

IRODALOMTÖRTÉNET

Bécsy Tamás, Beney Zsuzsa, Fried István,
Gintli Tibor, Görömbei András, Hódosy Annamária,
Hoffman Kornélia, Illés Sándor, Ivánszky Ágota,
Kabdebó Lóránt, Király Erzsébet,
Kiss Farkas Gábor, Kovács József László,
Kovács Sándor Iván, Kulcsár-Szabó Zoltán,
Margócsy Klára, Mesterházi Gábor,
Nyáry Krisztián, Odorics Ferenc, Palkó Gábor,
Pete Klára, Pomogáts Béla, Szili József,
Szöllősy Klára, Vilcsek Béla írásai



1994/1-2.

IRODALOMTÖRTÉNET

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

1994. LXXV. évf., 1-2. sz.

Új folyam XXV. évf., 1-2. sz.

Főszerkesztő KABDEBÓ LÓRÁNT
Technikai és műszaki szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:
Miskolci Egyetem
Bölcsészettudományi Intézet
3515 Miskolc-Egyetemváros
Telefon: 46/365-111/21-66
Adminisztráció: Pávelné Balázs Beáta

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

Felelős szerkesztő és kiadó: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

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

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

Tartalom

1994/1–2. szám

HÓDOSY ANNAMÁRIA	
Mixát: Hair	3
PETE KLÁRA	
Szimbolikusság: az át-alak-ulás elmélete	18
GINTLI TIBOR	
A Minden-élmény jelentősége Ady lírájában	33
VILCSEK BÉLA	
A Holnap dráma- és színházeszménye	46
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
Dialogicitás és a kifejezés integritása (Nyelvi magatartásformák Szabó Lőrinc költészetében)	72
PALKÓ GÁBOR	
Szempontváltozások a Szabó Lőrinc-recepcióban avagy egy kötet viszontagságai 1932–1992	93
IVÁNSZKY ÁGOTA	
Kassák Lajos: 18. számozott költemény	126
MESTERHÁZI GÁBOR	
Déry Tibor pályájának indulása	148
NYÁRY KRISZTIÁN	
„Nincs tulajdon kecsék híján...” (Fábchich József poétikája)	157
ODORICS FERENC	
A g/Gyász posztmagyarázata – emlék-, azaz posztbeszéd –	174

Szemle

KISS FARKAS GÁBOR	
XVI. századi forrásművek	179
KOVÁCS JÓZSEF LÁSZLÓ	
Komlowszki Tibor: <i>A Balassi-vers karaktere</i>	180
FRIED ISTVÁN	
Debreczeni Attila: <i>Csokonai, az újrakezdések költője</i>	182
KIRÁLY ERZSÉBET	
Arany János: <i>„Tisztelt Irótárs!”</i>	185

ILLÉS SÁNDOR	
Babits Mihály: „Itt a halk és komoly beszéd ideje...”	187
HOFFMANN KORNÉLIA	
Keresztury Dezső két könyve: <i>Szülföldeim; Nehéz méltóság</i>	190

A Társaság életéből

(1993. július–1994. november)	193
-------------------------------	-----

* * *

KABDEBÓ LÓRÁNT	
Határ Győző	195
SZÖLLŐSY KLÁRA	
Határ Győző – nekrológ	230
MARGÓCSY KLÁRA	
Határ Győző drámáinak dramaturgiájáról	
„Kegyes goromba játék”	239
GÖRÖMBEI ANDRÁS	
Margócsy Klára <i>Határ Győző drámáiról</i> című	
kandidátusi értekezéséről	253
POMOGÁTS BÉLA	
Opponensi vélemény Margócsy Klára <i>Határ Győző drámái</i> című	
kandidátusi disszertációjáról	259

Műhely

BENEY ZSUZSA	
Az ártatlan bűn kérdése: lélektan-e vagy metafizika	263
BÉCSY TAMÁS	
Egy drámatörténet szemléletmódja	267
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN	
„A magyar hexameter” és monográfiusa	
Szuromi Lajosról és könyvéről	282
SZILI JÓZSEF	
Változatok műfordításra	
Kurdi Mária <i>Szabó Lőrinc Yeats-fordításai</i> című	
tanulmánya apropóján	298

Mixát: Hair

A klasszicizmus és a romantika közti különbség sarkított bemutatására aligha képzelhető el hatásosabb módszer, mint az angolkert és a franciakert összehasonlítása. De ha az embert körülvevő bozótot az elmélet alakítja, az ember fején növő bozót vajon nincs-e alávetve ugyanennek a törvényszerűségnek?

Kár volna tagadni, hogy a Nagy Emberek képzeletünkben élő alakjához éppúgy hozzátartozik a hajviselet, mint az általuk alkotott művek. Méghozzá nem is pusztán azért, mert a frizurát díszletként a kor képzeletbeli rekonstrukciójához igazítjuk. A tölgyfák alatt borongó tüdővésztes Keats kusza fürtjeit nem azért lebbenti meg a dokumentumjátékfilm mesterséges szele, mert ez volt a divat, hanem azért, mert az atmoszféra megköveteli, hogy hangsúlyos legyen a párhuzam a költő feje és a fölötte susogó lombok között. A dolgozószobájában tanulmányaiba mélyedő Voltaire esetében egy film sem nélkülözheti azt a mozdulatot, ahogyan a Nagy Szatirikus – egyébként a korabeli parkok formára nyírt bokraira emlékeztető – parókáját félredobva megvakarja kurtára nyírt fejét, mintegy mézesházas, szívélyes külsővel leplezett éles esztét, és álcázott kritikus szellemét demonstrálva.

Az irodalomtörténet/tudomány persze nem győzi támadni ezeket a populáris sztereotípiákat. A kritika berkeiben, úgy tűnik, az ember és a természet viszonyának paradigmaticus meghatározottsága sokkal inkább elfogadható a kertművészet, mint a fodrászat esetén. De ez a különbségtétel nem azt hivatott-e igazolni, hogy míg az (író)ember aláveti környezetét és az általa alkotott figurákat fantazmagóriáinak, addig ő mindezen kívül áll? Hogy uralkodik gondolatain, uralja a jelet, nem az uralja őt. Hogy a művész lámpa vagy tükör, de semmiképpen sem pusztán berendezési tárgy, amelyre fény esik.

Szó sincs róla, hogy azt gondolnám, az imázs mindig egyértelműen alárendelődik a poétikának. De mintha a fentebbi nézet is kissé leegyszerűsítene a kettő viszonyát. Amikor a sztereotípiákat romboló kritika bemutatja a „valódi” szerzőt, amikor kivonja az alkotó személyét az annak műveit meghatározó elmélet uralma alól, egyszersmind behelyezi ugyanazt a figurát a saját ideológiájába, mely szerint ez *megtehető*. Ez még nyilvánvalóbb, ami-

kor a kritikus öntudatlanul általános személyiségpszichológiai (értsd: az ő paradigmarendszerében *elfogadott*) magyarázattal is szolgál a szembeötlő eltérésekre vagy hasonlóságokra, azaz a „szerző” és „műve” viszonyára.

De ha így nyilvánvalóvá válik, hogy a szerző és művének viszonya sajnálatos módon mindenképp ideológia-függő, akkor felmerülhet egy köztes lehetőség: az, hogy a szerző figuráját élettörténete egészével egyetemben olyan szöveggént kezeljük, amelyet nem a szűk értelemben vett poétika, hanem az *e poétikát meghatározó ideológiának a valóság és a fikció, illetve a szerző és a szöveg viszonyára vonatkozó tételei* határoznak meg. Vagy fordítva, feltételezhetnénk, hogy a szerző figurájának – adott esetben frizurájának – és írásainak az összevetésével efféle viszonylatok és összefüggések artikulálhatóak. Sőt...

Ha azonban valaki azt gondolná, hogy a következő részt a jellegzetes mikszáthi szőrzet tanulmányozásának szentelem, az téved. Hacsak figyelemreméltó bajuszát nem tekintjük, Mikszáth személyes adottságai nemigen kedveznek egy effajta vizsgálatnak. Felkínált azonban egy alternatívát... Írt egy novellát *A Péri lányok szép hajáról*.

