt is fölmérte, hogy származása, kálvinista vallása, magyarsága, birtokainak kicsinysége egyaránt megnehezítené érvényesülését. Nyilvánvaló, hogy fontos személyiségjegyei közé tartozott a túlzott érzékenység, a sérülékenység, márpedig minden hivatal – szolgálat, s ez alkalmazkodást követel. A birtoktalan nemes és nem nemes családok tanult fiainak ez volt az érvényesülés egyetlen lehetősége (a katonatiszti pálya komoly összeköttetést és befektetést kívánt). Másokat a fölemelkedés lehetősége vonzott ide, hiszen a „névtelen” családok előtt is megnyíltak már a legmagasabb hivatalok. A bárói cím mégis komoly előnyt jelentett.

A kor meghatározó szakadéka nem a nemesek és nem nemesek között, hanem a mágnások és köznemesek között húzódott. Kölcsey már ismert ellenzéki vezér, neves költő, fontos megyei tisztviselő volt, amikor gróf Széchenyit excellenciás úrnak szólította.¹ Határozottan át is látta e távolságot, amire az *Országgyűlési Napló* egyik megjegyzésében így utalt: Wesselényi ellenében „hiába szólott Széchenyi is három óranegyedig. Szeszélye lobbanásai ajkakat mosolygásra nyitottak ugyan, de szíveket – Oh uraim, némely szívhez kulcsot találni nem lehet; azaz lehetett ugyan, de némely szív kulcsa olyan, melyet a Széchenyieknek kézbe venni nem illik.”² Véleménye szerint a gróf nem találhatja meg a közös hangot a megyei nemességgel. Távolságtartását jelzi, hogy soha nem tegeződött sem Kölcseyvel, sem Vörösmartyval.

A katolikus báró Eötvös József ennek a szakadéknak a másik oldalán állt. Noha viszonya soha nem volt felhőtlen Széchenyivel. Szinte gyermekfejjel írt leveleiben már tegezi a gróft. A családi háttér a megyei tisztségek elnyeréséhez is utat nyithatott, s ezt Eötvös ki is próbálta, de nem járta végig.³ Szalay László, majd az írók barátsága révén azonban olyan társadalmi közegbe került, amelyből ezek az utak részben nagyon nehéznek, részben értelmetlen-

nek látszottak. Az író-szerep egyszerre kínált ismertséget, szellemi rangot, „nagy”-ságot, nevelő feladatot és a nemzet iránti kötelesség teljesítését; miközben titokzatosságával is izgathatta képzeletét. Ehhez a titokzatossághoz tartozik az a kérdés, amelyet az „ábrándozó” és a „vizsgáló” szembeállításával Kölcsey vetett föl (többek között) a *Mohácsban*.⁴ A kérdés föltűnik Schiller gondolataiban a rész és egész, a szubjektum és objektum esztétikai szerepére vonatkozóan. Ezt Kant a tetszés kategóriájában vizsgálta, és – S. Varga Pál szerint – Fichte így fogalmazott meg: „az »önálló és a külvilágtól független mivoltának tudatára ébredő« szubjektumnak »énje támaszául nincs szüksége a dolgokra, és nem használja fel a dolgokat, mert azok megsemmisítik ezt az önállóságot...« Végképp az objektum–szubjektum viszony kereteibe kényszerítve immár a költészetet, úgy véli, hogy csak a (természeti) valóság rabsága és a művészi fikció szabadsága között választhatunk...”⁵

Aligha járunk messze a fiatal Eötvöst foglalkoztató kérdésektől, ha föltételezzük, hogy egyszerre vonzotta az „ábrándozás” révén megnyíló művészi szabadság és a „vizsgálódás” tapasztalati úton megragadható, alkatához közelebb álló lehetősége. A „vizsgálódó” is „eleve önmaga létéből teszi föl kérdéseit, amelyekre a megismerés során választ akar kapni. Az emberi megismerés eredendő természeténél fogva, nem annak a kérdésnek megválaszolására irányul, hogy milyen a világ maga a megismerőtől függetlenül, hanem annak földerítésére, mennyire képes orientálni az emberi cselekedeteket.”⁶ S. Varga Pál Kölcseyvel kapcsolatban írja ezeket, s az ifjú Eötvös nem mélyedt el ennyire a filozófiában, de szorgalmas olvasóként valamilyen formában találkoznia kellett e gondolatokkal. Korai szépirodalmi alkotásai, fordításai és kritikái egyaránt az önkifejezés formájának és céljának kereséséről tanúskodnak, és arról, hogy Kölcsey érzékenysége ugyanúgy hatással volt rá, mint prózájának „plutarchoszi” retorikája⁷ és sejtelmes iróniája.

Ábrándozónak minősíti magát Dessewffynek írott 1831-es levelében, amire még visszatérek.⁸ („Engedd meg az ifjúnak, ha ily eltökélve szól, ha megmondja érdemesek körében véleményét, a gondolat, hogy ő is egy nagy honpolgára, s hogy nemzetéért ő is tehet majdan valamit, könnyen elragadja az ábrándozót.”⁹) A *Muzáronban* 1831 őszen megjelent aforizmagyűjteménynek is ezt a címet adja: *Bel és Küil Világ*. Igaza van Fenyő Istvánnak, hogy a „bel” nyomatékosító előrehelyezése „csalóka”, s „az ifjú gondolkodót szentenciáinak minden érzelmessége, szentimentális hangoltsága ellenére is sokkal inkább a külvilág érdekli, mint önnön énje. Egy kitáruló, emberbarátsággal telített lélek fordul e bölcselkedő megállapításokban társai és a körülvevő természet felé, harmóniát keresve, harmóniát kínálva.”¹⁰ Mégis az „ábrándozó” szembesül itt a „valót” helyettesítő látszatokkal, nem pedig a „vizsgáló”. Barátja, Szalay László értelmezésében a költészet Eötvös fölfogásában fény, melegség és filozófia. Fenyő szerint már itt megjelenik bölcséleti tájékozódásának Platónról Cousinig húzódó íve. „A tagadás éveit elmúltak, s

helyőkbe egy meleg hit lépe” – idézi Szalayt, majd saját szavaival viszi tovább a gondolatot, mely szerint e „világnézet, mely a Fichténél nevetéssé váló énkultusz helyett a »nagy minden«-t, annak minden emberre kiterjedő egységét – azaz Spinoza panteizmusát, illetve a tömegek gondjaival való felvilágosult-liberális törődést állítja középpontba. »Csak a filozófiából kiindulva leszen poezise napjainknak, mely szimpátiát találjon individuumnoknál és massáknál egyaránt. S így lőn a francia literatura azzá, minek azt culminatiójában itt Cousinnél, ott Hugónál látjuk.« Ezt az irodalom-felfogást fejtí majd ki Hugóról készített programjában Eötvös József is.”¹¹

Szalay érzékenyen emeli ki az alapvető (egyáltalában nem filozofikus) szándékot: a minél nagyobb számú olvasó rokonszenvének megnyerési vágyát, a minél nagyobb írói hatást. S ez a gondolat áll Eötvös mindkét Hugóról szóló érzelemtől fűtött, erősen retorizált írásának a középpontjában. A *francia drámai literatúra és Victor Hugo* című értekezés (1836)¹² XIV. Lajos korát állítja szembe a csodált íróéval. Azt a történeti korszakot, amelyre *A karthausi* is utal, „amikor Franciaország eltűnt, s Versailles lépett helyébe”, s minden szónak „útlevélre” volt szüksége. Itt is fölmerül az udvar hideg önzése és a szűk körű irodalmi élet szigorúan szabályozott rendje. Amikor az ez ellen lázadókról szól, mintha önvallomást olvasnánk: „S itt álltak ők, a szegény ifjak, lángoló lelkekkel, zajgó szíveikkel, magányosan a középkor múmiái között, kiknek egykori életükből cifraságuknál nem vala meg egyebök, s vágy tölté el ifjú lelkeiket valami nemesebb után; itt álltak ők, körültekintve az elvénült, kiégett, erőtlen hazában, keresve, ha nem találnak-e valami jobbat, mi szíveikhez férne, s midőn nem találtak semmit, elszomorodva némultak el.” Az idősebb nemzedéktől könyveket kaptak, „és olvasának bennök nagy férfiakról s nagy tettekről, s egy időről, melyben még voltak emberek; kimondhatatlan vágy tölté el szíveiket, és e kor az ő korukká lett, éltek benne. Mert az emberi nem oly halottnak látszott, azért támasztának fel régi hősöket, kik hajdani nagyságról szóltak és hajdani erényről...”¹³ Voltaire halálával azonban sírba helyezték a klasszicizmust, s Hugo föllépésével elkezdődött a romantika. Igaz, teszi hozzá, ő sem előzmények nélkül lépett színre, követte Chateaubriand és Lamartine irányát.¹⁴ Hugo jelentősége abban áll, hogy „nyelvén szólítja meg századát”, mert „Nem tetszeni, hanem használni vala Hugo célja, s ő elérte”.¹⁵ A században, „melyben élünk, a művészet köre messze terjedt: a *publikum*, így szólt a költő egykor; a *nép*, így szól a költő ma”.¹⁶

„Mi a küzdés korában élünk. A nagy világban, mint a tudományok mezején, bármerre forduljunk, két szisztémát találunk mindenütt, egymással ellenkezőt s küzdőt, a racionalizmust és a spiritualizmust, s ott, hol egyébkor nyugodalmat keresett az ember, a művészet körében a romanticizmust, s a klasszicizmust” – kezdi a *Hugo Victor mint drámai költő* című tanulmányát.¹⁷ Érdekes, hogy a romanticizmusban visszalépést lát – mégpedig nem csupán

az időben, de a népszerűség (ma divatos szóval: „popularitás”) tudatos keresésében is. Azaz míg a racionalizmus rovására a spiritualizmus mellett tudja magát, elveti a klasszicizmus „elit” szemléletét. Vitába száll az Hugo népszerűségén fanyalgó kritikusokkal, s rajtuk keresztül Kazinczyval és Goethével is. Egyetlen szóval sem utal a *Nemzeti hagyományokra*,¹⁸ mégis annak gondolatmenetét ismétli, főleg a népköltészet és a dráma fontosságáról írottakat hangsúlyozza. „Minden poezis a népből ered, s csak amíg vele összeköttetésben marad, amíg rá hat s oktathatva vagy gyönyörködtetve belső életébe belefoly, addig felel meg magas hivatásának” – vallja.¹⁹ „Nép kell a drámaírónak, s innen magyarázhatjuk, miért oly korban, melyben csak urak és szolgák léteztek, [...] drámára szükség s hely nem találtaték.”²⁰ A szükség és hely a polgári kor hajnalán, Shakespeare Angliájában jelent meg, egyúttal megteremtve az író nagy lehetőségét. Az irodalom feladatát az erkölcsi gondolatban, az előítéletek és ítéletek elutasításban, az igazság keresésében látja. Létrehozóját, akárcsak Kölcsey, az „érzékenyben” látja, s szép példájában Szent Pálra hívja föl a figyelmet, akinek „nagy lelke csak az ég erős szavának egész fenségében megjelent Istennek előtt hajol meg...”²¹ Hugo művészi hasznosságát emeli ki „azáltal, hogy a drámát népszerűvé tenni s iránta közérdeket gerjeszteni igyekezett...”²²

Eötvös szerint írhatna Hugo jobb drámákat, de az új hasznossága és tömeghatása mindennél fontosabb. Mindkét dolgozathoz hiányzik az irodalom filozófiai indíttatásának gondolata, annál nagyobb hangsúly van azon az „új” jelenségen az emberi történelemnek, amelyet a kor a köztársaság (görög-római fogantatású) gondolatához kapcsolt, s amelyen Eötvös a szabadság megvalósulását értette. Urak és szolgák helyét állampolgároknak, azaz a „nép”-nek kell átvennie, s ennek elősegítése a művészet, az irodalom fő feladata. Az esztétikai értékeknél ebben a fölfogásban legfontosabb a hasznosság, amelynek „nagy”-sága a „beszélő” hatása alá kerülő tömeg méreten múlik. E gondolat az irodalmi tudatforma esztétikai meghatározottságáról a kommunikációs hatásra teszi át a hangsúlyt. A dráma ugyanis, állítja, „mint a parabola, csak azért használtatik, hogy érthetőbbé, s nagyobb behatásúakká legyenek némely ideák...”²³ Ez Eötvös szerint az irodalom művelődéspolitikai, nevelő-tanító célja: „Önkorának használni szebb s biztosabb, s ezen iparkodjék a művész.”²⁴ Igaz, sokkal később írja *A XIX. század uralkodó eszméiben*,²⁵ mi alakítja ki a műveltség meghatározó értékrendszerét. Ítélnünk erről „1. azon hatalom mennyiségéről, mellyel az ember az anyagi világ erői fölött bír; 2. arról, hogy a műveltség bizonyos foka mennyire általános az emberek között; 3. hogy mennyiben ismerik el s tartják tiszteletben az emberi méltóságot.” Itt még nyilvánvalóan a 2. pont létezésén és az ennek érdekében kifejezhető kommunikációs hatáson van a hangsúly az-zal, hogy a művelődés határai nem egyenlőek. De: „minél magasabb fokra hág valamely nemzet, annál többek, szembetűnőbbek azon különbözőek,

melyeket ember s ember közt létezni látunk...”²⁶ Márpedig az ember fogalma lényegéhez tartozik e különbözőségek csökkentése, írói feladatának vezérelve. A szolgaság ugyanis az emberi nem halálát jelenti, élni csak szabadságban lehet.

Innen érthetőek tanulmányokban ki nem fejtett fenntartásai a klasszicizmusmal szemben. A XVIII. század magyar szellemi életében több nagy szellemi hatást figyelhetünk meg. Közülük talán a legnehezebben Rousseau-é és Goetheé hozható közös nevezőre. Az első elemi erejű élménye maradt a XIX. század elején élőknek is (szó lesz még róla *A karthausival* kapcsolatban), az utóbbi viszont nehezebben követhető, talán mert a magyarországi műveltség inkább más forrásokból táplálkozott, s Goethe „klasszicizmusa” túlságosan Kazinczy olvasatához kötődött, így sok tekintetben korszerűtlenné vált. Már Kölcseyben kételyek támadtak a „klasszikus” formák és szabályok érvényességével kapcsolatban, s nem tudott azonosulni azzal sem, hogy az érzékszervek közvetítésével fölfogott, átélt „valóság” esztétikai értéket teremtő tükrözése lenne a költő hivatása.

„Eljutottam odáig, hogy a bennem lakozó költői tehetséget mindenestül természeti jelenségnek tekintsem, annál is inkább, mert a dolgok rendje szerint a látható természetet e képességem tárgyának kellett tekintenem” – írja Goethe.²⁷ Ehhez persze az kellett, hogy a „külső alkalom” alkotókedvet indítson el benne, s abból vers (dráma, regény, tanulmány) szülessék. Mégpedig ne „alkalmi” vers, hanem műalkotás, abban az értelemben, ahogy Kölcsey a „külső alkalom” elé helyezte a belső – érzelmi – indíttatását.²⁸ Goethe – és nyomában Kazinczy – kissé másként gondolták: „A költő ábrázolni kénytelen. Az ábrázolás legmagasabb foka: amikor a valósággal vetekszik, vagyis ha a szellem oly elevenné teszi képeit, hogy ezek mindenki számára jelenvalóak. Legmagasabb csúcán a költészet merőben külsőséges; ahogy a bensőbe visszahúzódik, úgy kezd hanyatlani.”²⁹ A kérdést, amelyre az idézet utal, Horatius óta gyakran tárgyalták a különböző esztétikák, noha a „valóság”, még inkább a „realizmus” fogalma a filozófiai, s nem az irodalomértelmezés világába tartozott.

Goethe az antik példákban látta az ábrázolás és valóság viszonyának legtökéletesebb megoldásait, noha soha nem kísérletezett ezek másolásával: maga teremtette meg műveinek belső és külső arányait. Sokkal inkább volt „vizsgálódó”, mint „ábrándozó” alkat, amit egyaránt bizonyítanak természettudományos kísérletei, fölfedező utazásai, közszolgálati tevékenysége és a *Faust* „vallomása”. Spinoza filozófiáján töprengve írja: „Testi és társadalmi életünk, hagyományaink és szokásaink, életbölcesség, filozófia, vallás, sőt sok véletlennek tetsző esemény – minden lemondásra szólít fel. Sok mindent, ami legbelső, legsajátosabb tulajdonságunk, kifelé nem szabad megmutatnunk; amire egyéniségünk kiegészülésére kívülről rászorulunk, az megvonatik tőlünk, ezzel szemben annyi mindent kényszerítenek reánk, ami ter-

hes és idegen számunkra.”³⁰ Ennek következtében gyakran feladjuk egyéniiségünket, s ebből következik a *Wilhelm Meister* visszatérő kérdése az ember és szerep viszonyáról. A szerepet kívülről írják (szerencsés esetben Shakespeare, többnyire inkább a körülmények), s ezzel összemosódnak a képzelet és a valóság határvonalai. Wilhelm fáradtan fekszik ágyába egy Hamlet-előadás után, hogy aztán titokzatos hangokra riadjon, a meghalt király, Hamlet apja szellemét várja, s helyette testi szerelem élményében részesül, de képtelen rájönni, kinek édes ajkait csókolja, ki öleli.³¹ Álom, képzelődés és valóság úgy olvad itt össze, hogy elválasztásukat a befogadóra bízza, meglehetősen szabad teret kínálva az értelmezéshez.

Isten rendezett (egyreszert szerint gépszerűen működő) világot teremtett – élettelen anyaggal, állatokkal, növényekkel –, s benne az ember kiváltságával, hogy képes mindezt megnevezni. A rendhez tartozik az „egyetemesen elismert erkölcsi törvény”, amely ellen az emberek gyakran vétkeznek, s ez rémületet kelt bennük, azaz félelmeknek, szorongásoknak lesz okává. Ennél is nagyobb gond azonban egymás megértése. „Nagyon is világosan felismertem – írja Goethe –, hogy senki sem érti a másikat, ugyanannál a szónál senki sem gondolja ugyanazt, amit a másik, s minden eszmecsere vagy olvasmány más-más személyben más-más gondolatmenetet indít el; a Werther és a Faust szerzőjéről mindenki elhiszi, hogy félreértések teljes tudatában korántsem merészelt magáról azt állítani, hogy egészen megért egy bölcselőt...”³² E gondolatmenetek valószínűleg több ponton megragadták a fiatal Eötvös figyelmét, akit fölfokozott érzelmi világa lázadó indulatokra ösztönzött. Míg a Rousseau-val kezdődő szellemi áramlat – különösen annak igen jelentős (és különböző) módosulása Chateaubriand, George Sand, Hugo és mások fölfogásában – magával ragadta; Goethe mintha arra készítetné *A karthausi íróját*, hogy vitába szálljon irodalomfölfogásával.

II.

Diákévei alatt – a húszas években – erős pezsgésbe jött Budapest szellemi élete. Befogadta a felvilágosodás (és a francia forradalom) utáni Európa számos gondolatáramlatával együtt az újabb törekvéseket is. A „romantikusnak” nevezett irányzatnak azokat az igen eltérő útjait, melyeket (többek között) a Schlegel fivérek, a „franciák”, s Byron, valamint Walter Scott képviseltek. Ezeket az itt élők személyes érdeklődésük szerint, de a magyar nyelvű hagyomány értékrendjének viszonyrendszerébe illesztve gondolták tovább. Azaz hozzáadták azt a fölfokozott izgatottságot, amelyet a napóleoni háborúk utáni bécsi politika és az azzal szemben egyre fokozódó nemzeti ellenállás szelleme okozott.³³ A művelődés fölemelő-értékteremtő szerepe és ennek a magyarnyelvűséghez kötése eldőlt, a kor többi kérdése azonban olyannyira nyitva maradt, hogy többségét még meg sem fogalmazták. Kölcsey

az évtized közepén írta meg a *Nemzeti hagyományokat*, de nem sok jele van annak, hogy a kortársak mást is megértettek fejtegetéséből, mint a népköltészetre irányított – Herder és Goethe tekintélyével alátámasztott – figyelmeztetést. A harmincas évek elején az érdekegyesítés gondolata igazolta írónk nyelvközpontú elképzelését az irodalom küldetésstudatáról. A művelődés (és szolgálatának) célja azonosult a köztudatban a társadalmi-politikai válságból való kiemelkedés feladatával. A német anyanyelvű Eötvös olvasmányaiban egyszerre jelent meg az eszményeit kereső nyugtalan kor befelé forduló szándéka és a viláगतató, a megismerő szándékú írók nyugtalan nyitottsága. Ez a nyitottság azzal járt, hogy nem hagyhatta figyelmen kívül sem a hazai társadalom gondjait, sem az európai országok belső ellentmondásainak tanulságait. A fiatal Eötvös a zűrzavarosnak érzett korban eszményeket keresve megkísérelte, hogy nemet mondjon a világra,³⁴ ahogy ezt a *Bel és Küll Világ* aforizmái tanúsítják.

Levezetésében 1831. szeptember 3-án találjuk az első utalást regényíró terveire: „...egyszersmind románomat, I. András idejéről is dolgozom” – árulja el Szalay Lászlónak.³⁵ Erről többet nem tudunk, legfőképpen a téma árulkodik – talán – Scott-hatásról. Tudjuk viszont, hogy ezzel egyidejűleg a „külső” világ, a politika is érdekelte. Ez derül ki Dessewffy Józsefhez szóló (már említett) szeptember 21-i leveléből: „Amit Gróf Szécsényiről irsz mind helyes, vélekedésem szerint nem jött el még eddig az üdő, hol Magyarországon minden tekintetben csak finantz dolgokra kell igazítani, nevedekjék mindenek előtt még a patriotizmus...” A pénz uralma ellen, az Ész és Szív mellett érvel, azaz a „bel”-világba menekülne a „kül” értékrendjének fenyegetettsége miatt. „Mert ébressze valaki csak a pénzvágyat ember, pallérozatlan ember szívében s a fény csak hamar elenyész.”³⁶ A fiatalember ekkor már magára vonta az irodalmi élet figyelmét, Kazinczy neki ajánlotta *Pannonhalmi utazását*. Az „Ész és Szív” metaforájában foglalt érzékenység ekkor Eötvös gondolkodásának meghatározó eleme, de lehetetlen észre nem venni *lázadó* szellemét. Apjával együtt a híressé vált Széchenyivel, majd az irodalmi élet fölötti uralmat gyakorolni akaró Bajzával is szembe fordult. Számolni kell ezzel akkor is, ha a lázadó tisztelettel tekintett Kölcseyre, s Széchenyihez fűződő viszonya élethossziglan ellentmondásos maradt. (Noha a „pénzuralom” később elveszítette fontosságát politikai gondolkodásában és nézeteltérések más jellegűek voltak, a gazdasági fejlődés kérdése Eötvöst kevésbé – illetve más nézőpontból – foglalkoztatta, mint Széchenyit vagy Kölcseyt.)³⁷

Arról, hogy vagy további regényíró tervek foglalkoztatták, vagy még mindig az előbb említett munkán dolgozott, Szalayhoz szóló 1834. május 24-i levelében találunk utalást. „Románom halad, s Attilámra is már nagy előkészületek történtek, néhány kisebb poetikus darabot nem is említve...”³⁸ Ezek a tervek ugyanúgy nem azonosíthatók, mint a következő prózai mű vázlatja sem: „Egy álom. Ádám és Éva kiutasítva a paradicsomból szomo-

rúan vágyódnak vissza. Elalszanak, s egy angyal megszánja a szegényeket, s álmot küld nekik...³⁹ Mindenesetre két év múlva ezeket írja (Szalaynak 1936. január): „Munkálataim jó folyamatban vannak. Románom nyő s szé-pül...⁴⁰ A terveket illetően továbbra is homályban tapogatózunk, de márciusban így egészíti ki beszámolóját: „Életem egyszerű, mint a tiszta ég, s talán hasznos is; dolgozok szorgalmasan, s most az egyszer reménytelen, mert érzem, a mű, melyet alkotok, jó és erős. Naponkint terjed körülöttem láthatárom, vagy igazabban mondva, naponkint tisztul, a sejdítésből való lesz, a vágyból érzemény, az ösmeretből gondolat; csak életet, erőt adjon az ég, s nem futom át pályámat nyomtalanul.”⁴¹ Márciusban ezeket írja: „Óh én is éreztem kínjaidat, éreztem a fájdalmat, mikor meleg szívem az emberek je-ges érintése alatt elfagyott, mikor hitem a vallás csapásai alatt elenyészett, mikor átláttam, hogy legszebb érzeményeimre csak egy hazugság vala a fe-lelet, ó én is éreztem e kínokat mind, a megvetést, a visszavonást, a csalfasá-got, de nyugodt vagyok. Célt választék magamnak, s megelégszem mind magammal, úgy az étellel, csak használni akarok, másoknak élni, másokért fáradni, habár díjtalan, jutalom maga a tett, s boldogság ily célért csak fárad-ni is. Kövesd példámat...⁴² Annyi bizonyos, ez a levélrészlet *A karthausi* hangulatára vall.

Az írói tervek, a fájdalmas-érzékeny életérzés keverednek a kor magyar gondolkodását uraló tettvággyal. Emellett ez a Sótér István által részletesen földolgozott (s talán némileg túlhangsúlyozott) Palocsay-élmény időszaka.⁴³ A fiatalon elhunyt barát verseinek fordításában Kölcsey is segített, s Szalay közvetítő szerepének révén ez tovább mélyítette kapcsolatukat.⁴⁴ Itt is élet-rajzi gondjaink vannak: nagyon valószínű, hogy a Magyar Tudóstársaság alakulásakor 1831 januárjában találkoztak először személyesen. Amikor 1832 nyarán Kölcsey Pesten járt, erre nem kerülhetett sor, az *Országgyűlési Napló* írója viszont 1833. január 21-én mintha régebbi ismerős újrálátásának örven-dene.⁴⁵ Tehát itt sincsenek megbízható adataink. Egy tervezett folyóíratra utal Kölcseynek 1836 júniusában, Bécsből írott levelében, s az önfájdalmáról író, könnyet gerjesztő poétai művekről⁴⁶ a megismerő szándékra helyezi át a hangsúlyt: „Magyar nem ösmeri hazáját, önereje nagy titokként áll előtte, nem ösmeri a külföldöt, s bámulja vagy utálja, mert becsülni csak az tud, ki ösmer. E hiány pótolni lesz Szemlénk fő feladása. A külföldi s magyar statisztika, hazai s idegen szokások, utazó magyarok levelei, s honunkat közelről érdeklő munkák megbírálása, s ilyenek.” Más útleírások közlése mellett – azt tervezi, hogy – „itt adandom ki egész utazásomat...⁴⁷ A levél utalhat az alábbi Prága–Karlsbad „kirándulásra” is, de talán itt már a világ megis-merését szolgáló, nagyobb szabású – „európai” – utazására gondolt a ter-vezető.

Legjobb barátjának, Szalay Lászlónak 1832. június 24-én így panaszkodott: „Egy éve már, hogy itt Bécsben hontalan tengődöm, ittlétemnek most vége

van, ma éjszaka Karlsbadba megyek..."⁴⁸ Nagynénje, Teleki Ferencné számára ennek az utazásnak az első állomásáról írta (németül) 1832. július 10-én: „Prága meglepett engem: a legszebb város, amelyet idáig láttam, de nem szeretnék ott élni, mert ha szívünk úgy el van telve a jelennel, mint az enyém, nem érezzük jól magunkat a letűnt nagyság megannyi emléke között; jobban szeretem a tavaszt, mint a nyarat. Prága egészen ősziestnek tűnik. [...] Éppen ez a szerencsétlen táncestély vezetett vissza kedvenc foglalatosságomhoz, a politikához; mazurt táncoltak, és feltűnt előttem egész Lengyelország..."⁴⁹ A múlt és jelen szembeállítása, a Kölcsey-beszédekben tárgyalt lengyelkérdésre összpontosuló figyelme arra utal, hogy az „Ész és Szív” kérdéseit előtérbe helyező lázadó gondolkodása változik. A helyét és szerepét kereső fiatalember a kor szokásai szerint készült a Sótér István könyvében (a kevés fennmaradt adat miatt) viszonylag részletesen ismertetett utazás-⁵⁰ Előkészületeiről bizonyosan azt tudjuk, hogy 1836. június 30-án arra kérte Szalayt, a legközelebb Genf-be írjon: „Július vége felé vagy Augusztus kezdetével ott leszek.”⁵¹

1836. november 9-én már Franciaországban tartózkodott. Bordeaux-ból írt anyjának: „A kereskedelem a legtársadalmibb jellegű önzés; mindenki csak a maga számára működik és dolgozik, és mégis használ felebarátainak. Amit az isteni alapelv: szeresd felebarátodat, mint önmagadat, csak ritkán és keveseknél ér el, azt hogy egy ember egész életét az emberiség javának szentelje, a pénz előidézte. Az önzés így már örökletes bűne nemünknek; minden vallás, a legtöbb morálfilozófus küzdött ellene, de hasztalanul; a pénz (legalábbis gyakorlatilag) legyőzte. Élvezetet élvezetért, ez a cserekereskedelem elve. – A pénz sem egyéb, mint az élvezetek képviselője, de csupán a képviselője; ahogy a cserekereskedelemben csak azáltal lehet élvezethez jutni, hogy élvezetet biztosítunk másoknak, úgy van a pénzzel is; miután a dolgok természetében fekszik, hogy mindenki több pénzt halmoz fel, mint amennyit realizálni, azaz valóban élvezni tud, ebből világosan következik, hogy több élvezetet biztosít az emberiségnek, mint amennyit attól kapott, hogy így – akarata ellenére – nem volt egoista, sőt inkább olyan sokat tett az emberiség javára és hasznára, amennyit csak tudott...”⁵² A magányosságról is panaszkodó levél arra vall, hogy az „egoizmus” és a pénz kérdése változatlanul foglalkoztatta, de nem kerülheti el figyelmünket az sem, amit a kereskedelem közhasznúságáról mond. Toulonban a hajókkal együtt a gályarabok erkölcsi kérdése is megragadta a figyelmét. Következő fennmaradt levelét november 16-án némi iróniával és kevesebb fiatalos bölcselkedéssel írta Eötvös Ignácnénak: „Párizsban vagyok. – Dániel az oroszlanbarlangban – sóhajt erre: de ha hallana engem, amint, akár Dániel, régi szent énekeimet fújom, megnyugodnék. Egyike vagyok azoknak az egyéniségeknek, akiknek számára kizárólag az eszmék veszélyesek, és ugyanezeknek az eszméknek bármiféle alkalmazása csalódást okoz.”⁵³

III.

Fenyő István alapos eszmetörténeti feltáró munkája ellenére sem vagyok biztos abban, hogy helyesen látjuk a „veszélyesnek” és megvalósításuk esetén csalódást okozónak minősített eszméket. Fenyő megvizsgálta Eötvös ceruzabejegyzéseit olvasmányaiban, s ennek alapján – összefüggésben Szalay jogtudományi tájékozódásával – „Bentham-élményét” emeli ki.⁵⁴ Az ipar és kereskedelem szabadsága, a jobbágykérdés megoldásának szükségessége aligha tartoznak az idevágó nagy eszmék közé, a szabad emberek fölemelkedésének, vagyoni gyarapodásának gondolata már inkább. Annál fontosabb az az idézet, amelyet Fenyő Eötvösnek fiához intézett leveléből emelt ki. Ebben Eötvös arról vall, hogy „erővel” német filozófus akart lenni, s ezért „Kantot s mindjárt utána Hegelt addig tanulmányoztam, míg végre azon meggyőződésre jutottam, hogy minden philosophia haszontalanság”.⁵⁵ Az apai önirónia összemossa a tanulmányozás és a tanulás levonása közt eltelt időt, így nem határozható meg, hogy az után írta-e *A karthausit*, vagy előtte. Erdemes azonban továbbolvasni Fenyő észrevételeit, mert arra hívják föl a figyelmet, hogy Eötvös azokat a részeket jelölte meg magának Kant *Kritik der reinen Vernunft* című művének bevezetésében,⁵⁶ „amelyek az *a priori*, minden tapasztalattól független ismeretekről, ítéletekről és fogalmakról szólnak. Azaz az emberi megismerés kiterjeszhetőségére vonatkozóakat, amelyek túl vannak az empiria határain, továbbá a »tiszta ész« munkájáról, reflexióselemző képességéről írottakat. Eötvöst az érdekli, hogy az emberi ész képes-e, s ha igen, mennyire, az úgynevezett végső kérdések megválaszolására, [...] meddig juthatunk el értelmünk segítségével?”⁵⁷ Fenyő kimutatja Condorcet *Esquisse* című művének ismeretét is. Ebben azokat a részeket jelölte meg Eötvös, „amelyek arról szólnak, hogy az emberiség két részre szakadt: azaz a tanításra és hívésre rendeltre...”⁵⁸ *A karthausi* írója nyilvánvalóan a tanításra rendelték közé sorolta magát. Bacon ismerete ugyancsak érdekes, különösen mert itt Fenyő azt emeli ki, hogy a forradalmat reformokkal kell és lehet megelőzni. Hivatkozik Maculayra is, aki „írásaiban nem szűnt meg hangoztatni azt az igazságot, hogy a forradalom csupán reakció a zsarnokságra, s ha a reformokkal késlekednek, akkor a tarthatatlan állapotokat erőszak oldja meg”.⁵⁹

Európai útjáról hazatérve 1837 decemberében Sályból sürgette Szalay Lászlót: „Jöjj hozzám, ha lehet (falusi magányomba), s ha nem, olvasd svájci utamat, mely napról napra halad, s melynek lapjain mindék s mindenütt napsugárként dereng azon szerencse, melyet ő árasztta körülöttem. Szerettem sokszor s örülségig boldognak éreztem magam, s kétségbeesésig boldogtalanoknak, s most is szeretek, s ha rám néz, mosolyog, s szerencsés vagyok...”⁶⁰ Az említett szerelmet Sőtér azonosította. Ő – Ferenczi nyomán – az itt először említett „svájci naplóban” látta *A karthausi* forrását, de nem kerülte el

figyelmét a boldog szerelem élménye sem.⁶¹ (Aminek aztán a regényben semmi nyomát nem találni.) December 19-én arról számolt be Szalaynak, hogy húsz ívvel készült el, ami a tervezett műnek nem egészen a fele. Művészi értékéről nincs meggyőződve, de azt jónak tartja, amit „a zsidók emancipációjáról”⁶² írt. Akármit írt az útinaplónak ebben az elveszett (vagy lappangó) részében, a regényben Nagy Ignác vagy Kuthy Lajos szellemében idézi meg a zsidó pénzkölcsönzőt és gondolkodását, s mint minden, ami a pénzhez kapcsolódik, a zsidó Salamon is ellenszenves. (Az egészen más fölfogású híres tanulmánya, *A zsidók emancipációjáról* ugyanúgy a *Budapesti Szemlében* jelent meg, mint ezt megelőzően a *Szegénység Irlandban*.⁶³) Széchenyiről viszont alaposan megváltozott a véleménye: „A Hitel nem csak könyv, a Hitel valami több, nemesebb; a Hitel egy hazafiúi tett, s ilyen leendő némi részben svájci utam is: habár kisebb mértékben. Sz[échenyi] egész erejében találá a múltat, s harcot kezdve vele, ő az áldott rontó; s megmutatva az előítéletet s önséget egész mezítelenségben, helyt csinála nekünk, hol építhetünk.”⁶⁴ A következő januárban betegségéről panaszskodik és megismétli: „svájci utamon dolgozom, bár most, gondolhatod, valamivel kedvetlenebben... – Helyhezetem [...] kellemetes, független – s ez egy szó egy mennyországot rejt magába.”⁶⁵

A mennyei boldogság élménye, a *Hitel* nyomán hazafiúi tettnek szánt úti beszámoló terve után alig fél évvel, 1839 nyarán, meglepő módon közli Szalayval: „E sorokhoz mellékelve küldöm Karthauzim második részének végét, melynél rosszabbat jó idő óta nem írtam, s melynek elküldésére csak éppen az elkerülhetetlen szükség határozott. A második levél az újesztendei fantáziával még tűrhetőbb, de az első oly végtelen unalmas, hogy talán elaludnál mellette, ha nem bosszankodnál. – Csinálj vele, amit akarsz, ha jónak tartod, hadd ki egészen, így az öregnek tanácsai talán még tűrhetőbbek lesznek.”⁶⁶ Rejtély, hogyan készülhetett e mű a közbeeső fél évben, amikor az a kevés, amit tudunk tevékenységéről, politikai és más jellegű irodalmi tervekről szól. Áprilisban az *Árvízkönyv* anyagát gyűjti Heckenastnak,⁶⁷ májusban a Duna-szabályozás támogatására szólítja föl Borsod megye rendjeit,⁶⁸ majd Szalaynak arról számol be, hogy komoly okokból sokat kell írnia, újságokba, Hugo- és Byron-versek fordítását küldi el a *Társalkodónak*,⁶⁹ s ami a legmelegpőbb, még mindig a svájci útról ír, mint készülő műről. Széchenyinek *A karthausi* hangulatával – legalábbis látszatra – ellentétes fölfogásban írja: „Hazánk jelenje bús, de nem annyira, hogy egy szebb jövődjő magvait ne hordaná magában, s hogy nem lehetne, nem kellene reménylenünk. [...] – Magyarország egy káosz, nincs egy jó vagy rossz elem, mely ne léteznék tömegében, de nincs egy sem, melyet már kifejlve találnánk, de e káosz megindult, s ezért ne félj; ki fog fejlteni, mint e nagy világ, melyen élünk.”⁷⁰

Lehet, hogy e „káosz” a regény üzenetének fő tétele? Mégis az látszik valószínűnek, hogy valamelyik korábban említett regényének többé-kevésbé

kész kéziratát dolgozta át az általa szerkesztett *Budapesti Árvízkönyv* kedvéért. E feltevés akkor sem zárható ki, ha tudjuk, hogy 1839-ben csak az első folytatás jelent meg, a teljes művet 1841-re fejezte be, s a szöveg az 1842-es könyvbeli kiadásig tovább módosult.

Nem tartozik szorosan a munka történetéhez, mégis érdekes Széchenyihez 1841. március 1-jén Sályból írott leveléből a következő részlet: „...most legyen szabad nyíltan s őszintén szólnom hozzád magadhoz, kinek nézetei talán különbözők azoktól melyeket én követek, de kinek országos állását sokkal hasznosabbnak s hatását jótékonyabbnak tartom, mint hogy tökéletes igazságra nem érezném magamat lekötelve iránta. [...] És a P. Hírlap ellen való fellépésedet oly dolognak tartom, mely minden most történhetők között a legkárosabb...”⁷¹ „Te a haladás embere vagy, mint ez ügy érdekében tevé, több, mint hogy barátaid vagy elleneid valaha felejthetnének, a Hírlapban nincs egy elv, mely ne volna *Stádiumod*-ban felállított elveid világos következménye...”⁷² Ezek a gondolatok ugyanis arra vallanak, hogy *A karthausin* dolgozó Eötvöst főleg a regény érzékeny világán, a szeretet és az önzés kérdésein kívül eső politikai események foglalkoztatták. A regényszöveg újabb részleteit szorgalmasan küldte Szalaynak, s 1841. június 6-án ezeket írta: „...e kéziratokat utolsó leveled következtében Karthauzim befejezésével együtt Ribordynak May 16-kán azon kéréssel adtam át, hogy azokat kezeidhez szolgáltassa. [...] Addig is küldesd Karthauzim íveit...”⁷³

IV.

A karthausi korabeli olvasatait minden bizonnyal jelentősen befolyásolta az író személye és politikai szerepe. Ezek hatása alól elsőnek Péterfy Jenő függetlenítette magát. „Eötvösről két becses tanulmányunk van: a Csengeryé és Gyulai emlékbeszéde...”⁷⁴ – állapította meg, majd a következő megfontolásból állította elemzése középpontjába *A karthausit*: „Ez esetben inkább a művet tekintem, mint íróját. Sőt e pillanatban a könyvnek irodalomtörténeti nagy fontossága sem érdekel, csak az, hogy még ma is a legolvasottabb Eötvös művei között.”⁷⁵ Figyelemre méltók azok a szempontok is, amelyekkel Péterfy a regény múlt század végi „olvasottságát” indokolta: „Kétszer tanuljuk meg ismerni az életet. Először midőn félreismerjük, aztán midőn megismerjük; először a képzelem iskolájában, aztán a férfias elme világával. [...] Érzelmeink a képzelmi világ cselekvő személyeivé, gondolataink világtörvényekké válnak, jómagunk e ködhálós ország egyik első, elismert polgára lesz. A dolgok képzelmi rendjének egyik bélyegző sajátja, hogy nincs bennök ellenállás; a sötét anyag, az ördög hatalma benne nem létezik. A szép, az erény, a fonséges cselekvés csak amúgy – terem, mint gyümölcs a fán. – Íme a fiatal »ideál«, mint mesekirály, mint világalkotó. – Nem csoda, ha vele szemben a valóság rideg, ellenséges, eszmehagyott. Az első komolyabb

lépésnél, melyet a képzelem mezejéről a valóság rögre teszünk, ideálunk és az élet között űr keletkezik, borzasztóbb, mint minőt Pascal látott megtérése küszöbén. Minél fényesebb görögtűzet gyújtott »oda benn« a képzelet, annál sötétebb a külső világ.”⁷⁶ (Érdekes Pascal kiemelése is.)

Péterfy szerint a beszélővel együtt „mi” is megkezdjük „Kant egy szép kifejezése szerint – az önismeret pokoljárását, melyből minden igaz megismerés kiindul. – Lassan megtanuljuk, hogy első világunk még csak gyerekes dogmatismuson, éretlen föltevésen, esetlen inductión, elpalástolt önösségen nyugodott. Megérdemelte sorsát: szétpattant [...] (Gusztáv) Organismusából hiányzik a leglényegesebb alkotórész, a legcsodálatosabb, a megváltó erő. Gusztáv örökké csak szenvedni tud és sohasem akarni. – S ha valóban az akarat a jellem alapja, az ember gyökere, Gusztáv növény gyökér nélkül, ideg hús nélkül – lehetetlen érzelő. Innen érthető, hogy csak vágyai vannak, nincsenek törekvései...”⁷⁷ Az érzelm – rosszul ítél – állítja: „A karthausi alakjai is ködös típusok s nem egyének. Csont nélkül születtek; mintegy csalva csalódók, bűnös erényesek, erényes bűnösök.”⁷⁸ Formai érvekre is fölhívja a figyelmet: „De nemcsak a stylus körmondatos külformája, a rokon hasonlatok, az érzelm folytonos feszülése hoz a könyvbe egyhangúságot: a gondolat monotóniája is bánt még. Mert bármily tág legyen a gondolat köre, a szempont, melyben az érzelmi ember a világot tekinti, mégis nagyon korlátozott.”⁷⁹ Péterfy szerint Armand „páthoszában tette értelmét egészen elcsavarja. Mennyi az ilyen érzelmi ügyvédkezésben önámítás, mennyi akaratos csalás – ki tudná megmondani?”⁸⁰ Szerinte az író nemessége, érzelő heve, filozófiai gondolkodása kijelöli a célt: „Ez álláspont: az önösség megvetése. Ez álláspont evangéliuma: a szeretet. Ne magadnak, kicsinyes terveidnek élj, hanem családodnak, hazádnak, az emberiségnek! Mert annál tökéletesebb vagy, minél nagyobb a kör, melyet szerelmed átölel. Csak az önös boldogtalan! – S e könyvről mondták, hogy pesszimizisztikus! Akár azt is mondhatnánk, hogy a legszebb optimizmus rejlik mögötte.”⁸¹ Amint láttuk, az, amit Péterfy „optimizmus”-ként említ, sokkal jobban megfelel Eötvös harmincas évek közepétől kialakult fölfogásának, a „kül”-világ iránti érdeklődésének, mint a fájdalmas hang. Rendkívül érdekes Péterfy következő megjegyzése is: „Ha azonban tisztán a könyv alapeszméjét tekintjük, azt fogjuk találni, hogy benne az egyén viszonya a világhoz tisztább megoldást nyert, mint a sentimentalizmus vagy világfájdalom akármely más művében. Werther egyáltalán nem sokat törődik a világgal; Manfred minden társadalmon kívül áll; Chateaubriand pedig René ruhájában még Európából is elutazik s elmegy az indiánok közé francia Homérnak. Az egyén e művekben mindenütt szakít a társadalommal; fájdalmai árán vett függetlenségét nem áldozza fel, s örökös marad ellentétök.”⁸²

Sőtér István „én-regényként” tárgyalja *A karthausit*,⁸³ s szoros összefüggést lát a személyes élményeit megörökítő útinapló és a regény között. Erre az

összefüggésre Ferenczi Zoltán életrajza (1904) mutatott rá először, s azóta visszatérő eleme az újabb elemzéseknek. Arra azonban, hogy a tervezett – és egyelőre ismeretlen szövegű – *Svájci napló* végül tényleg alapul szolgált-e a regény megírásához, nincs bizonyíték, noha cáfolni sem lehet. E feltételezés alapján Sőtér igen érdekesen vázolja föl a regény szerkezetét. Eszerint a műben a *Kül és Bel Világ*, a *Gondolat-töredékek* aforizmái éppen úgy megtalálhatók, mint az útinapló-fejezetek: Párizs leírása (XVII.), a szegénynegyedek rajza (XIX.), az egykori emigráns arisztokraták világa (XX.), a Tuillériák (XXI.), a finánc-arisztokrácia (XXIV.), a Palais-Royal (XXXV.), Itália (XXXIX.) és az „arszlánok” életének megidézése (XL.). Szerinte *A karthausi* hangulati hatású párbeszédre épül, de a jellemek halványak. Sőtér úgy látja, a fejlődés egyik szála Gusztáv emlékeiből fonódik, a megtisztulási folyamat pedig a magányban megy végbe. Az első és második rész Gusztáv szerelmi csalódása, a harmadik a kolostor világa, a negyedik a naplószerű epilógus. Az I. rész: múlt és jövő, sötét-világos, éj vagy új nap szembeállítás, a II. rész Gusztáv drámája, a III. rész értekező jellegű, csúcspontja az orgia-jelenet, a IV. részben elsimul a konfliktus.⁸⁴ A körmondatok Kölcseyre emlékeztetik.

Fenyő István legutolsó (rövid) elemzése az írói szándéokra hívja föl a figyelmet: „e létértelmező, történelem- és erkölcsfilozófiai igény, jövőt kutató világnézeti feszültség teszi a maga nemében idehaza páratlanná” *A karthausit*.⁸⁵ Érdeklődésének előterében a „világnézet” áll, amely lényegében azonos Sőtér fölfogásával. Azzal, hogy Eötvös kiábrándult (Fenyő szavaival) „a júliusi monarchia társadalmából, a polgárkirályságból”.⁸⁶ Ezzel csak az a gond, hogy ilyen ábrándoknak nyoma sincs Eötvös írásaiban. Miközben Fenyő arra keres választ, hogy a regény írója mit utasít el, s milyen feleletet keres, elsőnek mutat rá arra, hogy a „keresztény humanizmus” tanítása „alapelveiben megegyezik a liberalizmus eszméivel...” Az általa ugyanitt említett utópista szocializmusnak nem találok nyomát a szövegben, de Gusztáv végső fohászában talán tényleg felhangzanak „lamennais-i-saint-simoni” eszmék, „amelyek a szeretet parancsát immár kiterjesztik az egész emberiségre, teljes egyenlőséget és testvériséget hirdetve minden ember számára. Ez a testvériség-idea lesz az író-politikus számára a legfőbb princípium...”⁸⁷ Naiv optimizmus? Ahogy Fenyő írja? Ha a fenti idézet „immár” jelzőjét mint változásra való utalást vesszük, igaza van. Krisztus azonban kezdettől fogva az egész emberiségre kiterjesztette a szeretet parancsát. Eötvös fölfogásában Lamennais (vagy Saint-Simon) csak visszatért ehhez a kiindulóponthoz.

Szegedy-Maszák Mihály vetette föl azt a kérdést, „vajon lehet-e egy történeti irányzatot esztétikailag értékesebbnek tartani valamely másiknál?”⁸⁸ Péterfy elemzésének érdekességét éppen abban látom, hogy kevésbé kötődik történeti irányzatokhoz, mint Sőtér, aki 1953-ban egyrészt a „realizmus” fogalom alkalmazhatóságával küszködött, másrészt nem mellőzhette a „hala-

dás” marxista fölfogását, s ennek megfelelően az írónak a forradalomhoz való viszonyát állította középpontba. Későbbi Eötvös-tanulmányai árnyaltabbak, sok érdekes megfigyelést tartalmaznak, de még 1974-ben is úgy látja: „A karthausi a júliusi forradalom kérdéséből indul ki”, és a forradalom nyomán keletkezett társadalmi helyzetet elemzi. „Amint Petőfi, úgy Eötvös is, a francia forradalom folyamatainak és eredményeinek végiggondolásából alakítja ki egész életfelfogását megszabó nézeteit”⁸⁹ – írja, figyelmen kívül hagyva, hogy Eötvös a regényben mindkét francia forradalmat kudarcként fogja föl, s csak az 1789-esről ismeri el legalább az indítékok jogosságát s a mélyen elítélt vérengzéshez vezető szándékok nemességét.

E gondolatkörben mozog az újabb szakirodalomból Balogh Ernő⁹⁰ és Veres András is.⁹¹ Meglepő, Veres mennyire félreértette Péterfyt. Érdekes olvasatának egyik tartóoszlopa egy találoán választott Kant-idézet: „Lelkemet két dolog tölti be, s annál jobban növekvő és újuló csodálattal és tisztelettel, minél többször és alaposabban foglalkoztatja elmémet: a *csillagos ég fölöttem és az erkölcsi törvény bennem.*” Többszólamú olvasatomban ugyan erősen megkérdőjelezhető a Gusztávban élő erkölcsi törvény feltétlen érvényesülése, annál fontosabb szerepet kap a Veres dolgozatában hangsúlyozott mértékletesség, önkorlátozás elve. Egy ponton Veres is szóvá teszi a megfogalmazás kétértelműségét, s fölhívja a figyelmet arra, hogy a „végső válasz [...] eltér a biedermeier befelé fordulás eszményétől is. *Másoknak élni* – mint azt Justus doktor teszi – Gusztáv legfontosabb felismerése” – írja. Az olvasónak fölkinált „végső választ” keresve – Heller Ágnesra hivatkozva – bonyolódik viszont bele a szentimentális hős kérdésébe. Eszerint szemben az érzelmeiben irracionális romantikus hőssel, a „szentimentális hős világa egyszerű. A poézissé vált köznapi világa. A romantika otthona a kaland, a csoda. A szentimentalizmus a felvilágosodás hídja az utópikus szocializmus felé, a romantika a restauráció hídja a dekadencia felé.” A baj csak az, hogy Gusztáv története éppenséggel kaland, sőt talán csodavárás is, és biztosan nem érvényes rá Heller Ágnes feltételezése, hogy „átlát a másikon, mint ismertet szereti”. (A tanulmányból hiányoznak a filológiai hivatkozások.)

Ellenkezőleg: a regény fő kérdése éppen az átláthatatlanság, a megismerhetetlenség. A Palocsayért lelkesedő Eötvös esetében igaz, „hogy a szentimentális lélek emelkedett vágyakozása és tanácstalansága” közös nemzedéki élmény lehetett, amire érzékeny regények sorában találtak példát. Sokkal inkább Rousseau műveiben, mint a *Wertherben*, s Chateaubriand (*Atala*) és Sainte-Beuve (*Volupte*) mellett Hugo, George Sand és más – inkább már romantikusnak minősített – szerzők műveiben. Több jel a *Wilhelm Meister* hatására, illetve vitatására utal. Ilyen Werner (Wilhelm kereskedő barátja) neve mellett a színház-színjátszás kérdése, amely itt is, ott is központi helyet foglal el. S ha nem akarjuk a regényt történeti irányzatokba illeszteni, beláthatjuk, hogy amikor Péterfy Gusztáv akaratának hiányáról beszél, ezt nem

az elmarasztalás, hanem a ténymegállapítás szándékával teszi: Gusztávot valóban nem a céltudatos akarat jellemzi. A XIX. század első felének magyar gondolkodói éppen az akaratot állították szembe az álmodozással. Fölfogásukban a céltudatos akarat (és megvalósító erő) hozhat változást, jelenthet kiutat a magányos ábrándozás (vagy bűnbánat) zsákutcájából.

A „szentimentális lélek” nehezen meghatározható fogalma igen eltérő világirodalmi példákban közelíthető meg. Talán nem alaptalan arra gondolni, hogy Eötvösre Kölcsey tette a legnagyobb hatást. A saját irodalomfölfogását újra és újra átgondoló, de belső ellentmondásaitól megszabadulni nem tudó Kölcsey. Már határozottan a tettek mezejére lépett, önfeláldozó politikai szerepet vállalt, amikor a következőket írta *Országgyűlési Naplójába*: „Mert amit a lélek hosszú szép álmok által tett sajátjává, ami érzelmi homályból gondolati tisztaságra soha fel nem derül, ami a látszó világ alakjait azért olvasztja össze, hogy a képzelet erejéből ideállá váljanak: azt érteni nem lehet. Érezni pedig, – oh barátim, azt az édes-keserű, azt a sötét-világos, azt a szívet és ideget keresztülrengő, azt a lélekben oly tisztán álló, és mégis oly ismeretlen valamit érezni, nem dolga mindennek. – Imádjátok a Gondviselést! Ez érzelem nélkül az öröm ideálját nem ismeritek ugyan, de az ideállá emelkedő fájdalmat sem. Mert a fájdalom is felveszi a szépség alakját...”⁹² Az „ideál” ebben a fölfogásban az esztétikus létrehozója, vagyis Istenbe vetett hittel, a földi létnek a bűnbánók zarándokútként fölfogásával a fájdalom, az ember szenvedése akkor is szervező eszméje lehet a műalkotásnak, ha ennek összefüggései megmagyarázhatatlanok, az Ész számára fölfoghatatlanok.

Am ahogy a „lélek hosszú szép” álmairól a harmincas években Kölcsey figyelme is a rajta kívüli világ megismerésére és a közösségi kötelességek vállalása felé fordul, Eötvöst is egyre jobban foglalkoztatja mindaz, amit utazásai közben látott. Ebből születhet a *Svájci napló* terve, ebből születnek útibeszámolóí, amelyeken 1837-től dolgozott. Szalay László *Themis* című jogtudományi folyóiratában jelent meg a *Vélemény a fogházjavítás ügyében ns. Borsod vármegye ebbeli küldöttségéhez* című tanulmánya, majd mint említettem, a *Budapesti Szemlében* a *Szegénység Irlandban* és *A zsidók emancipációjáról*.⁹³ A karthausi alaptétele mégis a szenvedés megtisztító erejű megidézésének esztétikai értékteremtő szerepe marad. Ahogy a *Zrínyi dalában*, a *Zrínyi második énekében* megszólaló fölháborodás és nemzetféltő aggodalom mögött is ott a „fájdalom ideáljának” eszménye. Noha ezt a szentimentalizmushoz szokás kötni, meg kell jegyezni, már Shakespeare-nél drámai tényező – gondoljunk akár a *Lear királyra*, akár *A velencei kalmár* Antoniójára, aki ezekkel a szavakkal lép színpadra: „Nem is tudom, miért vagyok szomorú” (Vas István fordítása), s ez a szomorúság, unottság indítja el tragikus útján. Ugyanakkor ismételten hangsúlyoznom kell, hogy az olvasókra gyakorolt hatásnál az esztétikai értéket a politikai pályára lépő Eötvös kevésbé tartotta fontosnak.

- 1 Cseke, 1838. augusztus 4. *Kölcsey Ferenc Összes művei*, Bp., 1960 (KÖM), III, 836.
- 2 KÖLCSEY Ferenc, *Országgyűlési napló* = KÖM, II, 448.
- 3 FERENCZI Zoltán, *Báró Eötvös József*, Bp., 1903 és SÓTÉR István, *Eötvös József*, 2. kiadás, Bp., 1967.
- 4 S. VARGA Pál, „...az ember véges állat...” (A kultúranropológia irányváltása a felvilágosodás után – Herder és Kölcsey), Fehérgyarmat, 1998, 69.
- 5 S. VARGA Pál, *A gondviselэшhittől a vitalizmusig*, Debrecen, 1994, 46.
- 6 S. VARGA Pál, *i. m.*, 1998, 60.
- 7 CSETRI Lajos, *Nem sokaság hanem lélek: Berzsenyi-tanulmányok*. Bp., 1986, 63–64., 69. Idézi: TAKÁCS József, *Politikai beszédmodok a magyar XIX. század elején*, ItK, 1998, 668–686.
- 8 A levelet közli: FENYŐ István, *„Neveljünk polgárokat”*, Bp., 1984.
- 9 FENYŐ, *i. m.* 10.
- 10 FENYŐ István, *A centralisták*, Bp., 1997, 48.
- 11 FENYŐ, *i. m.*, 1997, 49–50.
- 12 *Eötvös József művei – Kultúra és nevelés*, Bp., 1976, 35–40.
- 13 EÖTVÖS, *i. m.*, 15–16.
- 14 Az előzményekről már a következő Hugo-tanulmányban olvashatunk.
- 15 EÖTVÖS, *i. m.*, 40.
- 16 Uo.
- 17 EÖTVÖS, *i. m.*, 41–50.
- 18 Kölcsey töprengésének filozófiai mélységét azonban mintha nem fogta volna föl.
- 19 EÖTVÖS, *i. m.*, 42.
- 20 Uo., 44.
- 21 Uo., 46.
- 22 Uo.
- 23 EÖTVÖS, *i. m.*, 47.
- 24 Uo.
- 25 *Eötvös József művei, A XIX. század uralgó eszméi*, Bp., 1977, VI. könyv, 2. fejezet.
- 26 EÖTVÖS, *Kultúra...*, *i. m.*, 42–43.
- 27 Johann Wolfgang GOETHE, *Költészet és valóság*, Bp., 1980, 606.
- 28 „A poezis találója az emberi szív érzékenysége, s a gazdag képzelődés volt...” – írja *A poezisról szólva* = KÖM, I, 389. „Himfynél a költés maga nem mesterség, ő lángol és teremt” – olvassuk a Csokonai-kritikában, *i. m.*, 411. Berzsenyi „soha nem tárgyától veszen lelkesedést, hanem önmagától...”, *i. m.*, 424.
- 29 Johann Wolfgang GOETHE, *Wilhelm Meister vándorévei*, Bp., 1983, 317.
- 30 GOETHE, *Költészet és valóság*, *i. m.*, 603.
- 31 Johann Wolfgang GOETHE, *Wilhelm Meister tanulóévei*, Bp., 1983, 373.
- 32 GOETHE, *Költészet és valóság*, *i. m.*, 604.
- 33 Erre (is) utal az Hugo-ismertetés idézett részében az ifjúság „lángolása”.
- 34 E „nemet mondás” elméleti háttéréről lásd: S. VARGA Pál, „...az ember véges állat...”, *i. m.*, különösen: 21–29.
- 35 EÖTVÖS József, *Levelek*, Bp., 1979.
- 36 FENYŐ, *„Neveljünk polgárokat...”*, *i. m.*, Levele Dessewffy Józsefhez, 1831.(?) szeptember 21. Bécsből(?).
- 37 Ismerjük a szatmári követ örömét, hogy találkozhatott vele 1833. január 21-én, és ezeket írta az *Országgyűlési Naplóba*: „közelemben a szeretetre méltó, lángvérű gyermek, az én Eötvös Pepim...” KÖM, III, 423.
- 38 EÖTVÖS, *Levelek*, *i. m.*, 87.
- 39 Uo., 89.
- 40 Uo., 93.
- 41 Uo., 97.
- 42 Uo., 99.
- 43 SÓTÉR István, *Eötvös József*, Bp., 1967. 72–75.
- 44 EÖTVÖS, *Levelek*, *i. m.*, 94–95. Kölcsey Ferencnek, 1836. február 26.
- 45 KÖM, II, 423.
- 46 Eötvös, *Levelek*, *i. m.*, 101.
- 47 Uo., 104.
- 48 Uo., 79.
- 49 Uo.
- 50 SÓTÉR, *i. m.*, 45–52.
- 51 EÖTVÖS, *Levelek*, *i. m.*
- 52 Uo., 108.
- 53 Uo., 122.
- 54 FENYŐ, *A centralisták*, *i. m.*, 61.
- 55 Uo., 68.
- 56 Az én kiemelésem – TTE.
- 57 FENYŐ, *i. m.*, 69.
- 58 Uo., 69.
- 59 Uo., 79–80.
- 60 Uo., 118.
- 61 SÓTÉR, *i. m.*, 49.
- 62 EÖTVÖS, *Levelek*, *i. m.*, 120.