A novella cselekménye egyszerű. Aratás közben a zsenge Péri Juditot elcsábítja egy házasember. A feleség megsejti az alakulóban levő vonzalmat, kilesi a szerelmespárt, s (valószínűleg a legkínosabb pillanatban) többől levágja a lány dús haját. Az áldozat szintén gyanakvó nővére, Kati is ott terem, és jó testvér módjára elhatározza, hogy visszaviszi a bűnöst az apai házba. Útközben azonban elfogy kevéske pénzük, a megedett leány ráadásul meg is betegszik, s hogy orvossághoz juttassa, Kati kénytelen eladni saját haját is a Judit összegyűjtött fürtjeit keveslő zsidó boltosnak. „A te hajad kinő még” – nyugtázza a hirtelen betoppanó atya az eseményeket.

Nem nehéz észrevenni, hogy a cselekményséma a példázat hagyományába illeszkedik, méghozzá nem is valamiféle partikuláris problémát feszeget: a bűnbeesés, bűnhődés, megbocsátás és áldozatvállalás történetbe foglalásával a keresztény üdvtörténet miniatürizált változata. Tipikus kérdésekre kanonizált válaszokat ad; az olvasó nem pusztán kulcsot kap az értelmezéshez, de szükségképp helyeselnie is kell azt, hiszen ezzel azokat a kardinális erkölcsi törvényeket nyomatékosítja, amelyek őt „emberré és polgárrá” teszik. De bármennyire „igaz” is a történet, az elődeterminált értelmezés talán túlságosan is ellehetetleníti az ellentmondást; az olvasó szabadságát fenyegeti, s ezért inkább szorongást kelt, mint a megvilágosodás örömét. A megállapítás nyilván erősen szubjektív, mégis, mintha az ideológiai túlterheltség önkéntelenül is azzal járna, hogy az olvasó eltökéli: nem törődve a szöveg „mondanivalójával”, csak esztétikai megformáltságára próbál összpontosítani.

Míntha a moralizálás azt váltaná ki az olvasóban, amit Nyugat-Európában akkortájt hangzatos ars poeticákkal értek el: nevezetesen azt, hogy a szöveg *l'art pour l'art*-rá váljon.

S ha a ritmus, az ismétlődés valóban az esztétikum lényeges eleme, akkor a szöveg ebből a szempontból határozottan bámulatra méltó. A haj újra és újra felbukkanó motívuma úgy illeszkedik az ősi – tehát látszólag inkább „imitálandó”, semmint „teremtendő” – cselekménységébe, hogy közben egyáltalán nem kelti a retorizáltság képzetét. A megfogalmazás ambivalens, hiszen ha a „retorika” klasszikus értelmét vesszük, akkor a retorika hiányán a trópusok hiányát, a figuratív nyelv mellőzését érthetnénk. Ha azonban a „retorika” romantikus értelmezéséhez folyamodnánk,¹ akkor ugyanez pusztán a lefordítható, ornamentumként, kellemdús többletként szolgáló alakzatok hiányát kellene, hogy jelentse, a „szimbólumot” azonban nem érintené.

Ami az első esetet illeti, egyetlen alkalommal sem szükséges, hogy a haj motívumát valamiféle trópusként fogjuk fel. Az, hogy a megcsalt feleség a csábító lány haját vágja le, nem feltétlenül szimbolikus aktus, praktikus ötletként is felfogható: ha a férjet az aranyszőke fürtök bolondították meg, akkor kézenfekvő, hogy haj nélkül a lány érdektelenné válik a számára. Mi más lehetne az asszony célja, ha nem ez? S ha a lányt a haj értékeli fel – teszi férjhez (el)adhatóvá –, akkor ez kellő bosszú és büntetés a számára. A haj önkéntes levágása ugyanezért épp elég nagy áldozat Katitól is, s még az áldozatvállalás miéртje is meglehetősen valószínű. Ha a két lánynak már mása sincs, mint a rajtuk levő ruha, ugyan mi mást adhatna el Kati, ha nem a haját?

Persze ezen a szinten is világos, hogy a tar fej nem pusztán kellemetlen, de jel-értékű is, bélyeg, máskülönben az apa utolsó szavainak nem lenne semmi értelme. De ebben az esetben sem szükséges a hajnak *szimbolikus* jelentést tulajdonítani. Hiszen ha a lány haja rövid, akkor levágták; aki levágta, az nyilván büntetésnek szánta; a büntetés pedig bünt feltételez, vagy legalábbis a bűnösség látszatát kelti. A levágott haj tehát nem több, mint egyszerű jel; mégcsak nem is jellé válik, hanem mindenkor jel volta válik kifejezettebbé azáltal, hogy a jelentését meghatározó szituáció (a házasságtörés pillanata) már a múlté, azaz a kontextus nincs jelen. A haj jel, mert nyom,² s felismerése így nem feltételez mást, mint a nyugati civilizáció gondolkodását uraló ok-okozati logikát. Az apa ijedségét követő megkönnyebülés Kati fejét látva pontosan ennek a logikának köszönhető: ha Judit levágott hajának jelentése kikövetkeztethető, akkor ugyanez mindaddig Kati hajára is vonatkozik, amíg a jel olyan kontextusba („– Hát a te hajad hová

lett? – Levágtam!”) nem kerül, amely alapvetően meg nem változtatja a jelentését.

Ha a hajnak nincsen szimbolikus szerepe, az részben azzal jár, hogy a történet nem átpoetizált, azaz retorikai alakzatokkal, ornamentumokkal feldúsított valóságnak, hanem poétikus valóságnak tűnik, azaz olyan mindennapi történetnek, amelyben nintegy véletlenszerű ismétlődések fordulnak elő, ami figyelemreméltóvá, különlegessé, elbeszélésre méltóvá teszi azt – ez egybehangzik Mikszáth „anekdotikusságával” is. Íme, Mikszáth a kvázi-realista. A szimbolizmus hiányában a népi környezet ugyanis már korántsem emlékeztet a romantika víziójára. Ebben az értelmezésben nemcsak a romantika által elítélt, lefordítható, azaz a „felszíni, fogalmakra darabolt világhoz tartozó” alakzatok hiányoznak a szövegből, de azok is, amelyeket a romantikus úgy foghatna fel, mint amelyek meghaladják a Létező és a Reprezentáció közti különbséget, mert az univerzum mélyebb összefüggéseit csillantják meg, „az egyéni tapasztalatot misztikus módon az egyetemes és egyedülvaló Jelentésbe fordítják át”.³ A fenti értelmezés a novella világát olyan világgá teszi, amelyben a jel nem motivált, minden értelmezendő – értsd: kinyomozandó –, a végső értelmezés pedig korántsem a végső jelentés fellelése (mi az, hogy bűnös vagy nem bűnös), de nem is annak megkérdőjelezése, hanem egy jelölősorhoz rendelt/előírt viselkedéssor.

Csakhogy a retorizálatlanság romantikus értelmezése látszólag éppúgy illik a szövegre, mint a fentebb említett, ami némileg zavaró, hiszen az előzővel éppen ellentétes világlátást sugall. Tudni véljük, hogy a hajlevágás archetipikus jelentéssel bír. Ha az előzőekben azt domborítottam ki, hogy a szereplők gyanakodnak, következtetnek, körülnéznek, nyomoznak, akkor most azt mondhatnám, hogy a levágott haj megpillantása éppen hogy megszünteti a kételyt, feleslegessé teszi a gondolkodást. Mintha a körültekintés csak a mellékes díszleteket érintené; a levágott haját megpillantva Kati „már tudta”, s ugyanez vonatkozik az apára is. A két szituációban az értelmezési kényszer és az intuíció egymásmellettsége mintha a biztos tudást nyújtó archaikus gondolkodás elsőbbségét hangsúlyozná.

A levágott haj szinte minden kultúrában a bűnbeesés látható jele. Jelentését elvileg az teszi motiválttá, hogy természeti folyamatok analógiájaként működik. Ahogyan a halál elmetszi a test életének fonalát, ahogyan a kaszás levágja az életnek nevezett búzát, úgy jelzi a haj levágása a lélek halálát, láthatóvá téve a makrokozmosz és a mikrokozmosz felszín alatti összefüggéseit. Mindez persze feltételezi, hogy ilyen összefüggések léteznek – legalábbis a novella világában –, s a szimbolikus aktus résztvevői/értelmezői eszerint olvassák a történeteket.

És a novella szinte ennek nyomatékosításával kezdődik. Nem pusztán aratás közben játszódik, hogy minél világosabbá váljon a környezet és a cselekmény összefüggése, de Judit haja olyan közvetlen párhuzamba kerül a búzamezővel, amelynek szövegszerű megfogalmazása majdhogynem az organikus világkép definíciója: „Valahányszor lehajolt a leány, kibontott úszó haja is éppen olyan volt káprázó szemében, mintha aranyfelhővé lett búzákéve lenne. Azután meg a búzákévek lettek olyanok, mintha mindenik a Péri Judit szőke haja volna.” Mintha a leírás azt az elképzelést konkretizálná, mely szerint a makrokozmosz és a mikrokozmosz, természet és lélek egymást tükrözik; egymás metaforái, egyik sem elsődleges a másikhoz képest.⁴ Schiller szerint pontosan ez az, ami a naiv – népi –, archaikus szimbolizmust leginkább elkülöníthetné a szentimentális költészet erőlködő szimbolizációjától, a mikrokozmosz makrokozmoszra vetítésétől.

Csakhogy a búza és a lány hajának analógiába állításával elsősorban nem a hajlevágás-mint-büntetés szimbolikája előlegeződik meg; az aratás csak és kizárólag a defloráció előrejelzésévé válik, amit a szöveg azzal is nyomatékosabbá tesz, hogy a Judittól kicsikart első csókról Pista a következőképpen elmélkedik: „Ha már egyszer megérett a búza szeme, peregni kezd egészen.” Ezek után persze azt mondhatnánk, hogy mivel a szüzesség elvesztése itt nélkülözi a házasság szentségét, sőt, egybeesik a házasságtörés bűnével, a haj motívuma törés nélkül válik szexuális szimbólumból erkölcsi szimbólummá. Látszólag. A vonzalom kialakulásának ábrázolása kezdetben ugyanis kizárólag az emberi viselkedés és a természeti törvényszerűségek organikus összefüggésére épít. A növény és a lány érettsége szükségszerűvé, természetessé teszi az események alakulását. S ha a narrátor folyamatos kommentárjai, illetve a szereplők reakciói nem figyelmeztetnék az olvasót, hogy a haj levágását büntetésként kell felfognia, az is eszébe juthatna, hogy a hajlevágás aktusát az ősi – általában valamiféle megcsonkítással járó – beavatási rítusok megfelelőjeként értelmezze.⁵ A bosszúálló feleség – nevetséges –, így valamiféle papnő szerepét játsszáná.

Elgondolkodtató, hogy a hajlevágásnak csakis ez az elutasított értelmezése volna az az *organikus* szimbólum, amely a *tenort* nem szakítja el a *vehicle*-től, amely az emberi világ történéseit továbbra is a természet megfelelő történései függvényében interpretálná.⁶ A seb begyógyul, a haj kinő, mint ahogy a beavatás lezár, de meg is nyit egy életszakaszt, szemben a megbélyegzéssel, amely egyszer és mindenkorra lezár, s ezzel megtöri azt a körforgást, örök megújulást feltételező felfogást, amelynek képviselőjeként tűnik fel. A hajlevágás mint szimbólum a novellában nem a természetű gondolkodás diadalát jelzi. Ellenkezőleg, a szimbólum halálát jelzi, amennyiben a tenor és a

vehicle többé nem villan össze, a vehicle átveszi a tenor helyét, metaforikussága formális, és beilleszkedik abba a nyelvi rendszerbe, amelyet a racionalitás ural, s amelyben természetidegen erkölcsi konvenciók irányítják a jelentésadást. „A te hajad még kinő” – mondja az apa, amivel egyszersmind azt állítja, hogy Judit haja *nem nő ki*. S ez esetben a virágnyelv elfedi azt a tényt, hogy a haj itt egyszerűen a „becsület” szinonímája. Természet és „néplélek” analógiája helyett a kijelentés éppen ezek kibékíthetetlen ellentétét takarja. A haj szimbólumnak indul, de végül képtelen elhíttetni ezt magáról; mégiscsak retorikai alakzattá válik. Ez ugyanakkor azt jelenti: a novella csak látszólag olvasható két szinten. A beavatás bűnként való értelmezésével az organikus világ fogalmi rendszerbe torkollik; a szintek egybeolvadnak, az egyik világlátás felváltja a másikat.

Ezzel aztán a történet a megismerés mítoszaként is érthető, bár mondhatnák, emiatt kár volt ekkora kanyart leírni. Az a cselekményséma, amellyel kezdtem, s ahol a bűnbeesés egyszersmind a tudás fájának gyümölcséhez kötődik, vajon nem a megismerés mítosza-e? Mindenesetre a haj motívumával való játék már kissé eltereli a figyelmet a szöveg erkölcsi példázat-jellegéről, s ezzel talán fel is lazítja az üdvtörténetnek azt a kanonizált értelmezését, amelyet a szöveg első olvasásra sulykol. Mert ha az ártatlanság az aranyhaj *jelenlétéhez*, a haj-dani arany-korhoz, tehát végeredményben a motivált nyelvhez kötődik, a feleség *önkéntes*, de *közösségileg jóváhagyott* büntetésének következménye – a haj hiánya (a jelenlét megszűnése) – pedig a fenti értelmezés szerint az önkényes, de konvencionális, saussure-i nyelv-fogalomhoz, akkor mindez az üdvtörténetnek azt a romantikus átértelmezését juttatja az ember eszébe, mely szerint a bűn nem más, mint a félreértésből vagy megtévesztettségéből adódó szenvedés jogosságának feltételezése, az Atyaistenként tisztelt racionális gondolkodásmód által okozott szubjektum-objektum viszonylatoknak köszönhető elidegenedés, ellentét ember és természet, ember és ember között.⁷ Gyermekkori olvasmányaimból egyébként rémlik, hogy a „Péri”, a novellabeli Atya Neve, aki mintegy ítéletszerűen kimondja azokat a szavakat, amelyek a Létező és a Fogalom között szentesítik a szakadékot, a mesék *Gonosz Szellemének* török megfelelője.⁸ Íme Mikszáth, a romantikus.

Mindamelletts nehezen hinném el magamnak, hogy a novella bármely szempontból is lázadás az uralkodó gondolkodásmód és erkölcsi konvenciók ellen. Még hozzá azért, mert az ok-okozati logika szerinti értelmezés már a szöveg leges-legelejétől fogva lehetséges volt. Ez pedig kérdésessé teszi, hogy arról van-e szó, hogy az egyik világlátás *felváltja* a másikat, vagy esetleg arról, hogy a szimbolikus rendszer a novella világában *lelepleződik*; nem meg-

előzi a fogalmi rendszert, hanem *másodlagos* ahhoz képest, megpróbálja eltörölni azt, de kudarcot vall?

Az organikus világlátás mint elsődleges tapasztalat a szövegben törlésjel alá van helyezve. A mindentudó narrátor által közölt tényekhez képest feltűnő, hogy a vonzalom kialakulását ecsetelő jelenetben *Pista látta úgy*, hogy a lány haja és a búzamező között valamiféle megfelelés van. Szintén *Pista az*, aki a kipattanó magvakat a lány csókjához hasonlítja. A (következetes) természetanalógia lehetősége, amely végül is az erkölcsi lázadást igazolná, nemhogy *kimondottan* szubjektív jellegű, de többnyire annak az egyetlen embernek a személyéhez kötődik, akinek érdeke fűződik a házasságtörés igazolásához.