- 63 Budapesti Szemle, 1840, II, 110–156. és I, 89–156.
 64 EÖTVÖS, *Levelek, i. m.*, 120.
 65 Uo., 13. (Eötvös – Szalaynak, Sály, 5/1. 1838.)
 66 Uo., 133.
 67 Uo. (Eötvös – Toldynak, 1838. április 14.)
 68 Uo., 125. (Eötvös – Széchenyinek, Sály 16/5.)
 69 Uo., 126–130.
 70 Uo., 131. (Eperjes 7/6. 1838.)
 71 Uo., 135.
 72 Uo., 136.
 73 Uo., 141.
 74 PÉTERFY Jenő, *Irodalmi tanulmányok*, Bp., é. n. *Báró Eötvös József mint regényíró (Budapesti Szemle)*, Bp., 1881, 1.
 75 Uo., 1–2.
 76 Uo., 2.
 77 Uo., 3.
 78 Uo., 4.
 79 Uo., 6.
 80 Uo., 8.
 81 Uo., 9.
 82 Uo., 10.
 83 SÓTÉR István, *i. m.*, 71–102. Kiemelten: 90.
 84 SÓTÉR, *i. m.*, uo.
 85 FENYŐ, *A centralisták, i. m.*, 107.
 86 Uo., 107.
 87 Uo., 109.
 88 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalom történeti és elméleti vizsgálata (1993) = Uő, „Minta a szőnyegen”, Bp.*, 1995, 14.
 89 SÓTÉR István, *A karthausi és a miniszter, Eötvös József küldetéstudata = Uő, Werthertől Szilveszterig*, Bp., 1976, 247–265. Az idézet: 262.
 90 „*Ismerd meg tenmagad*” = *Tündérmok*, Bp., 1988, 49–69.
 91 VERES András, *Eötvös Karthausija: a kiábrándulás vagy kibontakozás regénye*, ItK, 1985, 18–26.
 92 KÖM, II, 374. (1832. dec. 31.)
 93 EÖTVÖS József, *Reform és hazafiság*, Bp., 1978, I. k., 11–15.

Narrato-poétikai vizsgálódások az érzékenység magyar napló- és levélregény-irodalmában

„Le discours, ce n'est pas simplement
ce qui manifeste (ou cache) le désir,
c'est aussi ce qui est l'objet du désir”
(Michel Foucault)

(I. Bevezetés) A XVIII. századra az európai irodalmakban a regény kerül az érdeklődés előterébe, bár az arisztotelészi normákat követő poétikák nem vesznek tudomást róla, mivel valószínűleg nem tudnak mit kezdeni egy olyan műfajjal, amelynek hagyományai rendszerezetlenek, illetve könnyen megkérdőjelezhetők.¹ A század második felében a magyar olvasóközönséget is kiszélesíti a regényirodalom. A hirtelen megnövekedett olvasásigényt eleinte gyengén sikerült fordítások, átdolgozások, főleg heroikus és gáláns regények próbálják kielégíteni. Míg a nyugat-európai irodalmakban a XVII. század végétől a XIX. század elejéig százszázmra születnek a hatalmas népszerűségnek örvendő napló- és levélregények, addig Magyarországon csak igen lassan érik be ez a típus. A század hetvenes–nyolcvanas éveitől viszont e korszak legtehetségesebb magyar írói „– az olvasóközönség érdeklődésével ellentétben – főként az érzelmes regény felé fordultak figyelemmel”² szépprózai próbálkozásaikban. Az érzelmek adekvát megnyilatkozására pedig elsősorban a napló- és levélregények kínálta formában nyílt lehetőség.

A XVIII. század közepétől körülbelül száz regényként olvasható írás terem Magyarországon,³ ebből mintegy harminc mutatja fel a napló- és levélregények formai jegyeit, ám eszmetörténetileg ezek nem képeznek homogén egységet. Tartalmi szempontot használva az osztályozáshoz, az egyik csoportba azok a szövegek⁴ sorolhatók, amelyek elsősorban a külvilág eseményeit hangsúlyozzák, és gyakran politikai, filozófiai fejtegetéseket tartalmaznak.

A másik csoportot azok a napló- és levélregények alkotják, amelyek az érzékenység öntörvényű világát a maga teljességében próbálják kibontani. 1789, Kazinczy *Bácsmegyeynek őszve-szedett leveleinek* megjelenési éve, olyan hatástörténeti stációként értelmezhető, amely néhány évtizedre kijelöli a magyar regény- és fordításirodalom egyik fő nyomvonalát. A *Bácsmegyey* hatását hangsúlyozza Mészáros Ignác két könyve is, a francia eredeti német fordítása alapján készült *Montier asszony levelei* (1793) című levélregény és a *Minden esetekre el-készült magyar szekretárius* (1793).⁵ Franciaországban már a XVII. századtól használják a levelezési kézikönyveket, a *Secrétaire*-ket,⁶ amelyek a királyi udvar és a szalonok világából indulnak hódításra. Antik és reneszánsz

hagyományoktól megerősítve a *Secrétaire*-ek divatossá teszik a magánéleti levelezést, amely az irodalmi hierarchia lassú fellazulásával sajátos prózai műfaj alapjává válik. 1794–95-ben jelenik meg a *Fanni hagyományai* folytatásokban az *Uránia* három számában. Az *Adolf's gesammelte Briefe* 1800 körül még egyszer fordítás tárgya lesz: Csóka József *A' meg csalatott szerelem' győtrésének áldozatjává lett Adolf' levelei* címmel „németből találós szaporítással által szerkeszti”⁸ a regényt, de fordítása kéziratban marad. Ugyancsak nem adják ki Vitkovics Mihály töredékes levélregényét, amely a századforduló tájkán keletkezett. 1806-ban Kis János magyarra fordítja Richardson levélregényét, az angol érzékenység alapművét *Magyar Pamela* címen, de már a levélformát elhagyva fogalmazza át a szöveget. Ez idő tájt készíti Kisfaludy Sándor a *Két Szerető Szívnek Története* című levélregényét, amely majd csak 1870-ben kerül az olvasók elé. Az 1810-es évektől már csupán néhány, az érzékenység hagyományaihoz kötődő napló-, illetve levélregényt említhetünk.⁹ A húszas évektől e műfaj a maga teljességében már nem életképes, az irodalmi tapasztalatok rendszerébe beépülve viszont olyan hagyománnyá válik, amelynek nyomai az irodalom transztextuális játékkerében fellelhetők és működőképesek maradnak.¹⁰

Dolgozatomban a magyar irodalmi érzékenység napló- és levélregényeinek narrato-poétikai szempontú elemzését próbálom elvégezni, mivel e műfaj értelmezését a narráció és az ebből adódó műfaji problémák részletes tanulmányozása sokban kiegészítheti. Nem törekszem a teljes szépirodalmi anyag feldolgozására, mert munkám terjedelme és szándékaim irányultsága ezt nem teszi lehetővé. A teljesség igényét azonban egészében nem visszautasítva egy reprezentatív mintavétel segítségével ragadom meg e műfajt. Négy regényt választottam ki vizsgálódásaimhoz, Kazinczy Ferenc *Bácsmegyeynek öszve-szedett levelei*, Kármán József *Fanni hagyományai*, Vitkovics Mihály *A tárkányi remete [A költő regénye]*¹¹ és Kisfaludy Sándor *Két Szerető Szívnek Története* című művét.¹² Gondolatmenetemben, értelmezve a napló- és levélregények műfajmeghatározó szöveghelyeit, a narratvika ismertetésével rámutatok a fragmentáltság és az egységteremtés dinamizmusára, valamint az olvasási stratégia összetettségére, majd elsősorban az egyes szám első személyben megszólaló nyelv felől közelítve a „jellemrajzhoz”, a szereplő fogalmának értelmezési lehetőségeire helyezem a hangsúlyt.

(II. Beszélés és elbeszélés avagy levél és naplóbejegyzés: megsokszorozódás és elaprózódás) A napló- és levélregények alapvető narrációs sémája a naplóbejegyzések, illetve a levelek sora, amely eleve feltételezi az egyes szám első személyű megszólalást. Meglehetősen rövid, prózában írott szövegek egymásutánisága építi föl a regényeket, úgy, hogy a hagyományos értelemben vett történetmondás ismételten megszakad. A szövegek minden darabja ketős arcú: egyrészt önálló gondolatsor, másrészt az egységek sorából kikristá-

lyosodó történet része. Az írás aktusa egyfajta ürügy az önmegteremtésre, az érzelmek és a gondolatok kimondására. A szövegegységek a magány metaforái: a levél a távolság áthidalása, a jelen nem lévő, gyakran homályos körvonalú másik megszólítása vagy teljes szem elől veszítése; a naplóbejegyzés pedig az abszolút egyedüllét nyelvi leképezése.

A napló- és levélregényekben a diszkurzus az elbeszélést háttérbe utasítva, de nem megszüntetve válik a műfaj meghatározó elemévé. A *discours*¹³ genette-i értelemben maga a nyelv (*langage*) természetes létezési formája (*mode naturel*), szubjektív megszólalás, amelyet egyedül nyelvi kritériumok határoznak meg. *Discours* ott van a legtisztábban, ahol explicit módon jelen van az én (*je*), amely elsősorban beszélője és nem elbeszélője, mondója és nem elmondója a szövegnek. A *discours*-ban megszólaló beszédhelyzete lesz a legfontosabb jelentésképző fókusz (*le foyer des significations les plus importants*). A tiszta *récit* ezzel szemben objektív, az én implicit módon van benne jelen, itt nem a beszédre, hanem az általa elbeszél *histoire*-ra helyeződik a hangsúly. A diszkurzus uralta szövegegységek darabokra szakítják a történetmondást, a beszélők váltakozása a kikristályosodó történet elaprózódását és megsokszorozódását eredményezi. Ez a szövegépítkezés meghatározó narratív jegye az érzékeny napló- és levélregényeknek, ami poétikai és recepcióesztétikai következményeket generál.

(1. A megnevezés újraértelmezése) Borbély Szilárd írja a *Fanni hagyományai* műfaji problémáiról, hogy „műfaji besorolása következtében az olvasatok a regényszerű világalkotás igényével, a lélektani következetesség, a narráció megoldottsága vagy megoldatlansága, a tér-idő szerkezet referencializálhatósága vagy szimbolikus kiterjeszhetősége stb. elvárásával közelítenek a szöveghez”.¹⁴ Ez az elfedő értelmezői stratégia a másik három vizsgált levélregénynél is jelen van. Kétségtelen, hogy mind a négy szöveg tartalmaz olyan narratív megoldásokat, amelyek a regény felé mutatnak, ám egy tüzetesebb poétikai vizsgálat a narráció, a paratextusok,¹⁵ illetve a műfajmeghatározó önreflexív utalások terén olvasási szokásaink megváltoztatására és poétikai kategóriáink pontosítására hívja fel a figyelmet. A paratextusok a fragmentáltság és a szakaszokból kikristályosodó történetegész kettősségére mutatnak rá, az önreflexív utalások a *román* fogalmiságát hangsúlyozva pedig a történetet és nem az elbeszélésmódot jelölik.

A *Bácsmegyey* viszonylag gazdag a műfajra utaló szöveghelyekben. A címében „öszve-szedett” levelek, alcímként „Költött történet” megjelölés szerepel, egyszerre emelve ki a szakadozottság és az egység dinamizmusát. A *Jelentésben* Kazinczy négyszer használja a *román* kifejezést, három esetben alkotására vonatkoztatva, egyszer pedig a *Siegwart*tal kapcsolatban. A levelekben is többször előfordul a *román* szó, Bácsmegyey saját élettörténetére vetíti azt egyfajta önmeghatározó funkcióban, sorsát kijelölő események

bekövetkeztek: „Szent-Pétery az én közben-járásom által Secretáriussá lett a' Consiliumnál, 's meg-kértte Mantzit. [...] – 's Mantzi hozzá ment. – Nem jó volna e' ez egy Románnak? (26.)¹⁶ „Szent-Pétery azon kér, hogy [...] én legyek Vőféje. Mintha a' menny' köve tsapott vólna belém, mikor ezt a' kérését olvastam. Hogy a Román jól súljön el, rá kellene állanom.” (36.) Borbély Szilárd szerint a *Bácsmegyeyben* mindannyiszor „szomorú, tragikus szerelmi történet”¹⁷ jelentésben fordul elő a *román* kifejezés.

A *Fanni hagyományai* szintén kétségbe vonja a regényként olvasás biztonságát.¹⁸ A szöveg eredetileg szerző és egységes cím nélkül jelenik meg három részben az *Urániában*. Az első szám tartalomjegyzékében *Fanni* címmel szerepel, a második számé *Fanni' Hagyományai*ként jegyzi, a harmadik számében pedig mint a *Fanni Hagyományai' Folytatása* van jelen, itt a levelek „külön tételként”¹⁹ is olvashatók. Az eredeti kiadási forma többszörösen elbizonytalanítja a regényként olvasást. Egyrészt háromfelé törik a szöveg, először a két bevezetés jelenik meg, másodsor a harmadik bevezetés és *Fanni* huszonhét bejegyzése, harmadszor *Fanni* további bejegyzései, illetve levelei kerülnek a folyóiratba. Másrészt a „folytatásos regény”,²⁰ örökös megszakítottasága és újakezdése következtében nem tekinthető egyértelműen lezártnak, hiszen a szöveg utolsó tömbje *Fanni Hagyományai' Folytatása* címmel szerepel. Bár az utolsó bejegyzés első mondata a következő: „Utoljára teszem reád Titkaim Meghittye! Sorvadó Kezeimet –” (III. 202.),²¹ azért érdemes azon elgondolkodni, hogy a harmadik szám után az *Uránia* nem jelenik meg többször, így *Fanni* története nyitva marad, viszont örökre le is zárul, hiszen a létét biztosító intézmény megszűnik. A harmadik bevezetés egyik részlete a napló- és levélregényeket az olvasó szempontjából határozza meg, műfaji meghatározásként értelmezendő: „El-szakadozott Töredékek, apró Gondolatok – de a' mellyekből egy szép Egészet öszverakhat a' – Gondolkozó.” (II. 201–202.)

A *Két Szerető Szívnek Története* is megkérdőjelezi a regény műfajába tartozást, annál is inkább, mivel a szöveg töredékes.²² A cím és az alcím (*Eredeti Levelekben A' múltt Franczia Háborúból*) itt is a műfajra utal, kiemelve a mozaikszerűséget felidéző olvasás, illetve a levelek kapcsolódásából konstituálódó egység megteremtésének szükségességét. A befejezetlenség azonban a címben szereplő *történet* szó létjogosultságát vonja kétségbe. A levelekben két olyan részlet van, ahol a szöveg a *román* fogalmiságát körüljárva önnön műfajiságára reflektál: „szíveinknek története hasonló egy Románhoz: a' vége még hátra vagon.” (172.)²³ A *román* itt az érzelem szömezejéhez kapcsolódik, felvetve a tragikum lehetőségét. Egy másik levélben a *román* műfaji meghatározása a korabeli olvasási szokásokra is fényt vet: „Valóban, ha leányom volna, soha nem engedném néki a' Románok' olvasását. Mert valamint a' válogatott könyvek hasznossak, sőt szükségesek a' szív' 's a' lélek

formálására, úgy sok és számossabb könyv éppen ártalmas, veszedelmes – kész, megorvosolhatatlan méreg a’ fiatal szívnek.” (173.)

A *tárkányi remete* [A költő regénye] is töredékes. A szöveg címe itt már nem a műfajt jelöli, hanem a főszereplőként értelmezhető beszélőt jellemzi, eltávolodva ezzel a műfajra reflektáló címadás konvencióitól. A levélregényben nincsenek műfajra utaló szövegrészek, viszont az eddig még kiadatlan előbeszéd műfajjelölésként működik. A kézirat a töredékes előbeszéddel kezdődik (az áthúzott szavakat < > közé tettem): „A Eger városán felül az Éjszaki részről csoportosan emelkednek a Tárkányi <er> Bértzek; mellyeknek közepette kies völgyek terülnek. <Itt állott valaha Barkotzi A Hegyek> E hegyek’ <n> elején mingyárt állott hajdan egy felséges Kastély, melyet istenben boldogúltt Barkotzi Ferentz Egri püspök építhetett. Előtte a nagy tó, a kissebb Halfolyamok terültek, <felol mellette> mellette a számtalan kibuzogó források, ’s fellyebb a völgy felé a tekergő patak, melly mellett menve nagy megdúltt Kőszírtek <hajlanak> remító <m> hajlások közt a legszebb, <mellyek> azok közül mellyet a természet kigondólhatott, völgy terjed – <Ennek> egy <részén a hegy tövében állott egy> Ennek egy részén <a hegy tövében> egy hegy ered, ennek melyében remete gúnyhó. A moh egészen be nőtte a szalmás fedelét – körülte két ágy diofa, <a e> és apró gyümölcös fák – ezt a helyet igen ritkán ember járta. Egykor egy fiatal...” E paratextus a nyugat-európai és magyar napló- és levélregények előbeszédeinek tükrében olvasható, amelyek mindig az utánuk következő szöveg és szövegforma autentikusságát hivatottak demonstrálni. A *tárkányi remete* [A költő regénye] esetében azonban ez az olvasási stratégia nyitott és/vagy beteljesítetlen marad a befejezetlenség miatt.

A négy regény műfajjelölő paratextusai és önmeghatározó reflexiói újraértelmezésre készítetik az értelmezői hagyomány gyakorlatát. A szaggatottság és az egységteremtő törekvés dinamizmusát előtérbe állítva egy különleges, gondolatisággal telített prózai műfaj körvonalazódik e szövegekkel, amelyekben az én megteremtése válik elsődleges feladattá. Az olvasatok egyoldalú, a regény horizontjából közelítő módszerei az elnevezés elfedő értelmű használatából erednek. A napló- és levélregény nevében a *regény* szó hangsúlyos, amely elsősorban az elbeszélte történet jellegét veszi figyelembe, a forma, a napló és a levél így nem bővíti az értelmezést. Ahhoz, hogy a műfajt a szövegek által igényelt olvasási stratégiával közelítsük meg, szükséges az elnevezés újraértelmezése. Ha nem is lehet egy konnotációmentes fogalmat találni a megjelöléshez, ki kell használni a megnevezés a priori kettősségét azzal, hogy a regény szóról a naplóra és a levélre helyezzük a hangsúlyt. Ezt a hangsúlyeltolódást a levél és a naplóbejegyzés formájából adódó narratív technika kívánja meg, amely eltér egy hagyományos értelmű történetmondástól. A fogalom használatában tehát egyszerre kell érteni és érzékeltetni az egység és a töredezettség, az elbeszélés és a disz-

kurzus széttartó egységét, amellyel nem feltétlenül a regény kategóriájának átlépése, hanem a műfaj pontosítása a cél. A következő két fejezetben arra kívánok rámutatni, hogy a műfajjelölő szöveghelyeken túl miként mutatkozik meg a napló- és levélregényekben a fragmentáltság és az egész képzetének jellegzetes kettőssége.

(2. *Napló- és levélregény: fragmentumok halmaza?*) A szövegegységekben általában egy beszélő nyelve fogja össze a gondolatfolyamot, amelynek irányító szerepet betöltő fogalomcsoportja a hiány, a megfosztottság és az ott nem lét szómezeje. A levél a másik felidézésének eszköze a levélíróban, amely a másik vonalainak fokozatos elmosásával, önmaga egyre mélyebb felkutatásával jár együtt, így a másiktól csak az általa feltámadó érzelmek marad. A naplóbejegyzések pedig az abszolút magány kifejezői, itt a másikkal való kapcsolat csupán vágy marad. Mindez szükségképpen apró gondolatfoszlányokra bontja a szöveget az esemény sor háttérbe szorításával. A gondolatiság felerősödése és a feltételezett egység örökös megszakítottága különböző módon és mértékben valósul meg a vizsgált regényekben, ami a műfaj továbbfejlődésére vagy inkább meghaladására is enged következtetni.

Bácsmegey mindvégig Mantzi hiányában létezik, minden megszólalásnak a szerelmes ott nem léte lesz az alapja. A megfosztottság kiemeli az állapotszerűség dominanciáját: „El nem tudom hitetni magammal hogy elváltunk egymástól; pedig minden pertzentésben – minden pillantásban érzem hogy nem vagy itt, – hogy én nem vagyok melletted.” (1.) A Marosyval való levelezés szervezőeleme is a hiány okozta fájdalom: „Én nem lehetek-el panaszkodás nélkül; [...] panaszim’ hallgattatásával kínozlak, hogy szívem’ leg-kisebb szenyvedésit is elidbe terjesztem.” (114–115.) Ezzel egyben írása célját is kijelöli: a papíron történő önmegértés lesz leveleinek kizárólagos értelme.

A mély reflexió és a hiány a *Fanni hagyományaiban* is a szakadozottság érzetét erősíti, annál is inkább, mivel a szöveg túlnyomó részét a naplóbejegyzések teszik ki, amelyekben a beszéd alanya, tárgya és címzettje egyazon személy: „...tulajdonképpen a napló, a folyamatos önelbeszélés az, ami a szubjektumot önmagát nyelvileg kijelentő szubjektummá teszi. A napló tehát a szubjektivitás nyelvi konstituálódásának legerősebb példája: a naplóíró szubjektum a jegyzeteken keresztül végül is csak önmagának kíván jelen lenni, önazonosságát legitimálja.”²⁴ Az önmagába forduló beszéd mégsem mozdulatlan állapotként, hanem önmagába visszatérő mozgásként értelmezhető. Fanni már az első naplóbejegyzésekben önazonossága meghatározásának lehetőségeit kutatja: „valami hiánnyal küszködik, amelynek megnevezésére nem képes. Ezért önmagát megkísérelti e hiány tükrében szemlélni.”²⁵ A társ hiánya önmaga hiányosságaként jelenik meg: „Ó! – talán ő betölténé a Szívem Hijjánosságát. Szeretne ő engem’, én ötlet! [...] De így – egyedül!

(II. 208.) Az önmagába zártság fokozatosan kinyílik az ötödik bejegyzéstől, Fanni odafordul egy másik szubjektumhoz, ám ez csak egy látszólagos nyílás, valójában önmegértésre törekvés: „De talán szégyenled, – hogy nyomorult vagy. Jer Karjaim közzé, kedves Bóldogtalan! én is a’ vagyok!” (I. 211.) A harmincnyolcadik szövegegységgel megtörik a naplóbejegyzések kizárólagossága. Fanni levélben szólítja meg Báró L-nét, de a megváltozott forma továbbra is önmaga megírásának eszköze marad. Az írást motiváló erőt a megszólalás égető vágyában, önmaga kimondásában jelöli meg: „Únalmas, tudom! a’ Szerelmesek’ Tsevegése. Türed el az enyimet jó Lelkű Barátném. Megreped a Melyjem, ha azt ki nem üresíthetem...” (III. 162.) A másiknak való önelbeszélés azonban fokozatosan megszűnik, Fanni ismét a napló lapjaiba zárul, újból csak önmaga megszólítására képes: „Ne nyögj, Tündérképektől elámított Szív! Ez a’ Borzadás, a’ melly Hátamot általfutja, ez, az a’ jövendőljő Sejdítés, hogy őt’ – örökre elvesztetted.” (III. 199.) A *Fanni hagyományai* így a másikhöz szólás lehetetlenségét, a befelé fordulás szükségyszerűségét példázza, amely a másik három vizsgált levélregényre is érvényes, hiszen az önmegteremtés folyamatában a másikhöz való fordulás nem cél, hanem az önmegértés eszköze.

A *Két Szerető Szívnek Története* más beszédhelyzetet teremt: a két beszélő folyamatos szerepcserével hol írója, hol olvasója a leveleknek. Ez a változó beszédhelyzet még inkább szétfeszíti a feltételezett egységet, hiszen egyszerre két szubjektum próbálja megírni önmagát a levelekben. A levél-válaszlevél alkotta konstrukcióban viszonylag nagy szerep jut a másikhöz való odafordulásnak, hiszen a dialógus kialakítása a hiány legyőzésére irányuló szándék: „Te szívemnek közepében ülsz, és benne egyedül, minden határ nélkül uralkodol; hogy elmém’ minden gondolattya, szívem’ minden érzeménye néked hódol, áldoz, tömjénez” (149.), illetve a másikkal való azonosulás lehetősége: „Megnyitom Maga előtt Szívemet, mert nem vélhetem, hogy szükség volna Maga előtt tartózkodnom; mert érzem, hogy lelkeink értik egymást.” (132.) A másik jelenvalóvá tétele az önértelmezést célozza, melynek eredményeként a címzett alakja sokszor háttérbe szorul: „Millyen kevés, millyen szegény az emberiélet egy részt vevő szív nélkül! – itt ülök, és gondolkodom, – sohajtok, és képzeletim mindég ugyan azon egy pontban állapotodnak.” (137.)

A narráció kétoszthatósága, a szöveg megszakadása és újrakezdése mellett megfigyelhető egy olyan ismétlődés a levelekben, amelynek következtében fellazulnak a szövegegységek határai. A hatodik levéltől jelentkeznek azok a részletek, amelyek az egyik levélíró szövegéből kiemelve a másik levélíró szövegében idézetként szerepelnek. Ezek egyrészt részleges-literális autotextusként,²⁶ a szövegen belüli idézés egyik fajtájaként definiálhatók, másrészt viszont metatextusként²⁷ is értelmezhetők, hiszen a megváltozott szövegkörnyezet és a kapcsolódó reflexiók az eredeti levél értelmezését, illetve

újrairását célozzák. Ez az idézéstechnika a szöveg önmagához való viszonyként is olvasható. A levélírók a huszonhét levélben tizenegyszer idéznek a másik leveléből; az újrarendelt gondolatokat magyarázva a levélírás és -olvasás aktusát modellálják: „»Csak két szót még, – és Maga – tellyességgel megnyúghatnék; de – emelyle-fel Magát önnön erejével – én hallgatok.« Igy ír maga nékem szánakozásból; de éppen ez az, a’ mi Magát előttem mindennek felett irgalmatlanná teszi...” (124.) Ugyanakkor felismerik a nyelvi megelőzőség tapasztalatát: „Jól mondod: »hogy méltán mondhassuk, hogy élünk, szükséges, hogy munkálkodgyunk.«” (160.) A levelek így egymás visszhangjaivá válnak, egymásba csúsznak, megkérdőjelezve ezzel integritásukat. A levelek a szövegegész megbontására, a narráció elaprózódására és megsokszorozására törnek, a metatextuális szerepet is vállaló autotextu-sokkal pedig egymásba íródnak a szövegegységek.

A *tárkányi remete* [A költő regénye] már sokban előlegezi az érzékeny napló- és levélregények implicit poétikai szabályainak lebontását. Ebben a szövegben a történetmondás felerősödik a diszkurzussal szemben, így igazából nem beszélhetünk gondolategységek alkotta laza szövegfüzérről, mivel az elbeszélés nem másodlagos többé: „Tudod te azt is, ha mi ollyas valamelyikünket érdeklő történet adta elő magát, azonnal futottunk egymáshoz és nagy tűzzel elbeszeltük. Távozásunkkor is fognak történni illyesek, mivel pedig nem futhatunk egymáshoz, leveleink legyenek tudósító kuríraink.” (207–208.)²⁸ Az elmékedések nem hiányoznak teljesen a levelekből, ám dominánsnak nem nevezhetők, jobbra ott fordulnak elő, ahol a történetmondás érzékeny vonatkozásai megkívánják jelenlétüket. A szerelmes elvesztése okozta hiány már nem olyan végzetes erejű, mint Bácsmegey és Fanni esetében: a megfosztottság fájdalma feloldódik, a világ rendje helyreáll: „Másnap virradóra az én bús kedvem is virradni kezdett.” (253.) „Nem ostromol már olly hatalmasan Lidim emlékezete.” (317.) A szövegegész szaggatottsága azonban itt is meghatározó, ám nem a gondolatiság, hanem az eseménymondás darabokba tördelése miatt.

A levelek és a naplóbejegyzések kvázi önálló szöveggként olvasását a beszédmód viszonylagos egysége és lezártága mellett elősegítik bizonyos paratextuális és retorikai elemek. Ezek elsősorban a levelek feladójának és címzettjének, a megírás helyének és idejének jelölései, a kezdő- és záróformulák, illetve a naplóbejegyzések retorizáltsága.

A *Bácsmegey*ben minden egyes levelet a feladó és a címzett neve, valamint az írás helye és dátuma jelöli. A levelekben ritka a nyitó- és záróformula, viszont a címzethez való odafordulás aktusa annál gyakoribb. Az első mondatban általában megjelenik a címzett neve megszólításként, heves felkiáltásként vagy a gondolatfolyamba belevonó gesztusként: „Mantzi, én tsak róllad gondolkozhatom.” (4.) „Ne vedd rossz neven, édes Marosim! hogy leveletem még eddig se vetted...” (6.) „Óh Marosy!” (43.) A levelek végén rit-

ka az elköszönés, többször tekinthetjük a levelek végét megszakadásnak, mint befejezésnek: „Most a’ tessz nyomorulttá, a’ kit én bóldoggá akartam tenni.” (65.) „Tartóztass-meg eggy omló patakot karoddal, ha meg-tudod tartóztatni.” (81.)

A *Fanni hagyományai*ban a naplóbejegyzések egymástól vízszintes vonalakkal vannak elhatárolva, a szövegegységeken belül az egyes bekezdések között pedig egy-egy üres sor található. A bejegyzések retorikája a lezárttság érzetét erősíti. A szövegegységek gyakran felkiáltással, erős érzelmi felütéssel kezdődnek: „Oh be jó itt!” (II. 203.) „Mint tsudálkoznak kisírtt Szemeimen?” (II. 207.) A naplóbejegyzések mellett tizenkét levél olvasható, amelyeket egy kivételével Fanni ír. A levelek paratextusai nem annyira pontosak, a megírás helyének és idejének jelölése gyakran elmarad. Néha csak ennyit olvashatunk: „Ugyan az, ugyan ahoz.” (III. 161.) A levelek nyitásai itt is a címzetthez való odafordulást tartalmazzák, ám a közlési vágy gyakran elmosza a másik arcát: „Szokatlan, új játékpiatz van körülöttem, édes Barátném!” (III. 146.) „Ez az Állapotom, rendkívül-való Állapot, óh de – bóldog – Állapot...” (III. 164.) A levelek zárataira szintén a megszakadás jellemző, de időnként egy-egy záróformula is megjelenik: „Óh Barátném segélj! most segélj Tanátsoddal Szegény Fannidon.” (III. 157.) „Isten veled!” (III. 157.) „Hát ő is? – ő is? – Lehetetlen! – Tsak egy Szót, Nyugodalmamra kénszerítlek írj tsak egy Szót róla és rólad. –” (III. 198–199.)

A *Két Szerető Szívnek Történetében* a levelek paratextusai kínosan pontosak, ami a műfaj formai konvencióinak önmegerősítő használatából, a meghaladás felé sodródó, de azt „beismerni” nem akaró szöveg természetéből adódik. A feladó, a címzett, a hely és az idő jelölése mellett a levelek sorszámozottak, gyakran az is kiderül, hogy hány órakor, melyik napszakban íródtak. Az első mondatok ritkán tartalmazznak megszólítást, illetve köszöntést, helyette érzelmes kitörés vagy általános bölcsesség olvasható: „Vettem levélkéjét Líza!” (121.) „Környülállások határozzák-meg az Embert!” (123.) „Menny és Pokol! Idvesség és Kárhozat!” (124.) A levélzáratok gyakran frázisszerű befejezések: „Szeretett, imádott Lízám! élylen boldogúl! és emlékezzék – meg rólam.” (128.) „Írjon maga nékem sokszor, és sokat – szívéből.” (140.) De a levelek gyakran itt is megszakítottnak tűnnek: „Vajha az egész teremtést magammal, és Magával együtt, – mint egy hangyafészket, elszórhatnám!” (121.)

A *tárkányi remete* [A költő regénye] szinte mentes a paratextusoktól. Vidényi leveleinek nagy része jelöletlen, mindössze nyolchoz tartozik valamilyen paratextus: az első négy levélhez kapcsolva az írás helye és ideje olvasható, a második négy levelet pedig már csak a megírás ideje szituálja. Vidényi leveleit ettől kezdve üres sorok választják el egymástól. Ez a paratextuális hiány a befejezetlenség következménye lehet. Eleinte jellemző a „Barátom!” megszólítás, ám ez is fokozatosan elmarad. Az elköszönés viszont követ-

keztesen jelen van, leggyakrabban *Isten hozzád!, Él! békével!, Él! I.h., É.b.* formában. A regény utolsó harmadában néhány levél erejéig Jani és Pali foglalják el a beszélői pozíciót, nevük a paratextusban mindig jelölt. A regény befejező részében ismét Vidéyi levelei olvashatók.²⁹

A paratextusok, valamint a naplóbejegyzések és a levelek bizonyos retorikus elemei tehát az egyes szövegegységek lezártágát erősítik. Ezek a szöveghelyek határokként működnek, amelyek egyszerre választják el és kötik össze az egyes darabokat, a lezárás és újakezdés ciklikusságát eredményezve. A paratextusok azért is lényegesek, mivel megnevezik a beszélőt, hiszen „elvileg az *én*-t mondó szereplőnek nincsen neve”,³⁰ és ezt a név nélkülséget a műfajt konstituáló szövegek fikciója, a valóságként olvasás felajánlása nem tűri meg. A fragmentáltság hangsúlyozása persze nem elsősorban az elbeszélés egységteremtő lehetőségét vonja kétségbe, inkább a forma természetéből adódó szövegszervező elemek kiemelését célozza, amely egy tágabb értelmezői horizont megnyitását eredményezheti azzal, hogy nem a cselekmény, hanem a mindenkori megszólalás válik elsődlegessé.

(3. *Napló- és levélregény: elbeszélés teremtette egység?*) Az egymástól paratextuálisan és/vagy tipográfiailag elhatárolódó szövegegységek úgy építik föl a napló- és levélregényeket, hogy a beszélők száma és egymáshoz való viszonyuk hálózata válik meghatározóvá, jelezve a narráció megosztottságának mértékét. A napló- és/vagy levélírók viszonyrendszere az egyes szövegdarabok időrendbe állításának felmutatásával a sovány cselekményszálú történet vázát reprezentálja. A szövegekben egy, illetve egy esetben két megszólaló nyelve uralja a beszédet, amely a történet elbeszélésében időnként elégtelenné válik, így szükség lesz idegen hangok bevonására és egyéb narrációs megoldások alkalmazására. E közbeékelődő hangok és/vagy narratív technikák erősen funkcionálisak, érvényesülésük pedig éppen szerepük lerombolását eredményezi, hiszen a történet kerek elbeszélését célozva erős zökkenéseket okoznak a narrációban, megkérdőjelezve ezzel az egységteremtés lehetőségét.

A *Bácsmegey* esetében válaszlevelek nem kapnak helyet a regényben, tehát elsősorban a mindenkori *én* által kimondott a lényeges. A levelekbe tördelt beszélő három, érzelmileg más-más jelzővel illelhető személynek küldi leveleit, írásmódja a címzetthez való viszonyának függvénye. A Marosyhoz írt levélmennység a szövegegész törzse, a többi levelet a történet és az egyetlen narrátor elégtelensége kívánja meg. A Mantzihoz szóló öt első levél helyzetismertető szerepű, kijelöli a levelezés egészének tematikáját: a szerelem kimondhatatlanságát és a hiány okozta szenvedést. A Marosyhoz szóló leveleket e szenvedések elmondása köti össze. A gondolatiság ereje mellett persze felfedezhetünk néhány jellegzetesen elbeszélői intenciójú részletet is, ám azok szintén a levélíró szubjektumára reflektálnak.

Bácsmegeyey gyakran egy levélen belül megsokszorozza narrátori pozícióját, amellyel önmaga diszkurzív egységét bontja meg. Mantzihoz írott második levelében önmagát kívülről szemlélve egyfajta megosztottságban van jelen, a másikkal való odafordulás egyszer Mantzihoz, másszor pedig saját magához szól: „Tegnap egy patak’ partján mentem le-felé, ’s veled együtt töltött boldog óráimról emlékeztem; ’s el-gondoltam, miként jönnek azok ismét vissza: ’s sokára ez a mérges gondolat ötlött elmémbe: hát ha Mantzit még más’ karjai közt kell látnod; ’s egész életedet a’ szerint töltöd-ei nálla nélkül, mint ezeket a’ napjaidat?” (5.) Az egy levélen belüli narrátori megsokszorozódás nyíltabban jelentkezik ott, ahol Bácsmegeyey olyan levelekből idéz, amelyek külön szövegegységként nincsenek jelen, ám a történetmondás megkívánja jelenlétüket. Ilyen például az a levél, amelyben Bácsmegeyey bátyja leveléből idéz. Hatásosabb az egy levélen belüli narrátorváltás Erzsus Jászaihoz írott levelének idézésével, amely *mise en abyme*-ként³¹ olvasható, hiszen Erzsus beszédmódja és életérzése Bácsmegeyeyével rokonítható: „Édesem! mi egymást olyan híven, olyan tisztán szerettük, ’s még is ímé el van tépve az a’ kötél, a’ mellyel bennünket a’ Szerelem öszve-kötött.” (239.) Endrédy leveleinek beékelődése Bácsmegeyey levélfolyamába szükségszerű és tisztán funkcionális, mivel egyetlen egyes szám első személyű diszkurzus nem elégséges az események fordulatainak elbeszélésére. Így helyzete a mindentudó elbeszélő pozíciójával rokonítható. Bácsmegeyey levele a Gróf K... Therézhez más szempontból nevezhető funkcionálisnak, a levél a történet regényszerűségének igazolását szolgálja egy szintén beteljesíthetetlen szerelem elbeszélésével. Az utolsó két levél epilógusként működik, jelenlétüket szintén az egyetlen hang elégtelensége kívánja meg. Endrédy tudósítja Marosyt Bácsmegeyey haláláról, a történet lezárása nem is oldható meg másként. A szövegegész tagolódása, a levelek viszonylagos lezártága, a beszéd állandó újrakezdése és befejezése, valamint az eseménymondás igényelte narrátorváltás elaprózza, lelassítja és kétségbe vonja a *Bácsmegeyey* elbeszélésének folyamatát.

A *Fanni hagyományai* az előbeszédeket nem számítva naplójegyzetek és levelek sora. Fanni írásának kezdetben nincs címzettje, naplószerű bejegyzésekről lévén szó, a szövegek laza füzért alkotnak. Az egységeket az egyes szám első személyű beszélő tartja össze, akit az önmeghatározás vágya hajt. A báróné megjelenésével Fanni addigi határozatlan törekvései irányt kapnak. A tapasztalt asszony „indukálja Fanniban a szerelem érzését, a korábban iránytalanul látszó, az emlékezésnek alávetett vágyakozásban ő mutatja ki a szerelemnek mint érzelmi reakciónak az eredendő meglétét”.³² Fanni továbbra is önmagának ír, de tárgya konkrétabbá válik, a társ jelenléte hangsúlyt kap: a történetmondás elemei ekkor kezdenek megerősödni. Fanni fokozatosan nyitódni kezd a másik felé, ez először a naplóbefjegyzésekben történik meg: „Mi könnyebbek azólta a’ Szenvedések, hogy azokat kiönthet-

tem.” (II. 24.) E kinyílás úgy fokozódik, hogy Báró L-né szavai idézetként jelennek meg a bejegyzésekben, megbontva ezzel Fanni hangjának kizárólagosságát: „A’ kitsinyek alusznak; Barátném Károlyának Képére függeszti Szemét, ’s lassú Sohajtással szenteli emlékezetét. »Oh barátném, [...] a’ Gyötrelem és Gyönyörűség határossak, és minden szempillantásban öszve találkoznak.«” (II. 228–229.) Ez a nyitódás abban a pillanatban válik explicité, amikor Fanni R-czra utazik, ahonnan kilenc levelet küld bizalmasának. Egyik levelében a narráció többszörösen megbomlik. Kezdetben Fanni beszél: „Együtt hagytál minap velem; az T-ai’ Társaságáért elhagytam a’ Tiédet...” (III. 150.) T-ai hamarosan átveszi az elbeszélő pozíciót, és azzal, hogy „a férfi [...] egy szöveg felolvasásával fejezi ki érzelmeit”³³ tovább osztódik a narráció. Gessner egyik idilljét felolvasva T-ai „magára vonatkoztat egy szépirodalmi textust, azaz voltaképp egy hermeneutikai aktus keretében vall magáról”.³⁴

A legerősebb zökkenőt az elbeszélésben Gróf É-né Báró L-néhez írott levele okozza, amely pusztán funkcionális érvekkel magyarázható. Szilágyi Márton szerint „ennek a megoldásnak – különösen narrációs szempontból – nincs pendant-ja a művön belül. Indokoltsága pedig elsősorban egy lineáris, ok-okozati lélektaniségra ügyelő történetészövés oldaláról lehet”.³⁵ Mindez Fanni elbeszélői pozíciójának erőtlenségét, valamint a napló- és levélregények önromboló narratív technikáját bizonyítja. Fanni még két levelet ír otthonról bizalmasának, megnyilatkozásai ezután fokozatosan naplójegyzeteibe zárulnak, ismét önmagának írja önmagát. Utolsó bejegyzéseiben viszont két megszólítottja is van. Az egyik az írásban megkonstruált énjeként működő napló: „Utoljára teszem reád Titkaim’ Meghittye! Sorvadó Kezeimet – és csak azért, hogy véle szólljak...” (III. 202.), a másik T-ai Józsi: „Egyetlenem! Midőn ezek a’ Jegyzelékek Kezeidbe jutnak, akkor már engem’ a’ híves Föld takar...” (III. 203.) Mivel az epilógus elmondására Fanni hangja eleve elégtelen, a történet lezárását más hivatott elbeszélő. A szokványos történetek linearitását és a *Bácsmegyey* megoldását elkerülve itt a második előbeszéd tartalmazza a befejezést: T-ai Józsi helyezkedik narrátori pozícióba a még el sem kezdődött történet lezárásáért. A bevezetés így nem kizárólag paratextusként olvasható, hiszen az elbeszélésből (és a jellemrajzból) is jelentősen kiveszi a részét. Az egyetlen beszélő elégtelensége miatt tehát a *Fanni hagyományai*ban is többszörösen megbomlik a narratív egység.

A *Két Szerető Szívnek Történetében* az osztoottság eleve adott, már a cím is arra utal, hogy a regényt két beszélő építi fel. A huszonnégy levélből tizenkettenek Líza, tizenötnek Imre az írója. A levélírók önmagukat folyamatosan kimondva konstruálják meg saját történetüket, amely mindig megtörik és újrakezdődik, hiszen a két szerető levelei általában egymásra következő rendeződnek el. A szaggatottságot tovább fokozza az, hogy a levelek nem feltétlenül levél-válaszlevél láncolatában követik egymást, hanem gyakran a

kialakult kommunikációt megzavarva jönnek egymás után, ezzel fokozva helyenként a történet fordulatosságát. A lábjegyzetek tudósítják az olvasót a levelek sorsáról, közölve, hogy az adott levélhez melyik válaszlevél kapcsolódik. Ez azonban korántsem oszlatja el azt a kommunikációs zavart és szegmentáltságot, amelyet a rendezettség hiánya okoz.

Ha az érzelmek beteljesedését és kölcsönösségét végpontnak tekintjük a regényszerűség szempontjából, akkor a *Két Szerető Szívnek Történetében* az epilógus már az ötödik levélről jelen van. Így a további huszonnégy levélben már csak az újramondás kap helyet, minden szövegegység a szerelem kimondásának dokumentumává válik. A megszólalás így mindig beszédteként értelmezhető, a kimondás, illetve a kimondás vágya lesz a kizárólagos tartalma a levélláncolatnak, amely így bárhol megszakíthatóvá válik. A huszonhetedik levéllel meg is törik ez a folyam, amely egyértelműen a folytatás lehetetlenségét példázza, hiszen az epilógus már hosszú leveleken keresztül, folyamatszerűen jelen van. A szöveg szaggatottságát tovább fokozzák az intertextusok,³⁶ amelyek az egy levélen belüli narrációt bontják meg autonóm szövegek egymásba íródásával. Elsődleges szerepük a levélírók gondolatainak igényes megfogalmazása, illetve az öngazolás lehetőségének felajánlása. Az intertextusokat gyakran foglalja keretbe olyan gondolat, amely az idézett szöveg szerzőjét is megnevezve a levélíró lelkiállapotára reflektál. Olykor viszont olyan tökéletes a beleolvadás, hogy az intertextus keveredik a levélíró szavaival: „»As-tu pu, dis Julie« mondá St: Preux, as-tu pu, dis Élise, mondom én »as-tu pu rénoncer pour jamais? – Non, non, ce tendre coeur m’ aime; je le sais bien: malgré le sort, malgré lui-même, il m’aimera jusqu’au tombeau.«” [Képes voltál, mondd Julie, mondá St: Preux, képes voltál, mondd Élise, mondám én, képes voltál örökre lemondani? – Nem, nem, e lány szív szeret engem; jól tudom: a sors ellenére, ő maga ellenére, a sírig szeretni fogom. (Kisfaludy betoldásait kurziváltam.)] (175.)

A *tárkányi remete* [A költő regénye] küszködik a leginkább a narráció megsokszorozódásának problémájával. A narrátori pozíció kezdetben, közel hatvan levél láncolatában Vidényi privilégiuma, címzettje egy bizonyos Pali, aki a levelezés fikciója szerint válaszol is barátjának, ám e levelek csak utalás formájában vannak jelen. A szövegegységek a beszélő változatlansága következtében egybemosódnak, amit az említett paratextuális hiány is elősegít. Ez az egységes narrátori pozíció azonban két esetben megtörik Lidi leveleinek közbeékelődésével. Ezt a váltást az érzékeny történet nyomatékosítása ösztönzi: „Lidi, az a hitszegőnek látszott Lidi, barátodat visszakívánja. Örülj és olvasd ezt: Vidényi! [...] A te eltévelyodott Lidid.” (261–262.) A regény legnagyobb törést okozó narrátorváltása Vidényi leveleinek ideiglenes megszakadásával következik be. Itt veszi kezdetét Jani és Pali levelezése. Vidényi hangjának kizárólagossága az események fordulatosságának érzékeltetése miatt szűnik meg, mivel a történet teljességének bemutatása csak így lehet-

séges. De Jani és Pali levelezése után visszatér Vidényi kizárólagos narrátori pozíciója. Ezt a szövegtömböt egyszer szakítja meg egy idézetként beékelődő levél Liditől.

A *tárkányi remete* [A költő regénye] narrációja szintén többszörösen megosztott, a narrátori pozíció itt is a történetmondáshoz igazodva sokszorozódik meg. Mindez pedig elaprózza a történetmondást, annál is inkább, mivel a megszakadások jól elhatárolható tömbökre osztják a szöveget. Azonban e nagyobb darabok egységképzete is megkérdőjeleződik a tömbön belüli idegen hangok közbeékelődésével. E levélregény annyiban jelent elmozdulást az érzékenység hagyományrendszerétől, hogy Vidényi leveleiben már nem elsősorban önmagára irányuló folyamatos kérdésfeltevésekkel próbálja önmagát megteremteni, hanem léttudatának biztonságát érzékelteti azzal, hogy történetbe és nem állapotokba foglalja létét.

A napló- és levélregények tehát egy szétszórt és elaprózott narratív technikát teremtenek meg a folyton lezáródó és újrakezdődő szövegdarabok sorával. Az elbeszélés elsősorban az önmegértést és az önmegteremtést, nem pedig egy fordulatos eseménysor elbeszélését célozza. Az egyéni diszkurzusok elbeszéléssé kapcsolásában a történet és a történetmondás aktusa szünet nélkül diszlokálódik, így az egyes elemek összeillesztése az olvasói feladatok körébe utalódik. Ha az olvasó elfogadja a regények fikciójának játékát, akkor bepillantást nyerhet egy par excellence intim szövegvilágba,³⁷ amelynek így ő is aktív részesévé válik. A szövegek napló- és/vagy levélírója „is olvasó, leplezetlenül és nyíltan, aki a következő levelet az előző [...] olvasatának a birtokában írja. Az olvasás és az írás, az olvasó és az író szerepei elmosódottan, egymást modulálva vannak jelen a szövegben.”³⁸ Ez az összemosódó szerepjáték a „valódi” olvasót is jellemzi, aki a levelek olvasásával egyrészt elfogadja az egyes szám második személyű megszólítás által felajánlott címzetti pozíciót; másrészt viszont íróvá, a történet megírójává válik azáltal, hogy a töredezett elbeszéléstechnika és a diszkurzus kettősségből cselekvő részvétellel működésbe hozza a szöveget.³⁹

(III. A szereplő/beszélők jellemzésének lehetőségei) A napló- és levélregények narratívikáját áttekintve indokolttá válik az a kérdés, hogy vajon e műfajjal kapcsolatban lehetséges-e a hagyományos értelemben vett, pszichológiai és fizikai szinten értelmezett szereplőfogalom alkalmazása. A napló- és levélregények sajátos narrációjukból kifolyólag megkívánják a szereplő fogalmának pontosítását. E műfaj főszereplőként értelmezhető figurái egyben a szövegek majdnem kizárólagos narrátorai, az ő nyelvük konstituálja a regényeket. Így a fontosabb szereplők, akik egyben és elsődlegesen beszélők, alapvetően egyes szám első személyű megszólalásaikon keresztül írhatók le, ezért pontosabb, ha a *szereplő* helyett bevezetjük a *szereplő/beszélő* fogalmát. Mindebből az következik, hogy elsődlegesen nyelvi „jellemrajz” megterem-

tésére van lehetőség, ami a megszólalók céljainak és a narrációs változások folyamatának végigkövetésével valósítható meg. Hangsúlyozandó a megteremtés, hiszen az arcadás aktusát az olvasónak kell elvégeznie.

Az eszmetörténeti vizsgálódások azt mutatják, hogy az érzékeny hőst elsősorban a hiány és a magány, illetve az ezekbe az állapotokba való eljutás határozza meg. Mindennek egy olyan sajátos életérzés az alapja, amelyet a világba való vetettség létélménye teremt meg.⁴⁰ Az érzékenység öntörvényű ideális szférája a természet romlatlan szabályrendszeréhez alkalmazkodik, a külvilág kizárását kezdeményezi.⁴¹ Ez az életérzés kettős következménnyel jár: az eredendő eszményi egységre való törekvés egyedül a barátságban és a szerelemben való feloldódás, a másiknak való odaadás révén válik lehetségessé, ám „e boldogságfogalom másfelől boldogtalanságot eredményez a való világban, hiszen abban az eszmények nem otthonosak”.⁴² E jellegzetes boldogságfilozófiának szerves részét képezi a nyelv erejének folytonos kétségbevonása.

(1. *A nyelv elégtelensége*) A narrátori pozícióban álló napló- és/vagy levélíró egyszerre alanya és tárgya saját szövegének, amellyel elsődleges célja önmagára nyelvi megteremtése. Az én önmagára irányuló kérdésfeltevése viszont szükségképpen lehetetlenné teszi az adekvát válaszadást, mivel elvileg képtelen látni azt a pontot, ahonnan gondolkodása kiindul. Így a nyelv eleve elégtelenné válik az én meghatározására, ezáltal egyik fontos funkciója ennek a képtelenségnek a kimondása lesz, amely az önmeghatározás egyik lehetősége. Az így kudarcot valló önértelmezési kísérlet kiütékeresései ezért kizárólag a másikban való önmegértésben jönnek létre, egyrészt a jelen lévő másik történetében, másrészt pedig szépirodalmi szövegek megidézésében.

Bácsmegyey leveleiben meghatározó az énképzés nyelvi lehetetlensége és az erre irányuló reflektálás. A szerelemben való feloldódás nem az olvasó által végigkövetett folyamat eredménye, hanem állapot, amelyben Bácsmegyey az első levéltől létezik. A szerelem, mint a szereplő/beszélő meghatározó szubsztanciája, szükségképpen válik kimondhatatlanná az önmagára irányuló kérdésfeltevésben, amely Bácsmegyey nyelvi erejének kétségbevonását generálja: „Nem tudom, Édesem, mit írok, olyan kínok, olyan hánykodások közt fetrengek, mellynek nints mássa. Sokat írnék néked, mert ezer indulatok támadnak-fel bennem; de nem találok szót, mellyel azt ki-adjam.” (25.) Bácsmegyey sokszor kerül olyan fizikai állapotba, ahol nyelve rövidebb időre megszűnik működni, halála közeledtével egyre többször eljut a nyelvvesztés állapotába. Ezek a „nyelvi megszűnések” megakadályozzák és megszakítják az önmegteremtésben, ugyanakkor lehetőséget adnak önmagának hiányban való szemlélésére: „Azt mondják, hogy tegnap magamon kívül voltam! – szegények, nem akarják azt mondani, hogy nem voltam eszemen.” (97., lásd még 119.)

Az önmeghatározás csak a másikon való önmegértés hermeneutikai aktusán keresztül válik lehetségessé: ez a másik egyfelől önmaga megkettőzése, másfelől pedig egy hozzá hasonló léthelyzetű szubjektum. Megkettőződése tehát az önmegértés egyik lehetséges tere: a kívülről való önmegpillantás kimondhatóvá teszi önmagát önmaga számára. Ez egyrészt az álmaiban valósul meg, amelyeknek főszereplőjeként saját sorsát látja virtuálisan megvalósulni: „Mantzi az Istenért! ha bé-találna tellyesedni, a’ mit álmodtam! Azt álmodtam, mintha más tsókolt volna meg, te pedig édesen mosolygottál reá, én egy hosszú fehér ruhában voltam, ’s messze állottam tőled. [...] Kiáltani akartam rád, de nem vólt szavam, ebben a’ rettenetes el-tsüggedésben lábadoz borúltam, ’s fel-ébredtem.” (17., lásd még 225.)

A megkettőződésben való önmegértés másik módja a tükör, amelyben Bácsmegeyey a Mantzi bátyja rendezte bálban pillantja meg magát. Önmaga felismerése döbönt rácsodálkozással párosul: „Véletlenül egy nagy tükörbe találtam tekinteni. Istenem! mint nem ijedtem-el! Tovább tekintetem, ’s minden tükörben az én képeket – az el-hagyott, meg-utált kedves képet, – el-sárgúlt ortzámat, ’s szemem’ kétségbeesett pillantását láttam.” (56–57.)

A másikon való önmegértés másfelől a Bácsmegeyeyhez hasonló léthelyzetű emberek megismerésében jön létre. Bácsmegeyey gyakran ír szerencsétlenül járt szerelmesek tragikus történetéről, amelyeken keresztül megérti életérzése végzetességét. Egy temetési menet látványa is önmeghatározása alapjává válik: „Ma reggel egy fiatal szép lyány’ koporsóját vitték-el ablakom alatt [...] Te bóldog – bóldog vagy! kiálték! ’s le-hallatszék kiáltásom. Te is utánna mégy. [...] Ó! el-beszéljem é, mit láttam? – Mantzit magános szobájában az el-hervadt, meghólt Bácsmegeyey felett láttam sírni.” (171–172.) Erzsus és Jászai története és a sorsukba történő beavatkozás ösztönzi Bácsmegeyeyben azt a végső felismerést, hogy szerelmének beteljesíthetlensége életének megszűnését jelenti.

A *Fanni hagyományai* szintén a nyelv elégtelenségét példázza, itt is a nyelvi inadekvátság a szereplő/beszélő meghatározó eleme. Az öndefiniáló vágy már az első bejegyzésekben megszólal: „Valamelly édes nehéz, nem tudom melly Érzés, fekszik kifejtetlen, homályosan Melyem’ Rejtekébe!” (II. 206.) Fanni nyelvi hiánya magánya függvénye, annak megszűnése új nyelvi helyzetet teremt: Báró L-né képes kimondani azt, amit Fanni képtelen. A másikkal való azonosulás olyan hermeneutikai folyamat lehetősége, melynek során Fanni képessé válik az önmeghatározásra: „Vágyódásaimnak sok érthetetlen Mozgásait láttam felébredni. Sok homályos Érzéseimet egyszerre mint a’ Semmiségből előmbe toppanni...” (II. 233.) Ám amikor Fanni vágya beteljesedni látszik, a szerelemben való feloldódásban nyelve ismét képtelen az önmagára irányuló kérdés megválaszolására, mivel a másikkal való azonosulás szükségképpen lehetetlenné teszi a másikon való

önmegértést: „A’ Gondolatok kifogytak tőlem, mert tsak egy Gondolat, hatalmas mint a’ halálos Fájdalom, elfoglaló, mint a’ kívánczó Reménység, erős mint az Értz, és édes, mint a’ mennyei Gyönyörűség, egy Gondolat maradt meg nékem, és ez a’ Gondolat – Ó.” (III. 140.) „Mi ez? – Mi a’ Szerelem? – Nem fogok hozzá Leírásához! A’ Szó, tsak üres, Jelentés nélkül való Hang. [...] Szűk, néma, bádjadtt a’ Nyelv, a’ midőn gazdag, és tellyes Érzéseket kell neki magyarázni...” (III. 164–165.) A szerelem ellehetetlenülése a nyelv megszűnését vonja maga után, Fanni halála így szintén elkerülhetetlen.

A *Két Szerető Szívnek Történetében* a nyelv ereje szintén kétségessé válik akkor, amikor Imre önmagára irányuló kérdésfeltevésekkel próbálja magát a szerelemben való feloldódás állapotában megérteni. Ez a nyelvi elégtelenség rá nézve meghatározó jellegű: „Teli meghasadásig a szívem, de nem írhatok: mert a’ legerőssebb, leghatalmassabb szó is még gyenge érzeményim’ kifejezésére.” (139.) „Minden szó nékem olly száraznak tetszik, olly üresnek, olly kevésnek, olly szegénynek.” (143.)⁴³ Líza számára viszont nem kétséges a nyelv kifejező funkciója, a szerelemben való feloldódás nála más nyelvi tapasztalatban tárgyiasul. A szerelem nem individuuma határainak elmosódását, hanem önmaga megértését jelenti, tehát éppen a szerelem teszi lehetővé az önmegteremtést: „Megnyitom maga előtt Szívemet, mert nem vélhetem, hogy szükség volna Maga előtt tartózkodnom; mert érzem, hogy lelkeink értik egymást – mert érzem hogy Szíveknek, mint a’ miéink, vagy lehetlenségek által örökre elválasztva, vagy – leg szorosabban öszve kötve, kell lenni.” (132.) A *Két Szerető Szívnek Történetében* kétféle nyelvi tapasztalattal, kétféle önértelmező stratégiával van tehát dolgunk: az egyik a szerelemben való teljes feloldódásban önnön arcát veszíti el, amely az önmeghatározás lehetlenségével jár együtt, a másik egy megváltozott nyelvi tapasztalatban viszont képessé válik a másikban való önmegértésre anélkül, hogy elveszítené integritását. A levelezés megszakadása így szükségszerűnek mondható, mivel Imre nyelve egyértelműen az írás megszűnését eredményezi, ami a műfaj erőtlensége, idejemúltsága felé is mutat. A regény disszonáns nyelvi tapasztalata így egy korszakváltás és egy műfaji újraíródás vizsgálatának is alapjává válhat.