Az organikus világlátás mint elsődleges tapasztalat feltételezné a racionális gondolkodásmód hiányát. Pista azonban nyomatékosan arra kéri Juditot, hogy vegye le a csizmáját és csatolja fel a szoknyáját, amikor találkára megy, nehogy vizes legyen a ruhája és a többiek gyanakodni kezdjenek; arra kéri tehát, *törölné el a nyomokat*. Pedig egy (feltételezett) archaikus világban, a beavatás nyomtalanságra épülő világában eltörölt nyom nem létezhet, lévén, hogy a tagadás (nyomot) állít. A meglévő nyomokat olyan nyomokkal fedi el, amelyek másra ugyan, de *utalnak* – nevezetesen Judit *megőrzött* ártatlanságára. A szerelmi aktus nem a feleség beavatkozásával lesz beavatásból büntett; már eleve az, ha résztvevői megpróbálják *elfelejteni* és meghamisítani.

A természethű gondolkodás visszaállítását az emlékezet, az elmúlt megőrzésének (ezúttal) terhes képessége ítéli kudarcra; az emberi egzisztencia temporalitása az, ami eleve lehetetlenné teszi a világ olyan felfogását, melyben a pillanat úgy repül el, hogy nem marad nyoma. Mert maga a tudat az, amelynek a nyom a rendezőelve; amely a megőrzésre épül, hisz nem más, mint a pillanatnyi és az elmúlt folytonos egymáshoz való viszonyítása; amely örökre rövidevé teheti azt a hajtat, amely pedig kínó, azáltal, hogy megőrzi a pillanatnyi rövideg emlékét, s így megfosztja önmagától, önmaga jelenlététől a létezőt: nyommá, fogalommá absztrahálja azt. A jelenvaló lét világában – még ha az a nép világa is – a „természethű” gondolkodás mindig is mítosz volt, és az is marad.

A történet így már nem romantikus mítosz, hanem a romantika mítosza (s mint ilyen, persze mítosz, de „meta”). Olyan epiztemológiát takar, amely nem hisz az aranykor létében és a másképp-gondolkodás által megvalósítható reintegráció lehetőségében. A dualizmus nem a tudatlansággal szembenálló tudás, hanem a tudotton-tudaton belüli bináris oppozíció formájában

jelenik meg, mint a nyelv rendszeréből fakadó szükségszerűség. Mikszáth, a poszt-romantikus?

*

Ha a nyelv mint bináris oppozíciók hálója működik, az oppozíciók pólusai is oppozíciókra osztódnak: az ártatlanság fogalmával nem a bűn, hanem a bűn és a megváltott bűn fogalma áll szemben. A szerelmi aktust követően a hosszú, szabadon lengő, kibontott fürtöket *vagy* a ségyenteljes kopaszság, *vagy* – a feltűzött, összekötött, kontyba csavart frizura váltja fel: a tisztességes asszonyok viselete.

Várjunk egy pillanatot! Azt gondolhatnák, hogy most elkalandozom, hisz a novellában az asszonyi hajviseletről egy szó sem esik. A fonás fogalma azonban lépten-nyomon előkerül. „Len ha lenne, patyolatba fonnák” – ecseteli a „bemocskolt” aranyhaj szépségét a narrátor az első mondatok egyikében. Nyilván, hogy kiemelje: a természet amorális, nem érvényesek rá a bűnnek és az ártatlanságnak azok a fogalmai, melyek a lányra. De úgy tűnik, a természet azért nem teljesen független szféra: ahogy a búzamező a hajadon fürtjeivel, úgy a megmunkált len a tisztességes módon elvesztett ártatlanság jelével, az asszonyok befont, kontyba kötött hajviseletével asszociálódik. Hovatovább, a jelhez kapcsolódó rítust az újdonsült házások először nem a (len)hajjal, hanem a lenvásznon hajtják végre: a konzummáció jele vörös folt a patyolat lepedőn. A szerelmi aktus – valaha *megismerésnek* nevezték – jóváhagyott formája tehát mint fonás – azaz a lenre, lenvásznonra való utalással kimondatlanul is mint *szövés* – jelenik meg. A hajszálaból font konty – szövet... szöveg? S ha a hajfonás az asszonymnak a férfi által való megszentelt megismerését tükrözi, akkor – *olvasat*? Végeredményben ez nem is meglepő, ha a múzsa csókjának, az alkotásnak mint spirituális teremtésnek immár az olvasóra vonatkoztatott hagyományára vagy akár Freud irodalomértelmezésére gondolunk, amely már csak azért is frappáns analógia, mert e klasszikus pszichoanalitikus tézis szerint az olvasás-írás szublimált, védekező mechanizmusok által *szentesített érzéki élvezet*. Olyan szöveg, amelynek valódi értelme felismerhetetlenné van téve, méghozzá úgy, hogy a „felszíni”, nyelvi konvenciók szabta olvasat elég értelmes legyen ahhoz, hogy ne lógjon ki alóla az a másik, amelyhez (többek között) úgymond szimbolikus olvasással lehet hozzájutni.⁹

Szent (kanonizált) olvasat és profán (veszélyes) olvasat más és más olvasási stratégiát feltételez. A pszichoanalízis megkülönböztető kritériumai jól

ismertek. De ha ez esetben *a befont haj a kanonizált szöveg*, akkor ez a metafora vajon miféle megkülönböztető kritériumokat sugall?

A kusza szálak struktúrába rendeződnek, és a struktúra átláthatóvá válik. A fonásnak iránya van, a fürtök nyílhegy-formába simulnak: a hajszál Ariadne fonala egy célbaérkezéssel kecsegtető labirintusban. A konty csigavonalat utánozva egyenesen egy középpontba torkollik, egy olyan pontba, amely mintha a fej – a gondolkodás, *a személyiség* – középpontja felé mutatna, abba a pontba, amely egyszersmind a hajhagymák befelé való képzeletbeli meghosszabbításának metszéspontjaként is elképzelhető. Ha a konty olvasat, akkor nem pusztán strukturált, de egyenesen azt állítja magáról, hogy a struktúra egészét az író személyisége, lényege szabja meg, a struktúra segítségével pedig az olvasó mintegy leképezheti, rekonstruálhatja ezt a lényegét.

A házasság szentsége, úgy tűnik, *(haj-)veszteség nélküli megismerést* eredményez: a koszorúba font haj a megismerés után is megőrzött jelenlét diadalmos jele. Ez persze paradoxon. A megőrzött jelenlét nem jelenlét, hanem annak pusztá emléke. A konty éppúgy nyom, mint a kurta haj: önnön hiánytalan/bűntelen múltjára utal. De e speciális hajviselet lényege talán éppen az, hogy elmossa a különbséget a nyom és jelenlét között. Olyan jel, amely a jelenvalóság nyilvánvaló hiányát demonstráló jeltől eltérően elfedi a különbség uralmát azzal, hogy az önazonosság illúzióját kelti. Olyan jelnek látszik, amely nem utal, hanem denotál: a férj és feleség egységében megvalósítani látszik a jelölő és a jelölt egységét. Nem lehetséges, hogy a konty az interpretáció egy olyan módjának metaforája, amely azért helyes, mert ezt az illúziót kelti? Szemben...

Nos, *nem a levágott hajjal*, hisz az – ezek szerint – az olvasás egy helytelen módjának pusztá büntetése, hanem a *hosszan, szabadon, rendezetlenül hagyott hajjal* – ahogyan Judit hajviselete ártatlansága elvesztése után is változatlan maradt volna, ha a feleség nem lép közbe. De hát miféle interpretáció lehetne ez? Olvasat-e egyáltalán, ha a konty úgy tesz, mintha ő volna az általában vett szöveg?

A fonás-kötés fogalma a novellában jóval többször feltűnik az említettnél, méghozzá olyan kontextusban, amely kizárja, hogy a törvényes feleségek hajviseletével hozzuk kapcsolatba. Aratásnál a „a kis Judit csak a markot szedte össze kévébe, amiket aztán a hetyke Csató Pista *kötögetett* össze utána izmos kezeivel”. Pista és Judit viszonya nincs szentesítve, a „szép aranyos hajról” mégis úgy tesz említést a narrátor, mint amibe „Csató Pista szíve belefondott”. Ez a szöve(t/g) az, amely *helytelen olvasatnak* minősül: annak, amit a pszichoanalízis a *saját, profán olvasatának* tekinthetne. Olyan olvasat-

nak, amely nem kézenfekvő, mert a racionalitás világában – a látás szintén¹⁰ – *nem működik*, nincs látható jele konty formájában, de valójában nem is olyan artikulálatlan és zűrzavaros, mint ahogyan a látás |értés számára a kibontott, össze nem kapcsolódó, kusza fürtök formájában megnyilvánul. Egy hipotetikus, absztrakt szintéren mindez értelmes hálóvá szövődik, mely látszólag szintén a páciens |szerző lényéről beszél, de sokkal inkább az *érmeknek* (a „szívnek”), mint az értelemnek szól.

A feleség/cenzor büntetése ezek szerint azt hivatott leszögezni, hogy a megismerés *elismerés* nélkül nem adekvát olvasat. Az értelmezés keretétől szolgáló – mindenki számára adott – konvenciórendszer félreállítása ellenállást szül, nem pusztán azért, mert az interpretáció más vagy szokatlan. Amit egy ilyen olvasat demonstrál, s ami rémületet kelt, az az, hogy a szövegértés így már nem a befejezettséget sugalló ígékötővel ellátott Meg-értés. A haj kibontottan hagyásával, a szöveg olyan értelmezésével, amely *nem helyettesíti be* a szabadon lengő fürtöket a rendezett, megértett, strukturált olvasat látszólagos véglegességével, tagadja, hogy a mű Egy olvasattal, vagy akár olvasatokkal leírható lenne. Nem pusztán *aktualizálódik*, ahogyan azt a minden reggel újra és újra megejtett, a haj növekedésével folyvást hajszálnyira változó eredményt produkáló kontybakötés implikálhatná. Nem csak arról van szó, hogy a „férj” és „feleség” élete során a már meglevő olvasat újabb vonatkozásokat nyerhet az egzisztenciára vonatkoztatva. Mindig is megérinthetetlen, artikulálatlan és távoli – a felszíni olvasathoz képest *teljességgel Másik* – marad. De ha a haj nem írható le a felszíni szöveg végességével, miért lenne leírható Egy Másik értelmezéssel, mondjuk a pszichoanalízisével? Hiszen ez azt jelentené, hogy a haj másképp ugyan, de mégiscsak *bevéltatna* egy fonatra, és ez az, aminek a metafora ellenáll: a fonódó, de közben makacsul mégis kibontva maradó haj egy másfajta értelmezéshez képest is mindig Másik kell, hogy legyen. Az pedig, hogy a szöveg nem merülhet ki semmiféle értelmezéssel, de nem egyszerűen az egzisztencia mindenkori lezáratlansága miatt, hanem azért, mert egyáltalán nem érinti a mű szubsztanciáját, már nem csupán a konvenció által hagyományozott igazságot nem állítja, de másképpen létrehozható igazságot sem feltételez: minden elérhető ismeretet szembeállít az Igazsággal. Mindez már olyasmi, ami a freudi pszichoanalízishez képest is váratlan következmény. Olyan elmélet felé mutat, mely szerint a kibontott haj leple alatt bármilyen olvasat létrejöhet. A feltétel pusztán egyvalaki „feje”, egy másik „szíve”, és *a kettő közötti kapcsolat*.

Ez viszont azt jelenti, hogy amit a hajlevágás tabuvá tesz, az nem egy, a többitől radikálisan különböző szöveg, nem is egy vagy több olvasási stratégia, hanem egy, *a szöveg és az értelmezés viszonyáról* vallott felfogás. A

büntetés a Megértés uralmát, az egyértelműségbe vetett hitet akarja hatalmilag az olvasóra kényszeríteni, s amennyiben a szerelmespárt elrettenti a viszony folytatásától, esetükben sikeresnek mondható. Arról nem esik szó, miért. Ami azonban ennél talán még érdekesebb, az a büntetés módja, amely egyben arról árulkodik, *mi az előfeltétele annak*, hogy egyáltalán sikeres lehessen.

A cél az olvasó elrettentése egy bizonyos meggyőződés gyakorlásától, a kivitelezés mégsem direkt módon őt célozza. Sőt, még csak nem is a szöveget semmisíti meg, mint például a könyvégetések ceremóniája esetén. A szégyen itt elsősorban a szerzőé. Az pedig, hogy a szerzőre mért csapás egyáltalán hathasson az olvasókra – mint ahogyan Pistára hat is –, csak akkor lehetséges, ha fel sem merül annak a lehetősége, hogy – a szöveg és az értelmezés viszonyáról kialakított állásponttól függetlenül – *a szöveg nem a szerző függvénye*, nem a szerző intenciójának/személyiségének/világának a kisugárzása, tehát nem kell, hogy feltétlenül kihatással legyen az olvasónak a szöveghez való hozzáállására.

A büntetés sikere arról árulkodik, hogy az összes résztvevő úgy gondolja, teljesen magától értetődik, hogy a hajszálok két embert kötnek össze. Akár a kanonizált, akár a profán olvasatról legyen is szó, a hajfonás mint az olvasás metaforája határozottan az olvasó (a hitves vagy szerető) és a szerző (a haj birtokosa) közötti viszonyra veti a hangsúlyt. A köztük kibontakozó intimitásnak csak eszköze a haj, amelynek szálai a fejből serkennek, gyökérük, éltető alapjuk ez, végtelen növekedésük nem önmaguknak, hanem viselőjük génjeinek köszönhető. Az olvasó nem pusztán fon-sző: a szerző szövegét szövi. Bármilyen frizurát hoz is létre, a haj a szerző haja marad, az aktus pedig a szerzőhöz láncolja az olvasót.

Maga a metaforarendszer pedig mintha tényleg azt támasztaná alá, hogy a szöveg a szerző nélkül semmi, hiszen a szerelmi aktus nyilván nem a haj és Pista, hanem Judit és Pista között játszódott le. A szöveg látszólag pusztá eszköze a kommunikációnak, a másik ember megismerésének, vagy legalábbis az erre tett kísérletnek. Önmagában semmi, lélektelen gomolyag, nem érdekes. Ugyanez a metaforarendszer azonban mindennek a konvencionálisát is kiemeli. Mert a konvencióink, illetve a józan eszünk az, amely a vágy tárgyává Juditot, és nem a haját teszi meg. A novella ehhez képest gyanúsán nagy gondot fordít annak ecsetelésére, hogy Pistát csak és kizárólag a haj vonzza. S hogy ezt a tényt hajlamosak vagyunk elfelejteni, annak valószínűleg az az oka, hogy Pistával egyetemben nem vagyunk képesek elképzelni a szexuális viszonyt magával a hajjal, Judit nélkül; még sokkal kevésbé, mint a szöveget szerző nélkül. A szexuális analógia vonalán maradva a szerzőjétől

megfosztott szöveggel való foglalataskodás csakis fetisizmusként volna elképzelhető, amire a szövegben az említettekén túl nincs semmiféle utalás, de ha volna is, igen furcsa színben tüntetné fel az effajta irodalomfelfogást.

A szerelmi téma kedvez a szerzőt és a művet azonosító elgondolás megkérdőjelezhetetlenségének. Ha azonban a szexuális aktust *egy általános szexuológiai viszony pusztán konkretizálásaként* fognánk fel, ami adott esetben egészen másfajta tevékenység formájában is megnyilvánulhat, akkor nem árt nyomon követni a haj további sorsát is. Mert Judit haja, a könyvégetéstől eltérően, nem semmisül meg, bár szálai szétszóródnak, mint a könyv kitépott lapjai, úgy nélkülözve a fej bőrének szőrtüszőiben genetikailag kódolt, ősi, s mégis minden individuum esetében egyedi rendszert és struktúrát, mint ahogyan az összekevert sorok nélkülözik az írójuk hagyományból táplálkozó, mégis egyedi módon aktualizált invenciójának köszönhető logikát; azt, ami a betűhalmazt nyilván műalkotássá teszi. Mégis, a lélektelen hajszálok *továbbra is fonódnak*: „A megtaposott füvek elismerték testvéreiknek, s szelíden engedték maguk közé fonódni...”