A *tárkányi remete [A költő regénye]* című töredékben Vidényi nyelve a Lízához hasonlóan magabiztos, a szerelemben való egyesülés nála sem a végzetes feloldódást, hanem önmegértésének lehetőségét teremti meg. Vidényi leveleiben kevés az önmegértést célzó reflexió. A kifejezés nehézsége csupán egyszer jelenik meg a szövegben: „Honnan van ez? Úgy tesznek-e mások is? Vagy csak szívgyengeségtől vagyon? Meg nem határozhatom, meg se foghatom.” (232.) A kimondhatatlanság konstatálása itt már toposzként működik, nincs végzetes hatással a beszélőre. A szerelem elvesztése sem eredményez megszűnést, a nyelv biztonságával az én integritása nem vonódik

kétségbe. A másik elvesztésének tragikumát és az ebből való kiemelkedés lehetőségét mutatja a szöveg: „El van rabolva örömöm, boldogságom, mindenem, Lidim! Minek már az élet? [...] Most már többet írhatok. Enyhült egy kevésbé mély fájdalom.” (300.) Ez pedig már az érzékeny levélregény konvencióinak meghaladását jelenti.

A szereplő/beszélőket eddig a nyelv elégtelenségének felmérésével vizsgáltam a metanyelvi szöveghelyek segítségével. A kétféle nyelvi tapasztalatban láthatóvá válik, hogy Bácsmegeyey, Fanni és Bodorfy Imre önjellemzése folytonosan a nyelv erőtlenségébe ütközik, mivel integritásuk a másikban való feloldódásban megszűnik. Ezzel szemben Meződy Liza és Vidényi Mihály nem szembesül a kifejezhetetlenség tragikumával, nem kérdés számukra többé önnön integritásuk, így nem is törekednek az önmeghatározásra.

(2. *Intertextusok, metatextusok, utalások*) Tovább árnyalhatja a szereplő/beszélők nyelvük felőli értelmezését a napló- és levélregények intertextuális és metatextuális kapcsolatainak és utalásrendszerének áttekintése, amelyek a megszólalók mellett a szövegek műfajiságára is reflektálnak, így nem kizárólag a narráció megszakításában van szerepük. A szépirodalmi szövegek jelenvalóvá tétele a szereplő/beszélők számára önmaguk megteremtésének egyik lehetősége, amely három úton valósulhat meg: elsődlegesen az intertextusok révén, időnként az olvasmányokra való utalás segítségével, egy esetben pedig a metatextusokon keresztül. Az intertextusok⁴⁴ a naplóbejegyzésekben és a levelekben ott szövik át a szereplő/beszélők szövegét, ahol a nyelv elégtelennek mutatkozik a megnyilatkozáshoz. Az utalások az intertextusokhoz hasonlóan jelenvalóvá tesznek egy olyan szöveghagyományt, amelynek feltételezetten az olvasó is a birtokában van.⁴⁵

A Petrarca-ra való utalás mind a *Bácsmegeyeyben*, mind a *Fanni*-ban a szereplő/beszélő jellemzésének eszköze. A *Bácsmegeyeyben* a petrarcai szöveghagyományt Bácsmegeyey állítja önértelmező kísérletében maga mellé: „Most Petrarcha az én kedves Poétám; ő mindég velem van. Az ő panaszai elolvasztják szívemet. Kesergő Sonnetjeivel kalandozom-bé a' mezőket és a' tserét, meg-mászom a' leg meredekebb kőszirt repedéseket is, 's mikor osztán ki-fáradva valami kőre dülök, 's a' Világ előttem el-alkonyodik, 's öszveszorúlt teli szivemből a' Mantzi' neve ki-szalad, – a' kő-darabok is utánnam jajdúlnak.” (79–80.) A *Fanni* második előbeszédében Fanni alakja körvonalazódik az olasz szövegvilágba vetítve: „Élek ezen alkalmatossággal arra a végre, hogy közöljem a világgal egy ifjú személynek életét, a kinek emlékezetét én örömetst feltartanám, mivel én elmondhatom ő felőle azt, a mit Petrarca mondott Laurájáról: A világ őtet nem esmérte, valamíg véle bírt és csak azoknál esmértes, a kik itt maradtak, hogy őtet sírassák.” (I. 150.)

A *Fanni hagyományaiban* pontosan végigkövethető az intertextuális önértelmező folyamat akkor, amikor T-ai Józsi Gessner egyik idilljét felolvasva

mondja ki érzelmeit. Így sikerül önmagát mint szerelmes férfit megteremteni, és Fanniban is indukálni a szerelem felismerését. Az intertextus beágyazottságát mutatja az idézett szövegre való folyamatos reflektálás, a hasonló léthelyzet felismerése: (Gessner szövegét nem idézve) „Ha Te őt’ hallanád olvasni – Életet ’s HATHATOSSÁGOT nyer minden Szó Szájában. Az a’ Tűz – az a’ jól alkalmazott Hangadás, – ehez az ő rezzegő férfiúi Szava – [...] És melly alkalmatossan választott! [...]” (III. 151–154.)

A *Két Szerető Szívnek Története* a négy vizsgált szöveg közül a leggazdagabb az intertextusokban, amelyek olasz, német, illetve francia nyelvűek. A két olasz intertextus Petrarca *Canzoniere*-jéből származik. A német intertextusok mind versrészletek, nem mindegyiküknek ismeretes a forrása, a levelek írói viszont két esetben utalnak a szerzőkre: „Jól mondgya Klopstock: [...] ’s ez egészen reám illett akkor.” (133.) „A’ Virtus az ember boldogsága! Religio a’ vigasztalása. Jól mondja Kotzebue:” (163.)

Túlnyomó többségben vannak a francia intertextusok. Az azonosított lírai idézetek XVII–XVIII. századi, kevésbé maradandó értékű, de a korban népszerű költők szerelmes verseiből, Mme Déshoulières, Évariste Parny és marquis de Pezay műveiből valók. Érdekesebbek a prózai idézetek, amelyek két szövegből, Choderlos de Laclos *Veszedelmes viszonyok* (1782) és Jean-Jacques Rousseau *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) című levélregényéből erednek. A *Nouvelle Héloïse* mellett említjük meg *Héloïse* és *Abélard* történetét, amelynek részletei a számos interpretáció közül Kisfaludy levélregényében valószínűleg Colardeau Magyarországon népszerűvé vált heroida-feldolgozásából származnak. Mindannyiszor Líza említi és idézi a szöveget, olyan kontextusban, amely fényt vet az érzelmes történeteket kedvelő olvasó szokásaira is: „Tudgya-e mit szeretnék én most leginkább olvasni? Az olyan történeteket, mellyek szomorúan kezdődnek, öszve meg öszve zavarodnak, és – szerentsésen végződnek. Ma Abeilard és Héloïse’ leveleit olvastam; ott találtam ezen verseket:” (134.)⁴⁶

A *Két Szerető Szívnek Történetében* követhetjük végig a metatextuális önértelmező folyamatot:⁴⁷ Imre és Líza leveleit több helyen átszövi a *Julie ou la Nouvelle Héloïse* szövege a műfaj és a szereplő/beszélők önmegerősítési akkusaként. A szó szerinti idézés pedig gyakran generálja az elmélyültebb továbbgondolást. Számos olyan levélrészlet található a levélregényben, ahol a metatextuális kapcsolat megvalósul a két szöveg között. Imre már az első levélben maga mellé állítja az *Új Héloïse* hasonló helyzetű hőstét: „mint St: Preux, ez az egyetlen szerető szív, a’ ki érzeményeit az enyimekhez hasonlíthatná valamennyire”. (119.) A nyolcadik levélben Líza a regény elolvasását megígérve fogalmazza meg előzetes tudását St.-Preux-ről, amellyel lehetővé teszi a levélregényről a későbbiekben kialakuló dialógust: „j’aimerais connaître ce fameux St: Preux, qui fut surement un prodige entre les hommes”

[szeretném megismerni azt a híres Saint-Preux-t, aki bizonyosan csoda volt az emberek között] (129.).

Líza a regény elolvasása után a tizedik levélben azt részletezi, hogy miként jutott hozzá a levélregényhez. A könyvet kölcsönadó férfi kérdésére a következőket válaszolja: „én is ismerek egy St: Preux-t” (134.), amivel Imrét Rousseau férfihősével azonosítja, és ezt még egyszer megerősíti: „A társaság jónak, szépnek találta feleletemet, ’s ha az én St: Preux-m is úgy találja, örvendni fogom.” (134.) S ha már Imre Saint-Preux-vé lépett elő, akkor Lizának Julie-hez kell hasonlítani, de ezt ő nem kívánja maradéktalanul megvalósítani: „Je tache d’imiter ses vertus, sans approuver ses faiblesses.” [Igyekszem utánozni erényeit, anélkül, hogy gyengéit helyeselném.] (134.) Líza tehát egy tökéletes Julie-vé kíván válni: erényekkel, de hibák nélkül, ezzel mondva ki ítéletét a francia hősnőről.

Imre a tizenegyedik levélben hívja fel Líza figyelmét arra, hogy Julie az adott körülmények között nem cselekedhetett másként, mert túlzott erényessége szerelmi érzéseit nyomta volna el: „St: Preux Juliában nem isteni, természet felett való, hanem földi emberi valóságot szeretett.” (147.) Ebben a levélben Imre kilép a Saint-Preux-vel való azonosulás szerepéből, mert nem tudja megélni a francia hős sorsát: „Csak azonn mindazonáltal nem győzők eleget csudálkozni, hogy St: Preux, az ő határ nélkül való szerelmével a szívében Júlia eránt, még élhetett akkor is, midőn Júlia már Volmárné volt, még élhetett Volmárnéval egy világban.” (148.) „St: Preux vagy erősebb férjfiú volt, mintsem én vagyok, vagy nem szeretett oly szörnyen mint én [...] legalább eszének el kellett volna menni.” (148.)

Líza válaszában mentegetőzésekbe bocsátkozik, hiszen egyik oldal véleményét sem akarja elfogadni, a külvilág és a belső érzékeny szféra határán egyensúlyoz: „Nem vagyok én azon büszke Pávák közül való, kik a’ szegény elcsábítottat minden kivétel nélkül fennyen kárhoztattyák: szánom szegényeket!” (164.) Ezzel el is határolja magát Julie-től, nem képes a *Nouvelle Héloïse* által felkínált érzékeny modus vivendit megvalósítható életmintaként elfogadni, legalábbis ami a Saint-Preux-vel való kapcsolatot illeti. Annál inkább elismeri Julie belesimulását a külvilág törvényrendszerébe, ezzel elismerve ez utóbbi feltétlen érvényességét: „Julia minden tündöklő tulajdonságai mellett, csak mint Wolmárné, mint Feleség és Anya tetszik nékem leginkább.” (164.) Magától értetődően Saint-Preux-ről való véleménye is ebből az irányból nyer értelmet, elismerni csak azon cselekedetét tudja a hősnak, ami a külvilág erkölcsiségében elfogadható: „St: Preux valóban szeretetre méltó férjfiú: de ott mégis legérdeklőbb a története, midőn magát meggyőzővén, szerelmét és szerencsáját feláldozza, ’s még holttig híve marad Juliának.” (164.) Az utolsó metatextust Imre fogalmazza meg az utolsó levélben. Továbbra sem képes megérteni Saint-Preux viselkedését, amellyel Líza értékrendjét kérdőjelezi meg: „bár mi szépen tudott légyen is St: Preux magán

diadalmaskodni, ha Te másnak felesége lettél volna, hát én vagy megboldultam, vagy gazember, vagy Magam megváltója lettem volna. Könnyen meg van győzve az indulat a' papiroson, nem úgy a szívben." (183.)

A *Két Szerető Szívnek Története* tehát kétféle metatextuális kapcsolatot létesít a *Nouvelle Héloïse*-zal a szereplő/beszélők nyelvi tapasztalataihoz igazodva. Az egyiket Líza képviseli: a szerelmi kapcsolat csak a külvilág fennálló rendjében értelmezhető, a szabályok áthágása végzetes következményekkel járhat, s csak a nyugodt házasság szent köteléke jelenthet helyes célt az életben. Imre viszont sokkal inkább az igazi érzékeny lelkek világát képviseli, számára a szerelem, a szív hatalma az egyetlen vezérlő erő, csak az elveit megőrző, tragikus sorsú érzékeny hős magatartását tudja elfogadni. S éppen ezért nem képes elismerni sem Julie, sem Saint-Preux választását, a külvilágba való belépést. Ilyen szempontból válik tehát érdekessé a két szerelmes ellentétes viszonyulása a francia hősökhoz, ami egymás mellett való elbeszélésként értelmezhető. Nyilvánvaló eltérő világlátásuk és szerelemfelfogásuk, valamint egyikük következetes eltávolodása az érzékeny szférától, amellyel a létmódjukat lehetővé tévő műfaj lerombolását eredményezik.

A *tárkányi remete [A költő regénye]* Vidényije, belehelyezkedve az irodalom kínálta azonosulási játékba, Horatiust idézi: „Felnyitom Horácomat és első könyvének 26-dik dalját ugyanazon érzéssel, mellyet akart másokba támasztani a poéta, olvastam. Amint e sorokra jutottam: O, quae fontibus integris / Gandes, apricos nocte flores, / Nocte meo Laminae coronam... hátul hirtelen megölel valaki.” (219–220.) Vitkovics levélregényében az intertextusoknál jóval gazdagabb az utalások rendszere, amelyek három főbb csoportba utalhatók. Az egyik a *Fanni hagyományaira* való reflektálás, amely mind a szereplő/beszélő, mind pedig a műfaj önértelmező és önlegitimáló törekvése: „Beburkolva alvó köpönyegembe Fanni emlékezetét forgattam. Forgattam és sírtam.” (259.)⁴⁸

A második csoportba a korabeli költőkre való utalások tartoznak, elsősorban Csokonai neve emelhető ki ebből a halmazból: „Alig ettük meg a pecsenyét, a Lidi anyjának jutott eszébe, hogy engemet énekelni kérjen. [...] A Szemrehányást Csokonaitól eléneklém.” (218.) „Amikor a Csokonay énekét, Lyánka, míg ingó szerelmed tiszta szívemhez hajolt, énekeltem, a fiú igen felhevült.” (224.)⁴⁹ Egyszer Kisfaludy Sándorra is utalás történik: „Imrénnek a Himfy szerelmeit meghoztam.” (286.) Vidényi saját versét is éneklí a társaságban, amely Vitkovics műve: „Az én Ivódalomat, »Mi jobb, mi vígabb«, eldúdolám” (218.).

A harmadik utaláscsoportba két Kotzebue-drámára való hosszas reflektálás tartozik, amelyek a leginkább tükrözik Vidényinek az irodalmi példával való azonosulási és öngazoló vágyát. A két színházi este élményeinek összefoglalásai referenciális-teljes autotextusokként⁵⁰ olvashatók, amelyek Vidényi életérzését tükrözik: „Az Embergyűlölés és a megbánás nevű drámát ját-

szották, amelyet szerzett Kotzebue August úr. [...] Semmi poesis nem hagyott bennem oly megilletődöttséget, mint ez. [...] És hasztalan akarnak engem arról meggyőzni, hogy a különös tapasztalásoknak nincs befolyásuk a mi sorsunkba!” (278–281.) „Ismét a játékszínben valék. A szegénység és nemesszívűség című Kotzebue darabját jádzották [...]. Feltettem magamban, hogy e játékot elmesélem Lidimnek; leginkább a házasságról való alkudozást.” (284.)

Az intertextusok, a metatextusok és az utalások tehát korabeli, illetve a korban megújuló érdeklődéssel kísért irodalmi alkotásokat tesznek jelenvalóvá, azonban nemcsak a szereplő/beszélők, hanem a műfaj önértelmező és önlegitimáló törekvéseiként is értelmezhetők az autonóm szövegvilágok egybemosásával. A korabeli érzékeny levélregényekből való idézés az irodalmi hagyományban való benneállásra való rámutatás, a konvencionális irodalmi hierarchia kibővítési kísérlete. Nem véletlen tehát, hogy a legtöbb intertextus a *Két Szerető Szívnek Történetében* van, hiszen ez a szöveg nagyon „tudatosan” kíván ragaszkodni a XIX. század elejére már meghaladott konvenciókhoz.

A négy napló- és levélregény szereplő/beszélőinek nyelvük felőli értelmezése a narráció elemzésének tanulságaira támaszkodik. A(z el)beszélések célja mindig a napló- és levélírók önmegértése, amely általában nyelvi nehézségekbe ütközik. A nyelv a kifejezés keresésének, más szövegvilágok megidézésének segítségével próbálja leküzdeni az erőtlenséget, Vidényi és Líza nyelvének kivételével sikertelenül. A nyelvi elégtelenség felismerése elhallgatást, Bácsmegegy és Fanni esetében pedig megsemmisülést okoz.

(IV. Összegzés helyett) Elemzésemben nem volt céлом teljes feldolgozást készíteni, csupán néhány kérdéskörre irányítottam figyelmemet. Kijelentéseimet természetesen nem kívánom teljes érvénnyel kiterjeszteni az egész magyar érzékeny napló- és levélregény-irodalomra, ugyanakkor ennek a mintavételnek irányjelölő funkciója van, amely egy későbbi, a teljes szépirodalmi anyagra kiterjedő elemzésnek az alapja lehet. Ezt tovább gazdagíthatná a bevezetésben említett másik magyar napló- és levélregénytípus, valamint a nyugat-európai irodalmak darabjainak bevonása mint viszonyítási alap.

1 Vö.: SZAJBÉLY Mihály, *Regényelméleti gondolatok a XVIII. század második felének magyar irodalmában*, ItK, 1982, 3. és Shelly YAHALOM, *Du littéraire au non littéraire*, Poétique, 1980/novembre, 408.

2 BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1995, 210.

3 GYÖRGY Lajos, *A magyar regény előzményei*, Bp., 1941, *Román-bibliográfia 1730–1840 évig*, 203–314.

4 GAL György, *A tudós Palótz avagy Furkás Tamásnak Mónosbélbe lakó sógorának írt levelei (1803–1804)*, KÖNYI János, *XIV-ik Kelemen Pápának ama' nagy emlékeztető Ganganellinek levelei (1783)*, MIKES Törökországi levelei, kiad. KULTSÁR István (1794), KISFALUDY Sándor, *Napló és francia fogságom (1796)* etc.

5 Ennek utolsó lapján ez olvasható: „Montier Asszonynek Leveleivel együtt árulatik ez a' Könyv Pesten, és Budán Waingand Könyves Bóltjaiban, és Trattner Mátyás Könyvnyomatónál Pesten.” *A Szekretárius* tehát a hivatalos és a magánélet területéről vett példák bemutatása mellett egy összefüggő, érzelmes levélfolyamat ajánl példaként az olvasónak.

6 Vö.: Frédéric CALAS, *Le roman épistolaire*, Paris, 1996, 11.

7 Albrecht Christoph Kayser regénye 1778-ban jelenik meg névtelenül, vö. BÍRÓ Ferenc, *i. m.*, uo.

8 GYÖRGY Lajos, *i. m.*, 320.

9 1816-ban Vitkovics Mihály *Spomen Milice* címmel szerbre ülteti át a *Fanni hagyományait*. Goethe *Wertherét* Bölöni Farkas Sándor és Kis-Solymosy Simó Károly is magyarra fordítja. A *Bácsmegyei gyötrelmei* címmel pedig már az érzelmesség bírálataként lép az olvasóközönség elé.

10 Vö.: FÁY András, *Érzélgés és világ folyása (1824)*, SZALAY László, *Alfonz levelei (1832)*, BAJZA József, *Otilia*, (1833), EÖTVÖS József, *A karthauzi (1831–1841)* etc.

11 Fried István hívja fel a figyelmet arra, hogy „A tárkányi remetét elveszett regényként tárgyalta a Vitkovics-irodalom, pedig a kéziratral való futótalagos összevetés mutatja, hogy ez az elvesztett mű azonos a Szvorennyi

kiadásban önkényes cím alatt szereplő A költő regényével.” Uő, *Vitkovics Mihály költői jelentőségéhez*, Filológiai Közöny, 1973/3–4, 431. A kézirat a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárának katalógusában Vitkovics kéziratjai között valóban *A tárkányi remete* címen szerepel (RUI 4^{rt} 16/VI.), hiszen a regény-töredék felső lapján ez a cím olvasható. A kézirat tizenkettő, egyenként kettő–négy lap összehajtásával készített kis csomókból áll. Az első csomó első oldalán olvasható tehát a cím és egy majdnem oldalnyi területű töredékes szöveg. Ennek hátoldala üres. A következő oldalon kezdődik a levélregény, a lapszámozás innen indul 1-től 159-ig (de két 60. oldal van). A szöveg első kiadója SZVORÉNYI József (*Vitkovics Mihály művei 1–3.*, Bp., 1879), aki jelentős csonkításokkal, a struktúrába többszörösen beleavatkozva kanonizálja a szöveget: *A költő regénye* címmel és – *levelekben* – alcímmel jelöli meg a töredéket, római számokkal jelzi a leveleket, ám azok közül többet kihagy. Az önkényes címet a későbbi kiadás is elfogadja (*Vitkovics Mihály válogatott művei*, szerk. LÖKÖS István, Bp., 1980), de a levélregény-töredék teljes szövegét közli a struktúrát nem veszélyeztető kisebb változtatásokkal (nem számítva az előbeszédet és a címet), például a helyesírás korszerűsítése, a levelek paratextusaiban szereplő névrövidítések feloldása az érthetőség megkönnyítése végett etc. Dolgozatomban ezért a Lőkös-féle kiadás szövegét idézem, természetesen számot vetve az eredeti címmel és az előbeszédvel. Ebből a kettősségből adódik az, hogy *A tárkányi remete [A költő regénye]*-ként jelölöm a szöveget.

12 Úgy gondolom, hogy e négy alkotás, mind szerzőik irodalomtörténeti jelentőségétől, mind poétikai-eszmetörténeti megfontolásoktól megerősítve méltán tartható a műfaj legjavának. Mindez természetesen csak annak tudatában jelenthető ki, hogy az itt nem elemzendő műveket mindvégig gondolatmenetem horizontjában tartva nem első-sorban törvényekről, hanem általánosabb tendenciákról és az ezektől való elmozdulásokról adok számot. A kiválasztást a regények keletkezésének az időben való viszonylagos szétterjedtsége is indokolja, amely segíthet a

szük időkeretekben mozgó műfaj változásainak és változatainak érzékeltetésében.

13 GÉRARD GENETTE, *Frontières du récit* = Uó, *Figures II.*, Paris, 1969, 61–69.

14 BORBÉLY Szilárd, *Műfaji minták a Fanni hagyományai*ban = *Studia Litteraria XXXVI.* (1998), 175.

15 „az az általában kevésbé explicit és távol-ságtartóbb kapcsolat [...], amely [...] a tulaj-donképpen szöveg és eközött áll fenn, amit aligha hívhatunk másként, mint a szöveg paratextusa: cím, alcím, belső címek; előszók, utószók stb.” GÉRARD GENETTE *Transztextualitás*, Helikon 1996/1–2, 84.

16 Az idézetek után szereplő számok a *Bácsmegegynek öszve-szedett levelei. Költött történet*, Kassa, 1789-es kiadás oldalaira utalnak.

17 BORBÉLY Szilárd, *i. m.*, 176.

18 Ezt az olvasási gyakorlatot Toldy Ferenc kiadói tevékenysége legitimálja, aki egy kötetbe kényszeríti és szerzői névvel látja el a szövegdarabokat (*Kármán József írásai és Fanni hagyományai*, bev. és kiad. SCHEDEL [TOLDY] Ferenc, Pest, 1843).

19 SZILÁGYI Márton, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, 1998, 370.

20 Uó, *A deKONcepciók szabadsága*, Jelenkor, 1998/7–8, 841.

21 Az idézetek után szereplő római számok az Uránia köteteire, az arab számok pedig az oldalakra utalnak.

22 Fenyő István szerint a *Kesergő* és a *Boldog Szerelemmel* egyfajta történetegésként trilógiát alkotott volna e töredék (FENYŐ István, *Kisfaludy Sándor*, Bp., 1961, 174.). A csonka alkotást először Toldy Ferenc adja ki, aki műalkotássá teszi a lezáratlan szöveget (*Kisfaludy Sándor Hátrahagyott Munkái*, kiad. TOLDY Ferenc, Pest, 1870–1871).

23 Az idézetek után szereplő számok a következő kiadás oldalszámaira utalnak: KISFALUDY Károly, *Szépprózai művei*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1997.

24 KISS Attila Attila, *Forró hideg falatok: A Fanni-féle szubjektum-generátorról* = *Fanni hagyományai. DEKONFERENCIA II.*, szerk. ODORICS Ferenc és SZILASI László, Szeged, 1995, 81.

25 SZILÁGYI Márton, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, 1998, 377.

26 „Az autotextualitás övezete, melyet egy szöveg önmagához való lehetséges viszonyainak összessége határol körül, két kritériumpár összeszorzásával jelölhető ki. Amint úgy határozzuk meg az autotextust, mint egy belső megkettőződést, amely literális (szigorúan szöveggként értett) vagy referenciális (fikcióként értett) dimenziójában részben vagy teljesen kettéosztja az elbeszélést (récit), a következő rácszathoz jutunk [...] ön-idézet (részleges literális), rézümé vagy kicsinyítő tükör (teljes referenciális) és variáns (részleges referenciális).” Lucien DÄLLENBACH, *Intertextus és autotextus*, Helikon, 1996/1–2, 51–52.

27 „az az általában kommentárnak nevezett kapcsolat, amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz. [...] Ez a par excellence kritikai kapcsolat.” GÉRARD GENETTE, *i. m.*, 85.

28 A Lőkös-féle kiadás oldalszámaira utalok, vö. 11. lábjegyzet.

29 Itt érdemes utalni arra, hogy Vitkovics szövegében a *Vidényi* név használata nem következetes, a levelekben többször szerepel a *Vitkovics* név/Vitkovics neve. Feltételezhetően a következetlen névhasználathoz kapcsolódik Vidényi/Vitkovics Imrénének szóló, három egymás után következő levele a szöveg befejező szakaszában. Imre neve minden előzmény nélkül bukkan fel a szövegben a Palihoz szóló levelek között, úgy, hogy sem a levelek modalitása, sem tematikája nem változik (tehát nincs semmiféle funkciója a címzett megváltozásának, mint ahogy azt a *Bácsmegegyben* és a *Fanniban* a történetmondás megkívánja). Valószínűsíthető tehát, hogy az *Imre* név azonos a *Pali* névvel. A névkeveredések is valószínűleg a befejezetlenség következményei.

30 Roland BARTHES, *S/Z*, Bp., 1997, 93.

31 Referenciális teljes autotextus, vö. 26. lábjegyzet.

32 SZILÁGYI Márton, *i. m.*, 379.

33 Uo., 376.

34 Uo.

35 Uo.

36 „Az intertextualitást én a magam részéről – kétségkívül korlátozó módon – két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolatként, azaz – eidetikusan és leggyakrabban – egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléteként határozom meg.” Gérard GENETTE, *i. m.*, 82–83.

37 Kiss Attila Atilla ezt a helyzetet a *Fanni hagyományai* kapcsán a következőképpen definiálja: „A szerző által kiválasztott forma, a napló és a levél nem egyszerűen a reprezentált szubjektum jelen/jelbenlétének, a szöveg autentikusságának látszatát erősíti. Sokkal fontosabb szerepe az, hogy az olvasót tulajdonképpen voyeurré, kukkolóvá teszi, bepillantást enged neki Fanni magánéletébe, belső gondolataiba.” *I. m.*, 81.

38 BORBÉLY Szilárd, *i. m.*, 183.

39 Vö.: Roland BARTHES, *A múltól a szöveg felé = Uő, A szöveg öröme*, Bp., 67–74.

40 Vö.: DEBRECZENI Attila, „Érzékenység” és „érzékeny irodalom”, *It*, 1999/1, 12–30. és FRIED István, *Élet és irodalom a „Fanni hagyományai”-ban = Hagomány és ismeretközlés*, szerk. KOVÁCS Anna, Salgótarján, 1988, 74.

41 Schiller ezt a kétosztatú, erőteljesen polarizált, egyszerre virtuális és valós világ-egészt a következőképpen definiálja: „Ha az ember a kultúra állapotába lépett, s ha kezdte őt a mesterkélttség, akkor megszűnt benne amaz érzéki harmónia, s most már csak mint morális egység, azaz egységre törekedve nyilatkozhatik meg. Érzésének és gondolkodásának összhangja, amely első állapotában megvolt, most csak ideálisan létezik. Ez az összhang már nincs meg benne, már nem életének ténye, hanem rajta kívül van mint gondolat, amelyet előbb meg kell valósítani.” (*Schiller válogatott esztétikai írásai*, kiad. VAJDA György Mihály, Bp., 1960, 306.)

42 DEBRECZENI Attila, *i. m.*, 22–23., vö. még Robert MAUZI, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, 1960, *Les formes immédiates de l'existence*, 293–329., *Le mouvement et la vie de l'âme*, 432–513.

43 Fried István és Borbély Szilárd vizsgálódásai arra mutatnak, hogy a nyelv erőtlenségében nem kizárólag az érzékenységben jellegzetesen felbukkanó ősi toposzról, a filo-

zófiai távlatokat nyitó nyelvi elégtelenségről van szó, hanem Kisfaludy költői nyelvének gyengességéről is. Vö.: FRIED István, „Nem lelődnék neveik...” = *Feltáratlan értékek a magyar irodalomban*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., 1994, 93–114. és BORBÉLY Szilárd, *A Vanitatum Vanitas és A boldog szerelem*, ItK, 1995, 485–503.

44 Lásd 36. lábjegyzet.

45 A regényekben ábrázolt olvasás aktusa egyébként is izgalmassá teszi az intertextusok tanulmányozását, hiszen ezek a szövegrészek kicsinyítő tükörként szemléltetik saját olvasási szokásainkat, vö. Randa SABRY, *Les lectures des héros de romans*, Poétique, 1993/avril, 185–204.

46 Liza egy másik levelében ismét egy francia nyelvű, az előbb említett idézettel hasonló verselésű intertextust helyez el, s bár a forrást nem jelöli meg, feltételezhető, hogy a néhány soros idézet szintén a Colardeau-féle interpretációból származik, mivel párhuzamba állítható Dayka Gábor heroída-fordításának néhány sorával:

„Avant que le repos puisse entrer dans mon coeur; / „Míg még fel-tamadánd elmémnek nyúgodalma, // --- / 'S erőt vész tüzemenn a' józan ész' hatalma: // Combien faut-il encore aimer; se répentir; / Hányszor kell még addig remélni, vérzeni, // Désirer; espérer; désespérer; sentir? / Szertni, lángomat szívemben fojtani: // Embrasser; répousser; m'arracher à moi-même, / Javallni, 's újjolag meg-vetni, meg-tsalódni! // Faire tout, excepté, d'oublier ce que j'aime.” (156.) / Azonban egyedül kedvesemért aggódni –” (*Helois Abelardhoz a klastromból = Dayka Gábor versei*, kiad. KOVÁCS Ferencné Ónodi Irén, Miskolc, 1993, 60–61.)

47 Vö. 27. lábjegyzet. Kétségkívül korlátozó módon használom itt a metatextus fogalmát, hiszen a genette-i meghatározás alapján az általam utalásoknak nevezett szöveghelyek is a metatextualitás körébe vonhatók. Azért különítettem így el a *Két Szerető* kapcsolódásait a *Nouvelle Héloïse*-hoz, mivel itt a szöveg egészen végigvonuló idézésről és az arra folyamatos reflektálásról van szó, amely e szöveg esetében meghatározó érvényű, hi-

szen egy korszakhatáron álló szöveg és egy műfaj felbomlása követhető így végig.

48 Vitkovics 1813-ban szerbre fordítja a *Fanni hagyományait Spomen Milice* címen, ám átdolgozása nem mondható sikeresnek: „Vitkovics – Kármán mintája nyomán – megalkothatta volna a szerb szentimentális regényt, amely az érzelmi lázadást bemutatva, az emberibb lét, a kulturáltabb világ földeregetésével olyanféle szerepet játszhatott volna a szerb irodalomban, mint Kazinczy Bácsmegeyje a magyarban [...] Vitkovics átültetésében logikus felépítettségétől, jól

szerkesztettségétől fosztotta meg Kármán regényét, az érzelem és a ráció egyensúlyát megbontva, föllazítja az események egymásból következő sorát.” FRIED István, *Vitkovics Mihály költői jelentőségéhez*, Filológiai Közlöny, 1973/3–4, 431.

49 Csokonainak e versei ez idő tájt még csak kéziratban léteznek, de Vitkovics ismeri azokat. Pesten többször is találkoztak 1801–1802 táján, közelebbi kapcsolatuk valószínű, vö. Fried István fent említett tanulmányával.

50 Vö. 26. lábjegyzet.

Kazinczy csokráról és Esterházy kelgyójáról (Az anthológia az olvasás horizontváltásában)

„...az irodalom történetének
problématörténeté kell válnia.”
Martin Heidegger, *Lét és idő*, I./3. §

I. (az anthológia)

Kazinczy utolsó leveleinek egyikében, amely a versek gyűjteményes kiadásáról rendelkezik, a szerkesztési koncepció érvényesítéséhez való jog kerül előtérbe. Egészen pontosan ezt olvashatjuk a Toldy Ferenchez szóló levelében: „A’ német Kiadók a’ Verseket chronologiai rendben szeretik egy idő ólta kiereszteni, ‘s miattam teheti minden, a’ mit jónak lát. De én a magaméit szeretném a’ szerint fűzni rendbe, a’ hogy a’ bokrétaöntő a’ maga virágait: – oda mindenikét, a’ hova őket a’ hely kívánja. Én első helyt a’ magaméi között kevés számú Ódáimnak ‘s dalaimnak adtam, mert az Óda’ méltósága elsőséget kívánt. Ezeket Epigrammáim váltják fel, mellyek a’ Szobrászok’ és Festők’ műveikkel vannak összeköttetésbe¹ – a görögöknél az Epigramma is a’ lyrára tartozott. Úgy jönnének a Ritonellák; Epigrammák ismét; ‘s most a’ sonettek, ‘s legutól a’ koporsók és a’ tájdarabok. Ezeket követnék, bántó tarkaságban, a’ Vegyes költések, ‘s végre az Epistolák.”²

A meglehetősen bizarr és némiképp szimbolikus történeti szituáció ismeretében (amikor is a magyar klasszika egykor meghatározó felszentelt papja és katonája az újabb paradigmátikus szemléletmód *lovagjával* szemben már nincs abban a helyzetben, hogy maga határozza meg az uralkodó diszkurzust, hanem kényszerűen csak *kérhet*), tévesnek tűnhetne jogok érvényesítéseként értelmezni Kazinczy levélrészletét. Legalább ilyen merésznek és meglehetősen reménytelennek tűnik (a kiadási szempontokban bekövetkező változás után, amely *már* jelzi az irodalom szemléletmódjában végbemenő paradigmaváltást), a klasszicista poétikai normák és kiadási gyakorlat határozott megtartását kérni attól a kiadótól, akinek a *Handbuch der ungrischen Poesie* (1828) című „kézikönyvének” *Anhangja* a „chronologisch geordneter Stücke” kifejezéssel világosan jelezte a történeti szempont irányváltását.³ Az új irodalomszemlélet preferenciáit demonstráló *Handbuch* olyan „gyűjtemény”, amelyben a *magyar költészet* (addigi) *történetének* reprezentáns szövegei a (feltehetően német nyelvű) olvasó számára egyet jelentenek magával „a” *magyar költészettel*. A magyar költészet Toldy Ferenc szerkesztői hori-

zontján tehát egy *Handbuch*-ban „elbeszélhető” (‘megszerkeszthető’) „történetként” jelenik meg. Korábban Révai Miklós, Dugonics András, Batsányi János vagy Kazinczy Ferenc kiadói/szerkesztői tevékenysége mint „elbeszélői stratégia” legalább olyan hatékonynak bizonyult és jellegzetesnek volt tekinthető az általuk képviselt elváráshorizontok teljesítésekor, mint a korabeli kritikai normaképzés egyéb formái.⁴ Kazinczy kánonalkotó eljárásai között a „történetiség” perspektivikus tényezőként nem jelenhetett meg, még ha a „költő ifjúkori darabjai” kívül vagy éppen „hátlul” rekedten is, de egyfajta „történeti” szempontot jelezve felbukkantak mind az értékítéletekben, mind a szerkesztői gyakorlatban. A Toldy-féle kiadás (és a később jellemző gyakorlat) döntően *genetikus*, azaz a szövegek keletkezésének geneologikus rendjével szemben a Kazinczy-féle szerkesztői narratíva (általában is) olyan *metrikus* „elbeszélések” megalkotására törekedett (és ösztönzött), ahol a klasszicista hagyomány és ízlés értékszempontjai határozták meg az elbeszélés módját és kialakított struktúráit. Kazinczy elbeszélőként általában ügyelt arra is, hogy lehetőleg „megfossa magát” az elbeszélés uralásának a látszatától, magyarán szerkesztőként direkt, autoriter módon nem kívánt beleavatkozni (a még élő) *szervezők dolgába*.⁵ A hagyatékát rendező Toldytól is ezt várja/várta el, elsősorban nem az iránta való tisztelettel érvelve, nem kívánva azt sem, hogy Toldy feladja elveit, hanem (a változóban lévő szituáció teljes mértékű belátása mellett) a *költőknek* azzal a mindenkori jogával érvel, amelyet a *kiadók* – eddig Kazinczy is bizonyosan, és talán ezután Toldy is – be kell, hogy lássanak. Kazinczy kérése tehát a *költői vindikáció* egyetlen érvét használja.

A mondat retorikája (*anélkül*, hogy mindezzel a szó jelentésének történeti horizontjait felidézni, illetve a jelentkező problematika egészének kiemelő áttekintését adnánk, mivel egyik sem lehet most célunk), az eredeti jelentéshez való visszatéréssel a *könyv* forma, azaz a *versgyűjtemény* megragadható *tárgyiasságára* vonatkozó jelentés⁶ mögött képes *felidézni és felfedni* a szó létmódját megalapozó *hermeneutikai tevékenység* eredendőbb aspektusait. Itt elsősorban a *szerkesztői/elbeszélői* „kiválasztó, válogató” eljárás mellett mindenekelőtt a „megformálás” mozzanatát. „De én a magaméit [ti. a *Verseket* – O. Cs.] szeretném a’ szerint fűzni rendbe, a’ hogy a’ bokrétaöntő a’ maga virágait: – oda mindenikét, a’ hova őket a’ hely kívánja.” Eszerint a költői (bokrétaöntő) funkció a szövegek létrehozásán túl *természetesen* terjed ki a Múza oltárára szánt áldozati szövegek valamiféle rend (*taxisz*)⁷ alapján történő egybefűzésére is. A „bokrétaöntő”, a „bokrétaöntés”, maga a „bokréta” nem a „válogatott költemények” vagy a „versgyűjtemény” metaforájaként van jelen, hanem a görög eredetű *anthológia* szó eredeti értelmére vonatkozik, amely szó szerint *‘kiválasztott, válogatott virágok’*-at (‘virággyűjtemény’-t) jelent. A szóösszetétel (az *antho* = ‘virág, virággal kapcsolatos’ dolgot jelöl) ugyanis az elbeszélő/szerkesztő interpretatív tevékenységének

csak az egyik mozzanatát, a *szelekció* aktusát (*lógász* = 'kiválasztott, válogatott') jelöli meg nyilvánvaló módon, miközben ehhez képest a szövegek elrendezésének, formálásának, fűzésének *rendet teremtő* mozzanata (vö. *logia* = 'alamizsnagyűjtés') rejtve marad. Az ontológiai értelemben vett szép fogalomhoz tartozó valós elrendezettség (*taxisz*), vagyis a *rend*, a *szimmetria* és a meghatározott nagyság⁸ kialakítása a gyűjtést és válogatást követő szerkesztői eljárás mozzanata, amelyet a *szüntheiszisz/szünisztanai* (szintén az arisztotelészi *Poétikából*) ideértett fogalmaival írhatnánk körül, a versek fűzését, vagyis a megszerkesztést, felépítést, összeillesztést foglalja magába. A *válogatás* és (egyszóval) a *megformálás rendet teremtő szakaszai* és sorrendjük a szerkesztői eljárás során nem feltétlenül különülnek így el egymástól. Ezzel együtt is bizonyosan belátható az a létmódbeli *distancia*, amely a *szövegkorpusz* értelemben, mint kézbe vehető *antológia*, illetve az *olvasás* horizontváltásaiban (mind a szerkesztő-elbeszélő, mind az olvasó vonatkozásában) létrejövő *metaforikus* értelemben vett *anthológia* között van. A szerkesztői kiválasztás és megformálás (legyen szó akár egyszerezős, akár többszerzős könyvekről) mozzanata számos „gyűjteményt” jellemezhet, nemcsak a versesköteteket tehát, hanem akár egy szerkesztett folyóiratot, novelláskötetet, levelezésgyűjteményt, és persze egy kompendiumot stb. is. Igaz mindez a kiválasztás és a megformáltság eredményeképpen létrejött antológiának *mint szövegnek* az olvasásakor is, ahol egyedül a *taxikus*, azaz a szövegek megteremtett kontextusára és annak egészére reflektáló (észlelő és értelmező) olvasás képes a metaforikus jelentésképzésre. A későbbiekben a *taxikus* olvasás lehetséges eredményeként kialakuló értelem/jelentésegész megjelölésére szolgáló *anthológiát*, a hasonló eredet és a hasonló stratégiájú olvasás belátásai mellett, azon *versgyűjtemény* értelemben vett antológia számára kívánom fenntartani, amely egy adott szerző szövegeit a szerző által (el)rendezett (vagy jóváhagyott) formájában tartalmazza.

Talán nem tűnik indokolatlannak azt állítani, hogy adóság vagyunk az *anthológiára* vonatkozó kérdéseinkkel. Túlon túl magától értetődőnek tűnhet azt hinni, hogy az *anthológia*, éppen azért, mert mindig szemünk előtt van, ismert volna előttünk. Ha megszólítjuk is kérdéseinkkel, ezek a kérdések sohasem válnak igazán kidolgozottá, vagy éppen (méltányosan vagy méltánytalanul) háttérbe szorulnak a *költői szövegre* reflektáló érzékeléseink, értelmezéseink és applikációink során. Ha viszont elfogadjuk azt a hermeneutikai premisszát, hogy az *anthológia* sem más, mint „feladott értelem”, válasz valamire, hogy maga is „szöveg” (mint műegész), akkor nehezen tehető indokoltá a *versszövegnek* az *anthológiával* mint *szöveggel* szembeni reflektálatlan elsőbbsége. Különösen annak belátásával, hogy az *anthológia* és a *vers* sok esetben nehezen választható el egymástól. A hermeneutikai tapasztalatnak számolnia kell a *költői szöveg* létmódjának azzal a saját-

tos „kettősségével” is, amely az anthológia által nem kontextualizált, illetve ami éppen az anthológia által kontextualizált költői szöveg között fennáll. Valójában éppen az anthológia sajátos identitása irányíthatja újból a költői szöveg aspektusainak eredendő differenciáltságára figyelmünket. A hermeneutikai tevékenység eredményeként értett anthológia olvasása ezáltal nemcsak a vers olvasásához hasonló jellegű dialógust képes inspirálni a befogadás során (amely dialogicitásra egyébként ugyanúgy ráutalt és annak ugyanúgy eredendő létmódját jelenti), hanem magára a versszövegre vonatkozó reflexiókat is más dimenzióba helyezheti. Persze téves lenne azt állítani, hogy az anthológiára vonatkozó reflexió minden esetben elmarad, vagy éppen azt, hogy szükségszerűen szorul háttérbe a költeményhez képest, mint ahogyan azt is, hogy az anthológia minden hermeneutikai mozzanata kivételes figyelmet érdemelne. Ha azonban elfogadjuk az iménti feltevést, mely szerint nemcsak lehetséges, de néha szinte megkerülhetetlen egy költői szöveg esztétikai érzékelésének és értelemezésének, illetve a hagyomány folyamatában betöltött helyének feltárásakor figyelemmel lenni arra a viszonyrendszerre, kontextusra is, amelyben ismét (vagy éppen először) betölt egy helyet, akkor nem lehetünk adósak erre az „egészre” is reflektáló befogadói tevékenységünkkel.

Hans Robert Jauß Baudelaire *Spleen (J' ai plus de souvenirs)* című versén végzett hermeneutikai kísérletének szituációja indirekt módon jelzi az anthológia olvasási horizontjaira vonatkozó kérdés mellőzöttségét.⁹ Jauß ebben a tanulmányban úgy olvas egy költői szöveget, hogy eközben érdemben nem (kíván) reflektál(ni) a *Les fleurs du mal* című anthológia által teremtett kontextusra, amelyben a vers bennefoglaltatik. A költői szöveg kontextusától megfosztott olvasása elsősorban nem azért lehetséges, mert a vers értelmező megértésének aktusában annak szükségképpen több lehetséges értelmeinek egyikét tudja/kívánja csak rekonstruálni, hanem mert a *Les fleurs du mal* mint anthológia így is megengedi az olvasást. Ebben az esetben az anthológia létmódjának arról a sajátosságáról van szó, amely lehetővé teszi a szöveggyűjteményszerű használatot is, amely használat során tehát a befogadó eltekinthet attól a lehetőségtől, hogy a gyűjteményre mint megformált egészre reflektáljon, hogy a kiválasztott versszöveg(ek) ilyen irányú jelentésváltozásának érzékelését és értelmezését olvasásának horizontjai közé emelje. Az anthológia kompendiumra való befogadói „degradációja” azonban csak mint lehetőség áll fenn, nem az anthológia egyérvényű és kizárólagos létmódjaként. A másik lehetőség természetesen az az aspektus lenne, amely a bennefoglalt versszöveg anthológia által kontextualizált létmódját is szem előtt tartja az olvasás során, a jelentés ilyen irányú megsokszorozódásaival magát az anthológiát olvasva.

A költői szöveg olvasásának horizontvizsgálata először a történeti megértés felől nem képes indokoltá tenni az anthológia által kezdeményezett

diszkurzus korlátozott reflektáltságát, annak ellenére, hogy „a kortárs kritika a 19. században életművek egészére irányult...”, és így csak „közvetve” lehetséges a történeti recepció. Miért ne lehetne kezdetben és egyáltalán a recepció egész folyamatában szem előtt maga az anthológia (is)? A nyomként választott Gautier-értelmezés középpontjában is a *Les fleurs du mal* áll, és Jauß szintén a „vékony kötet” horizontváltásáról beszél. Nagyon is konkrét és jól körülhatárolható tehát az a horizont, amelyből Jauß csupán egyetlen szöveg történeti megértésének rekonstrukciójára törekszik. A teoretikus didaxisnak az anthológiára vonatkozó anticipációi a történeti tapasztalat belátásai ellenére sem válnak reflektálttá. A *Spleen et Idéal* alcímnek a kötetre kivetített értelmezésében Jauß szerint Gautier „olyan érvhez nyúl vissza, amelyet már maga Baudelaire” használt könyvének védelmezésekor: „ha könyvét nem egészként ítélik meg, félreérthetővé válik a »terrible moralité«...” Ezek után nyilvánvaló, hogy az etikai-morális vádak ellen védekező Baudelaire-idézet alapján a Jauß-féle értelmezés csak „korkritikaként”¹⁰ olvassa a *Les fleurs du mal*t, mint egységes egészt, miközben az anthológia retorikai-poétikai horizontváltása gyakorlatilag reflektálatlan marad. Annak ellenére, hogy mindközben egy pillanatig sem kérdőjeleződik meg a *Les fleurs du mal*nak a posztromantikus líra paradigmaváltásában játszott döntő szerepe. Jauß tanulmányában a *Les fleurs du mal* megalkotottsága, amellyel az egyes vers jelentése is módosul, nem kerül igazán szóba, amikor pedig Baudelaire-nek az anthológia egészének olvasására tett javaslatát mégis megemlíti, azt egy olyan szituációból emeli a könyv történeti recepcióját értelmező olvasás horizontjába, amely nem tartozik az anthológia paratextuális környezetébe. Hasonló szerzői intenciók sokaságát emelhetnénk így ide, a retorikai-poétikai horizontok történeti rekonstrukciójának kapcsán például azt a tudásunkat, amely éppen az anthológia Baudelaire által hangsúlyozott jelentőségéről szól, mely szerint hosszú időt, csaknem két évet fordít a kötet összeállítására. Ha a *Les fleurs du mal* mint tudatosan és nagy figyelemmel megkomponált anthológia nem pusztán tartalmazza, fellelhetővé teszi az ismert (folyóiratokban megjelent), illetve a még nem publikus versszövegeket, hanem a megjelenésével újonnan megnyíló horizontban eddig ismeretlen jelentésben látta azokat, mind textuális, mind paratextuális, mind kontextuális értelemben, akkor miért kellene feltétel nélkül azt a logikát elfogadnunk, hogy a történeti olvasás kezdőpontja az a pillanat, amikor a vers a *Les fleurs du mal* megjelenésével feltűnik előttünk,¹¹ miért ne mondhatnánk azt, hogy a *Les fleurs du mal* lépteti be ezt a verset a posztromantikus líra történetébe? Ha pedig nem beszélhetünk a posztromantikus líra paradigmaváltásáról a *Les fleurs du mal* nélkül (ezt Jauß sem állítja, sőt), akkor a recepció tapasztalata felől már belátott játék, amelyet tehát az anthológia játszik, miért ne bukkanhatna fel a maga reflektáltságában a költői szöveg esztétikai és értékelő olvasáshorizontjai között vagy mellett is? Miért ne olvashatnánk a *Spleen*

(*J' ai plus de souvenirs*) mellett inkább a „*Les fleurs du mal Spleen (J' ai plus de souvenirs)*”-jét? Miért ne mondhatnánk azt, hogy az olvasó *versről versre haladva kiegészíti az anthológia partitúráját is*, azaz esztétikai észlelése és értelmező ítélete nemcsak az egyes szövegre vonatkozna így, hanem egyszerre/ammellett annak kontextusára, illetve a szöveg kontextusban belöltött helyére, végeredményében az anthológia egészére.

Ha a mai olvasó (mint Jauß) a *Spleen (J' ai plus de souvenirs)* első olvasása során azt a kérdést is fölteszi, hogy mit jelent a *Les fleurs*, és mire utalhat ez a szó egy verseskötet címeként, akkor nemcsak képes volna feltárni az anthológia eredeti jelentését, líratörténeti paradigmaváltásokat túlélő állandóságát és jelenlétét, de megkerülhetetlenné tenné az anthológia egészére vonatkozó kérdés, sőt az anthológia történeti horizontjának vagy éppen a horizontváltás rekonstrukciójára való igényének megfogalmazását is.

Az anthológia elbeszélői megalkotottságának és a befogadói olvasás problémáinak elméleti reflektáltsága mögött az az irodalomtörténeti érdekeltség áll, amely (a hagyományos korszakolás szerint) a magyar klasszika és a romantika közötti időszak irodalmiságát a versgyűjtemény értelemben vett anthológiák olvasásával kívánja problematizálni. Még pontosabban: Csokonai *Lilla avagy érzékeny dalok III. Könyvben* című anthológiáját tekinti olyan differáló jel(enség)nek, ahonnet a korabeli anthológiák újraolvashatóvá válnak. Az anthológiák „válaszának” a *struktúrából* (a megalkotott anthológia „rendje és egysége”), illetve az azt övező *paratextusból* kiinduló rekonstrukciója természetesen nem jelenti a tárgyalt jelenségek kizárólagos érvényű magyarázatát. A felkínált aspektus viszont – amellet, hogy egy jól lokalizálható területet tekint át, és számos csak innét ismerhető információval szolgál – sokkal érzékenyebben képes reagálni egy sor elméleti és gyakorlati problémára, mint például a szerző (-ség, -funkció, -aláírás) identifikációs problémáira, a nyilvánvalóvá tett poétikai érdekeltség jelenlétére és a kánonokhoz való viszonyra, az irodalmi nyilvánosság kapcsán az itt reflektálttá váló olvasói elvárások horizontjaira, nem utolsósorban pedig az anthológia olvasásának kérdései miatt az anthológiák pragmatikai szituáltságára, az olvasás, a műfaji „elhajlások” és „paktumok”, a fikcionalitás kérdéseire. (És még folytathatnánk a sort a nyelvi, nyelvújítási, verselési, fordítási horizontok rekonstrukciós lehetőségeivel, amelyek vizsgálatára ez az értelmezés nem kíván vállalkozni.)

(*Pierre Ménard másol, avagy a spontaneitás visszaállítása*)

Tegyük fel, hogy amit az előbb az *elbeszélő* hermeneutikai tevékenységnek neveztünk, nem más, mint *másolás*, az így létrejövő szövegekörpusz pedig valójában *másolat*. Az elbeszélő/másoló kiválogatja-összegyűjti szövegeit, valamiféle megfontolás alapján összefűzi, megformálja őket, mindeközben valójában nem tesz mást, mint egyszerre és párhuzamosan *újraolvas* és

újrair.¹² Pierre Ménard, a *Don Quijote* szerzője¹³ „sohasem tervezte az eredeti gépies átírását” – állítja Borges elbeszélője –, „nem állt szándékában lemásolni. Bámulatos becsvágya az volt, hogy olyan lapokat alkosson, amelyek – szóról szóra és sorról sorra – egybevágnak a Miguel de Cervantesével.” Maga Pierre Ménard pedig így vall erről: „»Eltervezhetem a megírását, meg is írhatom anélkül, hogy tautológiát követnék el. [...] Én arra a rejtelmes feladatra vállalkoztam, hogy betű szerint visszaállítsam az ő spontán művét.«” Ennek a történetnek az értelmezői tapasztalata azt mutatja, hogy még a szó szerinti ismétlés vagy másolás sem lehet azonos az eredetivel a kettő közötti időbeli távolság miatt, sőt a *plágium*, amelyet Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című regényének hőse, Silas gondol el, egyenesen a fikcionalitás végső képlete, a „*misztifikáció misztifikációja*”.¹⁴ Borges elbeszéléséből azonban az ismétlés/másolás történetét és részleteit is megismerjük, azaz láthatóvá válik a hermeneutikai szituáció egésze. Tudjuk, hogy Ménard előbb *újravasta* Cervantes szövegeit, mellesleg arról is van tudomásunk, hogy már korábban is végzett ehhez hasonló munkákat. Tudjuk azt is, hogy Ménard *nem az egész regényt másolta*, hanem csak bizonyos részleteket (később eltüntette munkájának nyomait: nincsenek paratextusok, kommentárok és jegyzetek és változatok) – vagyis az általa írt *Don Quijote* a Cervantes-regény 9., 38., illetve a 22. fejezetének részletéből állt –, továbbá nem minden célzatosság nélkül, az önéletrajzot is elhagyta. Azaz a (pre)koncepcionáltság és a szövegszerű kontextualitás legalább annyira jellemzi ezt a másolást, mint az időbeli távolság. „Én arra a rejtelmes feladatra vállalkoztam, hogy betű szerint visszaállítsam az ő spontán művét” – írja Ménard, és ebben a kijelentésében már nem is annyira a *betű szerint* az érdekes, mint inkább a *visszaállítás* aktusa, ami nem egyszerűen a megelőző állapot (spontaneitás) re-produkciója (nem pusztán tautológia), hanem az értelmezői eljárást (újravastás) és a tudatos (ki)választást (konceptió) követően egy eredeti alkotás megváltozott szituációban (idő és kontextus) való meg/ismétlése (újrairás). A spontaneitás koncepciózus megismétlésének eredménye lehet, hogy betű szerint azonos a megelőző szövegállapottal, de minden más tekintetben különbözik tőle (még akkor is, ha megalkotója esetleg ugyanaz). A másoló, még ha munkája nyomán textuálisan, paratextuálisan látszólag minden változatlan marad is, nem xeroxál (még akkor sem, ha leszámítjuk az elírásokat, téves átírásokat is, amelyekről „esetleg” tudomást is szerzünk), mivel a *megváltozott kontextusban* a szövegek nem lesznek azonosak sem a megelőző (*preformált szöveg*), sem a későbbi állapotukkal (= *deformált szöveg*). A másolás hermeneutikai tevékenysége, mint együttes, egy időben megvalósuló olvasás és írás (feltárás és értelmezés) a kontextuális (a szövegek egymásutánja, szituáltsága, rendje stb.) változások mellett kiegészülhet a textuális (ortográfia, szemantika, metrika), és a paratextuális (kommentár, jegyzet, cím, előbeszéd stb.) szempontok módosulásával, együttesen nyitva új horizontokat az olvasáshoz.

Az ismétlés/másolás-paradoxon feloldására irányuló kísérlet a könyv és a kézirat különbözőségét is nyilvánvalóvá teszi. Amit Borges elbeszélője *másolás*on, azaz az eredeti gépies átírásán ért, nem más, mint *xeroxáció* (*változatlan sokszorosítás* értelemben), és amit szóról szóra való újraalkotásnak mond, az a tulajdonképpeni *másolás* (*újraolvasás és újraírás* értelemben). A verseinek kiadására készülő szerző, mondjuk Csokonai, kiválasztja szövegeit és *egybe-másolja* őket, abban a *rendben*, ahogyan majd az anthológia *kézirata* a kiadóhoz kerül. A „válogatott költemények”, ha úgy tetszik, ekkor még „kézben van”, *kézírásban*, bekötetlenül. Ezt a *kéziratot* a kiadó a poligráfiai eljárásban változtatlan formában sokszorosítja, azaz *xeroxálja* (*gépiesen átírja*), vagyis előállítja a könyvet, pontosabban a könyveket. Az anthológia autentikus *kézirata* a nyomdában *tokba* kerül: nemcsak bekötik, de a kiadó a maga jeleivel, paratextusaival (kiadó neve, kiadás helye, évszáma, előfizetési felhívások stb.) is felelősségteljesen ellátja.¹⁵ Az anthológia *kéziratának* és *könyvformájának* differenciálását nemcsak az teszi fontossá, hogy a *xeroxáció* nélkül az *autorizáció* mozzanata csak egyetlen gyűjteményre terjed ki, hanem az is, hogy a *kéziratot* egészen más paratextuális környezet veszi körül, mint a *könyvet*. „A *Poéták* Ajánlólevelet írnak – A' *KÖNYVIRÓ* Előbeszédet tsinál” – olvashatjuk a *Dorottya* Előbeszédben. Azaz a *kézirat* (az ajánlástól eltekintve) még nem szükségszerűen tartalmazza szerkesztőjének *minden* paratextusát. A *kéziraton* a *másolás* textuális, kontextuális nyomai válnak észlelhetővé és a paratextusoknak némely fajtája (például a *Dorottya* Summaya-i). A *könyv* paratextusai (előszók, előljáró beszédek) viszont már a *másolás* és a *másoló* hermeneutikai tevékenységének retorikai-poétikai horizontjait is felfedhetik, ajánlatot tehetnek az olvasás kialakítandó stratégiáira, hozzájárulhatnak a jelentéstulajdonításhoz. A *kézirat* és a *könyv* különbségtételének nem teoretikus jelentősége pedig az, hogy olvasó leginkább a *könyvvel* találkozik és nem a *kézirattal*, a kiadatlan anthológiák recepciójának vizsgálata pedig ugyanúgy nehézségekbe ütközik, mint a *kéziratok* fellelése és böngészése.

(Az *anthológia* olvasási horizontjainak hermeneutikai problémái)

Az ismétlés által újraértett/értelmezett és immár kontextualizált szövegek *olvasása* egyaránt dialogikus viszonyt feltételez szerkesztője és befogadója részéről, mint az önmagában vett szöveg olvasása. A jelentéstulajdonítás előfeltételeitől, azaz a pragmatikai szituációban kialakítandó együttműködési alapelvektől függően az *anthológia* olvasásának két merőben eltérő horizontja különböztethető meg.¹⁶

Az egyik: az *anthológia* szöveggyűjteményként való használata és olvasása során a *versszöveg*(ek) egyenként, önmagukban válnak reflektáltakká, az olvasó csak bizonyos szövegeket kíván megtalálni vagy elolvasni, amelyeket kikeres a tartalomjegyzékből, vagy esetleg csak olvasgat, ide-oda mozogva a *versszöveg*ek között. Az *anthológia* olvasásának ezt a módját a

szelekció jellemzi. A szelekciós olvasás nem tulajdonít többletjelentést a versszövegek együttes egészének, és nem vállalkozik sem a kiválasztás, sem a megformálás szempontjainak értelmezésére. Ezzel szemben az olvasásnak azt a horizontját, amely már anticipálja az anthológia megalkotottságát és az értelmező olvasás során reflektál is erre a megalkotottságra, *taxatív* vagy (inkább) *integratív* olvasásnak nevezhetnénk: amennyiben a versszöveget és az anthológiát egyszerre érzékelő és együtt értelmező olvasási horizontokat egymást átható, folyton egymásba mozgó módon képzeljük el. Az előzetes értelemfeltáró tevékenység még nem jelentheti az anthológiára vonatkozó választ, és távol áll még az értelmezéstől. Az érzékelő olvasás (amennyiben van tapasztalata a preformált szövegekről) elsősorban a textuális, a paratextuális és a kontextuális horizontváltásokra reflektál. (Amennyiben a gyűjtemény szövegei először a gyűjteményben jelennek meg, akkor csupán a paratextuális és a kontextuális horizont válik megtapasztalhatóvá.)

Az anthológia értelmező olvasását együttesen szabályozzák a *direkt* (például műfaji megjelölés) és az *indirekt* (például szerkezet, nyelv) viszonyulási formák. A jelentéstulajdonítást meghatározó viszonyulási formák felhasználásáról az olvasó „szabadon” dönt, elfogadva vagy elutasítva az elbeszélő olvasást befolyásoló ajánlásait. Ha a *Lilla* előszavát nem olvassuk el, akkor az ott felkínált műfaji paktum (poétai román) nem köttetik meg, ehelyett az anthológia olvasását az indirekt viszonyulási formák (például a triádikusság) szabályozzák. A paratextusok ajánlásai módot adhatnak mind az elbeszélői és olvasói elváráshorizont rekonstrukciójához, mind a premisszák és a ténylegesen megvalósuló elbeszélés közötti viszony értelmezéséhez.¹⁷

A szelekciós és az integratív olvasás egymástól látszólag független lehetőségei az anthológia sajátos létmódjára világítanak rá, a differenciáltságnak és a fúзивitásnak arra a játékára (*dif* ← → *fúзивitás*), amely egyszerre jelenti az olvasási horizontok önállóságát és állandó konstrukciós-destrukciós mozgását. A nem metaforikus olvasatra törekvő befogadás a tartalommutató felől közeledve nem fogja érzékelni a rendezettséget, de aztán szabadon teremthet kapcsolatot az egyes szövegek között, nemcsak a többféle eredet és elem meglétét érzékelve így, hanem azok kontextuáltságát is. A pragmatikai szituáció keretein belül maradván az integratív olvasás is módosíthatja előfeltételeit, az anthológia jelentés konstruálása helyett (ismét/ezt követően) csupán a szövegre reflektálva.

II.

„Hogy miként sétáljon [az Olvasó] ebben az Irodalmi Beaubourgnban, melynek legtöbb szobáját már ismeri vagy ismerheti, az épület maga mégis új, ismerős és idegen...”

E. P. Fűlszöveg, avagy a posztmodern
kelgyó enfarkába harap
(Bevezetés a szépirodalomba)

(Hogyan harap enfarkába a posztmodern kelgyó?)

Most szeretném újra és másfajta módon felvenni azoknak a teoretikus megfontolásoknak a fonalát, amelyekről az imént beszéltem.¹⁸ A példa, amely mindannyiúnk számára elegendő lehet, hiszen (sok tekintetben meghaladottan is) képes egyszerre elénk állítani a szöveg–anthológia–könyv trichotómia csaknem minden aspektusát, a másolás elbeszélői és olvasói reflexióit, Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című „könyve” lesz.¹⁹ A *Bevezetés* olyan ideális preguttenbergiánus alakzat, amely manufaktúrális megalkotottsága mellett poligráfiai, azaz xeroxált „végtermék” is egyben. Olyan másolat, amely „mellett” megtalálhatók az újraolvasás és újraírás munkájának nyomai (sőt még egyéb nyomok is), azok, amelyeket Pierre Ménard oly figyelmesen eltüntetett. A *Bevezetés* megjelenése másrészt olyan válaszként jelentkezett az értelmezői közösségek tapasztalatában, amellyel kapcsolatban kénytelenek voltak megfogalmazni az anthológiával és annak olvasásával kapcsolatos kérdéseiket is. A *Bevezetés* olvasására vonatkozó kérdés minden esetben az anthológia olvasására vonatkozó kérdésnek minősült. Az anthológia elbeszélői és olvasói hermeneutikájának „együtt láttatása” miatt esett választásom a *Bevezetésre*, amelyet a modellezés erejéig anthológiaként olvashatunk.

A *Bevezetés a szépirodalomba* (*bevezetés a szépirodalomba*) című könyv végén, a *paratextusban*, nevek hosszú listáját olvashatjuk ebben a „mondatban”: „A könyven szó szerinti vagy torzított formában, többek közt [...] idézetek, azonkívül, többek közt [...] fotók vannak.” A nevek listáján ott szerepel az E. Péter név is. Az egyik kérdés ezzel kapcsolatos: *hogyan másolja* (olvassa és írja újra) Esterházy Péter szó szerinti vagy torzított formában „E[sterházy] Péter” szövegeit a *Bevezetés a szépirodalomba* című könyvében? A másik: *hogyan olvasható* az, hogy a „könyven [kiemelés tőlem – O. Cs.] idézetek és fotók vannak”?

(Esterházy amint Esterházyt másol)

A *Bevezetés* recepciójában egyetlen olyan reflexiót sem találunk, amely szerint a *Bevezetés* szöveggyűjtemény lenne, azaz olyan könyv, amely pusztán egybegyűjti, tartalmazza a már megjelent, illetve a még nem publikált szöve-

geket. Sőt, a *Bevezetésre* reflektáló olvasás anticipációi és első olvasásának konklúziói azt erősítették meg, hogy az összegyűjtés és az újrendezés révén (annak ellenére, hogy túlnyomó részben már ismert szövegekről volt szó) a *Bevezetés* „című könyv”-vel („a hasonló alcímet viselő könyvek és folyóiratközlések sorához képest”) új horizont nyílt, és elkezdődött valami olyasmi, amit a metaforikusság/metaforarendszer mélyülésével jellemezhetünk,²⁰ azzal együtt, hogy az „új környezet miatt”²¹ a textuálisan „változatlan” szövegek jelentése is módosult az antológiában. A horizontváltás textológiai (a *Bevezetés* Esterházy „...1981 és 1985 között önálló kötetekben is megjelent műveit foglalja magába”) és paratextuális vonatkozásainak leírását (E. P. széljegyzeteli a szövegeket, a korábbi alcímek a könyv címévé válnak stb.) a kontextuális, azaz a szövegek együttes, az egyes szövegeken túlmutató horizontváltásának értelmezése követte, mivel „...a könyv (mint nem specifikus irodalmi tény, de mint irodalmi mű-tárgy sem) nem tartalmazza magától értetődően az egységesség kritériumát...”²² Az új tipográfiai elrendezés, a gazdagabb önreflexiós rendszer, a tagoltság, a széljegyzetek, kommentárok mindenképpen értelmezik az új szövegeket, másrészt „...ha a regény írója az „elmondhatónál” többre törekszik, akkor az önreflexióra és a szövegidézésre támaszkodik, de ezek nem a regényvilág epikai részei: egyfelől túl vannak rajta, a világgéphez tartoznak, másfelől innen vannak rajta, a szövegépítés technikai közé valók.”²³ A *Bevezetés* horizontváltásának textológiai, paratextuális és kontextuális aspektusai – úgy tűnik – még nem feltétlenül jelentik automatikusan az anthológiának mint „egységes egésznek” a meglétét. Erre utal a recepció tapasztalatában a preformált szöveg „eredeti” (műfaji, esztétikai) státusának és olvasásának problematikája, pontosan az a belátás, hogy az „új változatban” a korábbi szövegek „felszívódnak, s helyettük nem teremődött meg egy pontosan körülírható műfaj” „(a *Bevezetést* a) ...nagyforma, mégis töredékesség, a terjedelmi és értelmi rövidülés jellemzi” – írta Csuhai István. A *Bevezetés* horizontváltása egyszerre jelenti ebben az olvasatban a metaforika nagyforma felőli jelentésbővülését, dimenzióváltását és a preformált szövegek anthológián belüli értelmi és terjedelmi jelentésszűkülését. Hasonló, nem feloldhatatlan paradoxont jelentett az önálló műalkotás-lét kérdésének (a metaforika mint jelentésváltozás: bővülés vagy szűkülés?) megítélése is, amely itt nehezen tűnt elválaszthatónak az olvasás időtapasztalatától. Ezt a tapasztalatot, ahogyan Kulcsár Szabó Ernő írja, a gyűjtemény előtti szövegállapotok, vagyis az időben korábban olvasott művek emlékezete alakítja, de például ennek az emlékezetnek a hiányában ez mégsem szükségszerű. („Veszteségről” is csak abban az esetben beszélhetünk, ha a preformált szövegnek kitüntetett szerepet tulajdonít az olvasó a későbbi szövegekkel szemben, ami szíve joga, és ha a „szerkesztői” tevékenységet árulással/leleplezéssé redukáljuk: például E. P. széljegyzeteli, kommentálja az újraolvasás és újraírás során korábbi szövegeit, vagy feltárja

forrásait?²⁴) Olvasói kompetencia és döntés függvénye tehát annak eldöntése, hogy milyen poétikai műveletként értelmezzük a *Bevezetést*.²⁵

A paradoxonok feloldását az olvasóra hárító kritika, (akit az őt nehéz helyzetbe hozó definíciós kényszer köt gúzsba) a *Bevezetés* műfaji definiálása helyett valójában az olvasásnak, mégpedig az anthológia olvasásának új problémáit vetette fel. Úgy tűnik, egyedül az olvasó képes megoldani a könyv egységességének a „problémáját”, amely „mindig egyszeri és aktuális”.²⁶ Az olvasói szerep megnövekedett terheléséhez pro és kontra a *Bevezetés* direkt és indirekt (paratextuális) viszonyulási formái nagyban hozzájárultak. E. P. ugyan szó szerint vagy torzított formában idézi korábbi szövegeit, a hasonlóságok és a nyilvánvaló felismerhetőség ellenére sem mondható azonban el, hogy ugyanazt olvasnánk újra.²⁷ A *Bevezetés* feltűnően teszi láthatóvá (vagy legalábbis nem tünteti el) az újraolvasás és újraírás (textuális, paratextuális, kontextuális) nyomait, azt, amit a „szövegválogató” csinált a preformált szöveghez képest, azt, ahogyan olvas és ír.²⁸ Azaz reflektálhatóvá válik a grammatikai térben és a paratextusokban megmutatkozó „szövegválogató” hermeneutikai tevékenysége, kérdezhetővé válik így az a retorikai-poétikai horizont is, amelyre mindez támaszkodik. Másrészt a folyamatos önreflexiók miatt differenciáltabbá válik a szövegválogató és a grammatikai tér alányának viszonya is, hiszen E. P. ironikusan kisajátít minden szerepet: író, szerkesztő, kommentátor, szedő egy személyben. Itt válik ismét láthatóvá a kézirat és a könyv különbözőségének jelentősége. A kézirattal szemben az újraolvasott és újraírt szövegek kontextualizált változata (vagyis a *Bevezetés*), azért nem nélkülözi, sőt azért sokszorozza meg a könyv direkt és indirekt viszonyulási formákat sugalló helyeit, a kiadó (E. P.), a szerkesztő (E. P.), a korrektor (ez is E. P.) és nem utolsósorban az olvasó nyomait (E. P. csakúgy, mint aki befelkúszik, aláhúz, megjegyez stb.), mert mindez megannyi szükségyszerűen felbukkanó nyom, és mert megannyi kapaszkodót is nyújthat az olvasónak. Többről és másról van tehát szó, mint pusztán „szövegépítési technikákról”. A *Bevezetés* ahhoz a *Károli Bibliához* volna hasonlítható, amelybe egykori olvasója kézzel beleírt, aláhúzott, kommentált, majd ezt a példányt vették alapul a reprinthez, ahol is a nyomtatott szöveg és a mellette lévő kézírás egyaránt a könyv részeként olvasható. E. P. kézírásának, kommentárjainak, nyelvi és nem nyelvi újraírásának nyomai, ha nyomtatva is, de hasonlóképpen vannak jelen a *Bevezetés*ben.

(Kelgyók és/vagy kígyók?)

Hogyan is olvasható tehát a *Bevezetés*? Az együttműködési alapelvek közül az anthológia metaforikus jelentéstulajdonításában érdekelt olvasatok közül kettőt emelnék ki. Radnóti Sándor tanulmányában a *Bevezetés* világszerűsége (Esterházy „...saját költői világát világtükörré akarja változtatni...”²⁹) mint egységesítő tényező kap szerepet, a legfőbb kompozíciós elvet a különböző

szövegek egymást *kiegészítő* (variáló) játéka jelenti.³⁰ Az indirekt viszonyulási formákkal szemben Kulcsár Szabó Ernő értelmező olvasásának horizontján az anthológia direkt viszonyulási formákat sugalló helyei is szerepet kapnak. „...a *Bevezetés* befogadási útmutatása a paratextusok, a Megyik-kép olyan térbeli olvasásra tesz javaslatot, amely a struktúra minden pontjáról eljuthat bármely tetszőleges másikig. Anélkül, hogy valamely létező centrum előírná a kapcsolat létesítésének pályáit.”³¹ A jelentés újra és újra alkotódik az anthológia és az olvasói befogadás dialógusában. Az olvasás rhizometrikus alakzatát tehát nemcsak az indirekt viszonyulási formák (a szövegek fragmentáltsága, a folyamatos olvasást egyszerre konstruáló és destruáló rendszere), hanem a könyv paratextusaiban megköthető műfaji paktumok is megerősítik. A könyv befogadási útmutatásai (ajánló paratextusai) azonban meglepően sokfélék, felhasználásukról maga az olvasó is sokféleképpen dönthet (akár abban az értelemben is, hogy ezzel az elbeszélői stratégia reflexióit akarja rekonstruálni és értelmezni). „A grammatikai térrel önmagát azonosító »szövegválogató« alany a könyv különböző helyein egymástól eltérő viszonyulásformát sugall, s a szöveget figyelmesen követő olvasó is rákényszerül az »ön-elhagyás« stratégiájára” – írja Szirák Péter. Másrészt: „...a »szövegválogató« nemcsak viszonylagosító, hanem azokat ellensúlyozó »ellen-technikáknak« is teret enged. [...] ...műve azt sugallja, hogy a differáló jelölőrendszernek való alárendelődés nem jelenti a beszélő (ez esetben: a regényesített) szubjektum értelemalkotó képességének feloldódását.”³²

Visszatérve a kelgyő és/vagy kígyó dilemmára: „a könyven idézetek vannak” fogalmazás ugyan érthető, nyelvtanilag mégis problémás: idézetek és fotók általában a könyvben szoktak lenni. Ha azonban az olvasó *jobbra tekint* (1996-os kiadás), nemcsak elérheti és értelmezheti a kifejezést, hanem olyan jelzést kap az elbeszélő részéről, amely a pragmatikai szituáció nyelvi és nem nyelvi körülményeinek együttes felhasználására tesz ajánlatot, kibővítve és egybekapcsolva az általános, közös értelmezési kereteket a szöveg–elbeszélő–olvasó polilógusában.³³ A *Tartalom* részt megelőző *rajz* (az idézetlistával szemben) ugyanis egy tojást testével körbefonó kígyót ábrázol, amely fejét *balra fordítja*, és amelyről még nem tudni, hogy védelmezni avagy összeropantani hivatott ezt a *tojást*, amely tojás és kígyó (már az 1978–1984-es dátum miatt is akár, de) a „könyven idézetek vannak” fogalmazás, azaz a (könyv végén) végtelenül *kígyózó nevek* sora miatt szinte bizonyosan a *Bevezetés* metaforája. Az önmagában is érthető, habár „problematikus” nyelvhasználat értelmezése a paratextus egésze révén válhat teljessé, ugyanakkor a paratextusban felkínált befogadási útmutatások a „hierarchikus-integratív”, azaz lineáris, és a rhizomatikus (térbeli) olvasás horizontjait együtt, egymás mellett mutatják, anélkül, hogy konkrét műfaji paktum megkötésére inspirálnák az olvasót. A paratextusban egymás mellett megjelenő, a pragmatikai szituáció kereteit adó nyelvi „A könyven [...] idézetek [...] fotók vannak” kijelentés, il-

letve a vizuális (tojás = világ) jelentés együttesen, de külön-külön is érvényes jelentéstulajdonításokhoz vezethet. A pragmatikai szituáció kínálta együttműködési alapelvek értelmezői kimunkálásától és bevonásától függően adható meg (ha csak a fenti idézetet nézzük) ennek a könyvnek a világszerű (kígyó), a rhizometrikus (kelgyó, mint a szövegek szemantikai disszeminációjának indexe) és a kettőt együttesen is érvényre juttató olvasata. Nem „véletlenül” ismeri fel tehát a *Bevezetés* recepciós tapasztalata a posztmodern anthológia paradigmaticusságát éppen abban a kettősségben, amelyet egyrészt a szubjektum értelemképző, az értéktételezésekkel a lehetséges diszkurzusok számát behatároló olvasás lehetősége, másrészt a szövegek eklektikája által lehetetlenné váló „hagyományos”, lineáris olvasásnak az ön-elhagyás élményében való magára találása jelent.³⁴ Ha úgy tetszik, E. P. „könyve” olyan könyv, amely nem kívánja egyértelműen megszabni olvasásának módjait. A differáló jelölőrendszer (könyvön idézetek) és az integritás érték emlékeztetének (kígyó-tojás) egyidejű, egyszerre való jelenléte, amely tehát az olvasásnak az a kényszere, hogy folyton újakeverje a készet, az anthológia olvasásának folytonos horizontváltásait jelzik a szövegek és azok kontextualizált létmódjai között. Az olvasási folyamat hihetetlenül megnövő terhelését a pragmatikai szituáció kínálta keretek egyszerre enyhítik és nehezítik, mivel a szöveg és az olvasó közötti mindenkori paktum az olvasás során *folyamatosan* kötődik és oldódik.

(A Tartalom-mutató magányossága)

Azt állítottuk nemrég, hogy az anthológia sohasem lehet annyira megformált, hogy ne tegye lehetővé kompendiumszerű használatát. Azaz az antológia szövegkoherenciája mindig csak annyira koherens, amennyivel még nem számolja fel az egymással kontextusban álló szövegeknek a szelektációs olvasás horizontján megjelenő autonómiáját. A *Bevezetés* eszerint egyrészt olyan gyűjtemény is volna, amelyből bizonyos már megjelent szövegek elolvashatók, benne fellelhetők? Az egységesítő tényezőre való befogadói reflektáltság hiányát a *Bevezetés* utolsó lapján lévő *Tartalom* mutató, mint az egyes szövegek könyvbéli(-bőli) *lelő- és kijárat helyeiként* nemcsak megerősíti, de feltételezi is ezt a lehetőséget. A *Tartalomjegyzék*, ugyanúgy, mint egy alcím, vagy előszó, szintén a paratextus része, (szépirodalmi művek esetében) legtöbbször a könyv végén, a szövegek után található, ha úgy tetszik mentesítő záradék, „záró-jel”-ként. Funkciója megmutni: mi hol található. A tartalommutató a különféle szövegeket egyenként teszi hozzáférhetőkké, mentesítve az olvasót bármiféle paktum megkötésétől. Ez a záradék ad lehetőséget arra, hogy kiemelhessünk egy szöveget a gyűjteményből, akár egy következő kiadás, akár az olvasás számára. A deformált szöveg kiemelődésének és kanonizálásának tipikus példája a *Függő Matúra*-kiadása, amely úgy adja közre a *Bevezetés* után a *Bevezetés Függő*-szövegét, hogy „lemetszi”

a *Bevezetés* által teremtett kontextust, pusztán a megváltozott textuális és paratextuális jegyeket tartva meg.³⁵ A *Fuharosok* a *Bevezetés* horizontváltása után, kontextusától függetlenül is olvasható a Tartalom mentesítő záradéka miatt, mivel, ha úgy tetszik, legitim módon teszi hozzáférhetővé a szöveget, mint legutóbb Kulcsár-Szabó Zoltán számára azt, hogy olvasásának horizontján kontextusától elkülönülve is (*A Bevezetés... Fuharosok-ja*) megjelenhessék a szöveg.³⁶ A tartalommutató funkcióját és az ebből adódó tapasztalatokat a *Bevezetés* úgy képes problematikussá tenni, hogy eközben nemcsak demonstrálja az anthológia dif←→fúz tulajdonságát, de érzékenyen mutatja a diffuzitás „mozgását” is.

A *Bevezetés* tartalommutatója az anthológia szövegvilágának a vázlatos (cím szerinti) keresztmetszetét kínálja, egyfajta rendet, áttekinthetőséget sugallva, ennek ellenére mégsem úgy mutat, ahogyan az elvárható volna. Például a *Mese mese meskete* című szöveg a 252. oldalon kezdődik eszerint, és a 253. oldalig: az *Amíg a ló farka ki nem nő* című történet kezdetéig tart, ennek pedig a 264. oldalon szakad vége. *Fellapozva* a szövegeket válik csak világozzá, hogy a mutató kétértelműen mutatott: csak minden nagyobb szöveg kezdetét mutatja, ahogyan azt más mutatók is, de a könyv szövegei, mint a fenti esetben is, párhuzamosan futnak egymás mellett, egyik a páros, a másik a páratlan oldalakon kezdődve, kihasználva a könyv és a tördelés nyújtotta lehetőségeket. Ezt már nem mutatja a „mutató”, csupán odavezet. A *helyszínen* a könyv azonban már *nem engedi meg* azt, hogy az olvasó eltekintheszen ettől, máris újabb viszonyulási formát sugallva számára az olvasáshoz. Ennek nagyjából hasonló, de sokkal tudatosabb és kifinomultabb játékát figyelhetjük meg a *Daisy -operalibretto-* és a *Daisy - -* között is; az egymással párhuzamosan futó szövegek laptetején olvasásunktól, választott perspektívánktól függően táncoló nőt/nőket láthatunk. A *Daisy libretto* és a *Daisy* táncoló nője a lapokat pörgetve külön-külön és együtt is látható. Vagy magányos táncot járnak vagy egymás tükörképeként teszik ugyanazt. Még azon is eltöprenghet az olvasó, hogy a pörgetésnek melyik irányát válassza, előlről hátra vagy fordítva, így is és úgy is táncolnak. A képek és a bennük rejlő játék a két szöveg olvasásának metaforája is lehet. A *Daisy -operalibretto-* azonban hosszabb szöveg, mint társszövege, a 318., a 320. és a 322. oldalakon a bal felső sarkakban lévő nő egyedül táncol, új figurákat, miközben a 319. oldalon az *Ágnes* már elkezdődött, (beletáncol, mint egy némajelenet, az *Ágnesbe*) és miközben, tegyük hozzá, a *Tartalom* szerint a *Daisy - libretto (sic!)* csak a 265. oldalig tart. A *Tartalom* szerint tehát minden korrekt, a szövegvilág áttekinthető, miközben a könyvben mindez kicsit bonyolultabb az előzetes várakozásokhoz képest.³⁷ Magyarán az anthológia a szelektív olvasás horizontját is képes destruálni, és kikényszeríteni a konstruktív, azaz az antológia kontextualizációját figyelmen kívül nem hagyható olvasást. A *Bevezetés Tartalom* (mutató)ja éppen azt láttatja be, hogy a szelektív olvasás sem más, mint

másik bejárat az antológiába, azt, hogy a dif←→fúzió játéka még a nem kívánt vagy a szándékosan nem reflektált viszonyulást is képes belekény-
szeríteni egy másfajta pragmatikai szituációba.

1 Egy későbbi levelében az epigrammákat már a szonettek előzik meg: „A’ Sonettek után Epigrammáimat szeretem minden dolgozásaim közt leginkább.” = KAZINCZY Ferenc *Összes költeményei*, RMKT XVIII. század, szerk. GERGYE László, Bp., 1998, 18.

2 KazLev. XXI, 521–522.

3 A „váltás” kiélezését az elbeszélte történet teszi indokolttá: ami ma egyértelműen kiemelhető, az az érintettek számára korántsem volt egyértelmű; Toldy kiadói gyakorlata ekkor még nem csak ilyen, és Kazinczy sem feltétlen doktriner kiadási gyakorlatát tekintve.

4 A levelezésre és a kritikákra gondolok. Ha összevetjük a Kölcsey-féle kritikai normaképzés korabeli hatékonyságát Kazinczy levelezésének vagy Toldy szerkesztői elbeszéléseinek normaképző hatékonyságával, nyilvánvalóvá válik a különbség. Lásd még: MEZEI Márta, *A kiadó mandátuma*, Debrecen, 1998. és Uő, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Bp., 1994.

5 Vö. Kis János *Versei* elé írt Előbeszédével: „Teljes hatalmat vettem tőle... melly azonban a Költőnek újabb megtekintése s javallása szerént ment sajtó alá.” Bezsenyi is megteheti, hogy ne hallgasson Kazinczyra minden tekintetben, de a halott Dayka persze már nem.

6 Az erre utaló „bokréta”, talán nem véletlenül, közvetlenül fel sem bukkan ebben a kontextusban.

7 Ernesto GRASSI, *A szépség ókori elmélete*, Pécs, 1997, 60.

8 GRASSI, *i. m.*, 113–115.

9 Hans Robert JAUSS, *Der Poetische Text im Horizontwandel der Lektüre* (Baudelaires Gedicht: *Spleen* II.) 813–867. = Uő, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, 1997. Magyarul: Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi herme-*

neutika, 320–373., szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Bp., 1997.

10 JAUSS *i. m.*, 849. „Das einzelne Gedicht kann und soll also das moralische Empfinden des zeitgenössischen Lesers durchaus immer wieder verletzen; seine provozierende Amoral wird indes der Konzeption des Zyklus wieder aufgewogen und erst damit der Intention Baudelaires gemäß als Kritik der gegenwärtigen Zeit, der Ideologie und Scheinmoral der Gesellschaft im Second Empire, verstanden – als Zeitkritik im Medium reiner Poesie...”

11 JAUSS, *i. m.*, 813.

12 JAUSS, *Egy posztmodern esztétika védelmében*, 241. = Uő, *Recepcióelmélet, esztétikai tapasztalat, irodalomelmélet*, Bp., 1998, 236–271.

13 J. L. BORGES, *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* = Uő, *A halál és az iránytű*, Bp., 1998, 32–44.

14 JAUSS, *i. m.*, 241.

15 GENETTE, *i. m.*, 1991, 524.

16 H. Paul GRICE, *A társalgás logikája*, 237. = *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*, szerk. PLÉH Csaba, SIKLAKI István, TERESTYÉNI Tamás, Bp., 1988.

17 Vö. a Roman de Renart elváráshorizontjának rekonstrukciós tapasztalatával, JAUSS, *Horizontstruktur und Dialogizität*, különösen 686–707. = Uő, *i. m.*, 657–707.

18 Vö. Michel FOUCAULT, *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*, 10. ford. SÜTYÁK Tibor, Debrecen, 1998.

19 ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, Bp., 1996.

20 RADNÓTI Sándor, *Ambivalens műbíráló*, 58., CSUHAI István, *A pontos után a még pontosabb előtt*, 20. = *Diptichon*, szerk. BALASSA Péter, Bp., 1988.

21 Vö. CSUHAI István = *Diptichon*.

22 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, 1996, 151.

23 CSUHAI István, *i. m.*, 20.

24 A feljegyzésekről és kommentárokról lásd: Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Proust feljegyzései*, Helikon 1998/4. 442–462.

25 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 192.

26 CSUHAI, 1988, 20. „A Bevezetés beszédesen illusztrálja azt a szkeptikusnak tűnő irodalomelméleti nézetet, hogy a műelemzés, legyen bármennyire összetett, sohasem képes helyettesíteni azt az értelmezést, amit az egyedi olvasó a művel való megismerkedés pillanatában önmaga számára megalkot, s amely így mindig egyszeri, aktuális.”

27 Másrészt érdemes figyelemmel lennünk arra is, hogy E. P. egy korábbi másolata, azaz az *Iskola a határon* újraolvasása és (nem gépies, szó szerinti) újraírása ugyan olvashatatlan, „eredményét” tekintve mégis a *Bevezetésnek* mint másolatnak az architextusa.

28 A nyelvi és nem nyelvi jelekkel kapcsolatban bővebben: WERNITZER Julianna, *Idézetvilág*, Pécs–Budapest, 1994.

29 RADNÓTI Sándor, *i. m.*, 65.

30 Uo., 67–68.

31 KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 193–194.

32 SZIRÁK Péter, *A keletkező igazság méltányolhatósága (Bevezetés a szépirodalomba) = Folytonosság és változás*, Debrecen, 1998, 60–61.

33 Jürgen HABERMAS, *Mi az egyetemes pragmatika?* 294. = *Nyelv, cselekvés, kommunikáció*, szerk. PLÉH Csaba, SIKLAKI István, TERESTYÉNI Tamás, Bp., 1988, 251–291.

34 Vö. SZIRÁK, *i. m.*, 60–61.

35 ESTERHÁZY Péter, *Függő*, Bp., 1995 (szerk. JANKOVICS József).

36 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Példázat és karnevál – a kritika és a Bevezetés... Fuharosok-olvasatai*, Literatura, 1998/3, 312–321.

37 A *belső paratextusoknak*, amelyek az antológia paratextusai, amelyek a másoláskor, az újraolvasáskor keletkeznek, számtalan fajtáját tudjuk megkülönböztetni. A teljesség igénye nélkül, a *szövegszerű* kommentárok: 461a, 461b, 461c, 469d; *grafikai* (rajzok, képek, jelek) kommentárok; *tipográfiai* (betűtípus, méret, tördelés) kommentárok.

Márai Sándor és a Kisfaludy Társaság

Az értekezés címe nem ígér túlságosan sokat. Hiszen az 1930-as esztendőekben bejutni a Kisfaludy Társaságba nem feltétlenül jelenti az írói „beérkezést”, a kanonikussá válást. Ám az is igaz, hogy a Társaság egészében már korántsem képviselte azt a megmerevedett „ókonzervatívizmust”, mint egy-két évtizeddel korábban. S bár a „hivatalos” irodalom(tudomány) fellegvárának számított, messze nem rendelkezett azzal a hatalmi pozícióval, mint annak előtte. Jóllehet eljelentéktelenedésének folyamata jelentősebb időszakot ölel föl, az 1930-as évekre tanúi lehetünk annak, hatóköre miként zsugorodik szinte az alig láthatóra; mily mértékben szűnik meg a társasági publikációs lehetőség: az 1937–1940 közötti esztendőkről mindössze egyetlen *Évlap* jelenik meg, ez egyben az utolsó is.¹ Mintha a pozitivistá intézménytörténet reprezentánsaként kiadott társasági történet az egész társasági történet² lezárása lenne, amely után legfeljebb már csak egy kétségbeesett utójáték következhet. Érdemes volna hosszabban elmélkedni arról, hogy a lendületes reformkori kezdést miképpen követte a hivatalosságba integrálódás, amely addig lehetett csak élő-életető része az irodalmi életnek, amíg olyan jelentős tisztségviselők irányították munkáját, mint például Toldy Ferenc vagy Arany János. A Kisfaludy Károly irodalomszervezésére emlékeztető múltörzés éppen ennek a Társaságnak a története folyamán tanúsította: miként erősödik föl, majd lesz kizárólagossággá egy olyan típusú normativitás igénye, amely a hatalom lehetőségével párosulva igyekezett kijelölni az irodalmi ítélkezés (nem csupán a kritika) irányát, illetőleg amely mintegy irodalmi törvényhozó testületként jelölte meg: mi a támogatandó népszerűsítendő, és mi az irodalomból kitiltandó. Aligha vitatható, hogy a XIX. század második felében bizonyos területeken a Kisfaludy Társaság úttörő munkát végzett: így például a nemzetiségi népköltészet magyar fordításokban megjelentetése érdemel figyelmet.³ Am a hivatalossá merevedő irodalomszemlélet képvisellete megosztja a magyar írókat, és ennek újabb Társaság alakulása beszédes tanúbizonysága.

A Petőfi Társaság⁴ deklarálta, hogy versenytársa nem kíván lenni sem a Kisfaludy Társaságnak, sem a Magyar Tudományos Akadémiának, már az alakulásakor is sok az átfedés a tagsági névsorban, s ez hamar úgy ért-

kelődött, mint: az új írói csoportosulás sem céljában, sem felfogásában nem alternatívája a régebbinek. Még egyértelműbbé vált ez a XX. századra; s csupán akkor, amikor a teljes kiürülés fenyegetett, kezdett az ókonzervatív szemléletű, nagy tekintélyű vezetés ellenében nyitni a Kisfaludy Társaság. Az államfordulat és a forradalmak egy pillanatra feltárták a kaput, Móricz Zsigmond tiszavirág-életű tagsága azonban jelzi, hogy az első adandó alkalomkor megint zárt falanxot alkotott a Kisfaludy Társaság; majd az 1920-as esztendők vége hozza meg a régóta időszerű fordulatot. Igaz, ez sem menti meg; nemcsak tekintélye hanyatlott el, ennek következtében nem kizárólag arról volt szó, hogy például az 1930-as esztendők magyar költői antológiái⁵ már messze nem a Társaság ízlése és kánonja szerint jelölték ki költők-írók helyét, hanem sokkal inkább arról, hogy véglegesen elveszítette a *Nyugat* és a nyugatosok ellen vívott reménytelen küzdelmet. S ha az 1920-as évek elején még harcához állami-hivatalos segítséget kapott is, a kánon átrendezését az élő irodalom akképpen végezte el, hogy abban a Kisfaludy Társaság kedvelt és nagyra tartott szerzői nem vagy alig juthattak szerephez.⁶ Az Arany Jánost követő, epigonizmustól sem mentes „iskola” tagjai alkottak véd- és dacszövetséget egymással, hitték társasági tevékenységükön keresztül irányíthatónak az irodalmat, adtak ki különféle világirodalmi szöveggyűjteményeket, amelyekből magyar irodalmi pozícióik erősítését várták. Babits Mihály beválasztása megosztotta a Kisfaludy Társaságot, Négyesy Lászlónak és híveinek utóvédharca végül is kudarccal zárult.⁷ Míg a *Nyugat* néhány jelentős személyiségének a Kisfaludy Társaságba léptetése legalább kísérlet-számba ment a társasági munka felfrissítésére, megcsappant tekintélyének emelésére, a Babitsnál, Kosztolányinál fiatalabbakat már kevéssé foglalkoztatta a „kettészakadt” irodalom két partján helyet foglaló szerzők egykori vitája, s részint maguk keresték meg, esetleg nemzedéki alapon, a maguk szerkesztette orgánumok által kínált lehetőségeket, részint lazább szövetségbe tömörültek (ilyen volt például a Vajda János Társaság), amelynek elnevezése, tagnévsora új tájékozódási irányt jelölt.⁸ Az 1930-as esztendők elejére azonban már aligha lehetett letagadni, hogy a *Nyugat* egy ideje rendelkezik a kanonizálás képességével, a Baumgarten-alapítvány nyilvánvalóvá tette, hogy az állami hivatalosságtól függetlenül létezhet olyan, az irodalmi életben roppant tekintélyre szert tett intézmény, amely a szellemi elismerés mellett anyagi elismeréssel is jutalmazza azokat, akiket erre méltónak tart. Túlságos leegyszerűsítés volna, ha Babits Mihály ízlését jelölnék meg a díjazások „okául”: a babitsi ízlés lényegében nem függetlenedett a *Nyugat*-ban megvalósított irodalomértelmező stratégiáktól. S bár Babitsnak irodalmi-irodalom-„politikai” írásai alapján jól körvonalazhatók esztétikai elvei, s ezek szembeállíthatók például a Kosztolányiéival, majd a Halász Gáboréival, szerkesztési elveit tekintve a *Nyugat* az értékközpontúságra törekedett, igyekezett a kortárs magyar irodalom legfontosabb szerzőinek teret biztosítani.

Nem lenne igazságos az irodalmilag előregedett Kisfaludy Társaság és a *Nyugat* egybevetése, már csak azért sem, mert a Társaság orgánuma, a *Kisfaludy Társaság Évlapjai* jellegénél fogva nem lehetett oly mozgékony és oly messzetelektől, mint a *Nyugat*, az azonban elmondható, hogy a Társaság lényegében akkor nyugodott bele az irodalmi idők kéréseivel való változásai-
ba, amikor a harc már egyértelműen eldőlt. Az utóvédharcokra általában jellemző kompromisszum- (nem keresést, hanem) erőltetést igazolja, hogy 1929-ben még sikerült taggá választani József Ágost királyi herceget,⁹ kinek „költészetét” az 1930-ban taggá választott Babits Mihály „méltatta” érdemének megfelelően. Babitscsal együtt lett tag Kosztolányi Dezső és Gyallay Domokos meg Sebastyén Károly. A vezetőségben Rédey Tivadar az, aki a társasági tagságot elfogadhatóvá tette azok számára, akik egyébként távol tartanak magukat. Voinovich Géza elnököt nem makacs igyekezete hitelesítette arra, hogy szépíróként is nevet-elismerést szerezzen, hanem az Arany János-hagyaték, amelyet villájában őrzött, illetőleg Arany-életrajza, amely ugyan nem az irodalomtudomány modernebb irányzatainak szellemében készült, de amely éppen a féltve őrzött, sőt: rejtegetett hagyatékot felhasználva az eddiginél megbízhatóbb forrása lehetett az Arany-kutatásnak. A másodelnök, Csathó Kálmán kívül maradt az irodalmi harcokon, csendesen, jórészt Herczeg Ferenc nyomában járva épült be a hivatalos irodalomba.

Schöpflin Aladár 1936-ban lett tag, Harsányi Lajos és Nadányi Zoltán társaságában. Míg Harsányi Lajos tökéletesen megfelelt a hagyományörző vonulatnak, Nadányi Zoltán késő impresszionista, igazi kismesterre valló mívés lírája legalábbis nem zavarta a konzervatív köröket, Schöpflin a *Nyugat* irodalmi elveit képviselte, mindenekelőtt kritikusként, színikritikusként, s pályája kezdetétől fogva közel állt Babitshoz. Ő volt az, aki előbb Szabó Lőrincet,¹⁰ 1937-ben Márai Sándort (beválasztására a következő esztendőben került sor)¹¹ javasolta – részint ellensúlyozandó a konzervatívok igyekezetét a többségi vélemény fenntartására. Szabó Lőrincel ugyanis Nyíró József és Vietorisz József lett tag, az előbbinek „ornamentalizmustól” egyáltalában nem mentes „erdélyisége” a kívánatosnak minősülő Erdély-képnek egyre inkább manírba fúló változatát adta (igen jó indulás után), utóbbi derék vidéki tanárként tevékenykedett, fő művének Tranoscius-átültetését lehet tartani: a bibliai cseh nyelvű énekeskönyv magyar változata nem eléggé méltott „kapcsolattörténeti” eseménye lett a szlovák–magyar érintkezéseknek; egyebekben közepszerű alkotó. „Beszédesebb” ama két név,¹² amely az 1938-as tagválasztáskor a Máraiéval együtt merült föl: gr. Bethlen Istváné és Szekfű Gyuláé. Kiváltképpen Schöpflinnek Márait ajánló, rendkívül diplomatikusan megírt szövegével összeolvasva, érdemes egy pillanatra eltöprengenünk ezen a kétségekívül politikai tanúbizonyosággént is szolgáló jelölésen. A Kisfaludy Társaság „hivatalos”-ságához még akkor sem férhet kétség, ha sorait a hivatalosságon kívül létező személyiségekkel igyekszik felfrissíteni (1934-

ben Bartók Bélát és Kodály Zoltánt ajánlják!). Ez a hivatalosság azonban az 1930-as esztendőkhben már nem feltétlenül azonosítható a mindenkori kormányzat kulturális-politikai törekvéseinek igenlésével. Az a tény, hogy Bethlen és Szekfű szóba került, méghozzá teljesen egy időben került szóba, némi irányváltásra engedhet következtetni. Természetesen a Kisfaludy Társaság maradék idejében sem lett az ellenzékiek gyülekezete, de a hivatalosságon belül a kormányzatétól eltérő, a *Napkelethez*, a *Magyar Szemléhez* közelebb álló magatartást és szemléletet igyekezett képviselni. Egyrészt olyan alkotókat próbált a Társaság megnyerni, akik meghatározott körök előtt tekintélynek számítottak (mint például Schöpflin Aladár), s irodalomszemléletükben bizonyos távolságot tartottak a fiatalabb nemzedék szellemtörténeti elkötelezettségétől, nem is szólva arról, hogy részei lévén a közeli múlt irodalomtörténeteinek, nem volt egészen idegen tőlük egy olyasfajta kiegyenlítődés, amely irodalomtörténeté írja át a közeli múlt vitáit. Másrészt az irodalmi iskolákon, szekértáborokon kívül elhelyezkedő szerzőkre esett a választás, ilyen Nadányi Zoltán és Márai Sándor, jóllehet, az utóbbi mintegy másfél évtizeden át az *Újság* kolumnistája volt, antifasiszta meggyőződését újságcikkeiben igen határozottan kinyilvánította, „nyugati” tájékozódása pedig az angol demokrácia híveként szembeállította a magyar kormányzattal.

Schöpflin Aladár akképpen ajánlotta Márai Sándort, hogy az mindkét fél számára elfogadható volt. Az írói érdemek hangoztatása mellett a regionalitás szempontja is szerepet játszott, Márait ugyanis Komáromi János helyére ajánlotta Schöpflin, és Márai emlékbeszéde sem térhetett ki a regionalitás irodalmiságának problémaköre elől, ám a kérdéskört a regény lehetséges modernségének kérdésével bővítette, miáltal szinte kényszerítette a más műveltségű elnököt, Voinovich Gézát, hogy reagáljon regionalitás–modernség–irodalom hármasságára; miközben olyan politikai kontextusban tartotta a beválasztást és a beválasztott író szituáltságát, amely egyben visszahozta a kronológiai egyidejűség „érték”-tartományába a szerzőt és alkotását. Óvatosan koreografált színjátéknak lehetünk tanúi; Schöpflin azon igyekszik, hogy elfogadhatóvá tegye Márait azok számára, akiktől idegen az a típusú regény, amelynek magyar változata egyre inkább Márai nevéhez fűződik. Ugyanakkor láthatólag törekszik arra, hogy értékként hangsúlyozza az egyébként közelebbről meg nem határozott „európaiság”-ot, egyben a (kortárs) világirodalommal dialogizáló íróról is szóljon. Márai eleget tesz kötelességének, emlékbeszédet mond elődjéről; ám nem tudok megszabadulni a gondolatától: Komáromi János világának leírásába mintha Krúdy Gyula regényeinek néhány jellemzőjét lopná be, sőt, Komáromi karakterizálásának ürügyén az 1919–1938 között eltelt időszak kisebbségi/nemzetiségi szellemiség alakváltozatát mutatja be, miközben irodalmi háttérnek Shakespeare–Proust–Tolsztoj és Petőfi célzatos megidézését jeleníti meg. Igen jellemző, hogy Voinovich ide már nem tudja (feltehetőleg nem is akarja)

követni Márait, az ő Proust-hivatkozása formális marad, a kötelező udvariasságon belül, és sokkal inkább egy alacsonyabb szinten megfogalmazott regionalitásra futtatja ki üdvözlő szavait.

Schöpflin ajánlása inkább diplomáciai mestermunka, mint irodalmi jellemzés. Olyan körben hangzik el, amelyben az irodalmi mű és személyiség külsőleges tényezői fontosabbak lehetnek, mint a mű és személyiség „újító lelkesültség”-e. Egyben annak a felfogásnak is tanújele Schöpflin ajánlása, amely egy társadalmi/irodalmi szokásnak eleget téve, a kanonizáló szervertáshoz igazodik. Nevezetesen a Kisfaludy Társaságba belépés (megint úgy kell írnom) meghatározott társadalmi/társasági körben a be- és az elfogadás bizonyítéka, a(z)lismertség igazolása, mintegy „klasszikussá” avatás. A Kisfaludy Társaság elnöki beszédei sűrűn hivatkoztak a XIX. századi sikertörténetre, számukra ez legitimálta a társasági tevékenykedést, azt nevezetesen, hogy ébren tartói egy nagy múltú, egykor valóban a legjobbakat tömörítő írói csoportosulás eszméinek. Csakhogy ezeknek az eszméknek nem átírására, hanem konzerválására vállalkoztak; akiket a Társaságba befogadtak, azokat (legalább a bemutatáskor) megkísérelték beiktatni a relikviákat tartósítani próbáló közösségbe. Az az irodalmi eszmény, amely a Kisfaludy Társaságban azt szimulálta, hogy túlélte az 1920-as esztendőket, egy muzeális/antikváriusi szemlélet példázata lett. Ám az a tény, hogy a korábbi(?) ellentáborból sikerült néhány alkotót besorolni a tagok közé, a Társaság életképességét, megújulni akarását volt hivatva elhithetni. Schöpflin tagajánlása azonban igencsak árulkodik arról, miféle adatok ismertetése volt szükséges ahhoz, hogy az 1937 decemberére már sokak által méltatott, tekintélyes Márait (aki a *Pesti Hírlap*ban Kosztolányi Dezső helyét foglalta el!) elfogadtassa. A családi viszonylatok, a környezet emlegetése aránytalanul sok helyet foglal el az írói jellemzésben, másképpen szólva, Scherer triádjából a „das Ererbte” látszik meghatározó tényezőnek, a továbbiakban pedig az ajánló lavíroz a Márai-jellemzés és a társasági elvárások között. Fő érve Márai stílusművészete, amelyet a társasági törekvések igazolásának tüntet föl. Talán nem is az a fontos Schöpflin előterjesztésében, ami benne van, hanem az, ami kimaradt. Ebből az írásból a hagyományok folytatójának alakja bukik ki, nem pedig a hagyományokkal vitázó, azokat átszerkesztő szerző. Szó sem esik polgártudatról, a *Napnyugati örjárat* „demokratá”-járól, a modern nyugati regénnyel együttgondolkodó szerzőről. Ám amit Schöpflin elmondott, megindíthatott egy Kisfaludy Társaság szerinti kanonikus szervertást. A szervertást szabályrendszer írta elő, s e szabályrendszer olyan ünnepélyességet kölcsönzött az „ügymenet”-nek, amely a kanonizáláshoz járulhatott hozzá.

Mielőtt Schöpflin tanulságos előterjesztését közölném, leírom a szavazás eredményét: a jelen lévő 28 tagból 21-en mondtak igent Márai tagságára.

441. Márai Sándort ajánlják Schöpflin Aladár, Csathó Kálmán és Sebestyén Károly. Alulírottak tisztelettel ajánljuk a Kisfaludy-Társaság új tagjául az üresedésben lévő helyek egyikére Márai Sándort.

Annak az írói nemzedéknek, amely közvetlenül a világháború után lépett fel az irodalomban, Márai Sándor egyik legkiválóbb munkása. Kassáról indult, annak a Grossschmid-családnak ivadéka, mely a közelmúlt nagy jogtudósát adta a magyar szellemi életnek.¹³ Apja az elszakított Felvidék magyar kisebbségi küzdelmeinek egyik vezető harcosa volt.¹⁴ A kassai patricius család szelleme és életformái határozták meg Márai Sándor írói munkásságának jellemét. Onnan hozta magával nemcsak művei alapvonásait: a finom műveltséget, a stílus művészi gondját és fegyelmét, a kifejezés tiszta világosságát, szelleme emberiségét is. Évekre terjedő külföldi tartózkodása műveltségét és élettapasztalatát gyarapította, de nem idegenítette el a magyar szellemtől és nem fertőzte meg idegenséggel stílusát. Műveit az európaiság és magyarság teljes összhangja emeli ki mai irodalmunk alkotásai közül.

A Kisfaludy Társaság legszebb hagyományai közé tartozik a szép magyar stílus ápolása. Ezt a hagyományt véljük szolgálni azzal, hogy felhívjuk a Társaság figyelmét körünk legkitűnőbb stílus-művészeinek egyikére, Márai Sándorra.

Budapest, 1937. december 25.

Schöpflin Aladár

Hozzájárul: Csathó Kálmán és Sebestyén Károly

Mind a Kisfaludy Társaság, mind Schöpflin szándékait érteni vélem, talányosabb számomra: Márai Sándor miért fogadta el a jelölést, miért lépett a Kisfaludy Társaság tagjai közé. Hiszen azóta, hogy leszámolt zendülő ábrándjaival, feldolgozta és elhagyta az avantgarde fölkínálta lehetőségeket, igyekezett távolságot tartani mindenféle csoportosulástól, a kollektív vállalkozások taszították, s mint az *Egy polgár vallomásai* záró fejezete tanúsítja, pályáját béklyózó köteléknek érzett mindenféle emberi-művészi elkötelezettséget, kiváltképpen az 1930-as esztendő közepére szinte intézményesedő elhatárolódási és csoportszerveződési mozgalmakat. Még a *Nyugat*nak is csupán néhány írást adott közlésre, sem a *Válasz*, sem a *Szép Szó* „köréhez” nem csatlakozott, nem publikált e folyóiratokban, viszont az *Apollóban* és a prágai *Új Szellemben*, amelyek legalábbis egyelőre az írói hely meghatározásából nem veszik ki részüket, igen. S bár Márai sűrűn szerepelt az 1930-as években, regényeiről a legkülönfélébb világszemléletű lapok, folyóiratok egymással nemegyszer vitatkozó ismertetéseket tettek közzé, nemigen ápolta „irodalmi” barátságokat, nem vállalt tagságot irodalmi társaságokban; függetlenségét igyekezett mindenáron megvédeni.

1938-ban viszont ott találjuk a Kisfaludy Társaságban, amely ugyan már – korábban volt erről szó – nem hatalmi tényező, eljelentéktelenedését a magyar irodalomalakulás eredményezte, tisztségviselői és feltehetőleg tagságának egy jelentősebb része még mindig hittek „legitimáló” jelentőségében. Márai annál sokkal jobb ismerője volt a magyar irodalmi életnek, hogy ne látta volna világosan, megválasztása félreértésekre adhat alkalmat, azt a lát-

szatot keltheti: kiegyezett azzal a hivatalossággal, amelyet nem is olyan nagyon régen (igaz, kulturáltan) támadott (vö. Függelék). Aligha mentegethette magát (ha egyáltalában mentegetésre szorult volna), hogy Babits, Kosztolányi, Szabó Lőrinc már előtte elfogadta a tagságot, így a Társaság már nem az az intézmény, mint ami Móricz Zsigmond kizárásakor volt. Valószínűleg az a fordulat sem lehet kellő magyarázat, hogy Márai éppen azért fogadta el a fölkinált tagságot, mert *már* nem volt a Kisfaludy Társaság hatalmi tényező, már nem dönthetett lényeges irodalmi kérdésekről, legföljebb általa meghirdetett pályázatok útján érvényesíthette „esztétikai” szempontjait. Annyi tetszik mindössze bizonyosnak, hogy Márainak íróságára vonatkozó kijelentései és Kisfaludy Társaság-i tagsága között létezik ellentmondás, a magános szerző önkanonizációs törekvései és egy hivatalos intézmény kanonizálásának elfogadása nem hozhatók „közös nevező”-re, legalábbis probléma nélkül nem.

Az 1938-ig terjedő Márai-életműnek ugyanis egyik kitüntetett vonása az önkanonizációs törekvés, saját írói pályája módosulásainak elleplezése, annak hirdetése, hogy következetesen és egyenes vonalúan halad egy megtervezett irodalmi úton. Először is megkísérli kiiktatni az életműből az 1910-es, valamint az 1920-as évek eleji írásait, köteteit, ezeket műlajstromába nem engedni fölvenni. 1930-as verseskötetét lírai pályafutása befejezéseként jegyzijegyzeti, elutasítván Babits Mihály kérését, adna verset az általa szerkesztett antológiába,¹⁵ méghozzá éppen a lírai költői szereppel való szakítással indokolta. Az *Egy polgár vallomásai* „kíméletlen” őszintesége, mint az önéletrajzi műveké általában, fikcionáltság, Márai azonban messze túlmegy az emlékezet szokványos kihagyásos „technikájá”-n, átírja életét, válogat az életrajz eseményeiben, nemcsak a „tények”-et csoportosítja helyenként meglepő szabadsággal, hanem újrakonstruálja, „korszerűsíti” önnön eseménytörténetét, megalkotja azt az írófigurát, akivé egy kassai polgárgyermeknek válnia kell. Jóllehet éppen a kassai szereplők egyike-másika magára ismert; Máraival lejátszódott megint Flaubert „pere”, a mű szereplői önmagukat olvasták a regényben, egy kulcsregény elvárásai horizontja érvényesült, ahelyett, hogy kulcsregény formájába öltöztetett „kortársi” művészregényként forgatták volna. Azt a művészregényt, amelynek szolgálatába állította szerzője az életrajzi tényezők esetlegességét.

Márai taggá választásakor mindhárom „fő”-szereplő kiemelte, hogy az egyik „felvidéki” író lépett a másik helyébe. Nem tudom, milyen mértékben, de Márai döntését befolyásolhatta, hogy Komáromi Jánosról kell megemlékeznie, arról az íróról, akinek írói világa ugyan fényévnvi távolságra esett az övétől, és akivel korántsem volt azonos az olvasótábora, de akire emlékezve elmondhatott egyet-mást önmagáról, a maga helyzettudatáról, a maga kapcsolódásairól. Egyszóval ezt az emlékezést is önkanonizációjának szolgálatába állíthatta. Lényegében két részből állt székfoglalója. *A felvidéki író* címmel (*Komáromi János emlékezete* alcímmel)¹⁶ kezdte az 1938. december 7-i

ülésen felolvasottakat, ezt követte *A feladat* című novellája,¹⁷ amelynek hőse Kazinczy Ferenc, s mely ismét az írólet és a kötelezettségek között hanyórázó írófigurát képzi meg. Ez utóbbról már készítettem elemzést,¹⁸ az előbbi közlését indokolja, hogy mintegy illusztrálja, amit az önkanonizációról a föl-jebbiekben írtam, illetőleg többszöri megjelenése ellenére is ismeretlen még a Márai-kutatók körében is.

Az írók makacs és heves lokálpatrióták. A kíváncsiság, a féltés, az emlékezés kényszerétől hajtva jár vissza képzeletük szülőföldjükre. Minden nagy író ugyanazt a tájat festi örökké: a gyermekkor tájait, egy várost, jegenyékkel szegélyezett útvonalat, egy dombot, mely fölött – nagyon régen, az örökkévalóságban – egyszer kék volt az ég. Az író örökké hazajár, akkor is, ha a világról beszél. Shakespeare görög tájakon vagy cseh erdőkben utaztatja hőseit, de az erdő, melyet hevenyészve felvázol díszletként a cselekmény körül, örökké az Avon-parti erdő, vagy az a másik, melynek tisztásán Hathaway Anna majorsága állott. A világot állítja elének, de a díszlet elemei, a cserjék, házak, a táj fénytörése mindig a másik világ kelléktárából kerülnek elő, kissé porosan és pókhálósan, mint a nagy emlékek általában. A nagy író megtisztítja a legszemélyesebb emléket minden helyi vonatkozástól. Proust *Combray*-ja, Tolsztoj erdővel s patakkal szegélyezett orosz udvarháza nem lelhető fel semilyen(!) földrajzkönyvben. Mégis, az örök tájat, az író legszemélyesebb élményét hitelesnek és valóságosnak érezzük: mert minden lélek őriz, mélyen és titkosan, egy másik térképet, amely nem politikai, nem is etnográfiai, nem is víz- és földrajzi. Ez a gyermekkor térképe, az igazi haza térképe.

Az író örökké lokálpatrióta s néha gyermekesen és féltékenyen az. Petőfi, mikor az Alföldről beszél, indulatosan és szenvedélyes kiáltással tagad meg mindent, ami nem pusztaság és végtelenség. Komáromi János a Felvidék írója volt, a táj, melyet Petőfi a gyermekes és dacos „mit nekem”-mel tagadott meg – a Kárpátokat, a „fenyvesekkel vadregényes tájat” – Komáromi számára nem volt deklamáló vadregény, hanem csendes, örök és sejtelmes valóság. A tájfestés, mellyel az író iparkodik visszaadni a szülőföld rajzát, mindig homályos, kísérteties. Ami az átutazó vagy érdeklődő idegen számára látvány, az író számára élmény. A fűzes, a hegy, az országútminti düledező régi ház, egy rozszant fedelű pajta, magányos tölgy, egy gödör, melyet szénégetők ástak valamikor, egy délután fénytörése az erdő tisztása fölött, mindez telítve van az otthon nyájás és félelmes, meghitt és borzongató erejű élményével. Az író számára itt kezdődött a világ; s amit később megismert, e díszletek közé állítva lesz csak igazi valóság.

Az író néha küzd e rejtelmes kötés, titokzatos vonás ellen. Képzete kalandra indul a világba. A század eleji, s különösen a háborús éveket követő időben az írók a világba menekültek az otthon félelmes romjai közül. Ez a menekülés Európa-szerte elragadott egy nemzedéket. A cselekedetbe menekültek, az önmagáért való, önkényes cselekedet igézetébe, vagy a világi kalandba, melyben van Szahara, Csendes-óceán, politika és társadalmi forradalom. A menekülő nemzedék írói birtokba vették a világot, sokan elhullottak az irodalmi kalandban, otthagyták fogukat a politika, vagy az egzotikum farkasvermeiben. Mások, a boldogabbak, kiket oldhatatlan kötés rögzített a végzethez, melynek otthon a neve, a megszállottak makacsságával adták át magukat a fájdalmas kalandnak, s az alvájárok biztonságával bolyongtak az otthon élményének sejtelmes fényű alvilágában. Ilyen

megkötözött, megigézett, megszállott írója volt a gyermekkor tájainak, a magyar Felvidéknek Komáromi János.