Ha a len fonása a történetté tevés, akkor a fűszálak közé fonódás a történetként való létezés. A szöveg, amely az író individualitásától megfosztva, részeire hullva megfosztatik eredeti összefüggéseitől, és az anonim hagyomány része lesz. Már nincs mögötte szerző, aki „meglelkesíti”, mégis funkcionál: a kontextus új összefüggéseket alakít ki. Kell azonban olvasó, hogy mindezt észrevegye.

Ha Kati nem is, a narrátor hajlik arra, hogy ilyen olvasó legyen: teljesen elérzékenyül a haj- és fűszálak közti megértésen, a különböző eredetű sorok *jó viszonyán*. Ha ez a narrátor volt már l'art pour l'art-gyanús és poszt-romantikus, akkor most micsoda? Kicsoda micsoda? Ha nem az a Mikszáth, akit a tankönyvekből ismerek, akkor itt is meg lehetne *teremteni* az összefüggéseket: „A romantikus parabola végszavával első ízben a múlt század második felének szimbolizmusában jelenik meg a »nyitott mű« poétikája,¹¹ ... [amely] arra irányul, hogy előmozdítsa a »tudatos szabadság aktusait«.”¹² A nyitott mű, amelyre Eco Mallarmé *Livre*-jében találja meg a legjobb példát. Abban a könyvben, amely „önálló, cserélhető, kiemelhető lapokat tartalmazott volna, amelyeknek lehetséges sorrendje mégis kerek gondolatmenetet fejez ki”.¹³ Valahogy úgy, ahogyan a füvek közé szóródott hajszálok, melyekből Pista felesége hozott létre „nyitott művet”. Mint a hajkorona, amely a fejen „olyan, mintha kezdődne és végződne”, de a növények közé fonódva „se nem kezdődik, se nem végződik”.¹⁴

Amikor Kati búsan összeszedeti a haját, nem ismeri el az új környezet „adekvátságát”. Nem merül fel benne, hogy a haj így is szöveg: ő egy általa

ismert történet *emlékének* tekinti. A haj összeszedetegetése mi más lehetne, mint a „szerzőre jellemző” szövegdarabkák felkutatása, az elveszett részek miatt¹⁵ a sikeres rekonstrukció reménye nélkül, immár pusztán esztétikai szempontok figyelembevételével, szemet hunyva az eredeti szöveg ideológiai „hibái” fölött? Azaz eltekintve a szöveg valahai gazdájának és hajdani értelmezőjének bűnös intenciójától. S egyben eltekintve attól, hogy ha a szöveg új kontextusában működik, akkor ez a szerzőt is kontextussá teszi, az eredetet pusztá vonatkoztatási lehetőséggé degradálja.

Kati emlékezni akar, Pista valószínűleg felejtetni, de mindkettőjük a régi kontextusához viszonyítja a fürtöket. A csodás haj, a remekmű csak addig volt érdekes, amíg egy lény, egy lélek, egy másik ember látszott mögötte állni. Szó sincs róla, hogy Pista valóban az *emberrel* teremtett volna kapcsolatot – a szerelem érzelmi oldalának festegetése szinte teljesen el is marad –, mégis csakis ez az illúzió, a hajon, a szövegen keresztül egy másik ember érintése, ami az immár holt hajcsomót megkülönbözteti Judit hajától. A szerzőjétől megfosztott szöveg nem változik – az olvasó magánya fosztja meg a szöveget az élvezettől. *Nem a szöveg létmódja az, ami a szerzőt a szöveghez köti, hanem az olvasóé.*

Ez azonban lehetővé tesz egy csavart, és itt vesz fordulatot a haj története is. Ha a szöveg létmódja az olvasat létmódja, az olvasó intenciója viszont az, hogy kapcsolatot létesítsen azzal a szerzővel, „aki” szintén csak mint olvasat létezik, akkor egyáltalán nem az a fontos, hogy a szerző létezzen, hanem az, hogy *olyan olvasat jöjjön létre, amely szerint létezik, s amely szerint az olvasott szöveg az ő műve.*

S van valaki, akinek éppen ilyen csavaros az észjárása. Valaki, aki a novella miliőjéből kirí, idegen sejt, egy gyökeresen másféle gondolkodás képviselője. Valaki, akihez a magyar történelem fikciójában éppúgy a haladás és romlás képzelete társul, mint az irodalomtörténet fikciójában némely irodalomelméleti irányzathoz. Valaki, aki egy olyan hagyomány részese, amely a kombinatorikus jelentéslétrehozást az egyik legalapvetőbb interpretációs módszernek tekinti.

A zsidó kereskedő korántsem a szerző múltját látja a szövegben. Azzal, hogy két hajcsomót kombinálva egy, az élő haj látszatát keltő parókat sző, nyilvánvalóvá teszi, hogy mindkét szöveg független az eredetétől, s egy teljesen idegen szöveg kontextusában egységes szöveghálót alkothat. Parókat csak akkor érdemes gyártani(?)/alkotni(?), ha bizonyos, hogy a szemléltő majdan egy emberi lény fején látva azt, valódi hajnak véli. Ha bizonyos, hogy az új szöveg – „Judit” és „Kati” intertextje – a tökéletes, organikus műalkotás képzetét kelti benne. Ha az összeszerkesztett sorokból adódó

koherencia okát a szöveg mellé rendelt (parókaivselő) személyben látja. Az eredet így hatásként mutatkozik meg, de csak akkor elviselhető, akkor nem okoz csalódást, ha az eredetiség hatását kelti. Amit a novella lakói akarva-akaratlanul létrehoznak, az valamiféle popularizált dekonstrukció: szimuláció. Emberkímélő grammatológia: pragmatológia.

Kié a paróka? Katié, Judité vagy a kereskedő? Ki a szerző és ki nem az? És ki az általam olvasott szöveg írója? Ha azt állítják, Mikszáth, én azt állítom, hogy letagadja magát, s így Önöknek lesz igazuk, hisz ezzel azt állítom, hogy azt is tagadja, hogy ő lenne az, aki letagadja magát. Vagy azt mondják, erőszakot követtem el a szerzőn, s ez a patyolat lepedő Mikszáth véréből foltos? No és ha a folt egészen másra utal? Mindenesetre az én verzióm a következő: találtam pár szörszálát, és megpróbáltam parókat szőni belőle valakinek, akit nevezünk talán Mixátnak. Mixát úr nem véletlenül kopasz. Úgy képzelem, *szándékosan vállalta ezt az áldozatot*, könnyedén jelezve, hogy ezzel lemond a szöveg feletti jogairól;¹⁶ azért szabadult meg a hajától, hogy ne lehessen azt se szimbólumnak, se ornamentumnak titulálni. Bajusza azonban találgatásokra adhat lehetőséget: míg a haj a fejen található, addig a bajusz a száj körül serken. Sokkal inkább a kimondott szóhoz kötődik, mint az elgondolt mondanivalóhoz. Mixát úr *ír*, de – gondoljanak csak a híres csibukra – visszaszívja ennek konzekvenciáit.