E kötöttségben a világirodalom nagyjaival tartja a rokonságot. A táj, a díszlet, s e tájon felvonuló alakok művében nem választott és elhatározott kellékek és szereplők: olyan erővel ír az otthonról, mely számára a Felvidék, s az emberekről, kik az örök tájat benépesítik, mintha soha más tájat és embert nem ismert volna. A folyók, melyek e tájat öntözik, a Laborc, az Ung, az Ondava, a hegyek, melyek körülállják e tájat, a Vihorlát, a Szinnai kő és a Nezsabec csúcsa, a tengerszemek, melyeknek vize a remetei völgybe folyik le, a városok, melyek a Felső-Tisza partján elterülnek, s a várak és emlékjelek, melyek Zborótól és Bártfától mutatják az évszázadok titkos útjelzéseit a magyar medence terített asztala felé vonuló ruszinnak és szlováknak; ez a keret, mely körülállja a felvidéki író élményét. Nem vágyik el innen. Ez az emberfajta jelenti számára az emberi és nemzeti problémák testet öltött összességét. S ez a felvidéki ember, akinek Komáromi János éles és bátor vonásokkal állított emléket művében, elég erős és sajátos jelenség, hogy lelkiismeret-vizsgálatra kényszerítse az egyetemes magyarságot; nemcsak most, mikor ez időszzerű történelmi pillanatban, ismerős, rokoni mozdulatokkal, mintegy életmagyságban élénk lép. Volt két évtized a magyar nemzet életében, mikor az írók varázslata tartotta együtt Észak, Dél és Kelet magyarjait. Két évtized nem nagy idő a népek életében: de a magyar történelem trianoni évtizedei alkalom voltak arra, hogy a nagy család tagjai, az otthoniak és az elszakadtak, alaposan szemügyre vegyék egymást, s ne csak az emlékezés érzelmes tükörképében, hanem a tragikus távolság hidegebb fényében, szigorúbb és tárgyilagosabb szempontok szerint is megismerkedjenek. Az irodalom vállalkozott e nem mindig hálás szerepre. A trianoni évtizedek magyar irodalma nemcsak az irredenta tárogatószava, hanem kemény per, a számonkérés és ismerkedés pere. Ez évtizedekben megtudtuk azt, hogy a trianoni tragédia igazi értelme éppen a felvidéki és erdélyi lélek különválása a magyarság lelkétől. Ez a felvidéki ember, aki Komáromi regényeiben határozott magatartással áll előttünk, nem romantikus szabadsághős, amilyenek egy érzelmes kor érzélgős hősiesség-eszményeként néhány nemzedék látni szerette. Komáromi regényeiben a kurucok a szabadságért küzdenek, de ez a szabadság egyszerre nemzeti és társadalmi, egyszerre valási és szociális szabadság. Esze Tamás rongyos, mezítlábas talpasai ennek az örök, egyáltalán nem romantikus magyar szabadságharcnak hősei. A felvidéki ember harcoló és számon kérő ember. A felvidéki város és táj, hangulatával és sejtelmességével, vonzó rajzával és fenyőillatú távlataival, komor meséskönyv szövegrajzként tárul elénk Komáromi műveiben. Ezek a mesék az „ordasok”-ról¹⁹ és a „kozákok”-ról²⁰ adnak hírt, a felvidéki zsellér parasztról, aki minden korban kétségbeesett dühvel és erővel keresi a maga nemzeti és társadalmi igazát a rabtartókkal szemben, keresi az ismerős tájon azt a szerény zugot, ahol otthona lehetne, ahol kezemunkájával emberhez méltó feltételek mellett el tudná tartani magát és családját. Ezt az otthont keresik, fokossal és baltával kezükben, Komáromi hősei, a Kárpátok magyar, ruszin, szlovák parasztjai, Esze Tamás talpasai, a kurucok, a „kozákok”, az „ordasok”... Ez a nemes és vadregényes táj telítve van ma is a felvidéki zsellér parasztság örök szabadságharcának árnyaival. Az író nem anekdotázott, mikor a gyermekkor tájai felé fordult képzeletével; a történelemben is azt kereste, amit a gyermekkor valósága mutatott; az ember harcát életének nehéz és gonosz feltételei ellen. S nincs írói nagyság e figyelem és szándék nélkül. Az író erkölcsi hitele nem lehet más, csak az őszinte bátorság, mellyel vállalja hőseinek emberi ügyét is.

A felvidéki író művéből erős szóval hangzik ki ez a vád. A táj lélekalakító ereje megszabja az író művének határait és jellegét. Regényeinek néhány oldalán mintha az orosz puszták légáramlása vonulna át. A rokonság, mely e tájhoz fűzi, a szerződés, melyet e táj embereivel kötött, oldhatatlan. Csendes ez a táj, csendes, magasztos és szomorú, mint minden, ami telítve van az emberi szenvedés örök és engesztelhetetlen emlékjeleivel.

Márai előadás-esszéjének „szubverzivitása” akkor tetszik ki igazán, ha az egyébként gyér, részint forrásul, részint vitaszöveggént funkcionáló Komáromi-szakirodalomhoz mérjük.²¹ Az a Márai-textusból jól látható, hogy szerzőnk feltehetőleg csak belelapozott Komáromi regényeibe, az emblematicusnak szánt regénycímek idézésén, a couleur locale-ként szolgáló földrajzi-hangulati jelöléseken kívül, legfeljebb az oroszokra utalás jelez közvetlen érintkezést Komáromi műveivel, ám még ezt is vehette a Komáromi-emlékkönyvből. Ugyancsak kitetszik a Márai-szöveg visszafogottsága, mindenekelőtt aktuálpolitikai tekintetben; jóllehet a visszacsatolás személyében érintette (hadd nevezem meg Kassához fűződő viszonyát), mégsem játszik rá erre a lehetőségre, nem „emeli meg” a Komáromi-életmű jelentőségét, sőt, még az oeuvre úgynevezett Monarchia-vonatkozásairól sem esik szó. Sokkal inkább egy olyan írói magatartásról, amely pusztán (inkább talán, mint bizonyosan) metaforaként idézhető meg Komáromi Jánosról szólva, valamint egy olyan típusú „lelkiismeret-vizsgálatról”, amelynek ürügye csupán a Komáromira emlékezés. Egy történelmi „határ”-helyzetben, a szabadságértelmezések évadában Márai az író morális szituáltsága újragondolásának szükségességére figyelmeztet, és ezen keresztül részint a politikai látszat-időszerűséggel szemben történő állásfoglalásra, részint a magyar irodalmi régiókban artikulálódó önállósági és összetartozást hirdető törekvések egybelátására. Mindennek keretétül megrajzolja a maga szellemi önéletrajzát, de nemcsak a magáét, hanem a menekülőket nemzedékét is, hogy velük szemben fölvezolja a „megkötözött, megigézett, megszállott” írókét. Jóllehet külső tényezők alapján Komáromit ezek közé sorolja, ám éppen a maga regényeinek idegondolásával a gyermekkor tájaihoz hű írói magatartás mintegy az életút következő állomásaként fogható föl, ezt kiváltképpen a világ-irodalmi rokonság emlegetése sugallhatja (a Márai által olvasott francia szerzők lennének ideilleszthetők). Az önismeret jelentősége, a Márai-publicisztika/esszéisztika egyik fontos tétele, itt is előkerül, mint ahogy 1938. december 7-én éppen nincsen időszerűség nélkül az ilyesféle kitétel: „Komáromi regényeiben a kurucok a szabadságért küzdenek, de ez a szabadság egyszerre nemzeti és társadalmi, egyszerre vallási és szociális szabadság.” A „felvidéki ember” pedig alapvetően más, mint „amilyenek egy érzelmes kor érzélgős hősiesség-eszményeként néhány nemzedék látni szerette volna”. A „hivatalos” Komáromi-kultusz ellenében foglal Márai állást. Habár adatokat például még az 1933-as Komáromi-emlékkönyvből (is) kölcsönzött, az

ő Komáromi-képe nemcsak részleteiben tér el az ott fölvázolttól, hanem éppen azért, hogy a maga esztétikai tapasztalatait kölcsönzi a látszólag a hivatalosság terminológiáját elfogadó és eszerint értékelő esszéjének (a „felvidéki” ember első megközelítésben nem regionalitásban rejlő helyzetudatot, hanem mintegy „örök” karakterisztikumot látszik tanúsítani); a laudatio-emlékezés igényének eleget téve a maga különűjtát mutatja be, saját regionalitásfelfogását, amely akképpen műltszemlélet, hogy a jelen problematikája felől értelmeződik. Márai átírni, átformálni próbálja forrásai szóhasználatát, ennek következtében a „megfelelések” mindenekelőtt eltérések.

A Komáromi-émlékkönyv ünnepi írásából emelek ki mondatot: „A háttér sajátos népmesei hangulatának ködén keresztül fel-felsötétlik a felvidéki magyar parasztnak a munka verejtékében fénylő alakja és az évszázados paraszt-sors ellen lázadozó ős-kuruc természete.”²²

Márainál ez emígy jelenik meg: „A felvidéki város és táj, hangulatával és sejtelmességével, vonzó rajzával és fenyőillatú távlatával, komor meséskönyv szövegrajzaként tárul elének Komáromi műveiben. Ezek a mesék az »ordasok«-ról és a »kozákok«-ról adnak hírt, a felvidéki zsellér parasztról, aki minden korban kétségbeesett dühvel és erővel keresi a maga nemzeti és társadalmi igazát a rabtartókkal szemben, keresi az ismerős tájon azt a szerény zugot, ahol otthona lehetne, ahol keze munkájával emberhez méltó feltételek mellett el tudná tartani magát és családját.”

(Valóban csak zárójelben: ennek az esszének irányultságára figyelve, nem lehet nem hangsúlyozni Márai szociális érzékenységét, amelynek artikulálódása talán nem teljesen független az 1930-as években megismert magyar szociográfiai munkától. Ezek egyikének-másikának írónk rokonszenvező recenziója volt!)

A két följebb idézett szöveg távolsága egyben Márai távolsága a hivatalos-konzervatív felfogásoktól, amelynek képviselői szívesen sorolták volna be Márait maguk közé, míg ilyen hívás a (szélső)jobboldalról vagy a népi írók részéről sohasem érkezett. Márai esszéje elhatárolódás, együtt a Kazinczy-novellával, minden irányban. Esetleg nem egészen érdektelen megemlíteni, hogy a *Kisebbségben* 1939-ben jelent meg, s az itt fölvázolt Kazinczy-kép pedig diametrálisan ellenkezik a Máraiéval.

Márai ott folytatja a Kazinczy-„életrajzot”, ahol a *Fogságom naplója* abba marad, míg Németh nemzetkarakterológiai fejtegetéseiben Kazinczy a negatív póluson helyezkedik el. A Kazinczy-novella olyan értelemben kiegészítése, sőt: kiteljesítése a Komáromi-esszének, hogy részint irodalomtörténeti távlatot kölcsönöz neki, részint az irodalmi-nyelvi feladatvállalást, a hitelesnek tetsző megszólalás esélyét egy nem politikai szerepet vállaló írónak tulajdonítja. Annak, akit a hagyományos tudat nyelvújítóként tart számon. A Márai által megrajzolt Kazinczy feladatként a hagyomány újragondolását jelöli meg, nem egyszerűen a szókészlet felfrissítését, hanem a korszerű gon-

dolkodáshoz szükséges terminológia megteremtését. Az már csak a véletlen játéka, hogy *A feladat* helyszíne részben egybeesik a Komáromi-esszéével, meg talán az is, hogy a „felvidéki író” is, Kazinczy is – Márai fölfogásában – nem felel meg a „köz”-várákozás hangoztatta igényeknek. Így a Kisfaludy Társaság ugyan tagjai közé választotta a beilleszkedni nem tudó, de nem is akaró író, beléptette a maga kánonjába, ám Márai válasza a függetlenségét őrző íróé volt, aki még a kényes szituációkban sem tágít nézeteitől. Ennek fényében szinte hiábavalónak tetszik Voinovich Géza elnöki üdvözlő beszédeben megfogalmazódott kísérlete Márainak a konzervatív táborba történő integrálására. S ha előbb Márai írta át a Komáromi-szakirodalmat, most Voinovich próbálja meg átírni Márait annak érdekében, hogy a Kisfaludy Társaság pozíciója, kánonőrző volta erősödjék. Voinovich viszonylag keveset szól Márairól, kiszólásai árulják el szemléletének irányát.

„Tisztelt, kedves, új Társunk!

Szívesen üdvözlöm a Kisfaludy-Társaság körében. Ön, tisztelt barátom, első szépirodalmi műveiben²³ fiatalos nyíltsággal tárta föl magát s e vonás megmaradt újabb műveinek közvetlenségében. Saját magának őszinte megfigyelésén át jutott el az általános lélektani problémák megértéséhez, a lélekrajz mélységéhez.²⁴ Előadásában szívesen keres új módokat; elindult azon a Proust-törte úton, melyen az író mellőzi alakjainak leírását, bemutatását, a hangulataikba, érzéseikbe, gondolataikba kívülről való önkényes, magyarázó behatolást, – helyzeteik, szavaik, viselkedésük fedik fel kilétüket; úgy ismerjük meg őket lassanként, mint azokat, akikkel az életben találkozunk. – Megbecsüli nyelvünk épségét, szépségét, a főváros némely köreiben elharapózott jargonok nem ejtettek rozsdafoltot tollán. Kiemelkedő érdeme nagy műveltsége, mely meglepő termékenységgel írott kis cikkeiben tűnik legkivált szembe, amelyek a nap eseményeihez, hangulataihoz, napi érdekű kérdésekhez, szinte úgyszólván, napihírekhez szólnak hozzá, finoman, eredeti szempontból, érdekesen, sokszor költői szépséggel.

Ez érdemek nyitottak Önnek utat Társaságunkba, mely első itteni belépése óta baráti-lag is szívesen fogadta.

A véletlen műve, de ma kifejezőnek érezzük, hogy éppen most, a régi Felvidék színmagyar részének visszacsatolása napjaiban foglalja el székét közöttünk Ön, a Felvidék régi érdemes családjából származó író, s körünkben is éppen az Ung és Ondava irodalmi tájfestőjének, Rákóczi népe írójának, korán kidőlt kedves társunknak örökébe lép.

Sajnálatos, hogy a Felvidék hangja ritkán szólalt meg irodalmunkban, dalai, meséi, bérceihez, várromjaihoz, vizeikhez kapcsolt mondái még összegyűjtésök- és feljegyzésökig sem jutottak.²⁵ Népének sokféle, sok színű tájcsoportjai, a bányavárosok külön színezete csak egy-két írónknál éledtek meg. Annál nagyobb mező van tárva a felvidékről származó, vagy ott növekedett írók előtt, annál több új színt, több új emberi arcot, annál több másfajta életmódot hozhatnak magukkal irodalmunkba, e színekben, típusokban, szokásokban sajátos, gazdag országrészből.

E kívánsággal s e reményben nyújtom át Társaságunk oklevelét, szíves és hathatós közremunkálását kérve Társaságunk feladataihoz.”

A látszat azt mutatja, mintha kölcsönös autorizálásra került volna sor. Hiszen a Kisfaludy Társaság gyarapodása nem kétséges, ugyanakkor Márai „hivatalos” befogadása előtt már nincsen akadály. Az ünnepségen elhangzottak azonban azt tették nyilvánvalóvá, hogy a nézetek szintjén nem történt közeledés, mindkét fél önmagát autorizálta, saját helyzetét vélte erősíthetőnek azzal, hogy megmaradt lényegében ott, ahol eddig volt. Márai feltehetőleg tudta azt, amit a Kisfaludy Társaság nem – vagy nem nagyon akart tudomásul venni. A kanonizálásban a hivatalos intézmények szerepe korlátozott, erősen időleges. Talán a „felvidéki” író másságának, Kazinczy feladatvállalásának leírásával Márai erre is felhívta az őt tagjai közé fogadó Intézmény tagságának figyelmét.

1 A *Kisfaludy-Társaság Évtapjai*. Új folyam 60. k., 1937–1940, Bp., 1940. Az 58. kötet az 1929–1932 közötti évek anyagát adja: Bp., 1953; az 59. kötet az 1933–1936 közöttiekét, Bp., 1936.

2 KÉKY Lajos, *A százéves Kisfaludy-Társaság (1836–1936)*, Bp., 1936. Vö. még: MÁRAI Sándor, *A százéves Társaság*, Újság, 1936. febr. 16., 1–2. (Függelékben).

3 Erről bővebben, több egykorú írással: *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből*, szerk. KEMÉNY G. Gábor, Bp., 1961, 517–531.

4 CSÁSZÁR Elemér–LAMPÉRTH Géza–PETRI Mór, *A Petőfi-Társaság ötven esztendeje*, Bp., 1926; CSÁSZÁR Elemér–HAVAS István, *A Petőfi-Társaság hatvan éve a magyar irodalom szolgálatában*, Bp., [1936]. Az 1876. nov. 23-i alapítást az 1977. jan. 1-i alakuló ülés követte. A Társaság első elnöke Jókai Mór volt. Nevesebb tagjai a modernebb időkben: Ambrus Zoltán, Czóbel Minka, Juhász Gyula, Molnár Ferenc, Oláh Gábor. Érdekes módon Molnár Ferencet a Kisfaludy Társaság is tagjai közé választotta.

5 *Új anthológia. Fiatal költők 100 legszebb verse*, összeáll. BABITS Mihály, Bp., 1932; *Új magyar költők*, összeáll. MAKKAI László, Bp., [1937]. *Magyar versek könyve*, szerk. HORVÁTH János, Bp., 1937 ugyan tesz engedményeket a konzervatív ízlésnek, de alapjában érzékelteti a kánon átrendeződését, ki-váltképpen az 1942-es második kiadásban. József Attila szóvá teszi a rossz verseket, de az antológia egészét méltatja fenntartásai elle-

nére: *Összes művei III, Cikkek, tanulmányok, vázlatok*, sajtó alá rend. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1958, 188–190.; *Mai magyar költők. A fiatal magyar költőnemzedék negyven lírikusának versei*, összeáll. VAJTHÓ László, Bp., 1941.

6 Így esett ki például Vargha Gyula az irodalmi köztudatból, pedig Horváth János nagyra tartotta.

7 FRIED István, *Babits Mihály és a Kisfaludy Társaság*, Dunatáj, 1993, 2–3: 17–21.

8 SZALAI Imre, *A Vajda János Társaság*, Bp., 1975. A szerző könyve elején áttekinti az irodalmi társaságokat.

9 1929. II. 5-én Babits József Ágost királyi herceg verseiről: *Nagyúri dilettánsok = Esszék, tanulmányok II*, sajtó alá rend. BELIA György, Bp., 1975, 409–411.

10 Schöpflin Aladár és Sík Sándor írták alá az ajánlást: „az étellel küzdő a világban elhelyezkedést kereső férfi keserűségét, lázadozását, a szellemi életet élő ember megaláztatásait az anyagias világban éneklő férfias hangokon; utóbb lehiggadva lágyabb és melegebb hangokat is talál a családi élet és a természet szépségeinek megszólaltatására.” *Évtap 1937–1940*, 436–437.

11 Az 1938. febr. 2-i ülésen. Uo., 53. Schöpflin ajánlásának szövege: 441.

12 Rajtuk kívül Kállay Miklós is tag lett. *A Kisfaludy Társaság négy új tagja*, Est, 1938. febr. 4., 9.; *Die Neuen Mitglieder der Kisfaludy-Gesellschaft*, Pester Lloyd, 1938. Nr. 30. Esti kiadás.

13 Grosschmid Béni. Márai szép portrét ad róla az *Egy polgár vallomásai* első kötetében.

14 Grosschmid Géza. Két cikluson keresztül volt szenátor a prágai parlamentben, 1932-ben, feltehetőleg nem egészen saját akaratából, áttelepült, Miskolcon lett közjegyző, majd 1934-ben halt meg.

15 Márai levelei Babitshoz: OSzK Kt. Fond III/868. Vö: FRIED István, *Márai Sándor titkai nyomában*, Salgótarján, 1993, 37., 61.

16 Évlap 1937–1940, 254–257.; Pesti Hírlap 1938. 284. sz. A megemlékezés alap gondolatához vö. még: *A Kárpátok = A négy évszak*, Bp., 1938, 39–40.

17 Évlap 1937–1940. 257–262. Kötetben: *Mágia*, Bp., 1941, 269–280.

18 Vö. tőlem: *A feladat. Egy Márai-novella világa*, Tiszatáj, 1995, 2: 46–49.

19 Célzás Komáromi 1930-ban megjelent *Ordások* című regényére.

20 1925-ben jelent meg a *Hé, kozákok* című regény.

21 Komáromi János huszonöt éves írói jubileuma. Komáromi János Munkái XIII, Bp., 1933; PADOS Pál, *Komáromi János*. Bölcsészettudományi értekezés. Bp., 1938. A székfoglaló után jelent

meg: JAKABFI László, *Komáromi János*, It, 1939, 113–130.; KARÁCSONY Sándor, *Komáromi János*, Bp., 1941.

22 BERÉNYI László, *Komáromi János, az író = Komáromi János huszonöt éves...*, 13.

23 Voinovich itt feltehetőleg *A zendülők* és a *Csutora* című regényekre utalt, hiszen Márainak 16–17 éves korában, álnéven publikált elbeszéléseit nem ismerhette.

24 Talán a *Válás Budán* és *A féltékenyek* című regényekről lehet szó.

25 Akár meglepőnek is minősíthetnők, hogy Voinovich elfelejtette: az általa oly alaposan kutatott Arany János-epika, nevezetesen a *Katalin*, mennyit köszönhet a Mednyánszky Alajos által gyűjtött, feldolgozott, német könyvben megjelentetett (majd később magyarra is lefordított) kötetnek: *Erzählungen, Sagen und Legenden aus Ungarns Vorzeit*, Pesth 1829. Innen Jókaiig, Mikszáthig, sőt: Szántó Györgyig (*A három vaskorona*) bezárólag merített több író, mikor a Vág völgyének regekincsét dolgozta föl.

FÜGGELÉK

A százéves Társaság Írta Márai Sándor

A Kisfaludy Társaság néven ismert magyar Széptudományi Intézet ma ünnepelte százéves évfordulóját. A magyar írók legtöbbszörének nincs kürtőkalapja, talán fekete kabátja sem, hogy az ünnepélyes alkalomhoz illő hivatalos díszben vehessen részt a családi ünnepeken. Sokan, akik az élő magyar irodalomnak tagadhatatlanul művelői, talán nem is hivatalosak a fennkölt cécóra. De hivatottak és választottak, mint a hívatlanok és kitagadottak, minden magyar író rokon érzésekkel fordul e napon a Társaság felé, amely Arany Jánost és Madách Imrét fedezte fel, mely megajándékozta a magyar szellemiséget a teljes magyar Shakespeare- és Molière-fordítással, mely tagjai közé számlálhatta Fáy Andrást, Kölcseyt, Vörösmartyt, elnökének vallhatta Eötvös Józsefet és Gyulay[!] Pált. Minden magyar író rokon érzésekkel fordul a Társaság felé, akkor is, ha szellemi pártállása, irodalmi vagy politikai világnézete engesztelhetetlenül a másik tábor csatásorába szólítja – annak a másik magyar irodalomnak táborába, melynek elkülönöttségét, más-

féleségét éppen a Társaság jelenkori elnöke, a tiszteletreméltó Berzeviczy Albert jellemezte, mikor köztudatba dobta a „kettészakadt irodalom” jelszavát. Igen, a magyar irodalom jóideje „kettészakadt”, s egy nagy tábor, talán nem is a legselejteesebbek, csak a szakadék túlsó partjáról küldheti e napon rokonérzésének jeleit a Társaság felé. Nosztalgia és sértődött honvágy nélkül állapíthatjuk ezt meg, ma sem lengetünk fehér zászlót és nem kérünk helyet a napos oldalon. A magyar irodalom kettészakadt, van a hivatalos, melynek éppen a százéves Társaság legfőbb ítélőszéke, s van a másik, amelynek nincs más ítélőszéke, csak az idő. Az az irodalompolitika, melyet a Társaság minden ünnepi és gyakorlati megnyilvánulásban kifejez, amelyet dicséretes kiállításával vállal és tagjainak társadalmi tekintélyével fedez, nem azonos többé az élő magyar irodalom szándékaival. Magyarországon ma a Társaság jelenti a hivatalos irodalmat, a „gesinnung-irodalmat”, – jelenti akkor is, ha tagjai között számlál olyan nemes és előkelő tehetségeket, mint akikkel csakugyan dicsekedhet, s kiktől az „elfogult”, a „baloldali” irodalmi értékelés sem tagadja meg a hódolatot. A magyar irodalom tragikusan kettészakadt, – s éppen a Társaság századik születésnapja alkalmas reá, hogy újra megállapítsuk ezt. A magyar író, amikor torkát köszörüli, hogy üdvözlő szavakat vágjon ki a Társaság ünneplésére, érzi e napon a magyar közélet akusztikai fonákságát; van, akinek minden óvatos szavát hivatalos hangszóróval továbbítják a lelkekhez, s van, akinek telitüdős kiáltása is megreked a kuckóban, ahová sorsa, lelki alkata és meggyőződése állították. A kuckónak nincs akusztikája: a Társaságnak szép díszterme van. A vélemény és a szép szó, mely e díszterem dobogójáról hangzik el, ma is messzehangzik; ahhoz a közönséghez jut el, mely a Társaságot ma is mint legfőbb irodalmi fémjelző hivatalt ismeri el, s amely a magyar társadalomnak bizonyosan egyik legértékesebb, áhítatos és lelkes rétege.

Irodalmi társaságok néha túlélnek a célokat, melyeknek ápolására alakultak: a Kisfaludy Társaság sem szerénykedhet e napon, nem mondhatja, hogy létezésének célja még mindig az, ami volt száz év előtt: egy romantikus magyar tehetség, Kisfaludy Károly emlékének ápolása. A Társaság jelentőségében már régen túlnőtte az alapító baráti kör által elgondolt kereteket. Az évszázad, melyre a Kisfaludy Társaság ma visszatekinthet, nagy nevekkel gazdag; a Társaság büszkén hivatkozhat reá, hogy működtetésének legjobb ideje egybeesik a magyar irodalom hőskorával, a tündöklő, csillaghullástól fényes időszakokkal, a Társaság joggal vallhatja, hogy a magyar szellemi élet e rendkívüli pillanataiban gyűjtője, összefogója, felfedezője, bírója és a szó nemes értelmében ügynöke tudott lenni a magyar irodalomnak. Volt egy időszak, amikor minden magyar író szíve megdobogott a gondolatra, hogy valaha, valamely művével elnyerheti a Társaság dicséretét. Volt egy időszak, amikor a Társaság valóságosan is az volt, ami ma már csak, sajnos, hivatalosan: a magyar irodalom Pantheonja és legfőbb ítélőszéke. Volt egy idő, ami-

kor nem élt költő a hazában, aki nem óhajtott volna a Társaságnak tagja lenni. Ez a korszak elmúlt. A Társaság, amely nemes hagyományait ápolja, amely megajándékozta a magyar közművelődést külföldi lángelmék értékes és becses fordításaival, amely felismerte s a nagyszalontai ismeretlenségéből magához ölelte Arany Jánost, amely az üldöztetés, a lélektiprás évtizedeiben rejtekutakon hűségesen szolgálta a magyar irodalmat, amely meg tudott újhodni és fel tudott támadni az elnyomás kazamatájából is, a Társaság, amely nekünk az volt, ami a franciáknak a Goncourt-fivérek emlékének ápolására alapított akadémia, ez a nagymúltú, dicsteljes emlékekkel ékes, előkelő és lelkes Társaság a mai napon, ha őszintén megcsinálja százéves működése mérlegét, nem állíthatja többé jóhiszeműen, hogy az, ami volt a múltban: a magyar irodalom legfőbb, elfogulatlan, a nemzet legkülönb és legbecsesebb érdekeit pártatlanul és politikamentesen szolgáló, eszmei egyesülése. Mikor ezt mondjuk, nem becsüljük kevésre a Társaság jelenkori működését; akik nem értünk egyet irodalompolitikai szempontjaival, tudjuk értékelni hagyomány-ápoló, napi ízlésen és divaton túlemelkedő, a múlt értékeit konzerváló szándékait. Ma, amikor a Társaság százéves múltjával áll a magyar közvélemény előtt, inkább fájdalmas csalódottsággal, keserű lemondással állapítjuk meg, hogy a Társaság éppen e válságos évtizedekben, mikor a magyarság kultúrájával áll és bukik az idő ostoba és kegyetlen harcában, mikor a magyar szó e gázbombás, szellem-ellenes és acsarkodó világban egyetlen fegyverünk, nem tudott az lenni, amire múltja és céljai kötelezték. A Társaság ez évtizedekben, igen, a meghasonlás, az erjedő eszmék, a világnézeti villongások évtizedeiben nem tudott összekötő pánt lenni a ketészakadt magyar szellemvilágban; nem, inkább ék volt, s elmélyítette a szakadékot. A Társaság nem tudott megmaradni ítélőbírának „jobb” és „bal” oldal között; pártot vállalt, pártot ütött. Szándékai lehettek nemesek, de pártállásának következményei a magyar irodalomra tragikusak és messzehatóak.

Meddő játék eltűnődni, vajon azok, akiknek emlékére néha irodalmi társaságok alakulnak, tagjai volnának-e ma a nevükkel ékeskedő egyesülésnek? – vajon a huszonhatéves forradalmár Petőfit tagjai közé választaná-e a Petőfi Társaság, s vajon azt az Arany Jánost, kinek „felfedezése” joggal egyik büszkén hirdetett érdeme a Társaságnak, s aki nemcsak az „Elveszett Alkotmány”-t írta, hanem a „Nagyidai cigányok”-at is, vállalná-e úgy és azzal a hűséggel a Társaság, mint vállalta nyolc évtized előtt? Meddő játék, de tanulságos. Mert Ady például, hogy csak egyetlen nevet említsünk, nem volt tagja a Társaságnak; s nemcsak azért nem volt, mert a Társaság irodalompolitikája nem vállalhatta őt, hanem, mert ő sem vállalhatta a Társaságot. A szakadék, amely a Kisfaludy Társaság olimpusi magaslata körül tátong, mindegyre mélyebb. A nacionalista Barrès-t és a „dekadens, kozmopolita” Proustot soha nem választotta olyan távolság világnézetben s egymás megbecsülésében, mint a Kisfaludy Társaság egy-egy jutalmazottját azoktól a hazai íróktól,

akiknek nevét a Társaság nem ejti ki. A Goncourt-Akadémia világraszóló jelentőségű díjával tudta jutalmazni nemrég a fiatal Malraux-t, kinek szélső-baloldali meggyőződése közismertek, s Malraux megmaradt Malraux-nak, s a Goncourt-Akadémia megmaradt pártatlan, tisztelt irodalmi ítélőszéknek. Mi tiszteljük a Kisfaludy Társaság hagyományait, de a szép ünnepen nem hallgathatjuk el, hogy éppen hagyományai szellemében nélkülözzük újabkori megnyilvánulásait. Nem tudunk arról, hogy a Társaság szolidáris-e az az írói nemzedéssel, amely múlhatatlanul, az idő, az élet és a szellem törvényei szerint, a jövő arcát figyelni, likvidálni óhajtja a múltból mindazt, ami a magyar közéletben szellemi és anyagi feudalizmus, s természetes kötelességének érzi, hogy a szellem fegyvereivel hadat üzenjen mindenfajta reakcióinak? A tisztelet, igen, a múltjának, hagyományainak minden magyar író részéről kötelesen adós megbecsülés készlet reá, hogy a századik születésnapon elmondjuk e kérdéseket. Nem vagyunk olyan gazdagok, sem olyan erősek, hogy nélkülözni tudjunk egy élő, pártatlan, elfogulatlan Kisfaludy Társaságot. Szeretnők hinni, hogy a századik születésnap nemcsak egy dicső-múltú aggastyán emlékünnepe. Szeretnők hinni: de nem hisszük.

(1936)

„Műfaja: önarckép”?
Az autobiografikus-esszéisztikus konfesszió
és Déry Tibor *Ítélet nincs* című regénye

A konfessziónak az európai irodalomban játszott kivételes szerepéről beszél Hamvas Béla (*Regényelméleti fragmentum*, 1948), amikor Szent Ágoston, Rousseau és mások műveiben a regény műfaj egyik ősfarmáját fedezi föl.¹ Szubjektívizmussal, relativizmussal, önkritikussággal és pszichológiával ez lett a „modern műfaj”. Tudjuk, a XX. századi konfesszió sem jár együtt automatikusan a „regénylázadással” (Szerb Antal kifejezése), a formabontó törekvésekkel, minthogy olyan kiváló, Bildungsroman-típusú konfessziót ismerünk, mint Kassák *Egy ember élete* (1927–1935) című műve. Ám még a mindennapi tapasztalat szerint verifikálható, a realista tradíciót követő művek nagy száma is elgondolkodtató. (Pusztán a példa kedvéért, s nem a teljesség igényével: Veres Péter: *Számadás*, 1937, *Az ország útján*, 1965; Nagy Lajos: *A lázadó ember*, 1949, *A menekülő ember*, 1954.) Vajon mivel magyarázható a vallomásos művek XX. századi reneszánsza? A lehetséges okok közül Poszler György véleményét idézzük: „Megkérdőjeleződtek az önmegvalósítás, önfelzabardítás, történelemalakítás, e világi üdvözülés nagy mítoszai. Amelyek a nevelődési regényhez megadták a történelmi távlatot, az erkölcsi drámához a világnézeti alapot. Nincs nagy közös mítosz. Csak kis, egyéni mítoszok vannak. Nagy, közös mítosz bázisán nagy, közös érvényű elbeszélés. Kis, egyéni mítosz bázisán kis, egyéni érvényű elbeszélés.”² Vas Istvántól Faludy Györgyig a háború utáni magyar irodalom számtalan művére is érvényes lehet e megállapítás. (Vas István önéletrajzi regényei és vallomásai: *Nehéz szerelem*, 1964, *A félbeszakadt nyomozás*, 1967, *Mért vijjog a saskeselyű?*, 1981, *Azután*, 1991; Faludy György visszaemlékezése: *Pokolbéli víg napjaim*, 1987.) Ugyanakkor Illyés késői önéletrajzi prózája (*Beatrice apródjai*, 1979, *A Szentlélek karavánja*, 1987) mégiscsak egy nagy mítosz vonzásában született.

A konfesszió sok-sok poétikai kérdése közül előjáróban egyetlen, Déry Tibor *Ítélet nincs* (1969) című művének értelmezéséhez nélkülözhetetlen szempontot emelek ki. Non-fiction és fikció viszonya egyébként is megkerülhetetlen prózaelméleti probléma, a konfesszionális regényekről szólva azonban különösen nagy jelentőséggel bír. (Szávai Jánosnak az önéletrajzról és a magyar emlékiratról szóló könyvei, ha ezek mégannyira bírálhatók is,

elmélyülten foglalkoznak ezzel a jelenséggel.³⁾ Az ilyen regények szerzője ugyanis kettős követelménynek próbál megfelelni, mivel – Searle tipológiája szerint – a nem fiktív és a fiktív, a vertikális és a horizontális beszéd szabályai egyszerre érvényesülnek bennük: hitelesség, vagy legalábbis hitelességre törekvés, referencialitás egyfelől, belső szervezethez, fikció másfelől. Századunkban azonban egyre több író érzi úgy, hogy a hitelesség (adott esetben egy életút, sors dokumentálása) lehetetlen vállalkozás. Ha irodalmi mű születik, akkor végül is egy önmagába zárt szféra, egy teljességgel különálló, saját törvényekkel rendelkező, s mindenfajta valóságtól különböző világ jön létre. Ez a Wolfgang Kayser-től a lehetséges világok elméletét kidolgozó szegedi iskoláig (Csúri Károly, Bernáth Árpád) számtalan formában megjelenő gondolat természetesen a mű világának, a szövegvilágnak az elsőbbségére épül, ám nem zárja ki a mű lehetséges világa és az aktuális világ közötti összefüggést.

A fikcionalitás imént vázolt jelenségei – *Dokumentum-irodalom* című írása (1969) igazolja – Déry Tibort is foglalkoztatták: „...a művészet nem a valóság reprodukciója. Nem attól hiteles, hogy a valóság menetirányában halad...” – írja.

„Végeredményben szívesebben bízom rá magam egy elejétől végéig kitalált, hazug történetre, amely megtörténhetett volna, tehát a maga képzeletbeli anyagában végig egységes marad, mint egy sztorira, melynek részleteiért akár közjegyzőileg hitelesített okmányok szavatolnak.” Déry pontosan látja, hogy önéletrajz és regény különbségét sem lehet tény és kitalálás ellentétére visszavezetni. Legfeljebb a kitalálás módozatairól beszélhetünk. Déry regénypoétikájának Janus-arcúságát, kétféle szélsőségtől való elhatárolódását érzékeltetik a következő mondatok: „...ismerem azt az ellenállást is, melyet a mai lélek a mesélő, a »mindentudó« íróval szemben kifejt, aki alakjainak lakásában éppoly otthonosan mozog, mint agyvelejükben, az asztaluknál ül, betekint hálószobájukba, és orgazmusukról csakolyan tájékozottan tudósít, mint hajnali álmaikról. Mindenütt jelen van, egyszerre száz helyen, és mindent észrevesz. Megvallom, bennem is egyre több a kétely, vajon ez a XIX. századi regénykoncepció megkapaszkodhatik-e ma még az olvasó érdeklődésében. De méltányolható-e például egy nouveau roman-szerzőnek az a mazochista gyakorlata, hogy csak azt írja le a világból, amit saját érzékeivel befoghat? Elsősorban a látható tárgyakat. Ritka alakjainak csak a szeme láttára történő járását-kelését, a füle hallatára kiejtett szavakat. Megéri-e az áldozatot az a tömény unalom, mellyel az ilyen művek jutalmaznak? De miféle öncsonkítást hajtsunk végre magunkon, hogy a megnyesett fákhöz hasonlóan megint dúsabban teremhessünk?”⁴

Az *Ítélet nincs* sokrétű anyagában – eme dilemma ellenére, de a kor irodalomszemléletétől nem függetlenül – Déry monográfiája, Pomogáts Béla is „a valósághoz lehetőleg hű beszámoló igazságát” keresi.⁵ Nem ok nélkül,

hiszen alig egy évtizeddel korábban még az írótól sem állt távol a valóság-analógia igénye. Ezt bizonyítja az *Új Hang* 1955. 9. számában közölt *Önéletrajz*. S az *Ítélet nincs* tényfedezetével kapcsolatban is említést érdemel az a jegyzet (az általam használt kiadás 746–747. oldalán), mely a *Kortársban* történt folytatásos közlés után javítja – az időközben előkerült cikk nyomán – a leírtakat. Ez azonban a kivételek közé tartozik. Déry műve az olyan reflexiókban bővelkedik, amelyek azt sugallják, hogy a (megélt) élet az író számára valójában gyanús anyag, csak óvatosan, preparált állapotban lehet fölhasználni belőle valamit. Hogy a vallomás Déry számára gyónás, (Babits szavaival) „a lélek vetkőzése”, abban semmi új nincs. Az újszerűség a tényekhez való viszonyban, az objektivitás látványos megkérdőjelezésében rejlik. Első feleségéről, Olgáról írja Déry: „Indulataim még ötven év múlva, egy fél évszázad elteltével is taszítják, igyekeznek kizárni emlékezetemből, mint egyébként múltam földrajzának sok térségét, egész földrészeit is. Tárgyilagosságom tehát erősen kétes, bár adataimban meg lehet bízni, már ha az adatok nem hajladoznának oly kétségbeejtően a folyamatok áramában, s összegük azonos volna a valósággal.” Déry azt is fölfedezi, hogy minél határozottabb a gyóntató, tisztázásra törfő értelem, annál elfogódottabb a gyónó személy. A földidéző én, a vallomást tevő személy eleve torzít, de torzít a nyelv, a szó is: „A vallomás hitele ellen szól az is, hogy szavakban gondolkodom, s a szó hamisít. Duplán is: amikor a gondolat megszületik, s amikor papírra teszem. Megvallom, olykor sajnálom is magam azért a valóban keserves fáradságért, amellyel előbb a gondolatot szóba öltöm, majd a szót levetkőztetem vagy felöltöttem, hogy leírva legalábbis hasonlítson az igazságra.”⁶

Déry művében nincs semmiféle utólagos egység, az életútban legalább visszamenőleg fölfedezhető vezérelvet hiába keressük. Az *Ítélet nincs* nem az „elhívás”, nem a műalkotáshoz vezető út története. Nem körvonalaódik a tapasztalatok értelme, szükségszerűsége, nem mutatkozik meg semmiféle rejtett értelemösszefüggés időben és térben távoli történések között. Inkább olyan én-műfajról van szó, melyben az elbeszélő nem a maga fejlődésrajzát adja, nem a megélt nagy események pusztá tanúja vagy krónikása. S itt – talán nem erőltetett a párhuzam – André Malraux antimemoárjára gondolhatunk, melynek szerzője teoretikusan is fölveti az olyan nem fiktív műfajoktól való elkülönülést, mint a memoár és a vallomás. (A memoár – mondja Malraux – a nagy emberek tetteiben, a vallomás az egyének titkolt cselekedeteiben keresi az embert.) Ám mind Malraux, mind Déry „ellenemlékirataiban” – az elbeszélő rétegek keveredése miatt – kifejezetten emlékiratszerű fejezetek keverednek regényrészletekkel. A distinkció ily módon meglehetősen kétséges.

1967-ben, a még készülő könyvről nyilatkozva Déry az önarcképet jelöli meg műfajként. „Életemnek különféle eseményeiből, amelyeket munkámra

és életemre nézve jellemzőknek tartok, összeállítok egy önarcképet. Nem időrendben, hanem aszerint, hogy milyen színekre, eseményekre van szükségem az alak, vagyis önmagam ábrázolásában. Ez az egyik építőanyaga a könyvnek. A másik: minthogy elég nagy kort értem meg, sok halottam van, nevezetesebb és kevésbé nevezetes, névtelen halottaim, ezeknek életemben játszott szerepéhez kapcsolódik a történet. Végül, az egész kerete ez a füredi kert, amelyben most ülünk. Innen gondolok hátra, a múltamba, mindig visszatérve ebbe a jelenbe, ebbe a kertbe – kerten értve itt nemcsak a növényeket és a házat, hanem a szomszédaimat, a környezetemet, azt az életet, amit itt folytatok. Itt próbálok összekötő vonalat húzni a mostani jelenből hátrafelé a múltba, olyképp, hogy a rajzból kialakuljon az, amit ma magamról tartok.”⁷

Ezzel az írói önértelmezéssel, pontosabban az önmaga ábrázolására való igényvel óvatosan kell bánnunk. Déry valójában nem akarja az önarckép titkait, homályban lévő mozzanatait kutatni. Ha nem is tagadja a rejtélyek megfejthetőségét, úgy gondolja, ezek a megfejtések semmihez sem visznek közelebb. A gyermekkori befőttopással (az európai konfesszióirodalom visszatérő mozzanata a tolvajlás) kapcsolatban írja: „Magamnak is emlékeztetőül, neveltetésem ábrázolásaként említem meg életemnek ezt a korai balesetét, persze teljes bizonytalanságban afelől, vajon egyáltalán játszott-e szerepet s milyen, személyem további alakulásában. Bármilyen történet legyen, s történjék ma velem s körülöttem, ma már csak hozzávetőlegesen merem felbecsülni jelentőségét, okát és célját, s mindenre kiterjedő fenntartásaim – egy soha nyugovóra nem jutó mérleg serpenyőjében – lehetetlenné tennének számomra, hál’ istennek, minden ítéletmondást. Erre húzok vagy arra húzok, de nem foglalhatok állást.”⁸ Az *Ítélet nincs* szövegét behálózzák azok a kijelentések, melyek éppen az (ön)arckép-festői módszer érvénytelenségére vonatkoznak. Kétségekből, rossz megfigyelésekből, bizonytalanságból született axiómákra nincs szükség, a kételyek csak kételyeket „kölykeznek”. „Önarcképeimet is azért bocsátom közre, hogy megtagadtassék.”⁹

Az önéletrajz mint arcrongálás – olvashatjuk Paul de Man egyik tanulmányának címében.¹⁰ Vajon nem erről a gesztusról van-e szó itt is, amelyet de Man egyrészt az arc felismerhetetlenné, másrészt az írás kiolvashatatlaná tételével/válásával jellemez? Hiszen az arcvészítés, arctalanítás folyamatában a megírással már nem a referens határozza meg a figurát, nem az élet hozza létre az önéletrajzot, hanem fordítva. Déry Tibor mint empirikus író tehát aligha ismerhető meg az *Ítélet nincs*ből, s a kétségek nemcsak az önarcképre, hanem a modellek portréira is vonatkoztathatók. „Megvallom, mégsem megnyugtatók számomra azok a válaszok, melyeket eddigi arcképvázlataimban adtam magamnak, modelleimet vizsgálva. Igazságos voltam-e vagy szerényebben: jószemű? Elég körültekintő-e, amikor megtalálni véltem személyiségük kulcsát? Nem siettem-e el a választ a megfogalmazás

izgalomban? Az ítélet indoklásában számtalan részletet elhagytam, jóval többről tudomásom sem volt. Életük általam megtalált töredékei csak töredékek, az egészet fejezik-e ki? S nemcsak ők változhattak meg, én is változtam. Tele vagyok kétségekkel.”¹¹

A Déry-irodalom a művel kapcsolatban valamiféle leleplező önfeltárást emleget. Kérdés, hogy a viszonyítási pontok szüntelen elmozdulásakor mennyiben lehet leleplező például egy ironikus kijelentés. Hiszen a tamás-hegyi kertből visszapillantó Déry számára ekkor már saját sorsa is olyan élet, melyet nem tud vagy nem akar valóságként megélni. Eme távolságtartás miatt következképpen a gyónás személyes érdekltsége is roppant kétséges lehet olykor. Déry iróniájában nagy hangsúlyt kap a megkettöződésnek az a gondolata, melyet Paul de Man – Baudelaire esztétikai írásaira visszavezetve – olyan mozzanatként értelmez, „ami elkülöníti a reflektív tevékenységet annak az embernek a tevékenységétől, aki a mindennapi élet foglya”.¹² Déry valóban kíméletlen őszinteséggel sorolja például hazugságait, ravaszkodásait a mindennapi életben. A reflexiók rétegében – a „Déry Tibor” nevű szerző szólamában – viszont (a „ferdeség”, „a lélek gyanús, kénszagú” mélysége ellenére) különösebb gond nélkül kimondható a kissé meghökkentő közlés: „Moralista vagyok, már többször említettem.” Nyilvánvalóan a gátlástalan hazudozó szerepe önmagában éppoly megtévesztő, mint a moralistáé. De hát a szavak kétélűek, minthogy az óvatos mérlegelő semmitől sem iszonyodik jobban, mint a sommás ítéletektől. Korábban sokan úgy gondolták, hogy Déry könyvében már csak politikai okokból sincs ítélet, s ezt a föltételezést a mű néhány mondata is igazolja.¹³ A Rajk-per időszakát például az események zsúfoltsága és „a túlnyomóan rossz emlékek” miatt tudja csak hiányosan fölidézni. Az 1960-as évek végén kétségtelenül lehettek ilyen szempontok is. Ám az öncenzúránál mélyebb szemléleti, poétikai okokat kell keresnünk.

Az *Ítélet nincs* ellipsziseit a személyiség megjelenési formáinak olyan változásai magyarázzák, amelyek már a század első évtizedeiben föltűntek. Egri Péter vette észre, hogy Proust, aki Déry elbeszélő művészetét már *A befejezetlen mondatban* (1933–1938 a megírás ideje) kimutathatóan inspirálta, valójában az emberi tulajdonságok teljes viszonylagosságának elvét követte *Az eltűnt idő nyomában* írásakor. „Proust módszerére jellemző – írja Egri –, hogy alakjait mindig más-más szögből látta, apró rejtett tükrök egy-egy vonást elővillantó részlet-képében ábrázolja.”¹⁴ Egyként jellemzi ez a módszer a szövegbeli („reális”) és a szöveget alkotó („szerzői”) ént. Azonosság és különbség libikókájában az önéletrajz, az önarckép is elveszti mimetikus jellegét. Ám elveszti a kitalált jelleg egyértelműségét is. Azt mondhatnánk, éppen az én-pozíciók végzetes összefonódása, szétválaszthatatlansága teszi izgalmassá a szöveget. Bár az *Ítélet nincs* viszonylag jól ellátott az önéletrajzsiságnak, a szerzői én körülhatárolhatóságának eszközeivel, az önéletrajzi

keretet azonban nem mindig tölti meg konvencionálisan ideillő tartalommal. Hogy az én egységessége, homogenitása meglehetősen kérdéses, azt a felidézett én különféle időbeli pozíciói már önmagukban bizonyítják. A személyiség legfőbb hangok sokasága, s nem jellemezhető egyetlen átfogó stratégiával. Az életrajziség szüntelen megtörése, az időviszonyok változása, a múlttal és jelennel való állandó reflexiók kapcsolat miatt a diszkontinuitás válik formateremtő elvvé.

Mivel a szöveg nem mutat föl egységes, kikristályosodott személyiséget, s az én nem folyamatában éli meg életét, a mű is mozaikos, fragmentumos szerkezetűvé válik. Az *Ítélet nincs* nem haladhat időrendben, nem alkotja meg az élet és az elbeszélő életének logikáját. Már csak ezért sem érthetünk egyet Réz Pál véleményével. Jóllehet a mű töredékes szerkezetét ő is érzékeli, a magyarázatot azonban rossz helyen keresi: „Ha a könyvet úgy írta volna meg, mint Kassák Lajos az *Egy ember életét* vagy Vas István az önéletrajzát, akkor abból valóban egy ember gondolati és életfejlődése bontakozott volna ki. Az *Ítélet nincs* nem azért van így megírva, mert Tibor modernebb volt, hanem avégett, hogy kikerülje azt, amit gyakorlati okokból nem akart megírni. Például 1956-ot. Cikcakkos szerkezetet talált ki, amit modernnek nevezett – de ez valójában megalkuvás. Emlékiratot nem szabad úgy írni, mint regényt...”¹⁵ Pedig amit Déry megvalósított, az valóban modern volt, sokáig nem véletlenül emlegették a megújuló magyar próza nyitányaként. Déry kitalált egy mozgó, összerakható-szétcszedhető, folytatható-abbahagyható szerkezetet, mely épp a folyamatosság- és folytonossághiányt reprezentálja. Így nemcsak az egységes személyiség, hanem a cselekmény folytonosságának az illúziója is eltűnik. Déry belátta, hogy az emberi élet folyamatos bemutatása lehetetlen, csak nem folyamatos részkepek bizonyos mennyisége képzelhető el. (A folyamatosság persze a klasszikus regényekben is csak illúzió volt. Az írók az élet nagy pillanataira koncentráltak, a csomópontok közötti hézagokat töltötték ki, s ezeknek a csomópontoknak volt előre- és hátrafelé hosszú kifutásuk.) Az *Ítélet nincs* fejezetei, novellisztikus epizódjai gondolati-tematikai középpontok körül helyeződnek el. Ezek az epizódok bővelkednek apró eseményekben. (Füst Milán dohánycsempészeti akciója, Tóth Árpád „elvesztése” egy köztéri zöld házikó táján, Karinthy Gábor kalandjai, Szántó Juditnak és József Attilának a *Barkochba* című Kosztolányi novellában is megírt története – a sort hosszan folytathatnánk.) A szövegalkotásban azonban az elbeszélésnél és dialogizálásnál is nagyobb hangsúlyt kap a leírás és az elemzés.

„Az emlékek rajzanak, mint látjuk. Hogy mi vonzza őket egymás karjaiba?... Időbeli közelség?... Térbeli egyezés?... Alkati rokonság?... Vagy mind e kapcsolatokból kiemelve őket, az erőszakos emberi logika, mely a múzsa alakjába öltözve egy történetet akar világra hozni?”¹⁶ A kérdésben benne a válasz, hiszen durva, mesterséges beavatkozással megformált történetről

végképp nem beszélhetünk. Az emlékek felidézésekor – megfigyelhető ez már a *Szemtől szembe* (1932) című kisregényben és *A befejezetlen mondatban* – Déry valójában a bergsoni teremtő idő, a prousti nem akaratlagos emlékezés elvét követi.¹⁷ Az emlékező és a felidézett én kettős játéka, a múltnak a jelenbe való betorkollása (*reflux du passé dans le présent*, miként Bergson mondja) Déry módszerének is lényeges eleme. „Az emlékezet sem független az ítélkező értelemről. Bármilyen becsületesen igyekeznek is, nem tudja kivonni magát annak osztályozó, rendszerező önkényéből, azt tartja meg, s azt ejti el, amit mai ítéletünk jóváhagy vagy elvet. Pontosabban: amivel úgy-ahogy biztosítani tudja életünk billenő egyensúlyát. Arra emlékezünk, ami ma igazol bennünket. E jegyzet során igyekszem tisztességgel beszámolni emlékeimről, a lehetőséghez képest elfogulatlanul magam iránt, jót-rosszat vegyesen, ahogy jellemem és sorsom kihányta, de a kétely állandóan a sarkamban. Nem hallgatom el ballépéseimet, de vajon ezeket is nem mai értelemben válogatja-e ki a múlt sötét tömkelegéből... Megalakultam életem során, sokféle változathból azzá, ami ma vagyok, de vajon ez a változat érvényesebb-e a többinél azért, mert történetesen az utolsó?”¹⁸

Tamás Attila figyelte meg a *Niki* című novellában, hogy az író gyakran él a pillanat végtelenbe tágításának lehetőségével. Ennek az eljárásnak az a funkciója, hogy „az idő – és benne a dolgok – szüntelen változásairól, a jelenségeknek hangsúlyosan nem stabil jellegéről ad jelzést, néhol az egyedi élmények alapján épülő belső világok bizonytalan talajáról, belső és külső kapcsolatának részleges önkényességéből is érzékeltetve valamit.”¹⁹ Az elbeszélés zenei-reális ideje – Thomas Mann beszél erről egy helyen – egy képzeletbeli, imaginárius, vagyis tartalmi-perspektivikus időbe csap át. Ám maga az idő is az elbeszélés tárgyává válhat, s az *Ítélet nincs* erre is sok példát ad. Miért van az, hogy a görögországi utazásból az Akropolisz helyett egy rózsaszínű macska jut az eszébe? A múlt apró eseményei miért akaszkodnak „tartósabb horgokkal” az emlékezetbe? „Milyen kiszámíthatatlan, helytől, időtől független térfogattal helyezkednek el az emlékek idegzetünkben...”? A kérdés persze nem új keletű, hiszen már Szent Ágoston vallomásaiban találkozunk vele.

Álomszerű látásmód, látomás köti össze Déry Tibor művében a múltat és a jelent. Amilyen rendben a holtak fölvonulnak a füredi kert kerítésénél, az a tudattalan, nem akaratlagos emlékezés szerint történik. Ám nem mondhatjuk, hogy az *Ítélet nincs*ben csak a tudattalannak, az oksági, racionális tér- és időbeli, objektív burkából kifejtett lelki benyomásnak van szerepe, hiszen a mű referenciális jellege is számottevő. A narratív folyamatot, az eseménylogikát és történet szerkezetet a vízió, látomás vagy látványsorozat rendje szabályozza. Az egymásra következés és a temporális kifejtés, a múlt és a jelen idősíkjainak a váltakozása ehhez igazodik.²⁰ A látomásosságban rejlő alkotói lehetőségek azonban mindenképpen szembeállíthatók a logikai meg-

ismeréssel. Az én-elbeszélő az „emlékezés éjszakájában” „ijedt Alighieri-ként” tér vissza. Holtakkal kommunikál, s olykor már önmagát is csontváz-nak érzi. Az *Étélet nincs* látomásainak alakzattanát olyan motivikus elemek kifejtése/kombinációja alkotja, mint a halál, haláltánc, a testi-biológiai pusztulás. Már az első oldalakon – a Kosztolányi-napló sokat idézett soraival is termékeny szövegek közötti kapcsolatba lépve – ezt írja: „...amióta eszemet tudom, mind az életben, mind a művészetben egy motívum foglalkoztatta behatóan eszméletemet, idegeimet, indulataimat: a búcsú mozdulata, azaz a készülődés a halálra.”²¹ Különösen időszerű ez – mondja Déry a hatvanas években! – a reklám- és videoklip-bölcsességek korában. A halál képrendszerében – s itt kétségtelen rokonság van Illyés Gyula *Kháron ladikján* (1969) című munkájával – még az axiomatikus kijelentésektől (a korosodók „szerezzék meg magukat roncsaikban is, simább lesz találkozásuk a halállal”) vagy a létfilozófiai meditációktól (hányféle halál van?) sem riad vissza.

Ifjúsága, de talán egész élete metaforájaként Déry Tibor a kertet és az országutat nevezte meg. Világmodell mindkettő. A tamáshegyi kert is menedék a külvilág zaklatásai elől. Sziget, oázis, védett intimitás, mely a természettel való eleven kapcsolat terepe. Virágok vannak benne, melyek a mulandó szépségre, születés és pusztulás folytonosságára figyelmeztetnek. Déry kertje is élet-halál szimbolizáció. Ám Voltaire-asszociációkat is elindít: a világ förtelmét megismerő Candide is kertben talál megnyugvásra. A kert a „nagyszájú”, rendetlen természetnek is ellentéte: „A kertben azonban – hogy a véges emberi értelem tudjon miben megkapaszkodni – legyen rend...”²² Reménytelen szerelem az élet iránt, olthatatlan iszony a haláltól – e kettősség a legapróbb látványleírásokban is jelen van. Például a kis pusztuló aranyeső képében: „...süt a nap az aranyesőre. Halál napsütésben.” Az emlékező mondja a hajó formájú kertről: „A hajó halad, halad. Ó, jaj, meg kell halni, meg kell halni!” Ezekben a mondatokban nemcsak az az érdekes, hogy az *Ősz és tavasz között* című Babits-vers refrénje bukkan föl. Kivételesen szép indítás ez, mert az irodalom egyik legősibb jelképét, az elutazást, s ennek talán legköltoőbb szimbólumát, a hajót használja föl. Mégpedig úgy, hogy egyfelől valóban a haláltánc drámaisága, az elkerülhetetlennel való szembenézés feszültsége, másfelől az életet gyönyörű kalandnak tekintő ember derűje, kíváncsisága is jelen van benne. Miközben az egész jelképes jelenet a lehető legtermészetesebb és legmindennapibb.

A kert mint kronotoposz az emlékezés helye és ideje. Ez az idő tehát külön is megjelenik, nem integrálódik teljesen a felidézett időbe. Ám az elbeszélő kettős szerepe (emlékező és felidézett én) következtében mindkét perspektíva jelen van minden fázisban, hiszen a földidézett én útjának bizonyos állomásai nem egyenes vonalú történetbe ágyazódnak, hanem az emlékezés perspektívájában jelennek meg. Ugyanannak az időnek két aspektusa tárul így föl: az elbeszélő felől nézve befejezett, Jauß szavaival „tartammá vált”, a

fölidézett szempontjából befejezetlen, „a maga tartamában vett” idő.²³ Dorrit Cohn csoportosítási szempontjait alkalmazva az *Ítélet nincs* a tudatfolyamatok ábrázolásának azt a módját követi, melyet (monologikus előadású, akronologikus) emlékmonológnak nevezhetünk. Ugyancsak Dorrit Cohn beszél arról, hogy a retrospektív elbeszélőt igen gyakran jellemzi „egyfajta tiltott elkalandozás”.²⁴ Bár a digresszió nem oly mértékben jellemző, mint például Vas István memoárjaira, mégis többször érzékelhető, hogy az elbeszélő olyan terület felé kalandozik, amely nem tartozik a szigorúan vett elbeszéléshez. Meditációkat, esszébetéteket kapunk a barátságról, a szemlélődő életformáról; olykor írói munkásságát értékeli. (Értékeli – sokszor önironikusan –, de nem értelmezi.)

Az esszébe kíváncszó gondolatok jelentős része magával az írással, a fölidézés gondoljaival, az író helyével, szerepével foglalkozik. Az *Ítélet nincs* ily módon a legteljesebb mértékben önreflexiós regénynek is nevezhető. A megírás tétje: „fog-e még hetvenhárom éves tollam”, vagyis sikerül-e teljes írói feygyverzetben szembeszegülni a pusztulással. „Csak az írás elégít ki, s néha rövid időre egy nekem való szép táj ajándékai: coitus interruptus, ha örömet nem tudom füzetembe átlényegíteni.” Máskor az írás olyan, mint a kártyázás. „Narkolepsziás roham”, melyben az író – miként a kártya munkaszüneteiben – megszűnik kérdéseket feltenni életére, életünkre. S mégis, eme szent öncélúság ellenére, a művész Déry felfogásában olyan, mint a pap és a varázsló: „erőt merít és oszt”. „Mindhárman a halál ellen szállnak síkra.”²⁵ A küzdelem vége persze nem kétséges. „A sötétség lassanként kiterjeszti uralmát a földrészen, melyen élek, az országban, mely sorsom, választott kertünkben, s e jegyzetekben is, melyek pedig körömszakadtáig meg szeretnék védeni tisztas világozságukat.”

Sötétedés előtt – akár a regény címe is lehetne.²⁶

1 HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum*, Literatura, 1985, 3–4. sz., 251–252.

2 POSZLER György, *Önéletrajzok kora. Történeti-poétikai kísérlet = Uő, Vonzások és taszítások*, Bp., 1994, 32–33.

3 SZÁVAI János, *Az önéletírás*, Bp., 1978; *Uő, Magyar emlékirók*, Bp., 1988.

4 DÉRY Tibor, *Dokumentum-irodalom = Botladozás*, 1. köt., Bp., 1978, 524–528.

5 POMOGÁTS Béla, *Déry Tibor*, Bp., 1974, 172.

6 DÉRY Tibor, *Válogatott versek, kisregények, novellák. Ítélet nincs*, Bp., 1990, 530., 767.

7 Huszonöt kérdés Déry Tiborhoz. *Beszélgetés Hornyik Miklóssal = Botladozás*, 2. köt., Bp., 1978, 575.

8 DÉRY Tibor, *i. m.*, 520.

9 DÉRY Tibor, *i. m.*, 638.

10 Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arc-rongálás*, Pompeji, 1997, 2–3. sz., 93–107.

11 DÉRY Tibor, *i. m.*, 655–656.

12 de MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei*, I, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1997, 37.

13 Például ALBERT Pál, *Alkalmak*, Bp., 1997, 203.

14 EGRI Péter, *Kafka- és Proust-indítások Déry művészetében. Déry modernsége*, Bp., 1970, 62.

15 *Kortársak Déry Tiborról*, szerk. és az interjúkat készítette BOTKA Ferenc, Bp., 1994, 118.

16 DÉRY Tibor, *i. m.*, 532.

17 Részletesen szól erről BOTKA Ferenc is: *Déry Tibor és Berlin. A Szemtől szembe és forrásvidéke*, Bp., 1994. Igaz, kételyeit is megfogalmazza: vajon „»prousti«-e minden, ami annak látszik...”?

18 DÉRY Tibor, *i. m.*, 908.

19 TAMÁS Attila, *Egy kis remekműről. Déry Tibor: Niki = Irodalom és emberi teljesség*, Bp., 1973, 177.

20 Lásd erről: THOMKA Beáta, *A látomás alakzattana*, Pompeji, 1996, 3–4. sz. 7–19. Az újabb európai regényirodalom álom- és látomásábrázolásának művészi szerepéről: EGRI Péter, *Álom, látomás, valóság*, Bp., 1969.

21 Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Napló 1933–1934*, Bp., 1985, 36–38. „Engem mindig csak

egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. [...] Nekem az egyetlen mondanivalóm, bármily kis tárgyat is sikerül megragadnom, az, hogy meghalok.”

22 DÉRY Tibor, *i. m.*, 972.

23 Hans Robert JAUSS, *Idő és emlékezés Marcel Proust Az eltűnt idő nyomában című regényében = Az irodalom elméletei*, II, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 19–20.

24 Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok = Az irodalom elméletei*, III, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, 1996, 154.

25 DÉRY Tibor, *i. m.*, 568., 588. és 692.

26 DÉRY Tibor, *i. m.*, 973.

„A líra szelleme”: a metafora versteremtő ereje¹
 (Baka István költészetéről)

Egységes metaforarendszer

Mind Baka István költészetének recepciója, mind a költő nyilatkozatai arról tanúskodnak, hogy a Baka-vers legfontosabb alkotóeleme a metafora. Baka István még kezdő költőként megfogalmazta költészeteszményét (amelyhez tulajdonképpen mindvégig hű maradt): „József Attila költészetében [...] – a magam számára – azt tartom a legfontosabbnak, hogy nagy versei – az ő szavaival élve – *végső szemléleti világegészek*, [...] maguk is világot alkotnak [...], s ez azért van így, mert a versekben felhasznált költői képek szorosán kapcsolódnak egymáshoz, rendszert alkotnak, s ez pontos tükre az általuk kifejezett gondolatok rendszerének. Úgy érzem, József Attila életművének e tanulságai még nincsenek kimerítve. Igaz, a képi gondolkodás az ő példája nyomán jutott olyan magaslatokra, mint Nagy László, a korábbi Juhász Ferenc és Kormos István költészete, de náluk – és követőiknél erősen eltulozva – a képben, a látomásban rejlő lehetőségek bontakoztak ki igazán, a József Attila-i versépítkezés, a költői képeknek először nála kiteljesedő rendszerbe szervezése még továbbgondolható.”² Az idézet utolsó tagmondata utal konkrétan a rendszerre, valamint a továbbgondolás igényére. E „továbbgondolás” a *hagyomány* fogalmát juttathatja eszünkbe, amelyről a *Mozgó Világ* körkérdésére adott válaszában így szólt a költő: „Nem hiszek olyan költészet érvényességében, amely hagyományok (elsősorban a nemzeti költészet hagyományai) nélkül akar boldogulni. És én úgy érzem, ebben a században már sok mindent kipróbáltak, ideje valamiféle (illetve többféle) szintézisen törni a fejünket...”³ Hagyomány, szintézis, József Attila képi világának rendszere – e fogalmakkal írható körül a pályakezdő költő versvilága. S hogy ennek milyen az egyéni arculata, arról a *Döbling* megjelenése után így nyilatkozott: „Én a versben mindig a valóság egészéről akarok szólni. A valóságot mindig abba a versbe próbálom sűríteni, amit éppen írok. Ezért választok tárgyuul mindig egy látványt, s e látvány minden elemének megkeresem a megfelelőjét a verset sugalló életérzés vagy élettény elemeivel.” Egy példával világítja meg, mire gondol: „Például a *Circumdederunt* című versemben egy pókhálós pince és »a világ« képe mosódik össze úgy, hogy a »világ« minden

eleméhez a »pince« egyik elemét kapcsolom, az egész tehát egy kimondatlan alapmetafora – a világ pókhálós pince – kibontása. [...] Arra mindig vigyázok, hogy a kimondásul szolgáló látványba ne keverjek oda nem illő, az alapmetaforától idegen képi elemeket. [...] Én nem egymás mellé rakom a képeket, nem egy gondolatsort illusztrálok velük, hanem a versnek nemcsak képi, hanem gondolati központját is jelentő alapmetafora minden lehetőségét igyekszem kibontani.”⁴

Ez a „technika” kölcsönöz már a korai Baka-verseknek is olyan intenzitást, eredményezi a látásnak azt a nagyfokú összpontosítását, egy pontba sűrítését, amely méltán vívott ki megkülönböztetett figyelmet már a *Magdolnázápor* megjelenése előtt is.

A metafora a modern lírában különös fontosságra tett szert.⁵ „A metafora a legnagyobb hatalom, amellyel az ember rendelkezhet. A varázslattal hataros, és olyan, mint egy alkotói gépezet, amelyet Isten teremtményei bensejében felejtett, miként a szórakozott sebész hagy ott egy eszközt betege testében.”⁶

Zalabai Zsigmond *Tűnődés a trópusokon* című könyve trópuselméletének egyik sarokpontja, hogy a kettősképet nem névátvitelként, nem jelentésetolódásként, hanem *kölcsönviszony*ként (interakcióként) értelmezi. Ezzel rámutat a trópus „kétsíkúságára, bináris jellegére; ugyanakkor a trópus tagjai közötti oszcillálásra, vibrációra is”.⁷ Viszonyításnak tekinti a metaforát létrehozó folyamatot, mert a szakirodalomban meghonosodott korábbi változatok, a hasonlítás és az azonosítás kifejezések „túlértékelik az analógia szerepét, s a különbözőség tényét – amely a metafora feszültségének, újszerűségének nem kevésbé fontos mozzanata, mint a hasonlóság – figyelmen kívül hagyják”.⁸ Ikonnak vagy köztesképzetnek nevezi a metafora tagjai közötti „közös jegyhalmazt, [...] melyet az interakció vált ki, a közös nevezőre hozott hangulatiság és/vagy érzékletesség és/vagy gondolatiság sajátos kifejeződéseként”.⁹ A metafora nem pusztán díszítőelem, ahol a kettőskép egyik tagja csupán érdekesebbé teszi a másikat; a metafora egyik tagja sem rendelhető alá a másiknak, súlyuk hozzávetőlegesen egyforma, szerepük kölcsönös. A metafora interakciós természete különös olvasói stratégiát vált ki az olvasóból: a tagok közti különbözőség által a figyelem megkettőzését, a jelentésalkotás kettős, párhuzamos pályán való haladását igényli; feltételezi ugyanakkor az olvasói figyelem „sűrűsödését”, egy pontra irányítását is: szem előtt kell tartani a két tag „közös halmazát”, köztesképzetét, amely – ha több, egymástól eltérő elemből áll – szintén szétszórhatja, megoszthatja az olvasó figyelmét. A metafora különös éberséget, állandó figyelmet és fokozott aktivitást kíván az olvasótól.¹⁰

Zalabai könyvének későbbi Gerhard Kurz munkája, amely szintén rámutat az arisztotelészi felfogás hiányosságaira, s ehhez Kurz is az interakciós elméletet veszi alapul. Hangsúlyozza, hogy a metaforát ismerni nem, csak meg-

érteni lehet: „a metafora eltérés – nem a szó szerinti használatától [...], hanem egy szó domináns, jellemző használatától, az alapjelentéstől”. A metaforikus kifejezés így nem helyettesíthető, csak a jelentés torzításának, elvesztésének árán,¹² hiszen a metafora nem díszítőelem, nem másodlagos járuléék, hanem olyan összetett szerkezet, amely egyetlen, önmagában érvényes jelentésséget alkot.

Zalabai az általában hasonlatként emlegetett trópusok egy csoportját, a szó–szó/mondat szintjén megvalósuló hasonlatot metaforának – „*kötőszós motivált-ikonizált metaforá*”-nak¹³ – tekinti, s csak a mondat–mondat szinten létrejövő hasonlító szerkezetet tekinti tulajdonképpeni hasonlatnak.¹⁴ (Hasonló következtetésre jut Gerhard Kurz, hangsúlyozva, hogy az összehasonlító szócska metaforát is bevezethet: metaforikus hasonlatnak, hasonlatként fogalmazott metaforának nevezi őket.¹⁵)

A metafora Zalabai-féle definíciója megvilágítja a metafora kettős természetét, összefoglalja a metafora említett jellemzőit: „A metafora kettőskép: két – más-más mezőösszefüggéshez tartozó explicit vagy implicit – jel (fogalom, jelenség) kölcsönviszonya, melyet részben a szemantikai összeférhetetlenség, részben a szemantikai összeférhetőség határoz meg, létrehozva a két jel között az analogikus vonásokat tartalmazó ikont.”¹⁶

Metafora és táj

Az egységes metaforika Baka István esetében nem egy költészetegészre, hanem az *egyes versekre* vonatkozik. „Első versei óta a lenyűgözően tiszta szemléletességű metaforikus kép a legfőbb versképző eleme. Kevés, de erőteljes motívumokkal dolgozik. Motívumai világosak, de az ismétlődés, helyesebben a módosított visszatérés révén egyre gazdagodnak, egyre nagyobb dimenziókat nyernek.”¹⁷ Nem arról van tehát szó, hogy Baka költészete volna néhány alapmetaforára egyszerűsíthető; az egyes versek egységes metaforikája azt jelenti, hogy néhány összetevőre szűkül le egy-egy vers teljes metaforarendszere. Ezek az összetevők soha nem egymást kizáró elemek, hanem egymással tematikus, motivikus vagy érzelmi kapcsolatban vannak. Az egységesség a fogalmazás és a költői látásmód végletes koncentrációját jelenti: a költő mellőz minden olyan asszociációt, amely megtörné a vers kerekded, zárt szerkezetét. (Mindezek ellenére, az első kötetről szólván, jogos a kritikus megállapítása: „...legérdekesebb vonása a *Magdolna-zápor*nak, hogy benne Baka költői fikciót tár elénk, amely határozottan, sőt merészen, néhány alapvető kép rendszerére építkezik. Mint az erdő, a ráncoló vadvizek, a gyáva homály és a fenyegető csillogás, az éj s a sötét [...], a kifent ágak, [...] emberi árnyak stb.”¹⁸ Nyilván a költői fikció e szűkítése nem független az egyes versek építkezésmódjától, ám Baka költői vállalkozása: szintézis-remtő szándéka nem itt, hanem az egyes versek végletekig tömörített szerkezetében, intenzitásában nyilvánul meg.)

Vizsgáljuk meg a második kötet egy jellemző darabját, a *Kora-tavaszi éjszaka* című verset. Az első versszak még semmi különössel nem szolgál: „Kora-tavaszi éjszaka. / Alszol – a takarón kezed” – kezdődik a vers szokványosnak tűnő helyzetképpel. A folytatás – metaforikája révén – már expresszívabb: „álmodban csillagok fagyott / rügyeit melengeted.” Ám akkor töltődik igazán energiával a vers, amikor az ágak közeit sisakrésekhez kapcsolja a költői képzelet; az olvasó várakozását csigázza a „holdfény / dárdája” metafora is, és a vers tetőpontján, a harmadik versszak végén tetőzik a feszültség: „mellbimbóid hegyekre épült / végvárai a szerelemnek.” A vers tehát a szerelem: óvó, védő végvár alapmetaforára épül, utalva így a kívülről való fenyegetettség légkörére is. S a metafora működési elvéből adódik, hogy a viszonyító (végvár) visszahat a szerelemre is: a szerelmes vers így válik a hazaszeretet, a nemzetféltes versévé is. Mint Olasz Sándor fogalmazott kritikájában, „a jelentő minden eleme visszavezethető a jelentettre, s ezzel a módszerrel minden vers egy alapmetaforát bont ki”.¹⁹

Ennek az alkotásmódnak a hatása nem kevéssé múlik azon, milyen távolság, milyen feszültség van az alapmetafora két tagja között.²⁰ A *Kora-tavaszi éjszakában* meglehetősen konvencionális a versmag (ugyanakkor fontos szerepe van a kötet egész kontextusában, ahol a harc, a végvárak a kompozíciót meghatározó motívumok). A költő által felhozott példa, a *Circumdederunt* világ–(pókhálós) pince metaforája már valamivel nagyobb feszültségű, mert a viszonyított tagok között ellentét feszül: a pince alapjelentése inkább a „világ alatti”, alvilági, világtól elzárkózó tartalmakat hívja elő. A cím megidéző egy szakrális műfajt, a zsoltárt – a 17. zsoltár 5. verse kezdődik e szavakkal: *Circumdederunt me gemitus mortis*, azaz körülvettek engem a halál fájdalmai –; megidézi az e szavakkal kezdődő katolikus temetési szertartást is²¹ – a vers szövege azonban ironikus ellentétben van e szakrális hagyománnyal a világ-pince alapmetafora révén:

e világ-pincében ahol körülkerítnek
Isten-szemét és Sátán-limlomok
mióta várom ki szabadít meg
és rémlik olykor ott fönn láb dobog

(Hogy az alkotó önjellemzése sem teljes mértékben megbízható, azt bizonyítja ez a példa is: az alapmetafora, miként az első kötet verseiben elég gyakran, itt igenis kimondatik.)

E példa arra is rámutat, hogy korántsem láthatjuk *egyedül* a metaforika egyességében a Baka-versek lényegi sajátosságát. A *Circumdederunt* a szakrális műfaj profanizálásával fölerősíti az alapmetafora immanens jelentéskörét; így szakrális és profán állandó, a metaforikus síkon is érzékelhető együttállás-szétválása, vibráló mozgása jellemzi a verset a szöveggközöttség terén is.

A *Circumdederunt* az érett, beérkezett költő verse, ez a szerkesztésmód azonban már az első kötetekben uralkodó. A *Petőfiben* a „Hazámmá rothadok” önfeláldozó heroizmusa a „harcban elesett költő: Magyarország” alapmetaforát rejt:

Piros zászlók, világszabadság –
pipacs gúnyolja versemet.
Hazámmá rothadok – akárki:
barát vagy ellenség temet.

Az egyéni sors összeforr a nemzet sorsával: a beszélő, akár ellensége temeti – ami a szent ügy elvesztését, a vereséget jelenti –, akár barátja – ami a szabadságharc győzelmére utalhat –, vállalja a síron túl is a sorsközösséget hazájával.

Az első kötet versei látszatra tájversek: a „szemhatárunk alatti” természet, gyakran pedig az égbolt, a kozmosz képei szervezik a verset. A már idézett pontos megfigyelés, mely „néhány alapvető kép rendszerére építő” kötetként látta a *Magdolna-záport*, az induló költő világának egy fontos jellemzőjét tárta fel. G. Kiss Valéria szerint az a kötet költői fikciója, hogy „a valóság, a társadalom és az emberi kapcsolatok jelenségeit és tapasztalt összefüggéseit a tárgyi vagy még inkább természeti világba transzponálja, emberi tulajdonságokat és magatartásformákat visz át oda”.²² A kritikus is hangsúlyozza, hogy ez nem új jelenség, de „Baka szinte önmaga korlátjaként szabja, következetesen ragaszkodik hozzá”.²³ Hasonló önkorlátozás ez, mint amivel az egy jelentéskörből származó metaforarendszert is magára kényszeríti. A kötet világát azonban olyannyira szűkre szabja ezáltal, hogy a későbbiekben elkerülhetetlenné válik a költői világ kitágítása. Ezért kevésbé szerencsésnek tartom, mint az egyes versek világát intenzív egységbe fogó metaforarendszer poétikai elvét.

A fiktív világ valójában hol a szerelmi tematika, hol a magyar történelem metaforikus tájképeiből építkezik. Ez az alkotásmód Adyig vezethető vissza. A magyarság történelmét megidéző nemzetföltő versek a „Hazámmá rothadok” élményén alapulnak, és – miként Ady magyarságverseiben – a táj motívumai utalnak – metonimikusan – a hazára: „Kikericsek lilája – holtak / földből kiöltött nyelvei” (*Változatok egy kurucdalra II.*); „Ösvények hurkai / fojtogatják az erdőt” (*Vázlat A vén cigányhoz*). A szerelmes verseket a „páros magány” érzése uralja (szintén Adyra visszavezethető toposz): „A fák csupasz magányukat / emelgetik: párjuk szerelmét” (*Hajnaltól reggelig*).

Baka István önjellemzése szerint kerüli az olyan metaforákat, melyek egyik eleme fogalmi,²⁴ ez azonban nem teljesen igaz: már az első kötetben gyakran az ilyen fogalmi viszonyítás révén nyer a szöveg különleges expresszivitást: „mint ázott ing, hozzám tapadva / csattog, szorít a réműlet” (*Nem vagy itt*) –

tárgyasítja a félelem érzését metalepszissel; „Legenda, hát lehullasz, sor-sunkká nyűtt ruha!” (*Legenda, hát lehullasz*) – „vetkőzteti le” a kiüresedett legendát. „Elbújtatja az anyanyelv / szerzetesköntöse hazánkat” – mondja a *Bolgárokban*, az első kötet egyik legszebb részletében.

Az első kötetre a szűkítés, tömörítés, végletes intenzitás jellemző. A második kötet ezt a „táj” világának tágabb értelmezésével módosítja, aminek a metaforika színesedése, változatosabbá válása a következménye.

Metafora és civilizáció

A *Magdolna-zápor* versei szinte kizárólag a természeti táj képeiből építkeznek. A *Tűzbe vetett evangéliumban* már megjelennek a szűkebb emberi környezetből, a társadalom, a civilizáció köréből vett metaforák is. Nem kerülnek túlsúlyba, ám érezhetően érdekesebbé és változatosabbá válik a versek világa. A metaforikus világ veszít plaszticitásából, ugyanakkor gazdagodik azáltal, hogy a természeti képeket az emberi lét egy másik szférájához kapcsolja. Az emberi-társadalmi dimenzió révén a költői állítások árnyaltabbak és szélesebb érvényűek.

Jellemző e szempontból a *Székelyek*. Eredetileg az első kötetben jelent volna meg, ám onnan a cenzúra kiostálta.²⁵ A vers metaforikája itt is elsősorban a természeti táj rekvizítumaira épül: kalász, szél, rét, jégverés, füvek, egek. Csakhogy ezekhez nemegyszer a társadalom köréből származó viszonyítók társulnak: „Ringunk a szél bölcsődalában” – hangzik a vezérmotívum, a szétszórattatást a közös származás (bölcső) és a dal, az anyanyelv megtartó erejével összekapcsoló kettőskép. „Asszonyaink párnára, ingre / mentik a szűkülő hazát” – idéz fel a vers egy olyan falusi tevékenységet, amely a megmaradás, a szövetkezés („szövetkezünk, hogy megmaradjunk”) gesztusává magasztosul. „Oltár az asszonyok öle” – vonja be a vers a megmaradás-összetartozás hitvallásába a szakralitás képzetkörét: „átlobban öleléseinken / Isten teremtő gyönyöre” – rímél rá egy komplex képpel, amely egyrészt szemléletes fogalmi metafora – a gyönyör mint az oltár lángja, azaz gyertyaláng –, másrészt a szakralist, az isteni teremtést – profán képzetkapcsolással – az emberi „teremtéssel”, a gyermeknemzéssel – és nem mellékesen a teremtés és nemzés *gyönyörével* – összekapcsoló erőteljes kettőskép. S a szentenciózus, csattanószerű zárlat is az emberi körébe vonja a természeti jelenséget: „Villámlik – martalóc-vigyorba / rándulnak újra az egek” – utal az elnyomattatásra, börtönlétre.

A szemléletváltás karakteresebb példája a *Szárszói töredék*. Itt a város veszi át a táj szerepét: „Városaid bogok a hálón, / mit kivetett reám az Úr.” A költői én mitikusán felnagyított hal, amely a város szájában vergődik: „Hozzá-nőttek cseréptetőid: / ne hánts le pikkelyeimet!” A József Attila-i sors szakralizálása (hal-motívum) erősödik azáltal, hogy a hazához fohászkodás az Istenhez könyörgés attribútumait ölti magára. „Tarts meg – a Semmibe ne

ússzam, / ha benned szomjan is veszek” – könyörög a hal az életéért; az ezt követő kipontozott sor érzékelteti a könyörgés hiábavalóságát, amely után a halálra készülő lírai én már vakmerőbb kérdésekkel fordul Isten-hazához: „Úgy halok meg, hogy igazi / szép arcod nem láttam soha. / Vagy arcod volna címered: / e felpuffadt bankárpofa? // Pénz kell? Mint halott koldus szalma- / zsákját, feltépem az eget, / fogadd el: zsupori kezedbe / csillag – a *vashatos* – pereg.” Itt nyílik meg nagyobb távlatoknak Baka alkotói módszere: a táj sokszor konvencionális, nehezebben megújítható toposzai mellé a társadalmi környezetből vett képek szokatlanabb, kevésbé kiszámítható hatása járul. A metaforika ugyanakkor továbbra is egységes: a József Attila: hal alapmetafora mindkét tagját mindvégig fenntartja, logikusan végigviszi a vers. Az alapmetafora mindkét oldala transztextuális távlatot ad a szövegnek: a József Attila-szerep gyakran sztereotip, e helyütt azonban egyénien megalkotott asszociatív rendszeréhez izgalmas feszültséggel járul a hal bibliai képzete (különösen, hogy a József Attila-kultusz közismert eleme József Attila krisztusi tulajdonságokkal való felruházása).²⁶ Ráadásul a mesék aranyhala is a versbe olvasható: az aranyhal, aki az életéért könyörög – s így a vers kipontozott strófája egyben a mese szokásos menetének kifordítását, az aranyhal kérésének elutasítását is jelzi, fölvetve ezáltal a gondolatot: hálátlan, kegyetlen az Isten-haza. Ha a mesei és biblikus értelmezést egybeolvasuk, különös feszültségű történetet kapunk, amelyben a hal, Jónás története révén, a krisztusi (József Attila-i) halál előképe,²⁷ tehát a lírai én hal-volta egyben áldozati szerep, fogság, akárcsak a mesében, ahol szintén emberi lény rejtőzik külseje mögött, tehát a lírai én számára csupán kényszerű állapot, büntetés, amelyből – ellentétben akár a bibliai történettel, akár a mesével – a lírai én számára nincs menekvés, nincs megváltás.

A vers más irányú olvasatra is ösztönöz. A „*vashatos*” intertextuális motívuma révén a vers úgy is olvasható, mint az [*Íme, hát megleltem hazámat*] egyéni értelmezésváltozata. Egyéni, mert rámutat arra, hogy a József Attila-vers címe ironikusan is olvasható: a költői én úgy leli meg „hazáját”, hogy valójában elveszíti azt („Úgy halok meg, hogy igazi / szép arcod nem láttam soha”). Ám a haza–Isten viszonyítás itt is elképzelhető: a „Tarts meg – a Semmibe ne ússzam” felkiáltás József Attila *Bukj föl az árból* című versére utal: „ljessz meg engem, istenem, / szükségem van a haragodra. / Bukj föl az árból hirtelen, / ne rántson el a semmi sodra.” A *Szárszói töredék* e két József Attila-vers egymásra olvasása révén megteremti intertextuálisan is a haza–Isten viszonyítást. Úgy terjeszti ki a hazátlanság, a haza által megtagadottság élményét transzcendens távlatokba: a költői én tragédiája Istentől való eltaszítottóságában teljesül ki.

A kötet címadó verse, a *Tűzbe vetett evangélium* a civilizáció taszítóbb köréből veszi képeit. A vers intenzív képisége révén egyszerre vagyunk egy szeméttelen, illetve a költői én „szemfehérjén”. (E strófa jó példa arra,

hogy a hasonlat sem mindig marad el intenzitásában, hatásában a metafora mögött:)

Mint papírhulladékkal teli réten
ételt keresgélő kutya,
futkos pupillám a szemfehéren,
de Istenre nem talál soha.

Most, hogy a költői én „szemébe” költöztünk, az ő nézőpontjából – illetve az éhező kóbor kutyaéból – láthatjuk a vers gondolati tájképét:

Vágóhíd szemétgödrei, ti véres-
tályogos koldusszemek,
ti láttátok Őt, aki egykor
kigondolt bennetek?

Vadnyulak, akiket a róka
úgy lóbál fogai között,
mint tömjénfüstölőt – utolsó
percetekben láttátok Őt?

A látomás allegorikus állatfiguráit az *áldozat–pusztító erő* polaritásában értelmezhetjük. Az áldozat a nyúl, a pusztító erő a róka. A róka az álnokság, „alattomoság, képmutatás és az árulás megtestesítője”; „keresztény értelmezésben [...] a rókák az Egyházat [...] fenyegető eretnekek”.²⁸ A vers metaforája („mint tömjénfüstölőt”) révén a róka egy pap attribútumait veszi fel. A viszonyított szimbolikája szerint viszont ellentétesen értelmezhető: álnok, képmutató pap, (ebből következően) Isten földi helytartója, a pap, illetve az általa képviselt értékek, a hit fölött mond a vers súlyos ítéletet azaz, hogy a róka-pap pusztítja el a nyulat, „az új élet, a tavaszi termékenység, [...] a feltámadás”²⁹ megtestesítőjét.

Az allegorikus képsort Magdolna alakja követi a negyedik versszakban. Magdolna az előző szakasz képeihez képest a tiszta, őszinte szakralitás megtestesítője lehetne, ám az ő mosolya is „eszélős-boldog”. A korábbi *Szakadj, Magdolna-záporral* szemben itt a „démoni, apokaliptikus menyasszony”³⁰ szemantikájában értelmezhető alakja, kiteljesítve a vers megváltást, feltámadás reményét és összességében a hitet tagadó jelentéselemeit.

A vers Ady szerepét magára öltő lírai énje, aki a vers nyitópontján egy éhező kóbor kutyaéhoz hasonló, ráirányítja a figyelmet a *Szárszói töredék* nem említett, szintén Adyt idéző metaforájára, a Haza „bankárpofá”-jára. Ott a zsugori elnyomó–szegény rab kettőse a pénz–szabadság metaforikus kapcsolatra utal, itt viszont az étek, élelem transzcendens szférákba emelkedik, istenhitként, istenszeretetként értelmezhető. A kötetben egymás után olvasható versek tehát felerősítik egymás hatását, átértelmezik egymást: először a sza-

badságot, majd – mintegy fokozati sorrendben – az istenhitet, az istenihez való kötődés vágyát fogalmazva meg létkérdésként. Mint az előbbi, ez is illúzióknak bizonyul:

A hold-tonzúrás éjszakában én is
 prédikáljam hülye vizeknek,
 hogy a Mennyek Országá ők,
 hol ponty-arkangyalok lebegnek?

Futkos pupillám, mint a réten
 szemét közt turkáló kutya,
 papír, papír – Isten nevét nem
 írom reád többé soha.

Még árnyaltabb értelmezést tesz lehetővé, ha figyelembe vesszük, hogy a *Tűzbe vetett evangélium* ihletője – akárcsak a *Szárszói töredék* esetében – egy József Attila-vers, az 1924-es *A kutya*. A korai József Attila-vers kutyaéleinte „kenyérháját miegymást / keresgél”, s ez a keresgélés csak a vers végére vált szakrális tartalmúvá:

Egyszer csak előbúvik
 Nappali rejtekéből,
 Belőlünk,
 Az az oly-igen éhes,
 Lompos, lucskos kutya
 És Istenhulladékot,
 Istendarabkákat
 Keresgél.

József Attila expresszionista ihletésű életképszerű versét Baka István egyetlen összetett, tömör metaforába sűrítette; minden motívum adott volt a szövegelőzményben: a kutya, a szem, a hulladék, Isten; s ami kimaradt: az életkép-jelleg, a közvetlen reflexiók, a túlírttság érzését keltő jelzők. A metaforapárok – szeméttelép–szemfehérje, kutya–pupilla, étel–Isten – mögött felsajlik egy harmadik értelmezés: a szeméttelép–a „táplálkozás”, a boldogulást nyújtó eszmék tere; kutya–ember, Isten(hit)–a szemét közt lelhető étek (ami maga is hulladék); e hármasság, egymást ki nem oltva, állandó feszültség forrásává válik.

A hatodik, utolsó versszak látszólag egyszerű variációs keret; ám ha bevonjuk látómezőnkbe a József Attila-verset is, a szövegek közötti játék érdekes lehetőségét teremthetjük meg: „papírhulladék”-kal indít a Baka-vers, „Istenhulladék”-kal zárt a József Attilaé. S a *Tűzbe vetett evangélium* összevonja e kettőt: a papír(hulladék) az alkotás terévé válik – megfosztva az Isten(hulladék)tól, a legfőbb teremtetőtől. A legkérelmelhetlenebb és legkietle-

nebb alkotói magány kinyilvánítása, vállalása ez. Dacos, adys gesztus (amilyen a címben megidézett tett, a Biblia elégetése) – József Attila költeményén átszűrve.

Metafora és látomás

A poétika változását legfrappánsabban a kötet két utolsó verse jelzi: a *Trauermarsch* és a *Háborús téli éjszaka*. A későbbiekben részletesebben értelmezem e verseket, ám a *Trauermarsch*, Baka lírájának e jellegzetes, életműve első felének emblematikus verse metafora és látomás összefüggésében is fontos alkotás.

Szembetűnő, hogy ez a szöveg mily radikálisan más hatású, mint például az *Éjszaka, fekete ménes*, ahol a vers csupán egy sajátos játékszabály (éjszaka–ménes viszonyításának) elfogadását követeli az olvasótól. A *Trauermarsch*-ban a groteszk látomásosság minduntalan kizökkent a kényelmes referenciális olvasat kerékvágásából. Nem azt állítom ezzel, hogy a vers alapviszonyulása nonreferenciális, hanem azt, hogy egy olyan önálló világot teremt, amely minduntalan megtorpanásra készíti a valóságanalógiát kereső olvasót: nem „megszünteti” a valóságot, nem zárja ki a szövegvilágból, hanem rádöbent arra, hogy a tudatunkban megképződő valóság állandó (újra)értelmezések következménye. Ezt többféle, egymást látszólag kizáró valóságdarabok egymásra montírozásával éri el. Nem egymás *mellé* montíroz, mint azt a modern irodalom montázstechnikájában gyakran megfigyelhetjük,³¹ hanem *egymásra*: az egymásba fordított metaforák tulajdonképpen egymást kizáró, egymást tagadó jellegűek. Ez a technika Nagy László látomásköltészetére vezethető vissza, Baka annyit módosít ezen, hogy nem a valóságdarabok szökőárszerű áradata adja a látomást, hanem (az egységes metaforika eszményéhez híven) csupán két-három valóságdarab egymásra vetítése. A kaleidoszkópszerű teljességigény helyett egy szelektívebb, konstruáltabb világot épít fel így, vállalva annak a veszélyét is, hogy az olvasók egy része azért fordul el tőle, mert a művész „kéznyoma”, a „csinált-ság”, „szerkesztettség” nyilvánvalósága megrendíti a hitelességbe vetett hitét. (Az alkotó „ösztonössége” ugyanis eléggé általános olvasói sztereotípiák; nem mintha Nagy László ösztönösen alkotott volna, az ő látomásai azonban valóban spontánabb hatásúak.)

A *Trauermarsch* a *gyász*hoz fűződő olvasói sztereotípiákat vonja kétségbe azáltal, hogy szó szerint nem jelölve, de metaforikusan annál erőteljesebben sugallva a *nász* képzetkörét kapcsolja hozzá. Halál és születés kettősének fázisa, gondolhatnánk, ám itt a násznak nem emberi, hanem durván ösztönös, állatias jellegéről van szó:

Közeledik a gyászmenet,
gyászfátyol-napfogyatkozás
a hölgyek arcán s rettenet,
de gyászölükben izgalom:
nyirkosodnak a gyászbugyik

A „gyászfrakkos urak” csökött szexualitását jellemző kép, ha lehet, még frivolabb: „gyászos nemiszervük combjuk / között lélekarangozik”.

A vers másik rétegét a katonáskodás és a szerencsejátékok egymásra vetítése adja: a „gyászkancán” üető tábornok „gyászzsebében a pakli kártya, / s azt látja, ha álmodozik: / a kártyalapok figurái / egymásnak lábbal fektetett / véres katonatetemek”. S e sivár, visszataszító földi világ vetítődik az égre is: „rulettgolyó-hold körbefutja / az eget, csillagsetonok / gyűlnek az Isten asztalára”, s bár itt e kép megszakad, az értelmezés logikája szerint Isten nem egyéb krupniánál...

A *Trauermarsch* a harmadik kötet, a *Döbling Mefisztó-keringő* című ciklusában alkot párversével keretet. A cikluscímadó és -záró *Mefisztó-keringő* hasonló poétikai eljárással kettőzi meg a látomást: a táncmulatság képei fokozatosan válnak egy kísértetjárás szorongató víziójának részeivé. Az ünnepi egyik ellenpontját itt is az érzelmtől megfosztott, kiüresedett erotika képezi:

a párok döbbenten megállnak
de nem bír tiltakozni senki
mert ólomsúlya lett a túllnek
s a hölgyek izzadt szirmai
mint párzás közben megfagyott
csigák tapadnak össze és
belőlük mégis oly bizsergés
fut szét a dermedett tagokba
hogy koszorúvá borzolódik
a hajzatuk...

A *Döbling* verseinek többségét már ez a módosult, a metaforát látomássá fokozó technika jellemzi. E poétikai módosulás összefügg a költői igény változásával: a dalokban koncentráltan megjelenített élmények helyébe az élményen túli, látomásos, teremtett világ, a teljességre törekvő költői látásmód lép. Baka István „kamerája” egyre nagyobb világdarabokat fog be, a vers egyre nagyobb érzelmi feszültségek közt hullámzik. Akad persze példa az első kötet kimértebb és kiegyensúlyozottabb versalakítására is. Kiemelkedő e nemben az *Éjszaka* című vers, amely a borospince–mennyország metaforából indul ki, s a bor–fény, éjszaka–hordó sötétje viszonyításokon át logikusan jutunk el az isten–patkány blaszfemikus metaforájáig: „s valami fur-

csa percegés / a mennybolt dongái mögött / talán egy patkány rágicsál / talán Isten zörög // vagy talán egy patkány az Isten.”

Éles kontrasztot alkot e verssel az *Ady Endre vonatán* nagyszabású látomása, „nemzethalál-vízió”-ja,³² amely az erotikussá ajzott természeti táj víziójától („Hová robog ez a vonat ki tudja / az alkony fellegei mint asszonyi öl / piros redői szétnyílnak magába / fogad az éj”) a démonikus-szorongató látomáson át („Hová robog ez a vonat ki tudja / fekete szűz égő vörös szemekkel / fekete csapzott hajzata vonódik / utána sátán vasszüze hová fut”) jut el az utazás – élet (halál) – fokozatos előkészítése révén katartikus, a megváltástól megfosztott ember tragikus magányát megérezkítő látomásáig:

s ki tudja hogy kik ülnek itt velem
mint röntgenképen áttetszik az arcuk
hol szálltak fel s mért nem szól senki sem
csak mosolyognak s áttetsző kezükben
fojtó illatú súlyos koszorúk
ki tudja hogy a vonat hova fut
meddig fúródik a párnás sötétbe
mint rozsdás szög a Krisztus tenyerébe
talán aludni kellene igen
nem tarthat már nagyon soká az út
hamarosan megérkezem

Lator László, aki kritikájában hangsúlyozza, kevésbé kedveli Baka e „Felhő-korszakát”, helyesen mutat rá arra, hogy e „romantikus-szeccszíós ajzottság”-ú korszak magával hozott egy nagyon fontos változást is: ekkoriban „töredeztek szét, lazultak fel pályakezdő költészete megejtően artisztikus, de súlyos drámai tartalmak közvetítésére kevésbé alkalmas formái”.³³ A szabad vers megjelenését, a strófaszerkezetek fellazulását, a nyelvi szerkezetek nyitottabbá válását, a „gondolkodás természetéhez” igazodó mondatokat említi a kritikus. Igaz ez az *Ady Endre vonatán* szabálytalan strófaszerkezetére, központozás nélküli, áthajlások szabdalta, kanyargó mondataira. Ez a képekbe is átsugárzó ajzottság azonban nem csupán manír: ebben az Ady-szerepversben például teljesen hiteles, a beteg és vívódó Ady felkavart lelkiállapotát érzékeltető poétikum.

A Graves-díjas *Liszt Ferenc éjszakája a Hal téri házban* is már e módosult alkotói módszer markáns jegyeit viseli magán. A két szabálytalan strófán belül lassabbak, kimértebbek, kiegyensúlyozottabbak a mondatok, mint voltak az *Ady Endre vonatán* strófáiban. Az első szakasz minden mondata egy-egy metaforikus állítás. Az első két mondat szinte azonos időtartamú, szerkezetű; ezeket egy rövidebb, majd egy jóval hosszabb mondat követi. A versszak sajátos zeneiséget kap így, a mondatvégi szünetek lüktető ritmikája által:

A gyertyaláng – rózsálló asszonyöl –
 ellobban a sötétség összezáruló
 combjai között. A levetett reverenda,
 mint kidőlt tintatartó, éjszakával
 szennyezi be a szobát. Némán fénylik
 Isten díszkardja: a Tejút. Most kellene
 meghallanom a szférák zenéjét, de a
 mennybe, mint ősszel felázott talajba
 a krumpli, belerohadtak az angyalok.

Az antropomorf, érzéki nyitóképet szemantikailag kiegészíti a második, a rövid mondat képe viszont ellentozozza ezeket: (ellobbanó) fény–sötét–sötét–fény a „színpadi” világítás ritmikája. A strófa mindvégig teljes metaforából építkezik (kötőszó nélkül vagy kötőszóval), ez azonban nemhogy csökkentené a feszültséget, a metafora két tagjának közel egyforma hangsúlyossága ide-oda billenti az olvasó értelmezési szándékát. Miként a fény a sötétséggel, a metaforák viszonyítói és viszonyítottjai is minduntalan küzdenek egymással. S e küzdelmet zárja le, végérvényesen, kegyetlenül, a versszak utolsó mondata: megállíthatatlan a pusztulás: mind a földi, mind az égi szférát fenyegeti. Miként Szigeti Lajos Sándor is rámutatott, Bakánál gyakori az angyal motívumának összekapcsolása a pusztulással, jelezve, hogy a pusztulás „öntörvényű: e determinált létből még egy isteni lény sem tud minket kimenekíteni, hiszen fölötte is győzedelmeskedni látszik az abszolút rossz”.³⁴

A második strófa a rövidebb-hosszabb mondatok még szélsőségesebb változatainak ritmusváltásaival halad előre. Az utolsó mondat szinte feltartóztatlanul hömpölyög a megdöbbentő záróképig, amely mint a lecsapódó zongorafedél a zenét, zárja le a verset: „a kokárda a lőlap közepe”.

A második szakaszban megjelenő egyes szám első személyű nyelvtani alany maga Liszt Ferenc, szekszárdi tartózkodása idején. A romantika nagy zeneszerző-zongoraművésze azért lehet egy nemzet identitásán töprengő, vívódó vers roppant érdekes alakja, mert világhírű művészete révén egyszerre volt a magyar nemzet büszkesége és egész Európa művésze, aki bár zenéjében magyar hagyományokból is táplálkozva valóban a nemzet fia volt, nem tudott jól magyarul. Franz Liszt volt vagy Liszt Ferenc – nem ez a vers kérdése. Hanem az, hogy milyen szolgálatot tett hazájának Liszt a magyar rapszodiákkal: „a rapszodiák / aranysújtása megfakult molyette / díszmagyarodon, én szegény hazám.” Kívívhatjuk-e méltó rangunkat Európában sajátosan magyar kultúránk által? Liszt személyes tragikumai is, hogy

Bemuzsikáltak az Európa
Grand Hotelbe, s nem vettem észre, hogy
neked a konyhán terítettek. Most már
mindegy. Aludj hát, és csak álmodd
viszontcsókját az égnek. Én
föl nem riasztlak többé. Kulcsra zárva,
mint koporsó, a zongora.

Művészi kudarc is, ami a nemzet kudarca: ezt sugallja a zongora–koporsó metafora. S a teremtés kudarca egyben a Teremtés, az isteni alkotás kudarca: „A gyertya / megunt kísértését kioltva, némán / nézek a fenn rozsdásodó Tejútra”. Ez kapcsol vissza a gyertyaláng–asszonyöl metaforához. Isten mint magányos, nők által, illetve a nő által be nem fogadott „férfi” – Liszt mint (elutasított, teremtésre képtelen) Isten: így montírozza egybe a vers a művész és Isten alakját. Többek között erre utal a vers elején e mondat is: „A levetett reverenda, / mint kidőlt tintatartó, éjszakával / szennyezi be a szobát.” Rendkívül összetett ez a kettőskép (itt szinte helyesebb volna a hármaskép kifejezés). Egyrészt utal Liszt valós életének egy mozzanatára; másrészt – a reverendát metonimikusan értelmezve – a hitről beszél, amit viszont profanizál: a vers első mondata szerint a sötétség női princípium, összhangban a mitológiai hagyománnyal;³⁵ a *Csongor és Tündében* is „az Éj a mindenség eredője, minden belőle keletkezik és belé tér vissza”.³⁶ A sötétség tehát egyrészt éjszaka, másrészt nő(i princípium), harmadrészt az isteni, a hit megtestesülése. A reverendával a vers beszélője, Liszt nem csupán a hitről mondott le, de a nőről is: „A gyertya megunt kísértését kioltva...”, a gyertya ugyanis a sötétség része: a nő öle. S ehhez az idézethez montírozza a „rozsdásodó Tejút” képét, ami, mint korábról tudjuk, Isten díszkardja: vagyis Istennek is le kell mondani a nő(i)ről, tehát – a metaforika alapján –, bármennyire hihetetlen vagy sátáni felvetés, a hitről is. Ezért oly kietlen, megváltás nélküli e világ és a menny: „fejtetőre állított / Mindenség, amelyben az angyalokból / keményítőt főznek vagy krumpliszeszt”. A levetett reverendának azonban van egy hasonlatban kifejtett viszonyítója is: „mint kidőlt tintatartó”. Ez értelmezhető a kottairásra való utalásként: annak lehetetlenségét tételezi, hiszen a kidőlt tintával nem hozható létre műalkotás; más szempontból az írás, az irodalmi alkotás lehetetlenségét, megghiúsulását is jelzi.

A vers tehát az alkotás, teremtés három változatának kudarcáról szól: az emberi szexualitás mint magas fokú kommunikáció, kapcsolatteremtés és önmegvalósítás lehetetlenségéről; a művészi alkotás kudarcáról; az isteni teremtés, a hit, és ezáltal egy nemzet megújulásának megghiúsulásáról. S a metaforika különös oszcillációja, vibráló széthangzása révén e „kudarc-területek” egymásba úsznak, összemosódnak, hangsúlyozva ezáltal összefüggésüket, óhatatlan egymásra hatásukat.

Az isteni szférák romlását tetőzi be a Mindenség, a halaskofák standjainak halbüze, az alvilág győzelme a világ fölött. A hal motívuma már a címben megjelenik: ott még hiteles történelmi adatként Liszt életéből. A halbüzös standok azonban előhívják a motívum egy másik értelmét is, ami már a *Szárszói töredék* kapcsán is felvetődött: a hal az alvilág szimbóluma, Krisztus halálának az előképe itt is.

A már említett csattanóval kapcsolódik össze a zárlatban egyetemes és nemzeti pusztulás: „a kokárda a lólap közepe”. E pusztulás kettősségét testesíti meg Liszt alakja: egyszerre magyar és nemzetközi, egyetemes; teremtő művész, aki – a nemzet szolgálatában is – kudarcot vallott (ha nem is saját hibájából: „nem vettem észre, hogy / neked a konyhán terítették”). A nemzet romlását fejezi ki a nő, a női princípium elérhetetlensége, illetve a róla való lemondás, amely egyúttal lemondás a hitről, a megváltás, a nemzet újjászületésének reményéről. Hiába kap isteni jellemzőket a művész alakja, ebben is csak tehetetlensége, küldetésének kudarca testesül meg.

A metaforával párhuzamos versszervező elemek

„Nagyon nagyot tévedtem fiatalkoromban. Azt hittem, ha fordítok – elvesztem önmagam. Nem mertem fordítani. Félttem, hogy a fordítás elvon attól, hogy saját magammal foglalkozhassam. Ez nagy tévedés volt. [...] ...a fordítások után kezdtem a szójátékot is használni. Persze én ma is a metaforát tartom magasabb rendű eszköznek – a neoavantgárdot is a szójátékai miatt tartottam elfogadhatatlannak –, de aztán rájöttem, hogy ennek is lehet művészi értéke. Azt is az oroszoknál fedeztem fel, hogy *a költészet: zene!* A saját – szándékoltan darabos – költészetemet is átalakította ez a felfedezés. Ma már nem tartok a dallamtól.”³⁷ Ez az interjúrészlet rávilágít arra, milyen mozgatórugók változtatták meg a költő versszemléletét. Láthatjuk, hogy a változás nem gyökeres: a metafora továbbra is „magasabb rendű eszköz”-e marad. Mégis, felfedezi a szójátékban és a verszenében rejlő lehetőségeket, elsősorban a fordítások hatására, a nyolcvanas évek elején.³⁸

A metafora versalkotó szerepét csökkentette valamelyest a Yorick-versekben uralkodóvá váló, egész versekre, ciklusokra kiterjedő *ironikus látásmód*. Az irónia nem itt jelent meg először:³⁹ a *Trauermarsch* óta hangot kapott alkalmanként Bakánál, ám pontos az önjellemzése, amikor a Yorick-versekről beszélgetvén így szól: „Azok voltak az első kimondottan nem a metaforára, hanem az iróniára épülő verseim.”⁴⁰ A metafora azonban nem itt és nem egy csapásra vált másodrendű fontosságúvá Baka költészetében. S a változás nem is volt végérvényes. A folyamat az *Égtájak célkeresztjén* új verseinél indult el: ezekben a metafora már nem kizárólagos, illetve nem kiemelt érvényű: más eszközökkel, a költői látásmód más lehetőségeivel *együtt* alkotja, szervezi a verset. Mint maga is hangsúlyozta: „A *Döblinget* én nem azért tartom

sikeresnek, mert a világszemléletem tökéletesen kifejeződött benne, hanem mert szakmailag ott jutottam el arra a szintre, hogy végig tudtam csinálni egy metaforából tökéletesen egy verset.”⁴¹ Nem véletlen, hogy ezután új utakat, újabb módszereket keres – nem mondva le poétikájának eddigi eredményeiről.

Tárgyias kifejezőmód és a metafora

A „civilizáció vigasztalan hulladéka”⁴² a Baka-vers folyamatos módosulása során lopakodott a versekbe. Ez a későbbiekben – a nagyszabású látomások széttöredezésével egy időben – együtt járt a dikció megváltozásával: „Baka szókincse tulajdonképpen kicserélődött. Igaz, már korai verseibe is be-bekerült egy-egy köznapi szó, szerkezet. De az arány nagyon megváltozott. S a próza nemcsak a szavakban van, hanem a közbeszéd pongyolaságaival elnehézített mondatokban is. [...] Megtanulta ezt is, a *szétdúlt mondatokat*, a töredezett mégis-formákat, a vers legmélyére rejtett, alig-alig hallható, mégis hatásos zenét.”⁴³ A köznapi szavak, a közbeszéd fordulatainak megjelenésétől nem független a látomásos „közjáték”-ot felváltó új látásmód, a tárgyias kifejezés felé fordulás.⁴⁴ Bármennyire szembetűnő is azonban e változás, különösen az *Égtájak célkeresztjén* gyűjteményes kötet új verseiben, inkább csak a kifejezőmód tárgyiasabbá válásáról, mintsem objektív líráról beszélhetünk. Ha nem is minden versben, de a ciklusszerkezet révén a személytelen darabokra is visszaható érvénnyel jelen van, hangsúlyosan jelen van a költői én. Ha maszkot ölt is olykor, a maszk mögül „előtűremkedik” a tapasztalati én egyes jellemzőit magán viselő lírai én.⁴⁵

A Lator László által is kiemelt, tárgyias kifejezőmód felé mutató az *Angyal* című vers. „Szívesen tekinteném az *Angyalt* a Baka-líra önjellemzésének” – mondja róla Lator. „Úgy roncsolta össze, gyűrte meg első versei szép lirizmusát, úgy tette rögzösebbé a vers felszínét is, mélyebb rétegeit is, hogy meghagyta benne az elemi költészetet.”⁴⁶ Elvethetjük a feltételes módot: az *Angyal* tényleg önjellemzés, ars poetica. Mégpedig a megváltozott alkotásmódban is tovább élő metaforaeszmény allegóriája az angyal. Erről a harmadik versszak egyetlen mondatrésze árulkodik: „és ő üveglő szárnyakkal vonul // a rozsdaszeplős konzervdobozok / elázott csikkek *szétdúlt mondatok* / között de mégis mindenektől távol / akárha jóne száz évvel korábbról” (kiemelés tőlem – N. G.). A montázsszerű felsorolásáradat ismét, mint a *Tűzbe vetett evangéliumban*, de sokkal szikárabban, tárgyiasabban, egy *szeméttelap* látványát eleveníti meg:

A rozsdaszeplős konzervdobozok
nedvedző csikkek papírcafatok
között a fénnel drótozott eget
elhagyva tán egy angyal lépeget

Az angyal, a szeméttelép kellékei között, fenségesen („üveglő szárnyakkal”) lépegetve olyan, mintha „jőne száz évvel korábbról”: idegen, nem evilági lény. A „szétdúlt mondatok” metonimikus értelmezése szerint a szeméttelép a „mai” (a vers megírási ideje szerinti) irodalom: az a korszak kezdődött ekkor, amelyet Margócsy István így jellemez: „a nyelvkritikus költészet [...] a *szavak* elkopásával és elértéktelenedésével szembesülvén, a *szavak* önálló poétikai szerepét fogja korlátozni, s a *szavak* körülírására, egymás közötti összefüggéseire, kontextusára, azaz a mondatokra fog koncentrálni. A *szavak* szerepét a mondatok fogják átvenni.”⁴⁷ Bár Margócsy jövő időben beszél, az általa hipotézisnek nevezett folyamat már az *Angyal* megírásának idején, tehát 1984-ben éreztette hatását.⁴⁸ Visszafogott mértékben Baka versein is megfigyelhető. Az *Angyal* a poétika kettősségét tematizáló vers: a költői én kénytelen tudomást venni „az alkony felborított pléhedényé”-ről, azaz a megváltozott, szeméttelépre emlékeztető világról; s kénytelen a vers formáján, anyagán is érzékeltetni a világról szerzett tapasztalatát. Nem hajlandó azonban lemondani az angyalról: a költészet túlvilági szelleméről, a metaforáról. Miként ezt az *Égtájak célkeresztjén* új verseinek egy másik darabjában, a *Mágikus szonettekben* megfogalmazza:

S ha duzzadón a dúlt emlékezet
már szűkül és feszíti lényedet,

sikerrel jártál – napsugár ha érint,
elmédben, metaforákkal tele,
megjelenik a líra szelleme!

Állítsuk szembe a „napsugár ha érint” kifejezést az *Angyal* e sorával: „és sűrű egyre sűrűbb a sötétség”, nyilvánvaló, hogy a metaforákkal teli líra szellemét előhívó napsugár ellentéte, a sötétség a „szétdúlt mondatok” költészetének kedvez.

Hogy a *Mágikus szonetteknek* a zárlatban megfogalmazott ígérete illuzórikus, azt a 2. szonett oktávjának második feléből sugárzó ironia sugallja: „...a hamuból kivont szót / az emlék párlatával összegyúrd, / az öncsalás bóraxával bedugd / az enszennyedtől gőzölgő flaskót”. Nem csoda, hogy eltávolodott valamelyest saját költészeteszményétől, ha annak megvalósítását már csak öncsalás révén látja elképzelhetőnek.⁴⁹

Az *Angyal* szövege azonban még mindig lecsupaszítható egy alapmetaforára, a mai költészet–szeméttelép kettőisére, amelynek ellenpólusa az ön-reflexív alapmetafora: angyal – metafora, metaforikus költészet. A dikció, a szókincs viszont valóban erős változáson esett át: bár a szerkesztettség hangsúlyozásáról nem mond le, sőt az „ósvi” párrímes versformával mintha ironizálná is azt, a versmondatok szaggatottsága, a szókincs jórészt taszító

jelentéskörből vett rétegei már a „szeméttelep” kellékeiből építkező verset hoznak létre.⁵⁰

A „szétdúlt mondatok” viszonyítója azonban nem oltja ki a viszonyítottat, a szeméttelpepet és kellékeit, a civilizáció mindent ellepő és magával rántó hódításának nyomorúságos tanújeleit, amelyek, kozmikus méreteket öltve, az égi szférákig felhalmozódva, valóban „az abszurd huszadik századi ember immár menthetetlen világállapotáról, lélekállapotáról”,⁵¹ a megváltatlanság katasztrófájáról tudósítanak.

Egy vers két változata

A Döbling utáni Baka-versek tárgyiasabbak, a metafora kizárólagos versalkotó szerepe helyébe a metafora és a metaforával *párhuzamos* egyéb versépítő elemek együtthatása lép. E változást szemléletessé teheti két vers összevetése: az *Átutazóként* című vers és nemrégiben előkerült korai változata, az *Anyakönyvi kivonat*⁵² összehasonlítása. A mottó szerint Baka „P. J. emlékének” szentelte a verset. A monogram Pilinszky János nevét rejti. Pilinszky bevalottan fontos volt számára: „Olyan létélmény-lírát szeretnék művelni, mint Pilinszky János. Csak az én létélményeim nem olyan »magasak«, mint az övéi. Más a kiterjedésük – a mélységük nem akkora, de a kiterjedésük nagyobb.”⁵³ A maga elé tűzött cél, a József Attila-i hagyomány újragondolása nyilván nem lehetséges anélkül, hogy számot vetne Pilinszkyvel. Baka *Anyakönyvi kivonata* e számvetés költői letisztulása, behelyezkedés Pilinszky szerepébe, egyéniségébe.

Pályakezdő költészetének – és Pilinszky korai költészetének is – egy gyakori versformája tér vissza itt: négysoros jambikus strófák, hangsúlyos, az alaphangot megadó felütéssel, a zárlatban visszatéréssel az indítóképhez, ám némely mozzanatában jelentősen módosítva azt. Miként Görömbei András fogalmazott, Baka e jellegzetes, szonátaformára emlékeztető verseiben „ami a nyitányban látvány, az a záróképben már dinamikus viszonyban van a cselekvő lírai alannyal. A cselekvés nem különül el a látomástól, hanem abból bontakozik, annak szerves részeként jeleníti meg az életakaró, a lehetetlennel is szembenéző, etikus magatartást.”⁵⁴ A kritikus tárgyalt versünk ismerete nélkül vázolta e versszerkesztő eljárást, ám találó e műre nézvést is. Az első strófa összefoglalja az alaphelyzetet:

Mint aki egy kihűlt váróterem
padján riad fel téli reggelen
zsibbadt tagokkal feltápáskodik
körülnéz és nem érti mért van itt

A pályaudvar várótermében feltápáskodó ember a vers második–harmadik strófájában mintegy közérzetét, jelenlegi nyomorúságos helyzetének reflexióit közli:

vacogva vaksin úgy születtem én
hideg a csarnok és a pad kemény
idegen nyelven szól a megafon
és elfeledtem régi otthonom

mért hagytam el csak szárnyacsonkom sajog
s csak azt tudom átutazó vagyok
bár hova honnan nem emlékezem
de elrongyolt kabátom a jelen

Csak a zárlatban ismerjük meg *ítéletét* e világról, ahová idecsöppent. A vers szinte végigköveti gondolkodásának útját: hogyan jut el a helyzet felismerésétől a *cselekvésig*, a sorsába való aktív – noha kétségbeesett – beavatkozásig. Jellemző az indító- és záróstrófa cselekvést kifejező igéje közti különbség: feltápáskodik – elrugaszodom. (Az elsőben ráadásul még kívülről, idegenként tekint magára.) A zárlatban nyílik ki a vers horizontja a pályaudvar csarnokának zárt terétől egészen az égboltig:

[...] az olajos
padlóról elrugaszodom zajos
világotok légypiszkos üvegét
kitörve és visszafogad az ég

Hogy a vers nem a *Tűzbe vetett evangélium* idejéből származik, az érzékelhető abból, hogy az egymástól elszakítva idézett strófák magukban nem mindig egész mondatnyi egységek, azaz Baka itt már strófákon átívelő áthajlásokkal tördeli szét a versszakokat. A vers metaforikája a civilizáció, az emberi társadalom köréből veszi elemeit (összekapcsolva azokat a transzcendens szférával), s a szókincs is – „anyakönyvi kivonat”, „megafon” – arról árulkodik, hogy a vers valószínűleg a *Döbling* utáni időszakban íródott, tehát az *Átutazóként* közvetlen előzményének tekinthető. Baka mégis elégedetlen lehetett a verssel, hiszen jelentősen átdolgozta; talán azért, mert maga is korábbi költészeteszménye kifejeződéseként értékelte. Mindenesetre a vers átdolgozva sokkal szervezesebben illeszkedik az *Égtájak*... új verseinek világába, s válik ott az egyik legérdekesebb, kiemelt jelentőségű alkotássá.

Az első két sor megegyezik a két változatban. Az *Átutazóként* megtartotta a páros rímeket, a sorok többsége szintén 10-es jambus, ám a vers egyes helyein, többnyire a vers fordulópontjain, a 10-eseket 11-es sorok, a hímrímeket nőrímekek váltják fel. Eltűnik a strófákra tagolódás, a vers egy nagyobb és egy

kisebb tömbből áll; utóbbi mintegy a vers „újraindítása”, a már említett indítókép–zárókép viszonylata szerint.