- 1 „Így a retorika 19. századi leértékelődése a zseni tudáttalan alkotásáról szóló tanítás alkalmazásának a szükségszerű következménye... A megélt és a zseniális sugallat mércéjének ezzel a hagyománnyal szemben a „szabad” művészet egészen más fogalmát kellett bevezetnie, melynek a költészet csak akkor felel meg, ha nincs benne semmi alkalomszerű... mert a szimbólum nem önkényes jelölés vagy jelleltetés, hanem előfeltételezi a látható és a láthatatlan metafizikai összefüggését.” (GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 70–71.)
- 2 „a prezencia színpadán minden jelenlévőnek mondott elem másra vonatkozik, mint önmaga, azaz megőrzi magában a múltbeli elem jegyét, és hagyja, hogy a jövőbeli elemhez fűződő kapcsolatának jegye bevésszódjon. Nyom...” (DERRIDA, Jacques, *Az el-különböződés = Szöveg és interpretáció*, Bp., 1991, 51.)
- 3 The poetic language of genius is capable of transcending this distinction and can thus transform all individual experience directly into general truth; the world is no longer seen as a configuration of entities that designate a plurality of distinct and isolated meanings, but as a configuration of symbols ultimately leading to a total, single, and universal meaning. (De MAN, Paul, *The Rethoric of Temporality = Critical Theory Since 1965*, Florida State U.P., Tallahassee, 1990, 200.)
- 4 „Abrams make it seem, at times, as if the romantic theory of imagination did away with analogy altogether and that Coleridge in particular replaced it by a genuine and working monism. »Nature is made thought and thought nature,« he writes, »both by their sustained interaction and by their seamless metaphoric continuity.«” (De MAN, *i. m.*, 203.)
- 5 Lásd: HENDERSON, Joseph H., *The archetype of initiation = Man and His Symbols*, Pan Books, 1978.
- 6 Lásd: 4.

- 7 „A régi Költők minden érzéki tárgyat Istennel vagy Szellemekkel lelkesítettek meg... Így alakult ki a rendszer, mellyel egyesek visszaéltek és rabságba döntötték a népet azzal, hogy a szellemi istenségeket önnálósították és elvonták a tárgyaktól. Költői mesékből válogatták ki az istentisztelet formáit. S végül kijelentették, hogy mindezt az Istenek rendelték el. Az emberek pedig megfélemedtek arról, hogy minden istenség az emberi szívben lakozik.” (BLAKE, William, *Menny és Pokol házassága = Versei*, Bp., 1977, 142.)
- 8 A harminc péri. (BENEDEK Elek, *Piros mesekönyv*, Kriterion, Bukarest, 1972, 156.)
- 9 Nem kívánok amellett érvelni, hogy a történet egyfajta freudi álom volna. De ha a novella esetleg arról (is) szólna, hogy a metaforikus nyelvezet átadja a helyét a racionális nyelvnek, a történet egyfajta pszichoanalitikus elemzésnek is helyet adna, hiszen Freud szerint az álomban megnyilvánuló öröme az emberlény elsődleges gondolkodásmódja, a racionális gondolkodás pedig ezt váltja fel, illetve inkább ezt szorítja látens szintre bizonyos krízisélmények következtében. S attól függetlenül, hogy Freud álomfejtéseiben a haj motívumát fallikus szimbólumnak tartja, a feleség mint Harmadik közbeavatkozása, és az az aktus, amelyben a bűnöst megfosztja attól a dologtól, amely számára a legfőbb értéket képviseli, a kasztrációs fenyegetést idézi, amely az Oedipus-komplexus részeként megteremti a feltételt az erkölcsi-nyelvi rendszerbe való beilleszkedéshez. A freudi értelmezés Kati és az Apa alakjával még továbbfejleszhető lenne, számomra azonban sokkal érdekesebb azt elgondolni, hogy ha a történet mégsem a „váltás”, hanem a „rekonstrukció” kudarcának a története, mint ahogyan azt az előzőekben felvettem, akkor mindez a potenciális pszichoanalitikus értelmezésre vetítve nem pusztán az öröme az artikulációjának a kudarca, hanem magáé a pszichoanalízisé, illetve mindazon értelmezési módoké, amelyek az említett irányzat alapelveit osztják.
- 10 „Az adekvátnak gondolt észlelés sem lenne soha egyszerű tükröződése annak, ami van. Mert mindig valamiként való felfogás maradna... A látás tagolást jelent.” (GADAMER, i. m., 82.)
- 11 ECO, Umberto, *A nyitott mű poétikája*, Bp., 1976, 33.
- 12 Uo., 28.
- 13 Uo., 42.
- 14 Uo., 41.
- 15 „amit Kati szedett össze a csalitosban... csak fele annak a sok hajnak”
- 16 In our Age of Reading, the first casualty in this literary transaction has been the author. To the noninitiate, it is bemusing to observe the complacency with which authors of recent books and essays announce their own demise. „It is about time,” says Michel Foucault, „that criticism and philosophy acknowledged the disappearance or the death of the author.” „As institution”, according to Roland Barthes, „the author is dead: his civil status, his biographical person, have disappeared.” (ABRAMS, M. H., *How to Do Things with Texts = Critical Theory Since 1965*, szerk. ADAMS, Hazard-SEARLE, Leroy, Florida State U.P., 1990.)

Szimbolikusság: az át-alak-ulás elmélete

A szimbolikus szövegeknek számtalan, egymással többé-kevésbé összefüggő hagyománya létezik: az anagógikus értelmezésekben, az alkimista hagyományban, a 18. századtól kezdve a stilisztikai és esztétikai írásokban, a pszichoanalízisben egyaránt találkozunk a *szimbólum*, a *szimbolikus kép*, illetve a *szimbolikusság* különböző meghatározásaival. Dolgozatomban azt próbálom bizonyítani, hogy e fogalmak nem egymással többé-kevésbé helyettesíthető szinonímák, hanem olyan „terminusok”, amelyek használata akár irodalomelméleti állásfoglalásnak is tekinthető, tehát szöveg és „valóság” kapcsolatát, a jelentés, illetve a „valóság” mibenlétének kérdéseit érinti. Ezeket a fogalmakat először is a szimbolikusság platonikus hagyományában vizsgálom, majd különbségüket Ady *A vár fehér asszonya* című versének elemzésével szeretném szemléletesebbé tenni. A vers pszichoanalitikus értelmezése pedig további, a témától látszólag elkülönülő értelmezési tartományokat kíván bevonni a szimbolikusság fogalmába.

A két világról szóló tan

„ha valaki eljutna a (levegő) peremére, vagy szárnyra kelve felrepülhetne, akkor felbukkanva meglátná, hogy a tengerből felbukkanó halak látják, ami itt van, [...] hogy az ott az igazi ég és az igazi föld. Mert ez a föld [...] romlott és kimart, ahogyan a tengerben lévő dolgok a sós víztől.”¹

„[...] leghasznosabb a szimbolikus képek felfedezője, kinek köszönhetően az égből származó és a test vaksötét barlangjába záratott lélek [...] az erények és a tudományok szépségét és formáját [...], ha kevésbé tökéletesen is vannak kifejezve, mégis elég hevesen serken megérteni és szeretni.”²

„(a költészet) olyan tehetség, amely az ideális világ atmoszféráját [...] vonja azok köré a formák, események és helyzetek köré, amelyekről, ha közönséges tekintet nézi őket, a megszokás már lekoptatta a csillogást.”³

„A szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét pedig képpé változtatja, még hozzá úgy, hogy az eszme a képben végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, valamint ha minden nyelven kimondják is, kimondhatatlan.”⁴

Ha a fenti meghatározásokat így, kultúrtörténeti kontextusukból kiragadván egymás mellé helyezzük, olyan megfelelések tűnnek elő belőlük, amelyek alapján akár ugyanazon struktúra egymással helyettesíthető variánsaiként is értelmezhetjük őket. Közös szerkezetük „alappilléreinek” tűnik, hogy mindegyik két valóság szintet különít el: egy megszokott, nyilvánvaló, közeli, megismerhető és tökéletlen valóságot, illetve egy szokatlant, rejtettet, távolit, megismerhetlent és tökéleteset. Ezek a jelzők tulajdonképpen mind értelmezhetők a *jelenlét–hiány* ellentétpár változataiként, olyan változatokként, amelyek a jelenlétet mindig egy, az adott valóság szintet érzékelő, befogadó, észlelő tekintethez, lélekhez, tudathoz, tehát egy külső nézőponthoz viszonyítva határozzák meg. E különböző vonatkozási pontokat összefoglalóan – az egyszerűség kedvéért – az „ember” névvel illetve megállapíthatjuk, hogy minél inkább jelen van valami az ember számára, annál kevésbé valóság; hogy ami az ember számára jelenlét, az már nem lehet tökéletes jelenlét. Az ember valósága tulajdonképpen csak „valóság”, amelynek legfőbb jellemzője a valóság hiánya. A szimbolikusság meghatározásainak két valósága tehát egyrészt az „emberi valóság” (a valóság hiánya), illetve az „emberi” hiánya (tökéletes valóság) ellentéppárral is helyettesíthetőnek látszik.