Az *Átutazóként* legfőbb különbsége az első változattal szemben a *zeneiség*. Ez három tényező együtt hatásának eredménye. A strófaszervezet elhagyásával a vers kevésbé „darabos”, a dallam nem a strófavégi szünetek monotoniját, hanem az áthajlások és reflexív betétek szabdalta felsorolásáradat változatosabb ritmikáját követi. A vers egyetlen mondat, egy óriásira duzzadt, a második tömb elején mintegy újraindított, ismétléssel visszaidézett hasonlító mellékmondat és egy ehhez képest rövid főmondat kapcsolata. A zenei hatás harmadik eleme, hogy a mellékmondat felbomlik több, hosszúság szerint váltakozó ritmikájú és a különböző nyomaték révén változó intenzitású kérdőmondatra. „M(i)ért”, „mi”, „mily(en)”, „honnan”, „hova”, „miféle”: e kérdőszók (némelyik többször ismétlődve) tagolják a szöveget kisebb egységekre.

A főmondat késleltetése egyre nagyobb feszültséget kelt az olvasóban. A versnek erős sodrása van ezáltal, amit növel a felsorolások áradata. A felsorolás gazdag és változatos elemei pedig a szókinccs erőteljes változásáról is tanúskodnak:

honnan fröccsennek szét a részegek
bicskás vagányok bekecses kofák
ingázók szabadságos katonák
rikkancsok pályamunkások kopott
disznóbörtáskás hivatalnokok
törülközőket áruló polyák
batyus cigányok ténfergő diák
papírzacskót durrogató bolond
pufajkás fáradt géppisztolyosok
borostás vén csavargó lányanya
soványka mellén síró kisbaba
rendőrök szajhák prédikátorok
mily óriási ágyék vagy torok
okádja őket s mért futnak vakon
ha parancsot recseg a megafon
mért rajzanak milyen vonatra várnak
miért vajúdnak és agonizálnak

Egyetlen massa e tömeg: hol folyadékként buggyan, fröccsen, hol rovarrajként rajzik. Ha emberi formát ölt, akkor pedig vagy a mindennapi élet alantas vagy fárasztó küzdelmét folytatja: lökdösődik, siet, vagy pedig az élet határhelyzeteit szenved meg: vajúdik, agonizál.

Ki a vers beszélője? Az *Anyakönyvi kivonat* támpontjai itt hiányoznak. Ott a mottó, illetve a „szárnyacsonkom sajog” árulkodó félmondata sugallja a választ: „Pilinszky János”, angyal képében visszatérve a túlvilágról. Vagy ha

tekintettel vagyunk a címre is, akkor „Pilinszky, a költő”, az égből küldött angyal, aki halálára vár: arra, hogy az ég visszafogadja. Az *Átutazóként* elhagyja az útba igazító jeleket, *eltakarja* a beszélő személy(iség)ét, tárgyasabba és egyszersmind általánosabbá téve ezáltal a létfilozófiai mélységű valomást; lemond az anygali attribútumokról, így *általános* emberi vonásokat ad a beszélőnek. A zárlat az emberi lét, e csupán *átutazóként* való létezés értelmére kérdez rá:

mint aki egy kihűlt váróterem
padján riad fel téli reggelen
átutazóként úgy születtem én
s hideg a csarnok és a pad kemény
s ma sem tudom hogy honnan és miért
űztek ki mily halálos bűnökért
vezeklek míg lesújt vagy megbocsát
az Isten és utazhatom tovább

Az *Átutazóként* nem metaforikus vers. Bár itt-ott metaforával vonja össze az evilági és transzcendens szférát – „a pirkadattól átvérző üveg- / tető alatt”, „a hajnal romlott vére átszivárogo” –, s az egész látomás visszavezethető arra az alapmetaforára, hogy az egész élet egy utazáshoz viszonyítható, a világ pedig állomásokhoz, pályaudvarokhoz – a verset mégsem az alapmetafora szervezi elsődlegesen, hanem a zenei dallammenetet követő szintaxis.

1 Ez a tanulmány részlet egy készülő monográfiából.

2 *Mai költők József Attiláról* (Baka István stb.), Új Forrás, 1980/2, 16.

3 *Költők felelnek* (Baka István stb.), Mozgó Világ, 1978/2, 16.

4 [VECSERNYÉS Imre], „*Akkor vagyok a legszemélyesebb, amikor álarcot veszek föl*” (Beszélgetés Baka Istvánnal), Tiszatáj, 1986/4.

5 Vö. Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg, Rowohlt, 1956, 206., ill. Dieter LAMPING, *Moderne Lyrik: eine Einführung*. Göttingen, 1991, 28.

6 Ortega y Gasset-től idézi: FRIEDRICH, 1956, 207.

7 ZALABAI Zsigmond, *Tünődés a trópusokon*, Pozsony, Kalligram Könyvkiadó, 1998 (1981), 57.

8 Uo., 87–88.

9 Uo. 123.

10 Itt persze figyelmen kívül hagytam a köznyelvi és szaktudományos metaforákat,

amelyekre a fenti megállapítások többnyire nem érvényesek.

11 „Die Metapher ist eine Abweichung – nicht vom wörtlichen Gebrauch [...], sondern vom dominanten, prototypischen Gebrauch eines Wortes, der Standardbedeutung.” Gerhard KURZ, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 1988, 17.

12 Uo., 8.

13 ZALABAI, 1998, 162.

14 Vö. uo., 162–167.

15 KURZ, 1988, 21.: „Die Vergleichspartikel »wie« kann viele Bedeutungen haben. Sie kann auf ein tertium comparationis abzielen, aber auch [...] auf einen metaphorischen Vergleich. Metaphorische Vergleiche, d. h. als Vergleiche formulierte Metaphern mit „wie“ und „als ob“, sind charakteristisch für romantische Lyrik.”

16 ZALABAI, 1998, 111.

17 GÖRÖMBEI András, *Baka István költészetéről három tételben*. 2. Döbling = GÖRÖMBEI, 1996, 217.

- 18 G. KISS Valéria, *Baka István: Magdolna-zápor*, Alföld, 1976/2, 74.
- 19 OLASZ Sándor, *Baka István: Döbling*, Kortárs, 1986/3, 165.
- 20 Vö. ZALABAI, 1981, 118–122.
- 21 Vö. GYŐRI Gyula, *Nota bene*, Bp., 1988, 34.
- 22 G. KISS Valéria, *i. m.*, 74.
- 23 Uo.
- 24 Vö. *Közösségre vágyakozom. Válaszol: Baka István* = GÖRÖMBEI András, *Kérdések és válaszok. Tizenhét interjú a hetvenes évekből*, Lakitelek, 1994, 123.
- 25 Erről a költő is nyilatkozott. Baka István irodalomóráját idézi ÁRPÁS Károly = Uő, *Baka István Vörösmarty-képe, Életünk*, 1993/2, 176–182.
- 26 Vö. TVERDOTA György, *A komor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*, Pannonica, 1998, 122–129.
- 27 Vö. az Újvári Edit írta *hal* szócikkkel = *Szimbólumtár*, Bp., Balassi Kiadó, 1997, 181.
- 28 *Szimbólumtár*, 1997, Antal Bernadett: *róka* szócikk, 392.
- 29 *Szimbólumtár*, 1997, Komlóssy Judit: *nyúl* szócikk, 346.
- 30 EKLER Andrea, *Bibliai szerepmotívumok. A Magdolna-szüzsék motívumai* [kézirat], 7.
- 31 Vö. LAMPING, 1991, 33.
- 32 GÖRÖMBEI, 1996 [1986], 221.
- 33 LATOR László, *Baka István égtájai. Baka István: Égtájak célkeresztjén*, Holmi, 1991/10, 1367; és = Uő, *Szigettenger*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1993, 306.
- 34 SZIGETI Lajos Sándor, *„Iszonyú mind egyik angyal” (?) (A civilizáció poklából a belső végtelenségbe)*, Új Dunatáj, 1998. június 30.
- 35 Vö. *Szimbólumtár*, 1997, Pethő Ildikó: *éjszaka* szócikk, 117–118.
- 36 Uo.
- 37 *Nyelv által a világ. Baka Istvánnal beszélget* Balog József, Magyar Napló, 1994. március 18., 7.
- 38 Vö. uo.
- 39 A költő önjellemzésével egybevág, amit a kritikus ír erről: „...a belső táj [...] morális birodalom. Ennek tisztasága, biztonsága nyitotta meg előtte a kísérletezésnek az ironikus, tehát távolságtartó, külső állásponttól ítélkező esztétikai minőségeit olyan versekben, mint a [...] *Trauermarsch* és a [...] *Mefisztó-ke-ringő*.” GÖRÖMBEI, 1996 [1986], 220.
- 40 Nem tettem le a tollat... Zalán Tibor be-
szélgetése Baka Istvánnal (1994 nyara), Tiszatáj, 1997/9, 26.
- 41 Uo.
- 42 LATOR, 1993, 307–308.
- 43 Uo., 308.
- 44 Uo., 306.
- 45 D. RÁCZ István – angol szakirodalmi példák mintájára – a lírai szöveggel kapcsolatban háromféle ént különböztet meg: a tapasztalati, a lírai ént és a beszélőt. Vö. Uő, *Költők és maszkok. Identitáskereső versek az 1945 utáni brit költészetben*, Debrecen, 1996, 19.
- 46 LATOR, 1993, 309.
- 47 MARGÓCSY István, *„névszón ige” (Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról)* = Uő, *„Nagyon komoly játékok”*, Bp., Pesti Szalon, 1996, 260.
- 48 Vö. „A magyar költészet a nyolcvanas években elsősorban a lírai nyelv alulretorizáltságával, a nyelvjátékok lehetőségeinek kiaknázásával, az ironikus-groteszk beszédmód felerősítésével és a versszerűség kritériumainak átértelmezésével közelítette meg ezeket a [nyugat-európai fejlemények által meghatározott] pozíciókat.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum Kiadó, 1993, 171.
- 49 Vö. „[A *Mágikus szonettek*] a költői teremtés minden [...] megszokott fennköltségét vonja vissza, teszi olyan ironia (és öniironia) tárgyává, amelyhez hasonlatos radikális és őszinte – költői és emberi – ars poeticával napjainkban ritkán találkozunk...” SZIGETI Lajos Sándor, *Metaforákkal tele, megjelenik a líra szelleme. A palackba zárt szonett szabadulása*, Tiszatáj, 1996/9, 112.
- 50 Vö. „[Az *Angyalban*] a formába zárt nyelvi-költői anyag töredezettebb, gomolygóbb, ezt csak tovább tetézi mintegy a vers egyetlen hosszan kanyargó, indázó mondatfolyammá alakítása, amelybe mintha csak botladozva betolakodnának a köznapi nyelv prózai szavai, törmelékei.” SZIGETI Lajos Sándor, 1998 [Új Dunatáj], 28.
- 51 Uo., 29.
- 52 Közölte az Új Dunatáj 1998. szeptemberi száma, 5.
- 53 Idézi: BALOG József, *„Én mindig képekben láttam a világot” (Baka István-kazetták)*, Forrás, 1996/5, 42.
- 54 GÖRÖMBEI, 1996 [1981], 216.

Emlékezés

NAGY SÁNDOR

Visszatekintés a 175 éve született Sükei Károlyra¹

A *Pesti Napló* 1854. január 24-én az alábbi nekrológot közölte Gyulai Pál tollából:

„Engedje ön, tisztelt szerkesztő úr, hogy irodalmunknak egy újabb veszteségét jegyezzem föl becses lapjába. Sükei Károly Losoncon, hol az ottani ref. középiskolában a magyar nyelv és irodalom tanszékét volt elfoglalandó, e hó 18-án négy hétig tartó súlyos szenvedések után sorvadásban meghalt. Még ifjú volt, alig 29 éves, egyszersmind remények ifja. Lírai költeményei melyek részint egy füzetkében »Hulló csillagok« cím alatt jelentek meg, részint lapok és zsebkönyvekben vannak elszórva, gyöngédség és formatisztaság által tűnnek ki. Műfordításai Uhland, Hugo Victor, Moore, Shelley, Burns, Gogol, Thackeray után irodalmunk legsikerültebbjei közé tartoznak. Számos széptani cikkei és bírálatai, melyek több lapban legnagyobb-részt álnév alatt jelentek meg, alapos tanulmányi- s ítészi hivatásáról tesznek bizonyosságot. 1847-ben az Életképek kritikai rovatát vitte egy darabig. 1847–1853-ban a Szépirodalmi Lapoknak mindvégig folytonos munkatársa volt, s az Újabbkori ismeretek tárá-ba számos cikket dolgozott. – Legújában egészen a műfordítás s a magyar irodalom történetének szentelte idejét, mely utóbbira már régóta nagy előkészületeket tett. Irodalmunk újabb történetét szándékozott kidolgozni Kazinczy kora óta, s jellemrajzokat, tanulmányt kísértetni meg egyes költők felett. Sokat hányódva az életben, küzdve a természet mostohaasága- és sorsa szeszélyeivel, akkor kelle megválnia az élettől, midőn az némi nyugalmat, örömet látszék igényi...”²

Gyulai búcsúztatója irodalmunk egyik legkülönösebb alakját idézte. Rendhagyó volt elmés különcségével, gunyoros szellemességével, sokakat megbotránkoztató szókimondásával, az átlag fölé emelkedő műveltségével és fogékony kritikusai rátermettségével. Csoda-e, ha a közvélemény – ahogy Gyulai írta Szász Károlynak 1847. december 1-jén – „már elkárhoztatta s bolondnak címezé”. „Adott is rá okot” – tette még hozzá a jó barát jogos iróniájával. Pedig – idézzük tovább Gyulai Pál leveléből – „Sükey igen talentumos ember s máris annyi ismerete van az esztétikában, mennyi a magyar tudós világban kevésnek... de néha szeret zsenialitást affektálni és némelykor sarlatánoskodni...”³

Ez a rendhagyó – zavarában és indulatában dadogó – fiatalember a negyvenes évek közepén robbant be a forradalmat érlelő pesti szellemi életbe, amikor a jövő „márciusi ifjak” már készen álltak eltörölni mindent, ami avított és konzervatív, ami útjában állt a liberális gondolatot és a demokratikus jogegyenlőséget megvalósító történelmi-társadalmi haladásnak. Profétai hevületű lélek volt, a nagy francia forradalom poéta-örökösének rajongója. Victor Hugo műveinek egyik első magyarra fordítója, aki ott állt a márciusi 12 pontot fogalmazó forradalmár Vasvári Pál és Petőfi mellett.⁴

Bukarestben született, majd a nagyenyedi és a kolozsvári református kollégiumokban készült fel alkotói pályájára. Itt kötött barátságot Gyulai Pállal. Első írásait is Kolozsvárott jelentette meg, de 1846–47-ben már Pesten tűnt fel, majd hamarosan a pezsgő irodalmi, kulturális és politikai élet egyik főszereplőjévé lett. A Kazinczy Gábor, Erdélyi János és más neves személyiségek által fémjelzett Ifjú Magyarországi csoportosulás demokratikus szellemisége lelkesítette, a felforrósodott napokban pedig a Petőfi vezette Pilvax-kör, illetőleg a Tízek Társasága vitte magával a tettek színterére. Így érthető, hogy 1847 júniusában, amikor Frankenburg Adolf átadta az *Életképeket* a Petőfi és Vasvári által vezetett fiataloknak, a lap szerkesztését pedig Jókainak, Sükei Károlyt is ott találjuk az új szellemű folyóirat vezetői és irányítói között.⁵ Vahot Imre és a *Pesti Divatlap*, valamint a *Honderű* által támadott, szerkesztőnek is fiatal, mondhatni kezdő Jókai – a kor kívánta ízléssel és felismeréssel – lapjának „teoretikusaként” azt a Sükeit vette maga mellé, akit Gyulaihoz hasonlóan ő is többször „zseni”-ként emlegetett. Itt az *Életképek* szerkesztőinek és munkatársainak körében a kritikai rovat vezetőjeként végre megkapta életének nagy lehetőségét. „Irodalmi ellenőr” címmel rovatot indított, amelynek már *Előtűjékoztatás* című írásában egész nemzedékére érvényes cselekvési programot adott.

„Mi a legújabb jelenkor gyermekei vagyunk, és szeretjük azt bűneiben is. Mert úgy vétkezni, miként a jelenkor gyermekei tudnak, csak a szép hellén világ dicső istenei valának képesek” – írta beköszöntésként, egyértelműen tudatosítva, hogy az itt emlegetett „vétkezés” a régi rombolása és az új építése. „Szeretjük pedig a jelenkort rontva teremtő romantikájával...” – írta alább. Ennek teremtő erejét keresve a népszellemtől lelkesült fiatalságot dicsőítette: „Hódolunk pedig ez iránynak egyfelől azért, mert bennünk, a fiatalságban fejlődött az idő kezdetén eszmei öntudatosságra. [...] Irányunk központja a népszellem” – tette még hozzá a reformkor szellemi-politikai szándékaival egybehangzóan.

A „népszellem” említése hegelianus indíttatásokat is feltételez, jelezve Sükei történetfilozófiai szubjektívizmusát, de ezt a „szubjektív mitológiát”, a másutt „köszellemhez” kapcsolt fejlődésképet ő nem a német filozófus rendszeréhez igazította, hanem a „népakarattal” azonosította. „Látjuk a népszellemet cselekvő életre ébredni – olvashatjuk a programadó írásban –, látjuk, hogy az akarata a kezdeményezés, és az akarat új eget, új földet teremtő erőhatályának szimbolikája nekünk – mitológiánk.”⁶

A Jókai szerkesztésével megújult *Életképek* Sükei által itt megfogalmazott programja természetesen tovább szította a vitákat a különböző lapok, de tulajdonképpen a különbözően elgondolt irodalmi programok között. A vitára Sükei igazában csak az Erdélyi János szerkesztette *Szépirodalmi Szemlét* méltatta, amelyben szerinte nem tűnik fel legalább a „félműveltség”, a „félértelmesség”, ami a *Honderűt* és a *Pesti Divatlapot* jellemezte. A *Szépirodalmi Szemlével* folytatott vita alkalmat adott a program politikai és filozófiai motívumainak finomítására. Sükei „Irodalmi ellenőr”-e az *Életképek* négy számában boncolgatta tovább a fiatal irodalom programját.

A cikksorozatnak a *Rendszeresség* alcímet viselő fejezetét emeljük ki – más méltatókhoz hasonlóan. Sükei itt egyértelműen a politikától ösztönzött irodalmi tendenciózusság létjogát hirdette, és lényegében Erdélyi János felfogásával összhangban jelentette ki, hogy a „nemzeti és népi elem egységében” kialakítható az „új organizáció”. A klasszikán túllépett Erdélyihez hasonlóan ő is vállalta az egyetemes emberhez elvezető egyénit, a népi-nemzeti indíttatást, de nem mondott le a „közakarat”, a

„közhit” fontosságáról. Ez nála akcióprogram volt és nem esztétikai alapelv, ahogyan Erdélyi János felfogta az egyedit, az egyénit az eszményi mellett. „Azť pedig egyáltalában ne higyjétek, hogy ez által a tisztán emberi kockáztatva van – írta fejtegetéseiben. – Ugyanis mi a tisztán emberi? *a szabadság*. S mi a szabadság egyéb, mint az ember azon saját cselekvősege – melyre támaszkodva – teremti önmagát és saját világát?... úgy állítjuk elő a tisztán emberit, ha az *egyénben a cselekvő embert valósítjuk.*”

Mint látható, az Erdélyi–Sükei-vita tulajdonképpen kölcsönös félreértésen alapult, hiszen ugyanazon fogalom Sükeinél szociális, társadalmi, politikai tartalmú – nem az egyéni és eszményi széptani alapkérdést érinti –, míg Erdélyinél esztétikai alapelv. Sükei sem tagadta az egyéni fontosságát, s bár ő sem értette világosan Erdélyit minden vonatkozásban, a cselekvő társadalmi-politikai elkötelezettséggel túl is lépett a *Szépirodalmi Szemle* kritikusanak nézetein. Egyéniségére, ironiájára azonban igen jellemző az, ahogy a vitát lezáró *Visszaigazítás* című cikkét befejezte: „Spinoza e fenséges életelvét ajánlom Erdélyinek: Mielőtt az embereket megtámadnátok vagy ki-nevetnétek, igyekezzetek őket megérteni.”

Sükei Károly az egyre inkább felgyorsuló, a forradalom felé haladó években, hónapokban az *Életképek* mellett más egyesületekben és lapokban is aktívan szerepelt. 1848 márciusában a Pilvax-kör tagjaival részt vett az események irányításában, Petőfi, Vörösmarty, Táncsics és Nyáry Pál mellett tagja volt annak a Választmánynak, amely 1848 májusában–júniusában a Kormány lapjának minősülő *Nép barátja* című lap létrehozására alakult. Neve olvasható a Madarász fivérek lapjában, a *Nép-elem* címűben is: ő is aláírta az Egyenlőségi Társulat 1848. június 26-áról keltezett, és a lap július 4-i számában közzétett programját, követelve ismételten a márciusi 12 pontba foglalt polgári demokratikus célok maradéktalan megvalósítását. A szabadságharcban először honvédként, majd Perczel Mór egyik segédtisztjeként harcolt.⁷ A világoosi fegyverletétel után néhány hónapig bujdosásra kényszerült. Bár 1850-től ismerjük sikertelen lapalapítási kísérletét – „Pesti Füzetek” lett volna a lap címe – igazában csak 1851-től tért vissza az irodalmi közéletbe. 1851–52-ben újra lapengedélyért folyamodott eredménytelenül – ekkor „Szépirodalmi Hetilap” címmel –, közben mindent megtett verseskötetének megjelentetéséért. Gyulai Pál 1851. április 26-i, Szász Károlyhoz írt levelében említette végül, hogy „Sükei »Hulló csillagai« már a cenzúráról is kijöttek”. Gyulai a megjelent kötetéről terjedelmesebb, kéziratban maradt kritikát is írt, de már ebben a levélben félig tréfás megjegyzést tett a „három ív szerelmes versről”: „A rettenthetetlen cynicusból nyögő trubadur lett!”⁸

Sükei ezekben az években meglehetősen zaklatott életet élt. A forradalom és szabadságharc után szétesett irodalmi-publicisztikai közéletben is nehezen érvényesült, valószínűleg egyre súlyosabbá váló betegsége is űzte-hajszolta egyik helyről a másikra. Gyulai Pál és Lévy József, illetve Gyulai és Szilágyi Sándor levelezéséből ismerhetjük ekkori sikereit és sikertelenségeit. Gyulai ekkor az erdélyi Gernyeszegen (Marosvásárhelytől 14 kilométerre) a Teleki-kastélyban, gróf Teleki Domokos titkáráként és a család mindeneként készült a pesti visszatérésre és a Petőfi-epigonok elleni kritikai harc megindítására.⁹ Ugyanebben az időben Lévy József és a szerkesztő-barát Szilágyi Sándor Pesten keresték helyüket.

Lévy 1851. július 3-án arról értesítette Gyulait, hogy Szilágyi „országboldogító” *Pesti Füzetei* is megjelennek a napokban. „Kritikai rovatát Sükey viszi” – írja. Máskor arról számol be: „Sükei Apátfalvára ment (Borsodba) Földvári pocellángyarába”

(1851. augusztus 8.) és panaszkodott, „meg akar örülni, azt mondja; vagy visszajön, vagy Gömörbe megy. Költeményeket fordít németre... Pákh és Rád azt mondják, hogy a felfogás classicus, de a németiség borzasztó... német közönség kezébe adni lehetetlen...” (1851. szeptember 6.); „Sükei a mint hallom néhány nap múlva itt lesz; megunta a falusi életet. Nekem ugyan azt írta a minap, hogy Gömörbe megy...” (1851. szeptember 28.)

Gyulai a Szilágyi Sándorhoz írott levelekben – például 1852. február 8-án, majd május 1-jén – többször érdeklődött Sükei után. Ezekből ismerjük azt a különös affért 1852 áprilisából, amely oly jellegzetesen megvilágítja írónk egyéniségét. Sükei egy glosszában „vitzelt” – ahogy a korabeli beszámolóban olvassuk –, enyhe gúnnyal megcsipkedte Dobsa Lajos színműveit, mondván, hogy az író hőseit a „valószínűségeen csupán átbukfencezteti”. A sértést pofozkodás követte egy vendéglőben. „Szegény Károly” – írta Gyulai, de Dobsa sajnálatra méltóbb, hibás is, mert egy súlyosan beteg embert ütött meg.¹⁰

Az ötvenes évek első felének lapalapítási áradatából Szilágyi Sándor *Pesti Röpívek* címmel kiadott vállalkozása mellett – ennek mértékadó cikkei ugyancsak Gyulai és Sükei írták – igényességével a Pákh Albert által szerkesztett *Szépirodalmi Lapok* vált ki.¹¹ Pákh – aki Petőfinek és Gyulainak egyaránt jó barátja volt – már 1851-ben hívta vissza Gyulait Gernyeszegről, de lapját csak 1853 legelején sikerült elindítania. A *Szépirodalmi Lapok* első száma 1853. január 2-án jelent meg, és hat hónapon keresztül hetente kétszer, vasárnap és csütörtökön került az egyre kisebb érdeklődést mutató olvasók kezébe. A lapot igényessége, szigorú mértéke, esztétikai-elméleti cikkei és vitái, a széles közönség körében kedvelt petőfieskedők következetes bírálata nem tették népszerűvé – azt is lehet mondani, hogy az adott viszonyok között az olvasóközönség nem volt eléggé érett egy hasonló vállalkozás elfogadására.

Pákh Albert színvonalas lapjának kritikai gyakorlatát az álnépiesség ellen következetes harcot folytató Gyulai Pál mellett a vele nagyjából azonos nézeteket valló Sükei Károlyra építette. Sükei teljes névvel aláírt, vagy álnévvvel és csupán „S” betűvel jelzett cikkei és kritikái a *Szépirodalmi Lapok*ban azt mutatják, hogy az *Életképek* óta eltelt évek nem változtatták meg elveit és nézeteit. Kritikai szellemének rugalmasságát és az adott történelmi kor kívánalmaihoz igazított kritikai gyakorlatának korszerűségét mutatja az az árnyalt szemlélet és hangnem, melyeket írásai tartalmaznak, illetve sugároznak. Amíg a forradalom előtt a „népakarat”, a „közszellem” szociális forradalmiságát hirdette romantikus pátosszal, az irodalom feladatául jelölve ki a társadalmi változások eszmei előkészítését, most a tendenciózusságot megőrizve másokhoz hasonlóan az egyetemes „nemzeti” ügy szolgálatát szorgalmazta ő is; a szociális kérdéseket háttérbe szorító „önfegyelem”, „összhangzat”, „súlyegyen” szelvényében, ami együtt járt az erkölcsi eszményítéssel, a mívés esztétikai megformáltsággal, a külföldi irodalmak tanulmányozása nyomán is kiépülő realizmus lélektaniségének hangsúlyozásával.

Sükei az ötvenes évek elején is ellenérzésekkel viseltetett a rendszerbe merevedett német „műphilosoph” esztétikával szemben. Ez már az *Életképek* időszakában is alapelve volt, amikor a Fiatall Magyarországnak tagjainak nemzedéki öntudatával a gyakorlati hatású francia romantikát részesítette előnyben. A francia eszményképek azonban kiegészültek az angol és orosz példákkal, tulajdonképpen a realizmus különböző változatainak vállalásával. Nem lehetett véletlen, hogy ez az igény poten-

ciálisan már akkor létezett Sükei szemléletében, amikor Thackeray a *Hiúság vására* című regényét magyarra fordította, majd igazolta 1853-ban, amikor Gogol *Egy kép a régi jó időkben* című novellájának fordítását publikálta a *Szépirodalmi Lapokban*.

Elvekben és gondolatokban leggazdagabb írása, a *Szépirodalmi Lapokban* a folytatásban megjelent *Kritika és művészet* című tanulmánya, az álnépies epigon költészet elleni harc jegyében fogant, annak kritikai elveit ostromozva a „nemzeti” korszerű tartalmát és művészi megvalósításának esztétikai minőségkövetelményét fogalmazta meg. „...Hogy valamit édig magasztaljanak, nem szükség más kritériummal bírni, csak »sujtásos« legyen – írta. – Az ily kritika igaz, hogy a legkönnyebb dolog, de miként a művészetnek, úgy a nemzetiségnek is kárára van. Mert valamint egyfelől igazság az, hogy a művészet nem lehet más, mint nemzeti, úgy másfelől a nemzeti irány csak úgy maradandó és életrevaló, ha képes a művészet formáival lehetőleg összesimulni...” Olyan „tapasztalati”, „műtörténelmi” kritikát sürgetett, amely a nagy költők műveiből fejt ki a művészet eszményeit, törvényeit. Szerinte addig is az volt a kritika népszerűtlenségének oka, hogy „nem nemzeti költőink műveiből, mint történelmi tényekből indult ki”. Számára viszont – Gyulai Pállal egyetértően – Petőfi és Arany voltak a követendő példák, „kiknél a népies költészet, mint általános érvényű tény jelent meg”. Nem zárkózott tehát a szűken értelmezett népiesbe vagy nemzeti-be: ő is a lélektanilag hiteles ábrázolásban látta az „egyetemes emberi” költészet megvalósítását. A romantika német teoretikusának, Schlegelnek szavait idézte: „Minden halhatatlanságra törekvő költőnek oly motívumokra kell építeni, melyek mindenkor érthetők maradnak, mivel nemcsak egy korszak erkölceiben, hanem az emberi természetben gyökereznek.”

Mindez rangos környezetben fogalmazódott meg. Nemcsak Pákh Albert és Gyulai Pál fémjelezték ezt a rangot a *Szépirodalmi Lapoknál*! Szerepelt a lapban Arany János, Petőfi, Tompa, Erdélyi, itt jelent meg Kemény nevezetes tanulmánya is, az *Eszmék a regény és a dráma körül*. Spektruma meglehetősen széles volt, ennek bizonyosságaként példaként idézhetünk a lap rövid történetét feldolgozó Törő Györgyi tanulmányából is: „A nemzeti jelleg keresése kelti fel az érdeklődést az összehasonlítási alapul szolgálható többi népek költészete iránt. Erdélyi János svéd, skót, dán balladákat fordít, Hunfalvy János hosszú idézetekkel illusztrált ismertető tanulmányt közöl a *Kalevaláról*, de felébred a figyelem a velünk együtt élő népek, elsősorban a szlovákok költészete iránt is. Szeberényi Lajos öt szlovák népdalt közöl és arra figyelmeztet, hogy elsősorban a velünk együtt élő népek költészetének megismerése fontos. Hasonló gondolatot fejez ki Atádi Vilmos pár héttel később közölt cikke is: ne csak nyugatra tekintünk, hanem ismerjük meg a velünk élő nemzetiségek irodalmát. Ez közelebb hoz egymáshoz bennünket, de azért is hasznos, mert meglátjuk, melyek a sajátosan magyar vonások, melyek azok, amelyek közösek.” A külföldi szerzők közül találkozunk még Béranger, Dickens, Heine, Victor Hugo és Thackeray nevével. Pákh szépirodalmi műveket is közölt – így jelent meg a *Szépirodalmi Lapokban* Sükeinek egy verse is, ami arra vall, hogy mindvégig ott éltek benne a lírikus ambíciók is.

A költő Sükeit alig méltatta irodalomtörténetünk. Máig a jó barát és eszmetárs Gyulai Pál bírálata az egyetlen, amely eligazít bennünket. Ma úgy gondoljuk, hogy Gyulainak ez a kéziratban maradt, és csak 1934-ben közzétett bírálata egészében helyesen ítéli meg Sükei egyetlen verseskötetének, a *Hulló csillagok* címűnek értékeit és gyengéit. Sorait el is küldhette Szilágyi Sándornak, aki ezekben a hónapokban külön-

böző kérészetű lapoknál volt érdekelt, bár a *Pesti Röpviek* után külön lapengedélyt már nem kapott. (1851-ben *Nagyenyedi Album* címmel irodalmi évkönyvet adott ki, melynek II. kötetét a rendőrség elkobozta.) Szilágyi helyzete alapján nem tudjuk egészen bizonyosan megítélni, hogy Gyulai milyen fórumokon kívánta megjelentetni bírálatát, de 1852. január 15-én már levélben kérte Szilágyit: „A Hulló csillagok bírálatát ki ne add!” Itt magyarázattal is szolgált, mondván, hogy az egész cikk „rosszul van írva, idejét is múlta”, és ígérte, hogy majd újat ír, mert „ez semmit sem ér”. Február 8-án újra kérte, hogy „a Hulló csillagok bírálata maradjon el”, majd május 15-én már kissé ingerülten írta Szilágyi Sándornak: „A Hulló csillagok bírálatát sehol ne add ki. Igen megbosszantanál.” Így maradt tehát kiadatlan Gyulai emlékeztető kritikája, amelynek valószínűleg nem is készült el újabb változata.¹²

„E füzetke kedves tünemény s költeményeink közt, midőn egy vad csorda barbarizmusa fenyegeti költészetünk, kétszerre megérdemli, hogy ismerjék és olvassák” – kezdte bírálatát Gyulai, utalva a tehetségtelen népies epigon költők fenyegető jelentkezésére. Szerinte Sükei verseiben emlékek, vágyak, ábrándok ébrednek, egy csalódott lélek ábrándjai, aki visszaálmodja magát első ifjúságába. Nem a valóságos élményekről szólnak a versek, hanem a múlt álmairól és a jövő ábrándjairól. Mindez tehát nem való, hanem önámítás, hiányzik a lelkiállapot tiszta öntudata, ezért a költő érzéseket színlel, másutt „alaktalan homályba merül”. Így sokszor hiányzik az érzés mélysége, a képzelet ereje, az eszmék gazdagsága.

A szigorú kritikus ugyanakkor mértéktartóan elismerését, dicséretét is kifejezte: „A rejtelmes pillanatok, egy-egy tűnő álm varázsa, az ábránd szimbolikus rajzai, a szomjú esengés és gyöngéd melázat meglepő bájjal bírnak, mit emel a sokhelyütt sikerült tiszta dal-alak.” Kiemelte Sükei költészetét a forradalom után elsekélyesedő átlaglára egészéből: „Éppen, mert elfogulatlanul igyekeztünk ítélni, ajánljuk még egyszer e füzetkét a közönség figyelmébe. A forradalom után föllépett költők közül csak Sükeit lehet üdvözölnünk. Ez ugyan rá nézve nem nagy bók, mert többet érdemel, de nekünk öröm, mert a szerencsétlen furulyások naponként növekednek, s türelmünk bosszankodássá s haraggá kezd válni.” Úgy tűnik azonban, költői invenciója inkább ígélet maradt. Villanásnyi értékeit ott látjuk, amikor megkapó őszinteséggel szólal meg nála a sóhajtásnyi vágy (például *Ágról ágra...* című dalában).¹³

Sükei Károly a *Szépirodalmi Lapok* megszűnése után – 1853 júniusának végén – egyedül maradt. Kortársi emlékezés szerint „...gyógyíthatatlan betegségétől hajtva általában az ország legkülönbözőbb vidékein kóborászott...” Nem tudjuk pontosan, hogy Pestről eltávozva 1853 nyarán merre járt az országban, csupán arról van tudomásunk – Böszörményi István kutatásai nyomán –, hogy ez év szeptemberében a pesti költőtárs, Lisznyai Kálmán ajánlotta a losonci gimnázium „szónok-költészeti” tanszékére tanárnak, az onnan eltávozott Bulcsu Károly helyére, s Kemény Zsigmond, Eötvös József, Csengery Antal és Szemere Pál is támogatták az állás elnyerésében.

Sükei losonci működését azonban nem kísérte siker. Pályázata 1853 októberében került az iskolai választmány elé, meg is választották ideiglenesen. Tekintve azonban, hogy az 1848–49-es ténykedéseit végül nem tudta az iskola vezetői számára megnyugtatóan tisztázni, beteg is volt, a tanítás megkezdésétől is húzódozott, 1854 januárjában – a jelek szerint kölcsönös akarattal – fel is mentették. Még jutalomként

is fogadhatta a számára kiutalt 75 ezüst forint végkielégítést – amelybe a korábban juttatott 1 öl tűzfát már nem számították be...

Ez a furcsán-kurtán végződött tanárság azonban már csak a sors fintora volt. A magyar irodalomnak ez a különvándora ekkor már készült az utolsó, leghosszabb útra: egyedül, pályatársaktól és barátoktól elhagyatva 1854. január 18-án halt meg.¹⁴

1 Az itt közölt megemlékezés hosszabb előadásként hangzott el Losoncon 1995. március 15-én a Csemadok Losonci Alapszervezete és a Csemadok Területi Választmánya által rendezett ünnepségen. Az előadás célja elsősorban a nemzeti ünnep alkalmából a hagyományos Kármán Napok egyik rendezvényén megjelent losonci magyar közönség előtt elhangzó ünnepi tisztelgés volt, reformkori irodalmunk Losoncon elhunyt jeles személyiségének emléke előtt. A Sükei Károly munkásságáról és életéről szóló eddigi ismereteket azonban kiegészítettük a helytörténettel foglalkozó losonci kutatók által feltárt és közölt szakmai adatokkal.

2 GYULAI Pál, *Sükei Károly* (Nekrológ), Pesti Napló, 1854. január 24., 5. évf., 19. sz. = GYULAI, *Bírálatok, cikkek, tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1961, 219., sajtó alá rend. és a jegyzeteket írta BISZTRAY Gyula és KOMLOS Aladár.

3 *Gyulai Pál levelezése 1843-tól 1867-ig*, Bp., Akadémiai, 1961, 34., sajtó alá rend. és a jegyzeteket írta SOMOGYI Sándor.

4 Sükei Károly munkásságának történeti szerepéről: *A magyar irodalom története*, 3. kötet, Bp., Akadémiai, 1965, 667–671., 691–711.

5 *Az Életképekről és benne Sükei kritikaelméleti tevékenységéről: A magyar sajtó története*, I, Bp., Akadémiai, 1979, 618–640., szerk. KÓKAY György. – *A magyar kritika évszázadai I. Irányok*, Bp., Szépirodalmi, 1981. – TAMÁS Anna, *Az Életképek (1846–1848)*, Bp., Akadémiai, 1970 (Irodalomtörténeti Füzetek).

6 Sükei Károly esztétikai és filozófiai nézeteiről: NAGY Endre, *A magyar esztétika története. Felvilágosodás és reformkor*, Bp., Kosuth, 1983, 509–518. – FORGÁCS László, *Ünnep után*, Bp., 1960, 72–86.

7 A korabeli sajtóról és szellemi mozgalmakról részletesen beszámol *A magyar sajtó*

története I. című, már idézett kiadvány. Lásd az 5. sz. jegyzetet.

8 *Gyulai Pál levelezése 1843-tól 1867-ig*, 71.

9 Lásd erről bővebben: SOMOGYI Sándor, *Gyulai és kortársai*, Bp., Akadémiai, 1977, 100.

10 Gyulai Pál, Lévay József és Szilágyi Sándor hivatkozott levelei: *Gyulai Pál levelezése 1843-tól 1867-ig*.

11 *A Szépirodalmi Lapokról: A magyar sajtó története II/1. 1848–1867*, Bp., Akadémiai, 1985, 426., szerk. KOSÁRY Domokos és NÉMETH G. Béla. – TÖRŐ Györgyi, *Szépirodalmi Lapok*, It, 1958, 418.

12 Gyulai Pál kritikája Sükei Károly verseskötetéről: GYULAI Pál, *Bírálatok, cikkek, tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1961, 14–18. Az idézett kritika sorsáról e kiadvány jegyzetei között az alábbiakat olvashatjuk: „Sükei Károly: Hulló csillagok. (1851). GyP 1851. június 10-én küldte el e bírálatot Lévayhoz, mint a PN munkatársához, de cikkét sem PN, sem Vahot Imre lapja, a Remény nem volt hajlandó közölni. A kéziratban maradt bírálatot Papp Ferenc tett közzé az ItK 1934. évf. 68–72. lapján”. I. h., 635. – Sükei verseskötetét és Gyulai bírálatát – egyaránt értéktelennek minősített SOMOGYI Sándor, *Gyulai és kortársai*, i. h. 104–106.

13 A költő Sükei jellemzésére idézzük a Gyulai Pál bírálatában szereplő versek egyik szakaszát: „Köd borult a tónak tükörére. / Köd borult a bércek tetejére; / Majd a köd, miként a lenge fátyol, / Meg-meging a szellő sóhajától, / S látni a tó tükörét, s a bérceket, / Mint szivemben az örök hűséget / Ábrándja közt játszi szerelemnek... / Angyalom! csak téged szeretlek.”

14 Itt mondunk köszönetet Czirják Barnának, s főképpen Böszörményi Istvánnak, akiknek segítségével nélkülözhetetlenül hiányos lett volna. Böszörményi a *Nógrádi Szó* című

hetilapban közölte folytatásokban a losonci református gimnázium történetét. Tőle tudjuk, hogy a teológiai és jogi képzettséggel is rendelkező, 1849-ben honvéd főhadnagyként Komáromban kapitulált Bulcsu Károly (1823–1865) 1853 szeptemberében mint a „szónok-költészeti osztály oktatója” hagyta el a losonci gimnáziumot. „A megürült tanszékre – olvashatjuk Böszörményi történeti összefoglalójában – »Lisznyai Kálmán úr levelében... bizonyos Sükey Károly nevű ref. ifjat ajánl Pestről, mint olyat ki épen e szakban elegendő képzettséggel bír s hajlandó is e tanszékét elfogadni...» Sükei losonci tartózkodásáról a helytörténész a továbbiakban a következő összefoglalást adja: „Sükey Károly – 1823(24?)–1854 – Bukarestben született, nagyenyedi, kolozsvári tanulmányai után került Pestre, ahol mint költő, hírlapíró, kritikus, Petőfi és Jókai barátja, a Pilvax törzsvendége, a forradalom előkészítőjévé, cselekvő résztvevőjévé vált. A szabadságharcban Perczel tábornok hadsegédeként szolgált. 1851-ben jelent meg egyetlen verseskötete, címe »Hulló csillagok« [...] Számos pesti lapnak volt munkatársa, nyelvtudását kamatoztatva Hugo, Shelley, Burns, Gogol és mások műveit fordította. Jelentkező betegsége, anyagi gondok, a hajdani baráti kör hiánya, a Bach-korszak nyomasztó légköre megviselték, és Pest elhagyására készítették. Egy lapban olvasta a losonci gimnázium hirdetését, és jelentkezett a tanári állásra. 1853 októberében kerültek az iskolai igazgató választmány elé »Sükey Károly úrnak szak-képzettségéről szóló bizonyítványai B. Kemény Zsigmond, B. Eötvös József, Csengery Antal és Szemere Pál uraktól, mellyek... tanúsítják, hogy nevezett... a Szónoklat-költészeti tanszékre teljes kiképzettséggel bír... ezen szép bizonyítványok nyomán«, és mert egy hónappal a tanévkezdés után »az 5. és 6. osztály rendes tanító nélkül tovább nem lehet«, megválasztották Sükeyt, de csak ideiglenesen, figyelmeztetve őt, hogy »politikai magaviseletére vonatkozó bizonyítványát« is be kell mutatnia. Ezt ő meg is ígérte, de az igazgató választmány későbbi felszólításai

ellenére sem tudott »lojális magaviseletről bizonyítványt prezentálni«, ami 1848/49-es ténykedését ismerve érthető is. Decemberben másra is figyelmeztetni kellett Sükeyt, arra, hogy a tantervben előírt »alkalmazott mértan« tanítását »múlhatatlanul kezdje meg«. 1854 első hónapjában összecsaptak a hullámok a szerencsétlen költő-tanár felett. A január 4-i igazgató választmányban felolvasott Sükey nyilatkozata, miszerint, »ha az új év első napjáig politikai bizonyítványát meg nem szerezhetné, maga felhívja az Igazg. Választmányt, hogy jövő iskolai második félévre helyette más tanárról, ki... jobban megfelelhetne, gondoskodjék...« Ugyanakkor megállapított, hogy Sükey »olly súlyos betegségben szenved, mellyből kigyógyulása nem hamar remélhető, ezen körülményeknél fogvást önkénynt megszűnik tanár lenni...« Az így megürültnek nyilvánított 5. 6. oszt. tanszékéhez fűződő 24 tanóra betöltésére megtertek a szükséges intézkedéseket. Január 5-én végleg »lerendezték« Sükey ügyét, »fáradtsága megjutalmazását illetőleg [...] 1853 Nov. első napjától – 1854. Febr. első napjáig négy hónapra 75 ezüst forinttal s a féltanévre esendett mindkét osztálybeli tandíjjal jutalmaztassék, a már eleve kiadott 1 öl tűzifa nem jövén számításba...« Ez ugyan humánus, méltányos intézkedés volt, a kiutalt pénz azonban már csak Sükey temetési költségeit fedezhette... 1854. január 18-án bevezette rövid földi, és még rövidebb losonci szereplését. Sírköve a református temetőben áll.”

Végezetül itt említjük meg, hogy a Gyulai Pál nekrológiájában is említett Steller Antal, aki Sükey Károlyt utolsó óráiban ápolta, losonci ügyvéd volt. 1845 nyarán ő látta vendégül és kalauzolta Losoncon a két hétig ott időző Petőfi Sándort. Barátságuk 1844-ben, Steller Antal pesti tartózkodásának idején született. Minderről részletesen olvashatunk az 1995. március 15-én Losoncon megjelent Emlékönyvben: *Petőfi Losoncon*. Petőfi Sándor losonci látogatása 150. évfordulója alkalmából összeállította BÖSZÖRMÉNYI István. Kiadta a Csemadok Losonci Alapszervezete és a Területi Választmány.

Küldetés és Költészet – a Líraértelmezés Dramaturgiája (A költőszerep lehetőségei Közép-Európában – tanulmányok Illyés Gyuláról)

„Repüljetek szavak, / kiáltatok, ti emlékek, /
zúdulj föl nép, sustorogd szét, / a te nevedben
beszélék.”

„...Így tünődtem átmenőben, / lábbal taposva
szinte a konok, / csikorgó anyagot, mert én a
versben / mindig az ilyen nyers valót kerestem, /
remélve, egyszer mégis felragyog!”

„Gondolatoddal tégy túl a lángelmén, / az lesz a
nagy dolog! / De még nagyobb: / mondd el az
egyszerű nép napi nyelvén.” (Illyés Gyula)

Konferencia '97 szeptemberében. Szekszárdon, az Illyés Gyula Pedagógiai Főiskolán. Nemcsak Illyésről esik szó. De szélesebb értelemben is – az általa képviselt költőszerepről. Vagyis: a küldetéses költészetéről, a „váteszmagatartás” lehetőségeiről, nemzeti elkötelezettségről, közéleti szerepvállalásról. Most itt vannak az elhangzott előadások. Kötetbe foglalva; tanulmányokká kerekítve. A téma körülhatároltan adott. A költőszerep lehetőségei. De önmagában lehetetlen szólni erről. Kell hozzá az egész Illyés-líra, életmű és magatartás rangjának és minőségének értelmezése. Ez történik a kötetben is.

A lírai ént előtérbe állító, nemzeti-közösségi gyökereit megfogalmazó, feltáró, értelmező-reflektáló költészet. A három idézet-mottó e költészet három vonását jelzi. E líra három pszichológiai-poétikai sajátosságát. Persze inkább ars poetica jelleggel. Azaz nem feltétlenül a megvalósulás, de feltétlenül a szándék szintjén. Ezért mind-egyikben főként kérdés, nem válasz. Gond, nem megoldás. Csak röviden róluk.

Az első mögött küldetés és költészet összefüggése. Ama bizonyos nemzeti-közéleti szerep. A parasztságnak ígért föld emlegetése. A megszerzésére irányuló új honfoglalás. És ami ehhez kívántatik: „egy új Dózsa egy új sereggel”. Erről és főként ennek a nevében beszél. Csakhogy miként függ ez a költészet rangjával össze? Vagyis miként függ össze küldetés és költészet? A küldetés közvetlen megfogalmazása a költészet nyelvi közegében? Ami mégiscsak öntörvényű szellemi-művészi szféra és produktum. A küldetés hozzáad valamit a költészet rangjához vagy levon valamit a költészet rangjából? Megemeli a szintet vagy süllyeszti? Tegnapi hiteles magatartást képvisel vagy mai érvényes lehetőséget? Húsz évvel ezelőtt biztos értékteremtésről esett volna szó. Tíz év óta valószínűleg értékvesztésről. Legalábbis az érték

megkérdőjelezéséről. Vagy akkor főként lelkesedés. Most főként fanyalgás. Ez a konferencia fő témája. Ekörül az ellentétek. Nem látványosan, de érzékelhetően.

A második mögött az Illyés-líra egyik poétikai sajátossága. Legalábbis egy domináns vonulatában. Az objektív-tárgyias líra nagy korszaka. Témájában és tónusában is. Ami domináns a *Nehéz földben*, a három epiko-lírikus poémában és több mint egy évtized lírájában. Egészen a '43-as *Szembenézve* és a '45-ös *Egy év* című kötetekig. E vonulatnak, bizonyára az egész életmű egyik értékcentrumának, valóban ez a tétje és titka. A „csikorgó anyag” és „nyers való” a versszerkezetben. Amely „egyszer mégis felragyog”. Vagy felrepül. És fellendíti a „csikorgó anyagot” és „nyers valót” a költészet anyagot átszellemítő és valót átlényegítő, örök elvontságaiba. Csupán az a kérdés: valóban teszi vagy mindig teszi? Nos, valóban teszi, de nem mindig. Ha igen, azaz felragyog és felrepül, nagy küldetéses, emelkedett nemzeti líra lesz belőle. Mint – mondjuk – a *Szomorú béresben*, a *Három öregben* és a *Bartók-rapszódia*iban. Ha nem, azaz nem ragyog fel és nem repül fel, kopogó, didaktikus-patetikus, földhöz tapadó líra lesz belőle. Mint – helyenként – a *Két kézben*, *Az építőkhöz* és *A Statisztika-kertben* írott versekben. Közvetetten – a szerepváltozatok elemzésében – e gondok is ott vannak az előadásokban.

A harmadik mögött is az Illyés-líra egyik poétikai sajátossága. Hogy nemcsak küldetéses költészet, ama bizonyos nemzeti-közéleti szerep – a „csikorgó anyag” és „nyers való” megszólaltatásában. De mindez „az egyszerű nép napi nyelvén” is. Petőfi ihlette, XIX. századi, nép-nemzeti ars poetica. Legalábbis annak egy XX. századi változata. De – érdemes végiggondolni – ritkán valósul meg. Még leginkább az epiko-lírikus poémákban, a *Három öregben*, a *Hősökről beszélekben* és az *Iffjúságban*. Meg a költői útírajzokban. A Bulgáriáról szóló ciklusban és a *Verses útinaplóban*. És a nagy történelmi változás szülte lírai örömversekben; a *Cserepezőkben* és a *Megy az ekében*. Igaz, a három epiko-lírikus poéma az életmű legmagasabb művészi rangját reprezentálja. De a költői útírajzok nem. És a lírai örömversek sem. Persze ez utóbbiak – méltán vagy nem – mostanában keveset emlegettetnek. Ezeken túl e költészetben sok minden van, ami „az egyszerű nép napi nyelvén” való megszólalást megnehezíti, netán lehetetlenné is teszi. Csak a két legfontosabbat. Az egyik a korábbi tárgyiasságot megszervező avantgarde ihletettséggű szemléletmód, mondat szerkezet, formakincs. A másik a későbbi klasszicizálódást kísérő virtuóz ritmusszervezés és artisztikus rímszerkezet. Mindkettő pedig a popularitás szándékával szembeszegülő arisztokratikus minőség. Nagyon közvetetten – szerepváltozatok elemzésében – e gondok is ott vannak az előadásokban.

A kötetben érvényesül egy nem nagyon látványos, de jól érzékelhető és éppen ezért még izgalmasabb, mondhatni dramatikus szerkesztés. Ami világossá teszi az előadásokban, a szerepprobléma elemzésében – ha nem is szövegszerűen megfogalmazódó – vitát. És emögött a líraértelmezések, irodalomelméletek, esztétikák szembenállását, közvetetten megsejtetett drámáját. És e dráma dramaturgiáját. Hogy e dráma és dramaturgia jól érzékelhető, a szerkesztő, N. Horváth Béla munkáját dicséri. Egy nyitó és záró tanulmány, ami a küldetéses költészet és „váteszmagatartás” minőségét megkérdőjelezi. Legalábbis megrajzolja e szerep és minőség körül körvonalazódó dilemmákat. Közöttük a többi tanulmány. Amelyek e minőségeket igenlik. Legalábbis nem vitatják. Változatait felsorakoztatják és értelmezik.

A küldetéses költészet és „váteszmagatartás” minőségét megkérdőjelező, legalábbis e szerep és minőség dilemmáit megrajzoló nyitó és záró tanulmány Kulcsár Szabó Ernő és Fried István munkája.

Kulcsár Szabó nem tagadja az Illyés-líra rangját. De felvillantja e költészet nem eredeti, másodlagos jellegének a lehetőségét is. Legalábbis kételyt sugall az egyértelműen innovatív jelleg kérdésében. Amennyiben költői eszköztárának néhány meghatározó motívumát József Attilához, Szabó Lőrínchez, Kosztolányi Dezsőhöz köti. Majd izgalmasan elemzi: a szerep, a küldetéses költészet és „váteszmagatartás” hogyan rejti magában a lírai retorika egysíkúságának, a költői nyelv elszegényedésének veszélyét. És miként rejti magában a költői szabadság hamis tudatának és a költői függőség, (önfüggőség) valóságának e lírában fel nem oldott ellentétét. Amely ez egész költészetben a központba a költői nyelv és lehetőségei helyett a költői ént és szerepeit helyezi.

Fried kételyei a konferencia témájának mindkét elemét mozgásba hozzák. A költőszerep és Közép-Európa fogalmát is. Főként a kettő összefüggésének hazai tradícióit. Kimutatván: a komparatiztika fényében válik láthatóvá, hogy merőben más gyökerekből táplálkozik Eötvös és Petőfi méltán sokat idézett küldetés- és szereptudata. Csak az érzelmileg színezett emlékezés mossa e két, egymástól eltérő tradíciót össze. Majd Márai nyomán állítja szembe a költői szerep és magatartás két változatát. Egy külső és egy belső indíttatású, egy politikai és egy poétikai ihletettséggű változatot. A küldetéses költőt, aki sorsot és létállapotot ostoroz. És a csak költőt, aki nyelvet és ritmust csiszol. Az egyik közvetlenül akar formálni életformát és történelmet. A másik közvetetten akar formálni magatartást és műveltséget. Nyilván ez utóbbit is „korának érzeménye” hevíti. És ne szakítsa ketté „lantja húrjait”!

A küldetéses költészet és „váteszmagatartás” dilemmáit megrajzoló nyitó és záró tanulmány között a más megközelítések egész sora. Nagy részük e minőség és rang elismerése és elemzése. Két dolgozat indul el más irányba. És vet fel tartalmilag vagy módszertanilag különálló problémát. Tamás Attila és Németh G. Béla gondolatmenete. Tamás dolgozata a szerep és a hozzá kötődő hang minőségeit és változatait értelmezi. Ebből vezet le két nagyon lényeges kérdést. Először a társadalmi-közéleti és az irodalmi-művészeti szerep viszonyát. A közéleti elkötelezettség nem akadályozza-e az esztétikai értékteremtést? Hozzáad valamit a művészi ranghoz vagy levon valamit belőle? Másodsor a társadalmi-közéleti és az irodalomtörténeti-fejlődésbeli szerep viszonyát. A közéleti elkötelezettség nem akadályozza-e az irodalomtörténeti innovációt? Hozzáad valamit az irodalomtörténeti ranghoz vagy levon valamit belőle? Németh dolgozata a háború utáni, Illyés szerkesztette *Válasz* három évfolyamát elemzi. Nem a szépirodalmi, hanem az elméleti, szociológiai, politikai, publicisztikai vonulatot. Éreztetvén a közelgő „fordulat” atmoszferikus nyomását a megfogalmazódó gondolatmenetekben. A dolgozat főként módszertanilag érdekes. Az eszme- és művelődéstörténeti megközelítés világos példája. Amint az irodalomtörténeti folyamatokat az eszme- és művelődéstörténeti folyamatokba beágyazza. Az egyidejű tendenciákat egymás felől, kölcsönösen-párhuzamosan megvilágítva.

A többi dolgozat nagyrészt a szerep, a küldetéses költészet, a „váteszmagatartás” változatait vizsgálja. Pomogáts Béla ennek alakváltásait a teljes pályaképpen. Görömbei András megvalósulásait a líra reprezentatív verskompozícióiban. N. Horváth

Béla alapvonásait a pálya kései szakaszán. Tasi József az életművet és szerepet az ötvenes években. Domokos Mátyás egy sajátos lírai-poétikai vonást. A szerephez kötődő humort, iróniát-öníroniát. Kántor Lajos pedig – értelemszerűen – Illyés erdélyi kapcsolatait.

E vonulatban, a szerep, a küldetéses költészet, a „váteszmagatartás” értelmezésében Bíró Zoltán megy a legmesszebbre. Kimondva e közéleti-költői minőség végső logikáját. Hogy alapjaiban értelmezve nem szerepvállalásról és magatartásról van szó. Hanem nemzeti-történelmi sorsról. És az ezzel való alkatilag veleszületett vagy szükségszerűen kikényszerített sorsazonosságról. Végkövetkeztetései vagy inkább végső kérdései a ma dilemmáit érintik. Mi lesz az irodalommal e nemzeti-közösségi sorsvállalás nélkül – a globalizáció korában? Hol fogalmaztatnak meg és képviselhetnek a társadalmi létkérdések, ha a politika ezek megfogalmazására és képviseletére képtelen?

Eddig a kötet tanulmányainak két vonulata. Látens, manifesztté sehol sem váló vitájukban a mai irodalom- és különképpen líra-értelmezés kettőssége. Sőt, e kettősség vagy szembenállás drámája, a benne megfogalmazódó érvek dramaturgiája.

Tovább lehet menni egy lépéssel. E drámában és dramaturgiában – vagy legalábbis mögötte – felsejlik a hazai líraértelmezés, de inkább az egész irodalomértelmezés (irodalomtudomány?) „paradigmaváltásának” lehetősége. E lehetőség három igen fontos vonása.

Az első a szerep, a küldetéses költészet, „váteszmagatartás” dilemmarendszere. Hogy egyértelműen tradícióról, csak a múltba utalható minőségről vagy esetlegesen aktualitásról, a jelenben is érvényes lehetőségről van szó? Emögött persze ott van az irodalom és politika viszonyának gondja. Mindenképpen csak irodalomtörténeti ténynek tekinthető a magyar líra és az egész magyar irodalom nagy, politikailag ihletett vonulata? Vagy él e változat a jelenben és élhet e változat a jövőben is? Ez pedig maga után vonhatja a magyar irodalomtörténet újrajrásának követelményét. Mint ahogy mindig minden irodalomértelmezésbeli paradigmaváltás újrajrja a maga számára az irodalomtörténetet.

A második az irodalom, az irodalmi fejlődés és főként az irodalomtörténet dilemmarendszere. Hogy az irodalomban, az irodalmi fejlődésben és főként az irodalomtörténetben számításba jönnek-e, „irodalmon kívüli”, társadalmi-történelmi, művelődésbeli szempontok? És ha igen, mikor, milyen feltételek között és mennyire? Azaz „exogám” irodalomvizsgálat és irodalomtörténet. Vagy csak „irodalmon belüli”, stílárís-poétikai-narratológiai szempontok jönnek számításba? És ha igen, melyik, milyen feltételek között és mennyire? Azaz „endogám” irodalomvizsgálat és irodalomtörténet. „Exogámia” vagy „endogámia”. Nemcsak a produkció, az író, hanem a recepció, az olvasó felől is.

A harmadik, hogy milyen irodalomelmélet, esztétika, azaz művészetfilozófia van az irodalom, az irodalomértelmezés és főként az irodalomtörténet-írás mögött? Egy a társadalmi-történelmi világra közvetlenül is reflektáló, azt közvetlenül is formálni akaró, azaz végső soron történetfilozófiai indíttatású irodalomértelmezés és irodalomtörténet-írás? Vagy egy a társadalmi-történelmi világra legfeljebb közvetetten reflektáló, azt legfeljebb közvetetten formálni akaró, végső soron poétikai indíttatású irodalomértelmezés és irodalomtörténet-írás? Nyilvánvaló, hogy a hazai tudomány

múltjában az előbbi tendencia volt uralkodó. Nyilvánvaló, hogy a hazai tudomány jelenében az utóbbi tendencia válik uralkodóvá.

Ezek – tagadhatatlanul – lehetnek éles szembenállások. Persze nem kell éles szembenállásokká válniuk. Lehetnének „csak” lényeges különbségek. Sőt, elméletileg igencsak elképzelhető lenne az álláspontok valami mértéktartó, tudományos szektaszempontokat mellőző szintézise. De erre sem különösen a szóban forgó kötetben, sem általánosan a tudomány különböző iskoláiban karakterisztikus törekvés nem mutatkozik.

Nos, hogyan is állunk a szereppel, a küldetéses költészet, a „váteszmagatartás” minőségeivel? Úgy vélem, e minőség nem is gondmentes, nem is elvetendő. Megvannak a lehetőségei, megvannak a veszélyei. Küldetéses költészet? De „küldte-é” valaki? Ha igen, ki és mire? Ha igen, milyen költői rangon képviseli a küldőt és a küldetést? Ha magas költői rangon, lehet a küldetés érvényes is. De érdemes elgondolkodni rajta: nem a nemzeti minőség teremti a költői rangot, hanem a költői rang hitelesíti a nemzeti minőséget. A nemzeti költő önmagában, a nemzeti jellegtől még nem lesz nagy nemzeti költő is. De a nagy költő önmagában, a nagy rangtól még lehet nagy nemzeti költő is. Ám mindenképpen ott rejlik a szerepben az öntúldimenzionálás, a problémátlan prófétaság veszélye. Hogy a szerep a maga szélsőségeiben elvezethet a fenséges és a nevelés határára is. Mindössze személyes hitem: ahogy Kölcsey Ferenc, Eötvös József, Petőfi Sándor, Ady Endre, Babits Mihály és Illyés Gyula megvalósította, nem jelent számomra semmiféle gondot. Ahogy Szabó Dezső és Németh László megvalósította, az életpálya egyes szakaszain, bizony, igen. Hogy a szerep XIX. századi tradíció, cseppet sem zavar. Minden egyéb mellett: az egész régióinkban a XXI. század küszöbén is jelen van a XIX. század. Miért éppen ez zavarna belőle? És számomra a XIX. századi jelleg semmiképpen sem elmarasztaló minősítés. Amíg nincs az emberi-társadalmi-nemzeti gondokat méltóan reprezentáló politika, miért ne lehetne az emberi-társadalmi-nemzeti gondokat méltóan reprezentáló irodalom? És nemcsak régi gondokról lehet szó. Hanem új, ezredvégi gondokról is. Amiket például éppen az általános globalizáció és az európai csatlakozás teremtett. És végül talán a legfontosabb: egy egészségesen élő és fejlődő irodalomban jelen lehet sok minden. Egymással minőségben vetélkedve. Ám egymást semmiképpen sem megtagadva.

És ne feledjük: változik egy életműben a szerep, a küldetés tartalma és minősége is. Hogy Illyésnél miként, a tanulmányok bőségesen elemzik. Kaphat például – mint Illyésnél is – aktuális társadalmi-politikai jelleg helyett absztrakt, emberséget formáló, történelmi-történetfilozófiai jellegű: „De föl- és fölemelem újra / zúgó fejem, / nézzünk farkas-szemet hát, / történelem.” Vagy kaphat például – mint Illyésnél is – aktuális társadalmi-politikai jelleg helyett absztrakt, életet igenlő, antropológiai-ontológiai jellegű: „nem pénz a pénzt, nem gyilkos gyilkosát, / az élet szüli százszor meg magát.”

POSZLER GYÖRGY

A magyar irodalomtörténet bibliográfiájának új kötetei

Nagy vállalkozás teljesedett be *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája* két utolsó kötetének megjelenésével. Az „utolsó” jelző a publikálás időrendjét illeti, a sorszám és a sorozat logikája szerinti zárókötet már 1991-ben megjelent (8. 1945–1970 *Személyi rész*). Most végre a régóta várt 3. és 5. kötetet tartjuk a kezünkben: 1849–1905 *Személyi rész II. H–Zs* (1997); 1905–1970 *Általános rész* (1997). Az első Tódor Ildikó munkája, a második B. Hajtó Zsófiáé. E bibliográfiák fogaskerékszerűen illeszkednek korszakuk szerinti előzményeikhez, s rajtuk keresztül a nyolckötetes nagy egészhez. Szomorú tény, hogy az 1972-ben megindított sorozat munkatársai (szerkesztők, lektorok, mások) közül többek nevét már gyászkeretbe kell foglalni; egyben mégis biztató, hogy az eltávozottak helyére jól fölkészült utódok léptek; a feladat és a felelős szakértő, jelentős ügyekhez méltóan, rendre megtalálta egymást.

A sietős bíráló – az egész sorozatot illetően – bizonyára szóvá teszi az 1970-es záró korszakhatárt, de nem méltányosan. Igaz, hogy átalakult, netán fölfrissült a magyar irodalomtörténeti recepció az elmúlt évtizedekben, de az új tudománytörténeti fázis regisztrálását éppen nem illendő a másra vállalkozó, az előző korszakok könyvészetét szintetizáló könyvsorozattól elvárni. Közismertek azok a személyi és technikai nehézségek, meg a munkafeltételekkel kapcsolatos hátrányok is, melyek a bibliográfia készítését meghatározták. A föladat méretéhez képest kicsiny volt a foglalkoztatott bibliográfusok létszáma; az Irodalomtudományi Intézetben nem állt rendelkezésre számítógép; a Széchényi Könyvtár éves bibliográfiai összesítései késve jelentek meg, majd abbamaradtak. Mégiscsak biztató, hogy az 5. kötet *Bevezetőjében* ezt az óvatos ígéretnek hangzó mondatot olvashatjuk: „Joggal merült fel egy újabb összegező pótkötet szükségessége, amely az eltelt 25 év anyagával egészíthetné ki a kézikönyvsorozatot.”

A legutóbb napvilágot látott két kötetet nemcsak az különbözteti meg egymástól, hogy két különböző korszakot dolgoznak föl, hanem az is, hogy a bibliográfiai diszciplínán belül eltérő műfajt és tematikát képviselnek (lásd a *Személyi rész*, illetőleg az *Általános rész* megjelenését már a borítón föltüntetett alcímekben). Tanácsos tehát külön-külön szemügyre venni és jellemezni őket.

1849–1905 *Személyi rész II. H–Zs*

A kötet anyagát gondozó Tódor Ildikó munkatársa Császtvay Tünde, a lektor Nagy Miklós volt. A *Bevezető* hálásan emlékezik meg az elődök és segítőtársak közül H. Törő Györgyi, V. Windisch Éva, Horváth Károly, Kerényi Ferenc, Dávidházi Péter, Csóra Karola szakmai közreműködéséről, Péch Zoltán részvételéről a gyűjtő- és adatellenőrző munkálatokban, Nagy Csaba nélkülözhetetlen segítségéről a bibliográfia számítógépes adatbázisának fejlesztésével, programjával kapcsolatban. A közvetlen előzményt, a sorozat 3. kötetét H. Törő Györgyi, Nagy Miklós és Tódor Ildikó jegyezte: az tartalmazta az *Általános részt* és a *Személyi rész I. A–Gy* című részfejezetet; ott szerepelt, csak a terjedelmesebb, szakszerű bontást igénylő bibliográfiákat említve, Arany János, Bródy Sándor, Csíky Gergely, Gárdonyi Géza, Gyulai Pál. A 4. kötet az abc szerinti kezdőbetűkből is többet ölel föl, „nagy” író is több szerepel benne: Jókai Mór, Kemény Zsigmond, Kiss József, Komjáthy Jenő, Madách Imre, Mikszáth Kálmán, Rákosi Jenő, Szigligeti Ede, Tolnai Lajos, Tömörkény István, Vajda

János például; s tegyük hozzá, így is lemondva a teljességről: meglehetősen hosszú fejezetekben dolgozzák föl Lévy József, Rákosi Viktor és Szabolcska Mihály, Szász Károly, Szigeti József és Tóth Kálmán életművének irodalomtörténeti könyvészetét.

A két kötet (a 3. és a 4.) személyi részét együtt olvasva kiderül, hogy az Arany Jánosról szóló adattár a leggazdagabb, utána Jókai, Madách, Mikszáth a sorrend. A bibliográfia akarva-akaratlanul kapcsolódik napjaink irodalomelméleti és -történeti vitáinak olyan kulcskérdéseire, mint például a kánon(ok) problematikája. Reprezentatív mintavétel alapján bontakoznak ki a szemünk előtt olyan arányok, melyeket a korszakon belül a legkésőbbben született szerzők esetében is közel százéves irodalomtörténeti kritika alakított ki. Ezeket a számolható, mérhető adatokat mostantól kezdve talán már nem illik kihagyni a kánonképzés- és képződés motívumainak végiggondolásakor.

Behatóbban elemezve a szerzőkről szóló („személyi”) szócikkeket, olyan részlet-megfigyelésekre is alkalom nyílik, amelyek a recepció folyamatában segítenek pontosabban tájékozódni. Lévy Józsefnek meglehetősen nagy terjedelem jut, de főleg abban a korszakban, amelyben még él Arany, Gyulai, Erdélyi, Szász Károly stb.; kitűnik levelezésének kivételes fontossága; a *Nyugat* első nemzedéke még figyel rá, de a harmincas évektől az ötvenes évek közepéig-végéig jóformán elapadnak az adatok.

A Petelei István-szócikket kiragadva a hullámozó befogadás tanulságos példájával találkozunk. Életében nem túltengő, de a műveket arányosan követő kritikai figyelem kíséri, bár ez már az 1900 utáni évtizedekben is lankad, halála után pedig megszűnik a folyamatos érdeklődés. 1928-ban emléktáblával jelölik meg marosvásárhelyi szülőházát, 1935-ben megünneplik halálának negyedszázados évfordulóját. 1940 és 1970 között jó, ha évtizedenként öt-hat bibliográfiai adat fölbukkan róla. Tanulságos a recepció regionális megoszlása is. Indulásakor, sőt élete végéig a budapesti folyóirat- és sajtókritika támogatja elsősorban *A Hontól A Hétig*, az *Élettől a Nyugatig*. Halála után a mégoly pislákoló kultuszt Erdély kezdeményezi, és jórészt ott ápolja többek között (nem a szerzőket, hanem az orgánumokat sorolva) az *Erdélyi Lapok*, *Erdélyi Múzeum*, *Erdélyi Almanach*, *Erdélyi Szemle*, *Erdélyi Helikon*, majd 1945 után az *Igaz Szó*, *Utunk* és a *Korunk* című folyóirat. Ez a szemléltető példa arra is figyelmeztet, hogy a recepciótörténet alakulását nem elegendő a modernség történetén belüli hullámok elmélete szerint nyomon követni; a bibliográfia – az adatok, mondhatni, spontán fölsorakoztatásával – jelzi vagy sugallja, hogy vannak olyan nem lebecsülhető történeti, művelődéstörténeti, esetünkben kisebbségtörténeti szempontok is, amelyek a földolgozás és a befogadás folyamatára, mikéntjére ugyancsak számottevő súllyal hatnak.

A „legnagyobbak” munkásságát, helyesebben recepcióját földolgozó fejezetek közül kiváltképpen a Madách-bibliográfiában tűnik föl egyedi módon, sokoldalúan részletező koncepció. Természetszerűleg *Az ember tragédiája* kerül más műveknél élesebb reflektorfénybe. Tizenegy (több esetben még tovább tagolt) alfejezet segíti a kutatást a *Tragédia* sokrétűen differenciált irodalmának áttekintésében és csoportosításában. Szó sincs fontoskodásról: az „anyag” kívánja meg a sokféle elágazás számbavételét és eligazító tagolását, hiszen külön-külön gazdag irodalma van például az egyes alakoknak, színeknek, Arany szövegjavításainak, a kiadástörténetnek és a szövegg kritikának; megérdemli a több pontba szedett kibontást a mű hazai színreviteleinek krónikája; külön kell tárgyalni a külföldi fogadtatást és fordítá-

sokat, illetőleg a külföldi színreviteleket és kritikájukat. Ami a Madách-életmű másik részét illeti, ott is bonyolítják a helyzetet az 1960-as években színpadra került újrafarmált, átigazított változatok: a Keresztury Dezső fölfrissítette *Mózes és Csák végnapjai* méltán szerepel külön sorszámmal az *Egyes művekről* című nagy fejezet végén. Az egész szócikk leleményes és inspiratív megoldása egy igen bonyolult földadatnak.

1905–1970 Általános rész

B. Hajtó Zsófiának, az 1905–1970 Általános rész szerkesztőjének kivételesen nehéz dolga lehetett. Több korszakot tekint át, amelyeknek a „személyi részét” három kötet tartalmazza, indokolható belső periodizációs határral: 1905–1945 (6. és 7. kötet), 1945–1970 (8. kötet). „E három 20. századi kötethez szervesen kapcsolódik a most megjelenő 5. kötet, az ún. *Általános rész*, amely századunk magyar irodalomtörténetére vonatkozó azon publikációk bibliográfiai leírását foglalja magába, amelyek nem egyes írókra, hanem a korszak irodalmára általában vonatkoznak. Ilyenek a különböző kézikönyvek, segédkönyvek, összefoglaló irodalomtörténetek, irodalomtörténeti, műfajelméleti és műfaj történeti publikációk, a század magyar irodalmi folyamatával, irodalmi életével, könyv-, sajtó- és színház történetével, a határainkon túli magyar irodalmmal és irodalmunk világirodalmi kapcsolataival foglalkozó monográfiák, tanulmányok és cikkek.” Ha nemcsak átfutunk ezen a *Bevezetőben* rögzített programon, hanem szavanként, szókapcsolatonként elemezzük tartalmát, rá kell ébrednünk hallatlan bonyolultságára, istenkísértő kockázatosságára.

A kötet lektora Pomogáts Béla volt; B. Hajtó Zsófiának a szerkesztésben közreműködő munkatársai közül a *Bevezető* kiemeli Szabó György, Béley Pál, Sinka Erzsébet és Péter László nevét; a szakrend kialakításában V. Windisch Éváét; az adatok ellenőrzésében részt vett Szász Andrásné, Csóra Karola és Sörös Zsolt.

Az 1945-ös határvonáshoz igazodva a kötet két nagy részre oszlik (kivéve a *Segédkönyvek, összefoglaló művek* című fejezetet, amely teljes egészében az első rész elejére került, és a tárgyalat időszak egészét átöleli). A szakrend nagyrészt az előző korszakot bemutató bibliográfia általános részét követi; megjegyezni való különbséget abban észlelünk, hogy az 5. kötetben a 3.-hoz képest eggyel gyarapodott a száma: *A magyar irodalom külföldön* című témakör önállósítása indokolt, mert azt jelzi, hogy az első világháború után az elcsatolt területeken és általában a határainkon kívül kibontakozott magyar irodalom és irodalmi, szellemi élet külön tárgyalást igényel.

Szintetizálásra biztat és távlatos áttekintésre serkent a kötet beosztása és az igényes válogatás. A 3. fejezet például mind az 1945 előtti, mind a későbbi korszakot tárgyaló részben az irodalmi műfajok meg az irodalmi kifejezőeszközök elméletét és történetét (ezek bibliográfiáját) dolgozza föl. Ilyen kimeríthetetlenül gazdag témakörben „teljességet” elvárni vagy számon kérni nem lenne méltányos; elég annyi, hogy rendre képviselve vannak a reprezentatív szerzők és a valóban fontos gondolatok, problémák és utak. Kiderül például, hogy az 1905–1945 közötti magyar líráról szóló alapvető tudományos összegzéseket Horváth Jánosnak, Alszeghy Zsoltnak, Komlós Aladárnak, Vajthó Lászlónak, Friedrich Lászlónak és Tamás Attilának köszönhetjük (az 1970-ig írottak közül persze). Az *Áttekintések* meg *A költészet fejlődése és válsága* címszó alatt főleg a korai *Nyugat* és az avantgarde értelmezéseinek, valamint a fiatalabb korosztályokkal folytatott vitáiknak a dokumentációját kereshetjük meg. Az annotációk, mint másutt is, tömörek, csak a leglényegesebb eligazítást tartalmazzák.

A temérdek tanulság közül, amelyeket az 1945 utáni líráról szóló számadás tartalmaz, a *Viták* című és az utána következő alfejezetekből választhatunk egyet. 1950 körül „példákról és feladatokról”, „mai költészetünk gyermekbetegségeiről” esik a legtöbb szó; 1954-ben a „pesszimista versekről”; 1955-ben a „költészet varázsa” képzetköre nyomul előtérbe; 1960-ban a modernség, modernizmus kérdései; 1966-ban: magyar költészet – európai költészet. Már ez a néhány (nem önkényes) kiemelés rávilágíthat arra, hogy a bibliográfia olykor az értekező körülírásnál pontosabban, nyersebben, mert kevesebb szelektálással ad számot egy-egy műfaj, s annak révén az irodalom, a szellem önkontrolljáról, kulcsszavakat kiemelve tendenciákat világít meg röntgenképszerűen. – A 6. nagy fejezet különleges fontosságú bizonyítéka annak, hogy „az elszakadt magyarság irodalma”, „az utódállami irodalom”, „a kisebbségi magyar irodalom” (és még többféleképpen nevezték) mindig az egységes magyar kultúra részének tekintette magát, és az is volt.

A beosztás, tagolás, az elrendezés dolgában legföljebb néhány apró kérdőjel kívánczok a lapszélekre. A szabadvers szakirodalmának ismertetése talán kevésbé illik a *Líra* alfejezetébe, inkább a *Vers, verstan* címszó alá (lásd 55. és 85–86.). Nem számon kérhető, legföljebb hiányolható egy olyan tömb, amelyet például a Trianon címszó jelezhetne a *Tárgymutatóban*. A *Plágium, plágiumperek* és az *Írói perok* című részfejezetekből (168–170.) hiányzik Kodolányi János neve. (Bár ez a kifogás halványodik, ha a 6. kötetben (1905–1945 *Személyi rész A–K*) a megfelelő helyeket föllapozzuk.

Tódor Ildikó, B. Hajtó Zsófia és munkatársaik nélkülözhetetlen alpművekkel gazdagították és fejezték be az Irodalomtudományi Intézet egyik nagyszabású vállalkozását. Sürgető várakozással lessük a folytatást, irodalomtörténetünk 1970 utáni szakaszának bibliográfiáját.

CSÜRÖS MIKLÓS

Bitskey István: *Püspökök, írók, könyvtárak.*
Egri főpapok irodalmi mecénatúrája a barokk korban
 (Studia Agriensia, 16.)

A Heves megyei Múzeumi Szervezet olyan tárgyú kötet kiadására vállalkozott, amely nem elsődlegesen a muzeológia tárgykörébe, hanem inkább az irodalom és könyv történetébe tartozik. A szerző, Bitskey István a fenti címen írta meg a tridenti zsinatot követő bő két évszázadra vonatkozóan az egri főpapok irodalom- és művelődéspártoló tevékenységének történetét. Műve három nagyobb fejezetre tagolódik. Az első tárgyalja az egri papság római tanulmányait, a második a török uralom miatt kassai, jászói, majd újból kassai száműzetésbe kényszerült egri püspökök kulturális és vallásszervező tevékenységét, s a Fenesy György és Telekesy István időszakára eső visszatelepülési folyamatot. Végül a harmadik fejezetben a két legjelentősebb XVIII. századi egri főpap, Barkóczy Ferenc (1745–1961) és Eszterházy Károly (1761–1799) irodalompártoló és egyházszerző tevékenységének története következik részletes előadásban. Összesen 201 esztendő egri püspökeinek időszakát vette a szerző vizsgálat alá, s mint kiderült, ebből 153 évig a hatalmas egri egyház-

megyét olyan főpapok kormányozták, akik teológiai stúdiumaikat a római Collegium Germanicum Hungaricumban végezték, így joggal volt feltételezhető, hogy az „örök város” szellemi hatása érezhető és kimutatható későbbi egyházkormányzati működésükben is. A hipotézist a részletes elemzés messzemenően igazolta, számos jelét mutatva be annak az eszmei kisugárzásnak, amelyet Róma gyakorolt egykori alumnusai révén a magyar egyházi életre.

A reformáció győzelmes terjedését követő tridenti zsinat résztvevőinek fő célja volt a katolikus egyházi szervezet helyreállítása s a hívek visszanyerése. Ehhez elsősorban a rapszodikus és tervszerűtlen papképzést kellett új alapokra helyezve megszervezni, szabályozni a teológiai tanulmányok rendjét, időtartamát, emelni színvonalát. Különösen nehéz volt a helyzet a török hódoltság területén, ahonnan többnyire menekülni volt kénytelen a katolikus papság. Mindezt a nehézséget Eger példája is tükrözi. A városnak 1687-ben történt felszabadulása után elsőként jezsuiták érkeztek az ősi egyházmegyei székhely rekatolizálására, akik ideiglenes épületekben iskolát, egy török dzsámiban pedig templomot rendeztek be, s rövidesen megkezdték a *Ratio studiorum* szellemében történő oktatást.

Bitskey István számba veszi azokat a hatásokat, amelyek az egri egyházmegyét újjászervező papságot Rómában érték. Nevekké dokumentálja, hogy a teológiai tantárgyakat Európa-szerte híres tudósoktól sajátíthatták el, de tanultak geometriát, matematikát, asztronómiát is. A Collegium Romanumban kapott teológiai-filozófiai ismeretek és a Germanicumban nyert spirituális nevelés mellett a növendékekre a barokk Róma egész művészete és kultúrája is erősen hatott. Pietro da Cortona, Bernini és Borromini művészeti alkotásai az érett barokk legjobb színvonalát ismertették meg a Rómában tartózkodó fiatalokkal. Az alumnusok számos reprezentatív ünnepségnek lehettek szem- és fültanúi, s gyakran maguk is szereplői lehettek iskoladrámák bemutatóinak a kollégium auditoriumában. Ezek az alkalmak egy egész életre meghatározó élményt jelentettek szereplőnek és nézőnek egyaránt. Nem maradt el a zenei nevelés sem. Mindezt figyelembe véve nyilvánvaló, hogy az egykori római studens tanulmányai végeztével Magyarországra visszatérve maga is a saját területén ugyanezeknek a stúdiumoknak, ismereteknek, művészeti eseményeknek a propagálója akart lenni, s ha püspöki székbe került, akkor anyagi javait jelentékeny mértékben ezekre a nemes célokra kívánta fordítani, követve mindazt a művészeti ideált, amelyet Rómában megismerhetett.

A XVIII. században azután már a pápaság székhelyén is jelentkeztek a felvilágosodás különféle eszmei áramlatai tudományban, teológiában, irodalomban, képzőművészetben, kegyességben, spirituális életben, liturgiában és ünnepi reprezentációban egyaránt. Rómában is teret nyert a janzenizmus, s az egyház belső reformját sürgető Muratori tanai is rohamosan terjedtek, s mindez nyilvánvalóan a Collegium Germanicum Hungaricum növendékei között sem maradt hatás nélkül. Kérdés tehát, hogy mit és mennyit hoztak haza ezekből az eszmékből azok a növendékek, akik később egri püspökökként irányíthatták Magyarország egyik legnagyobb egyházmegyéjének szellemi életét.

Erre a kérdésre ad választ Bitskey István igen alapos filológiai apparátussal, a hazai és külföldi (főként természetesen olasz és német) szakirodalom széles körű ismeretében. Írásának erénye, hogy szakszerűen fogalmaz, stílusának ugyanakkor annyira erős a vonzása, hogy könyvét nem csupán a kutató, hanem a kevésbé tájéko-

zott olvasó is érdeklődéssel tanulmányozhatja. Nem kerüli ki a szakmai vitákat sem, meggyőzően bizonyítja, hogy egyes korábbi szakirodalmi álláspontokkal szemben több egri püspök – különösképp Eszterházy Károly – nem nevezhető az intolerancia jellegzetes képviselőjének. Ez utóbbi, meglehetősen felszínes álláspontot a szerző éppen Kazinczy Ferenc véleményével cáfolja meg, aki az egri püspöknél tett látogatása után azt írta beszámolójában, hogy „ha te is azt hiszed, amit némely protestánsok mondanak, hogy intoleráns, hogy üldöz, nagyon csalatkozol” (122–124.).

Az árnyalt fejtegetésekben gazdag könyv azonban mégis hagy némi hiányérzetet olvasójában. Mert igaz ugyan, hogy a kötet vállalt célja a baarokk kor egri főpapjainak irodalmi mecénatúrája volt, ez azonban (főképp Barkóczy és Eszterházy esetében) igen erősen összefügg egyéb területeken végzett szervezői tevékenységükkel is. Érdemes lett volna a főpapok és a város híres jezsuita gimnáziumának viszonyáról bővebben is szólni. Az iskola színielőadásain ugyanis a püspökök gyakran személyesen is megjelentek, az előadandó drámák kiválasztásában is inspiráló szerepet játszottak. Vajon véletlen-e, hogy az Egerben előadott drámák között sok a profán tárgyú, több darab az oktatásból kimaradt témákat vitte közönség elé? Magyar és világtörténeti események s a mitológia hősei ugyanis gyakran kerültek színpadra, s ez nemritkán püspöki rendelésre történt. S vajon a főpásztorok tettek-e annak érdekében valamit, hogy a jezsuita gimnáziumban az újabb természettudományos tárgyak is helyet kapjanak? Mit tudtak adaptálni abból, amit Rómában városépítészetből, művészetből tapasztalhattak és megismerhettek? Minderről számos adat áll már idáig is rendelkezésre, a püspöki mecénatúra összképéhez ezek is hozzátartoznak.

Bitskey értekezésének feladata elsősorban az volt, hogy a város könyv-, könyvtár-, és nyomdászattörténetét az irodalomtörténet keretei között bemutassa. Ezt a feladatot szinte maradéktalanul teljesítette is. Érdemes lett volna azonban összevetni, mennyi volt az Egerben kiadott teológiai, aszketikus, illetve profán témájú könyvek számaránya. Ilyen adat tovább erősítheti az egyébként meggyőzően bizonyított tételt Eszterházy teológiai racionalizmusáról. Irodalomtörténeti-irodalomszociológiai szempontból a könyv legtanulságosabb fejezete azt mutatja be, hogy Eszterházy kora legjobb íróival került (többnyire személyes) kapcsolatba, s támogatott nem katolikus szerzőket is műveik kiadásában (például Báji Patay Sámuel református nemest *Az régi indusok bölcselkedések* című művének kiadásában, 1781-ben). Hiányolható viszont a város zenei életének bekapcsolása az összképbe, annál is inkább, mivel erről újabb összefoglalás látott napvilágot (Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1987). Ismeretes, hogy a jezsuita iskolai színjátékokat gyakran zenekari betétekkel színesítették, s az egyházi vagy világi ünnepek alkalmával zenészek, énekesek léptek fel (gyakran éppen püspöki kezdeményezésre).

Örvendetes, hogy Eger irodalompártoló, mecénás püspökeiről szóló könyv gazdagítja most már a régió művelődéstörténetének összképét. Kívánjuk, hogy a Petercsák Tivadar szerkesztette sorozat a továbbiakban is ilyen színvonalasan működve tekintse céljának a helyi érdekeltségen messze túlmutató, hasonló tárgyú és súlyú kötetek kiadását.

(Heves M. Múzeumi Szervezet, Eger, 1997)

KILIÁN ISTVÁN

A XIII. századi magyarországi vallásosság két forrása
 (Árpád-házi Szent Margit legrégebbi legendája és szentté avatási pere:
 Boldog Margit élettörténete, Vizsgálat Margit szűznek életéről,
 magatartásáról és csodatetteiről)

„A magyar szentek tetteinek és csodáinak emlékét többnyire csupán a magyarországi irodalmi hagyomány őrizte meg és örökítette tovább, kultuszuk is legfeljebb a szomszédos népek körében vert – szerény mértékben – gyökeret. Mindössze két kivétel akad: Erzsébeté és Margité; ők ketten nemzetközi karriert futottak be.” E szavakkal indította Klaniczay Tibor *A Margit-legendák történetének revíziója* című jelentős tanulmányát, amelynek szomorú vonatkozása volt, hogy a tanulmány sajtó alá rendezését és kiadását már fiának, Klaniczay Gábornak kellett elvégeznie, aki kötetük (*Szent Margit legendái és stigmái*, Bp., Argumentum Kiadó, 1994, Irodalomtörténeti füzetek, 137. sz.) elé írt visszaemlékező soraiban megindító szavakkal idézte fel a közös érdeklődés, a közös munka örömeit. A kettejük többéves, több évtizedes vizsgáldásait átható, mozgató szellemi izgalmak azonban mások munkáiból is kiérződnek, főként azokéból, akik a középkor magyar szentjeivel kerülnek kutatói kapcsolatba. Szentjeink pedig szép számmal vannak, már az államalapítástól és a kereszténység felvételétől kezdődően, így a velük kapcsolatos tudományos tennivalók, következképpen szellemi izgalmak sem látszanak szűnni.

Különösen igaz ez Árpád-házi Szent Margitra, aki a XIII. században, a keresztény világnak a IV. század után eme másik nagy szent- és legendatermő korszakában már gyermekként kitűnt életszentségével, és akinek az ámulat mellett olykor ugyanolyan mértékű viszolygást is kiváltó alakja a kortársaktól – Gárdonyi Gézá, Kodolányi Jánoson, Veres Péteren át másokig – íróink, költőink közül is sokakat foglalkoztatott.

A hagyomány szerint a hazájáért gesztelő áldozatként felajánlott és a vezekló életmódot vállaló Domonkos-rendi apácává lett királylány olyan korban követte a szegénység, tisztaság és engedelmesség általános rendi parancsait, amely a lelkeségnek sok szempontból új útjait kezdte járni. A század szenteszményének, a domonkos lelkeségnek a vonásai a dominikánus női vallási ideált megtestesítő Margit alakja körül korán meginduló legendaképződés latin, magyar és német nyelvű alkotásaiban egyaránt jól tükröződnek. Ezek számának növekedése pedig – ahogy kutatóink közül többen is megállapították – a középkori magyar irodalomtörténet egyik legbonyolultabb kérdését: a Margit-legendák genezisét eredményezte. Mivel a királylány halála után testvére, V. István kezdeményezésére szinte azonnal megindult szentté avatási eljárása is, az első – elveszett – jegyzőkönyv után a második anyagát (Protocollum II, 1276) is hozzá kell kapcsolnunk a szaporodó számú legendák vizsgálatához.

Az *Árpád-házi Szent Margit legrégebbi legendája és szentté avatási pere* című kiadvány a címében is említett két dokumentumot: a legrégebbi, valószínűleg 1271 és 1275 között készült latin nyelvű legendát és a szentté avatási per vizsgálódásai során, 1276 júliusa és októbere között meghallgatott tanúk vallomásainak jegyzőkönyvét közli magyar fordításban; az előbbi Bellus Ibolya, az utóbbi Szabó Zsuzsanna munkája.

A legrégebbi életírásnak és a szentté avatási per anyagának egy kötetben való kiadása teljes mértékben indokolt, egyrészt, mert ezek voltak az alapjai a későbbi le-

gendafejlődésnek, szűkebben az úgynevezett Marcellus-típusú legendáknak, másrészt, mert már a kezdet kezdetén közös cél kapcsolta össze őket: Margit szentségének hivatalos elismertetését, kanonizációját kívánták elősegíteni.

A kiterbélyesedett „Margit-filológiában” rendet teremteni próbáló Klaniczay Tibor által *legenda vetusnak* nevezett legrégebbi *vita* keletkezésével kapcsolatban elfogadottnak látszik, hogy ez nem sokkal Margit halála után született „*magis visa, quam audita*”, vagyis olyanvalaki által, aki ismerhette Margitot, illetve több mindent azoktól hallhatott, akik őt ismerték. A hagyományos álláspontot, mely szerint ez a személy Marcellus domonkos provinciális, Margit jó ismerője, lelkiatyja és gyóntatója – akit ugyan a legendát 1936-ban egy bolognai kódexben felfedező Böle Kornél még csupán *frater seniornak* mert nevezni – a legújabb kutatások is megerősíteni látszanak. A Domonkos-rend és a királyi udvar szoros kapcsolatát is reprezentáló alakja ugyanúgy kapcsolódik a rend magyarországi dinamikus fejlődéséhez, mint Margit neveléséhez.

Marcellus tollát még a Margit „szentsége iránti áhítat” vezette, a megörökítés pusztá szándéka mellett pedig az élettörténet, az érdekem, a csodák ismertté tételének a törekvése is megfogalmazódik a legenda kezdő soraiban. A szándék eredményezi aztán azt a tárgyilagosságra törekvő, elsősorban kronológiai rendet követő, ugyanakkor a jellemzésre is súlyt helyező írásmódot, amely még távol áll a XIV. században kialakuló, a devóciót szolgáló, elősegítő vagy misztikus vonásokat mutató legendaváltozatoktól.

Bellus Ibolya nem elsőként vállalkozott a legrégebbi életírás lefordítására: a szöveg magyarul először Ballér Piroska munkájaként – szintén Böle Kornél latin szövegkiadása alapján – 1984-ben látott napvilágot *A magyar középkor irodalma* című antológiában (Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, Magyar remekírók). V. Kovács Sándor, a kötet szövegeinek válogatója és gondozója már akkor tovább nem halogatható feladatként említette a Marcellus-féle őslégenda és a szentté avatási per jegyzőkönyvének lefordítását. Ez utóbbiról megjegyezte, hogy a kötet számára ugyancsak elkészült, de terjedelme miatt nem kerülhetett be a gyűjteménybe. Az akkor és a most elkészült jegyzőkönyv-fordítás kapcsolatáról semmilyen utalást nem találni a jelen kötetben, sőt mind az előszóból, mind a szakirodalmi jegyzékből hiányzik a legenda 1984-es fordításának említése. (Erről egyébként az *ÚMIL Margit-legendák* címszavának írói is megfellegettek.)

A szentté avatási per anyaga – mint említettük – szervesen kapcsolódik a legrégebbi legendához, együtt szolgálva vele a kanonizációt. Margit tipikus legendahős, akinek nemcsak egész élete, hanem a halála után személyéhez kapcsolódó események is a kiválasztó Isten dicsőségének szolgálatára voltak hivatottak. A Margit halála utáni csodák kivizsgálását a római kúria korán elrendelte: az első tanúkihallgatások 1272 és 1274 között zajlottak, ezek anyaga azonban elveszett. Az eljárás 1276-ban folytatódott, a ránk maradt második protocollum 110 tanú vallomását rögzítette, amelyekből kibontakozik a kultusz kezdete is (bár tudjuk, hogy az eljárás 1276-ban félbeszakadt, és Margit boldogként való tiszteletének 1789-es engedélyezése után a szentté avatásra csak 1943-ban került sor). A kanonizációs vizsgálatok során felvett tanúvallomások szövegének a kihallgatási jegyzőkönyv jellegéből adódóan megvan a maga – a magyar fordítás által is jól érzékeltetett – sztereotip fordulatai.

Szabó Zsuzsanna fordításában első ízben jelenik meg a latin peranyag, amelyet Fraknoi Vilmos a múlt században talált meg és tett közzé, és amely végül is a na-

gyobb részben magyar nyelven folyó tanúvallomások latin fordítása volt (*Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis*, I. Bp., 1896), s ezáltal szélesebb körben válik hozzáférhetővé ez a sok tekintetben még a legendánál is érdekesebb anyag.

A két fordítást tartalmazó kiadvány a szélesebb olvasóközönséggel kívánja megismertetni a dokumentumokat, így módon nélkülözi a tudományos szövegkiadás „kelleit”, viszont teljes mértékben szolgálja a népszerűsítő célt. Klaniczay Gábor, a kötet szaklektora rövid előszóban hívja fel a figyelmet a szövegeknek a kanonizációs szerepen túli kivételes történelmi értékére, a fontos egyháztörténeti vonatkozásokra: a kettő együtt a legrészletesebb híradás a középkori magyar kereszténységről. A közölt dokumentumok európai viszonylatban is jeles történelmi források, hiszen egyfelől „a ciszterci, a ferences és a Domonkos-rend által felkarolt női szentség eszményét hirdetik” (7.), másfelől a szentté avatás újfajta, ezekben az évtizedekben kialakuló gyakorlatát mutatják.

Szent Margit alakjával kapcsolatban arra is rávilágít, hogy jellegzetesen középkori fejleményként alakul ki egy új szenttípus: az uralkodóké és családtagjaiké, s e típus történeti alakulásában éppen a XIII. század hoz alapvető változást azzal, hogy a szentté avatás jogát ettől kezdve csak a Szentszék gyakorolhatja.

Klaniczay Gábor a dokumentumok történetét röviden ismerteti, viszont nem mélyed bele a Margit-legendák eredetének, egymáshoz való viszonyának taglalásába, holott talán éppen a kiadás népszerűsítő szándéka miatt nem lett volna haszontalan a *legenda vetus* és a *második protocollum* jelentőségét a későbbi legendaképződés szempontjából részletesebben bemutatni. (A további tájékozódásban egyébként hasznos bibliográfia segíti az olvasót.)

A Bellus Ibolya által összeállított jegyzetanyag a kor eseményeiben és a szentek, legendák világában kevésbé járatos vagy teljesen járatlan olvasó tájékozódását szolgálja, illetve segíti a két szövegben való előre-hátra mozgást: a legenda egyes részleteinél utal a kihallgatási jegyzőkönyv eseményeire és szereplőire, a peranyag esetében pedig az egyes jegyzőkönyvek kapcsolódási pontjaira hívja fel a figyelmet. A kiadvány végén közölt jegyzetszótár a szövegben előforduló egyházi, egyháztörténeti vagy más, a szerzetesi élethez kapcsolódó ismert vagy kevésbé ismert kifejezéseket közli betűrendben.

A Balassi Kiadó hiánypótló kötete kapcsán felvetődik a kérdés: mi az, amit a magyar legendairódalommal foglalkozó szakma eredményként könyvelhet el, és mi az, amivel adós maradt. Kétségkívül jelentős eredmények születtek az elmúlt száz év során az egyes szövegek kiadása terén, és ugyancsak szép számmal jelentek meg a Szent István és Szent László alakjához kapcsolódó, fontos kutatásokat reprezentáló tanulmányok, kötetek nemcsak az irodalomtudomány, hanem a társtudományok területén is. Más Árpád-házi szentjeink is az érdeklődés középpontjában álltak/állnak, elsősorban természetesen Margit.

Hiányként említhetjük viszont, hogy még nem született meg a középkori magyar szent- vagy legendairódat *együttesen* reprezentáló kritikai kiadás, amelyben természetesen a fenti szövegeknek, illetve azok fordításának is helye lehetne. A fontos eredmények ellenére is adós még a szakma a legendáinkban előforduló hagiográfiai toposzok alaposabb vizsgálatával, s a misztikus vonások, illetve a keresztény misztikus irodalom hatásának a kutatásával. Izgalmas feladat lenne például az éppen napjainkban egyre többek által felfedezett, a középkori teológiai gondolkodást sok szem-

pontból meghatározó Pseudo-Dionysios Areopagites műveinek bizonyos legendáinkra gyakorolt hatását megvilágítani. A genetikus kapcsolatok kutatása mellett, amelyek a filológiai problémák számát szaporítják, ugyancsak kisebb mértékben került sor a tipológiai egyezések, a műfaji kérdések elemzésére – az újabb irodalomelméleti irányzatok használható szempontjainak az alkalmazásáról nem is szólva.

„Mennyi kibogozni való szál” – mondja más vonatkozásban Klaniczay Gábor, említett 1994-es előszavában. Bellus Ibolya, Szabó Zsuzsanna és ő maga éppen az ezek bogozgatásával együtt járó, említett szellemi izgalmból, örömeökből próbáltak – úgy vélem, sikerrel – átadni valamennyit a magyar múlt és magyar keresztény kultúra iránt érdeklődő olvasóknak.

(Budapest, Balassi Kiadó, 1999, 328 l. Fordította: Bellus Ibolya és Szabó Zsuzsanna, jegyzetek: Bellus Ibolya)

D. TÓTH JUDIT

Siralmas jajt érdemlő játék

Magyar nyelvű tudósítás a Wesselényi-mozgalomról

Szerkesztette: Hargittay Emil

Új ismereteket nyújtó s eddig ismeretlen szöveget közreadó kötet látott napvilágot a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Intézetének gondozásában, s ez a XVII. század végének politikai, publicisztikai képét hivatott árnyalni, új színekkel gazdagítani. A Wesselényi-felkelésről ez idáig megjelentetett korabeli tudósítások a mozgalom nemzetközi visszhangját érzékeltették: a számos európai nyelven kiadott – angol, német, francia, olasz, flamand, spanyol, s legfőképpen latin nyelvű – híradások Nyugat-Európát tájékoztatták a magyarországi eseményekről. A magyar főnemesi felkelésről a Habsburg-udvar által megkonstruált, de az újkori Európa politikai közgondolkodásába szervesen illeszkedő kép hazai irodalmi vetületéről eddig még nem rendelkezünk magyar nyelven publikált forrással. Pedig már 1876-ban utalt Pauler Gyula arra az OSZK állományában megtalálható kéziratos munkára, amely most először jelent meg nyomtatásban.

A *Siralmas jajt érdemlő játék* (továbbiakban *Siralmas játék*) című kéziratos kötet a Wesselényi-felkelésről, vezetőinek kivégzéséről szól, közel kilencven lap terjedelemben. A kézirat filológiai, szerkezeti elemzését elvégző Bajáki Rita kimutatta, hogy az eredeti kötet 1672 körül készülhetett, főként egy kölni latin történeti munka (Brewer, *Historica enarratio*, Köln, 1672) fordítása és átdolgozása nyomán, a róla készült másolat – amely a jelenlegi kiadás tárgya – jó száz évvel későbbi keltezésű. A magyar szövegben a narrációs és leveleket tartalmazó részek egymást váltják, hangulatilag is erősítik az elmondottakat. Megfigyelhető egyfajta kevertség a kötetben: a magyar nyelvű befogadók számára készült irat az események megrázó erejű kommentálása mellett (ebben különbözik a külföldi publikációk tényközlő jellegétől) megtartja a latin eredetinek a német közönség számára a történetbe beleszólt magyarellenes szófordulatait is. A szöveg betűhív közlése ugyanakkor fogódzót kínál a nyelvészeti továbbgondolásra (egy vagy több másoló munkája-e a mű, protestáns vagy katolikus szerzőt sejtethetünk-e mögötte), a bevezető tanulmány jegyzetapparátusában egybe-

szedegetett (27. jegyzet) nyomtatvány- és kéziratváltozatok katalógusa pedig a forrástípus rendszerező tipológiai elemzéséhez nyújt segítséget.

A kézirat szerkezetét, forrásait, nyelvezetét vizsgáló leírás után a *Siralmas játékot* közrebocsátó kötet második tanulmánya a *Hóhérok teátruma* címet viseli, Bene Sándor munkája. A szerző a címben foglaltak alapján a Wesselényi-felkelés történetének hátterében zajló propagandagépezetnek rajzolta meg a működését, amely az ítéletvégrehajtási procedúrában, a „siralmas játék”-ban részt vevő valamennyi „szereplőre” kész szerepet rótt rá. Bene Sándor elemzése során sokrétűen mutatja be egyrészt azt, hogy milyen stratégiai mozgatórugói voltak a „szereplők” különböző megnyilvánulásainak, milyen ideológiai indítékok vezették a szemben álló feleket; másrészt, hogy a per vádlottjai miként azonosultak szerepükkel, meddig hitték, hogy játékuikkal maguk is alakíthatják a forgatókönyvet.

A Wesselényi-mozgalom bukásaként számos indokot lehet felsorolni, külső (kül- és belpolitikai elszigeteltség, megkéseltség és kapkodás) és belső okokat (vezéregyniség szerepe, kölcsönös „irigység”) egyaránt. A tanulmány épített a politikatörténeti értékelésekre, azonban inkább a peres eljárás folyamán alkalmazott politikai viselkedésformák gyökereit kereste. A szerző felhívta a figyelmet arra, hogy a főnemesei felkelők ügye eleve bukásra volt ítéelve. Nemcsak azért, mert a per maga jó előre jogi formulákkal (és illegális eszközökkel is) körülbástyázott kirakatper volt, hanem a főurak viselkedéstechnikájának anakronisztikussága miatt is, amely a velük szemben eljáró bécsi udvar *ragione di stato* ideológiájával szemben gyengének bizonyult. A haszonelvű kormányzás módszereire való nyílt hivatkozás csak megerősítette a vádlottak egyedül lehetséges szerepkörét: a „szép halálig” vezető út végigjárását, végigjártását. A születésük s neveltetésük folytán több nyelven kommunikáló Nádasy Ferenc, Zrínyi Péter, és az ifjú Frangepán Ferenc korábban nem találták meg a közös nyelvet egymással, mielőtt azonban végleg lehullott volna a függöny, egyéni harcaikat félretéve fejezték be a „halálos játékot”. Martirizálódott alakjuk elfedte a kor politikai, ideológiai küzdelmeit, elannyira, hogy a kézirat szerzője/másolója sem igazodott el bennük, amit Bene Sándor tanulmányának utolsó lapjain meglehetősen malíciával ábrázolt.

A *Siralmas játék* című munka szöveghű (betűnagyságot, formátumot, interpunkciót megőrző) és revideált közlése (az olvashatatlan részek megfelelő kiegészítésével ellátva) precíz és igényes (ugyanakkor a tanulmányokban több helyütt – a tördelés miatt – bent maradtak a kis kötőjelek). A kötet tartalmaz még egy epilógust, „*Habent sua fata...*” címmel, Hargittay Emil tollából; írása a kézirat feldolgozásának, szempontkereséseinek a kutatási körülményeit rögzíti, majd szómagyarázat, hely- és névmutató, illetve a *Siralmas játékról* készült képmellékletek segítenek az eligazodásban.

A megjelöltetett kézirat irodalomtörténeti, kultúrtörténeti értéke vitathatatlan, a közzétételben segédkező munkacsoport lelkiismeretes munkájának az érdeme hasonlóképpen. A *Siralmas játék* szerzőjére, korabeli tervezett kiadására, a másoló(k) kilétére, koncepciójára és sok más egyéb kérdésre vonatkozó válaszok keresése további kutatásokat indukál, és a kézirat végéhez illesztett vers felvezető kommentárjával remélhetőleg serkent mindenkit, „Az kinek nem tsipással a szemei és azon üdőknek történeteit jól által-érti”.

(Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 1997, 172 l.)

CSORBA DÁVID

Ioann Kutka: *Katihiszisz malij...* („Kis Katekizmus...”)

Nemcsak az eredeti kötet könyvészeti és művelődéstörténeti fontosságával, hanem a most megjelent reprint ízléses kiállításával is felhívja magára a figyelmet a kárpátaljai ruszinok számára írt katekizmus.

Közismert a *Budai Királyi Magyar Egyetemi Nyomda* szerepe a Kárpát-medence különböző etnikumainak nemzeti megújulásában. Szinte valamennyi szerb, szlovák, román, ruszin és más kiadvány itt látott napvilágot, amely a felvilágosodás hatása alatt formálódott fiatal nemzeti kultúrákat volt hivatva fejleszteni, vagy éppen megteremteni. Különösen azóta látjuk ezt, amióta az Egyetemi Nyomda megalapításának kétszázötvenedik évfordulóján vastos kötet adta közre a különböző nemzetek és nemzetiségek számára nyomtatott kiadványok jelentőségével, művelődéstörténeti szerepével foglalkozó kutatások eredményeit (*Typographia Universitatis Hungaricae Budae, 1777–1848*. Publié par Péter Király, Bp., Akadémiai, 1983). Érdemes hozzátennünk, hogy Király Péter professzor olyan fontosnak tartotta a nyomda szláv, román és görög kiadványainak a kelet-közép-európai nemzeti megújulásban játszott szerepét, hogy a szláv irodalmi nyelvek kialakulásával foglalkozó rangos amerikai kötetben közölt róla tanulmányt (Király, Péter, *The Role of Buda University Press in Development of Orthography and Literary Languages* = G. Stone–D. Worth [ed.], *The Formation of Slavonic Literary Languages*, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1985); majd önálló angol nyelvű kismonográfiát is szentelt a kérdésnek (Király, Péter, *National Endeavors in Central and Eastern Europe. As Reflected in the Publications of the University Press of Buda 1777–1848*, Bp., 1993). Udvari István, a *Kis Katekizmus* reprint-jének sajtó alá rendezője, a Király professzor szerkesztésében megjelent *Typographia...* címlapját is közölve (181.) köszönti a magyar szlavisztika doyenjét, aki a közelmúltban töltötte be nyolcvanadik életévét. Ez a születésnap ajándék méltó Király professzor életművéhez.

A kárpátaljai ruszinság számára az egyházi unió (1646) tette egyáltalán lehetővé a művelődést, hiszen az unió előtt az ortodox papok jobbágysorban éltek. Bár a helyzet ezután sem változott gyorsan: még a tizennyolcadik század első felében is megtörtént, hogy a ruszin papot robotra hurcolta földesura, nem törődve a királyi rendelettel, amely immár kiemelte az egyesült (görög katolikus) klérust a jobbágysorból, és papíron a római katolikusokkal tette egyenlővé. A helyzet gyökeresen csak az önálló munkácsi görög katolikus egyházmegye felállításával (1771) változott meg. Ezt elősegítette az a szerencsés körülmény, hogy a püspöki széket olyan kimagasló egyéniség töltötte be, akiben az energikus vezetői tulajdonságok egyesültek a széles látókörű műveltséggel. *Bacsinszky András* 1772-től 1806-ig tartó egyházkormányzása jelenti a kárpátaljai ruszin felvilágosodás és nemzeti megújulás első nagy korszakát. Ekkor formálódik az írástudó ruszin klérus, mint immár saját nemzeti értelmiségi réteg, ekkor teremtetődnek meg az alapok ahhoz, hogy majd a következő nemzedék már ne csupán az analfabétizmus és hitbéli tudatlanság felszámolását tűzze ki céljául, hanem arra is képes legyen, hogy a felvilágosodás korszerű filológiáját, a felvilágosodás racionalista nemzeti történetírását és a természettudomány korszerűbb gondolatait (newtoni fizika) is valamelyest megismerje, felfogja, és a nyelvtudomány terén megfelelő szinten akceptálhassa a ruszin értelmiség *Fogarassy János*, *Lutskay Mihály* grammatikáiban, *Csurgovics János* és *Lutskay Mihály* történetírói, valamint

prédikációs műveiben, *Dohovits Bazil* rokokó költészetében és dilettáns, de nagy igyekezettel művelt természetfilozófiájában. Ennek a két korszaknak a határán, az előfelvilágosodás úttörő periódusának és az érett nemzeti megújulás kiforrott ruszin tudományosságának fordulópontján jelent meg Ioann Kutka két katekizmusa. Közülük az elsőt, a *Kis Katekizmust* tarthatjuk most kezünkben.*

Korábban a nagyszombati nyomda adott három kiadványt a ruszinoknak, az első *De Camelis* püspök *Katekizmusa* volt 1698-ban, majd alig egy évre rá a papságra is kétségbeejtően jellemző írástudatlanságot enyhíteni akaró abécéskönyv. Nemrégiben adott hírt Bor Kálmán egy negyedik nyomtatványról is, amely a nagyszombati jezsuiták nemzeti kultúrapártoló lelkületéről tanúskodik. A ruszinok számára készült nyomtatványokat, valamint a Kutka-féle *Kis Katekizmus* beható nyelvi elemzését adja Udvari István (ukránul 184–189., magyarul 191–196.), akinek a korabeli ruszin hivatali írásbeliség monografikus szintézisét is köszönhetjük. A korrekt, nyelvészhez illő székszavúsággal megírt utószót jobban értékelhetjük, ha felhívjuk a figyelmet néhány művelődéstörténeti vonatkozásra.

A már említett *De Camelis*-féle katekizmus kiadását is (amelyről a tömör előszóban tárgyilagosan emlékezik meg a szerző) alapvetően annak a *Kollonich Lipót* esztergomi érseknek köszönhetjük, aki a görög katolikusokat jogilag, gazdaságilag, kulturálisan egyaránt segítette. Az utószóban azonban, minthogy a szerző egy bő bekezdést szentel *De Camelis*nek és kiadványainak, a katekizmussal egy időben adhatja ki *Petrus Canisius Kis Katekizmusát*, latinikával a horvátok, cirillikával a szerbek számára. *Canisius Kis* és *Nagy Katekizmus*a nagy hatással volt mind az európai, mind a magyar katekizmusírásra.

A katekizmus népnyelvi megjelentetésére a bécsi szinodális határozat alapján Udvari helyesen utal (193.), ám itt többről van szó, mint nyelvi kérdésről: az egész Kárpát-medence görög katolikuságának episzkopális szinten egyeztetett összefogásáról egy alapvető hitéleti, dogmatikai feladat megoldására. Korántsem csupán a katekizmus, hanem – mint mondtuk – az összes szükséges szerzőnyv katolikus hittani szempontból helyes szövegének megjelentetéséről. Ez a szinodusi határozat volt az alapja a Bacsinszky-féle bibliakiadásnak is. Ebbe a folyamatba illeszkedett Kutka két katekizmusa, és ez a magyarázata annak, hogy oly sok kiadást megértek, s viszonylag sokáig használták ezeket (amint Udvari felsorolja a 191. oldalon). A szerzője említi a *Bellarmin*-féle katekizmus román fordítását (191.), és ennek fontosságát szakirodalmi hivatkozásokkal is kiemeli. Ám nemcsak azért volt ez fontos, mert a román híveknek érthető nyelven jelent meg. *Azért* éppen *Bellarmin*t fordították, mert ez a római katolikus szerző hittani szempontból vitán felül elfogadható volt a görög katolikus hívek számára. Egy, a beszélt népnyelven megírt, ugyanakkor hittanilag korrekt, ám esetleg konzervatív egyházi szláv nyelvű katekizmus felbecsülhetetlen

* A ruszinok neveit ott írjuk magyarosan, ahol az illető szerző maga is részesévé vált a magyar írásbeliségnek, illetve szoros kapcsolatban állt a korabeli magyar szellemi élettel. Így *Lutskay* az eredeti *Pop* családnevet a szülőfalujáról vett magyarosra cseréli fel; *Dohovits* pedig magyarul is verselt, sőt rokokó szerelmes verseit kizárólag magyarul írta. Minthogy a ruszinok értelmisége anyanyelvi szinten beszélt és írt magyarul, a hovatarozás megítélése természetesen vita tárgya lehet, ám ez kívül esik a recenzió keretein.

értékű a hitben műveletlen, az orthodox batykók idejében még Szent Pált is Istennek tartó egyesült parasztok sötétségének felszámolására. (Nem lenne haszontalan egyszer azt is megvizsgálni, hogyan érvényesül a katolikus katekizmusok hatása az unitus szerzők műveiben, hogyan viszonyulnak egymáshoz például a horvát és szerb *Canisius*-fordítás, valamint azok az önálló ruszin katekizmusok, amelyeket *De Camelis*, *Kutka* és mások – például *Dohovits* – neve fémjelez. Valószínű, hogy az alapos kutatás *Kutka Kis* és *Nagy Katekizmusában* is fellelhetné *Canisius* hatását, éppen ez a reprint teremtheti meg ennek jobb lehetőségét.)

Amikorra *Kutka* katekizmusai megjelennek, már nem Eger, Nagyvárad vagy Nagyszombat jelenti a magasabb műveltség elsajátításának színhelyét, hanem Bécs. Itt, az 1774-ben Mária Terézia által alapított Barbareumban óriási szellemi pezsgés indult meg, a ruszinok más szláv népek fiatal értelmiségijeivel találkoztak, a Habsburg Birodalom és Európa akkori szellemi centrumának életét tapasztalhatták, és itt működött az a *Kopitar*, illetve az ő meghívására az a *Dobrovsky*, akinek kulcsszerepe volt a szláv filológia születésében, illetve az ausztrószláv népek nemzeti megújulásában. Ők ketten szorgalmazzák a kárpátaljai szlávtság tanulmányozását is. Felhívásuk méltó követőkre talált, főként a már említett LutsKay Mihály munkásságában, akinek egyházi szláv–ruszin párhuzamos nyelvtana és kétkötetes prédikációs gyűjteménye (*Cerkovnijja beszidi navszi nyegyili roka*, Budae, 1831) szintén a Budai Királyi Magyar Egyetemi Nyomda terméke.

Méltán nevezte tehát a kötetet sajtó alá rendező Udvari a *Kutka-féle Kis Katekizmust* „egy XIX. század eleji ruszin kulcsmű”-nek (191.). Helyesen domborítja ki, a tőle megszokott alapos nyelvészeti elemzéssel, hogy *Kutka* katekizmusai jól illeszkednek abba a bonyolult nyelvi folyamatba, amely a tizennyolcadik században önállóvá vált munkácsi püspökség hivatali írásbeliségétől kezdődően egy, a beszélt népnyelvhez mindinkább közeledő írott nyelvvé váltja fel az egyházi szlávot, noha egységes irodalmi norma mindvégig nem alakul ki. Így láthatjuk, hogy *Kutka* katekizmusától egyenes út vezet Csurgovics és LutsKay prédikációihoz, *Dohovits* Bazil ruszin népies verseihez, majd később Alekszander Duhnovics első korszakának ruszin nemzeti irodalmához. Éppen ebben rejlik e szép kiállítású kötet egyik, útmutató értéke. *Idestova* egy évtizede kezünkben van LutsKay *Grammaticájának* reprintje egy ungvári kiadásnak köszönhetően, amely azonban jóval több kívánnivalót hagy maga után (ukrán fordítással: Ungvár, 1989); sőt az ungvárinál korrektebb gondozásban már megjelent Münchenben is, a szerző halálának 150. évfordulóján (az *Ukrainische Freie Universität* kiadása, 1983, sajtó alá rend., utószó Olexa Horbatsch). A könyvszakma közvetkező fontos lépése lehetne tehát *LutsKay prédikációinak reprint kiadása*, avatott szerző megfelelő kísérő tanulmányával, hozzásegítvén a kutatást az Egyetemi Nyomda kárpátaljai kiadványainak jobb megismeréséhez. (Sajtó alá rend., utószó: Udvari István. Bessenyei György Tanárképző Főiskola Ukrán és Ruszin Filológiai Tanszéke kiadása, Nyíregyháza, 1997. 203 l. [Buda, 1801. kiad. hasonmása])

FÖLDVÁRI SÁNDOR

Számunk szerzői

BÓDI KATALIN egyetemi hallgató, Debrecen
CSORBA DÁVID doktorandusz, Debrecen
CSÚRÓS MIKLÓS egyetemi docens, Budapest
FÖLDVÁRI SÁNDOR irodalomtörténész, Pécel
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
KILIÁN ISTVÁN egyetemi tanár, Miskolc
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN egyetemi tanár, Budapest
NAGY GÁBOR predoktor, Debrecen
NAGY SÁNDOR főiskolai tanár, Eger
OLASZ SÁNDOR egyetemi docens, a *Tiszatáj* főszerkesztője, Szeged
ONDER CSABA főiskolai adjunktus, Nyíregyháza
POSZLER GYÖRGY akadémikus, Budapest
TAXNER-TÓTH ERNŐ egyetemi tanár, Debrecen
D. TÓTH JUDIT egyetemi adjunktus, Debrecen

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
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 Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon
(HELP, 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 könyvesboltban (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), 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.)