Ha azonban a tökéletes valóságot az „emberi valóságtól” elkülönítő jelzőket jobban szemügyre vesszük, feltűnhet, hogy a tökéletes valóság valójában nem *hiányzik* az „emberi valóságból”, hanem csak távol van tőle, rejtve van előle – annak az ígéretét keltve, hogy egyszer majd jelenlévővé válhat. A szimbolikusság meghatározásai tehát a két valóság szint elkülönítésével egy időben e két valóság szint összebékíthetőségét is állítják. Az „emberi valóságot” a valóság, a jelenlét hiányából a jelenlét és a hiány közötti állapotot kívánják változtatni. Így egy, az embert is magába foglaló, még a tökéletes valóságnál is tökéletesebb valóság ki nem mondott eszméjét rejtik magukba.

A két valóság közötti kapcsolat

Mi az, amit e két, ellentéppárként meghatározott valóság kibéküléséről meg tudhatunk azon felül, hogy paradoxonról, az irracionális területére tartozó jelenségről van szó?

A tökéletes és az „emberi” valóság szembenállása az egység–sokféleség ellentéppárral is helyettesíthető. Az „emberi valóság” ugyanis mindig az ember számára van jelen, vagy az ember számára hiányzik; egy külső nézőpont által, egy viszony részeként határozódik meg, nem pedig önmaga által. Mindehhez járul még a jelenlévő dolgok testi természete, amely a viszo-

nyokban való alapvető megosztottságán belül még tovább bontja a jelenléte. Térben közeli, időben állandó, a szem számára látható, a tudat számára érthető, a nyelv számára egyértelmű – ezek a tökéletes jelenlét helyettesítői. A tökéletes valóság ezzel szemben minden viszonytól mentes, osztatlan, egységes egész: a töredékességet, a hiányt jelölő sokaság, a viszonyítás hiánya.

Ennek megfelelően a szimbolikusnak tartott képek/szövegek az egység és sokféleség statikus szembenállását megszüntetni kívánják, s a szemlélőt kettejük egymásba következésének kétféle folyamatába – az analógián alapuló, illetve a misztikus képek hagyományába – hivatottak bevonni. Ezáltal azt is megakadályozzák, hogy az ember a jelenléttel szemben egy önálló jelenléttel nem bíró, üres viszonyítási pontként jelenjen meg.

AZ ANALÓGIA az egymástól elkülönülő egységek sokaságában hasonlóságokat, ismétlődéseket mutat ki, s így az egységek – sokféleségükön túl – azonosítódnak egymással, egyetlen egységgé válnak. Minden egység egy másikra utal, az utalások láncra, végső egység teremtése pedig a végtelenbe nyúlik, azaz Isten végtelenségénél „ér csak véget”. Ezzel a végtelennel szemben lehetetlen egy egységes nézőpontot elfoglalni, az analógiás szimbolika tehát szemlélőjét nézőpontjának folyamatosítására, végtelenítésére, állandóként elfogadott egységének feladására kényszerítheti.

„A lélek amikor lezuhan a világegyetem legmagasabb pontjáról a testek régiójába, négy zónán halad át, az Intellektus, az Értelem, a Vélekedés és a Természet zónáján. [...] A *Lelkünk mindeme zónákkal kapcsolatban van*, ezeken át süllyed, és ezeken át emelkedik felfelé” – az analógiák szemlélésének folyamata által.⁵

A MISZTIKUS KÉP esetében maga a kép, a *saját egységén belül* bomlik több elemre, számtalan elem jelenik meg benne, hogy aztán ezek az elemek többszörösen, jelentéseik sokaságával kapcsolódjanak újra össze – alkossanak a kép vizuális egységének megfelelő, már-már egység-szerű sűrű szövetet.⁶ Egyrészt mivel az egységet lérehozó jelentések száma ismét a végtelenhez közelít, másrészt pedig mivel e jelentések paradoxonokba rendeződve egymást menthetetlenül destabilizálják, a szemlélő számára ezúttal is a jelentések sokaságának érzékelése marad, ahelyett, hogy valamelyik jelentéssel azonosulva önmaga egységét megerősíthetné.⁷

A szimbolikusság fenti meghatározásainak értelmében az egyelemű, egyetlen egyértelmű megfelelővel helyettesíthető, állandósult metaforaként felfogott SZIMBÓLUMOK nem rendelkeznek a SZIMBOLIKUSSÁG hatásával. Azok

az értelmezések pedig, amelyek szimbolikus képekkel találkozván egyetlen, bár rejtett, de a maga egységében és teljességében megjelölhető jelentéssel megelégszenek, nem a „tökéletes valósággal” való kapcsolatteremtésnek, hanem bálványimádásnak minősülnek.⁸ Az ilyen értelmezések ugyanis a „tökéletes valóság” ábrázolhatóságát feltételezik, a szimbolikus képet a „tökéletes valóság” hű tükrözésének tekintik, nem pedig azon létra *első fokának*, amelyen felemelkedhetünk hozzá. A szimbolikusságban, a „legtökéletesebb valóságban” való „igazi” részvétel tehát tulajdonképpen a jelölről, egy egységgel való azonosság azonnalíságáról való ismételt lemondást jelent, a jelöltnek a szimbolikus képek szöveg-voltával, végtelen folyamatával való helyettesítését. Még egyszer hangsúlyoznunk kell azonban e helyettesítés azon aspektusát is, hogy a tökéletes valóságról való lemondás pontosan a tökéletes valóság elérésének érdekében történik. A szimbolikusság „mennyei eljárása” révén a tökéletes valóság hiánya a tökéletes valóság ígéretévé változik.

A továbbiakban *A vár fehér asszonya* című Ady-vers részletes, ún. textuális elemzése közben szeretnék egy lehetséges választ találni arra a kérdésre, hogy a szimbolikusként nyilvántartott szövegekben mi tarthatja fenn a fenti, általános jelentés két ellentétes aspektusának egymásmellettségét. Azaz: az elemek milyen kapcsolata, a kapcsolatok milyen rétegződése, egymásra rakódása hozza létre a jelentés olyan szerkezetét, amely által az mindig hiányzónak is tűnhet egyben, amely lehetővé teszi számára, hogy mindig még valami más is legyen, de azt is, hogy egyben az abszolút jelenlét, a tökéletes valóság elérésének ígéretét hordozza magában? Jelelméleti problémaként megfogalmazva: a szimbolikus kép mint szöveg miként kelti a jelölő és a jelölt közti különbség megdönthetlenségének az illúzióját? A jelölők láncszerű, a jelöltet soha el nem érő egymásra utalása miként idézi fel mégis a jelöltet mint végpontot? Hogyan jelenik meg a „transzcendentális jelölt”⁹ mint a szöveg mozgásának feltétele? *A vár fehér asszonyát* tehát egy végső jelölt végtelenbe halasztásaként értelmezem majd, amely művelet természetesen magába foglalja majd e jelölt megidézését is.

A vár fehér asszonya

A lelkem ódon, babonás vár,
Mohos, gőgös és elhagyott.
(A két szemem, ugye, milyen nagy?)
És nem ragyog és nem ragyog.)

Konganak az elhagyott termek,
 A bús falakról rámered
 Két nagy, sötét ablak a völgyre.
 (Ugye, milyen fáradt szemek?)

Örökös itt a lélekjárás,
 A kripta-illat és a köd.
 Árnyak suhognak a sötétben
 S elátkozott had nyöszörög.

(Csak néha, titkos éji órán
 Gyúlnak ki e bús, nagy szemek.)
 A fehér asszony jár a várban
 S az ablakokon kinevet.

A cím összes eleme rendelkezik a tárgyszerűség konnotációjával: összefüggő körvonalakkal határolt, egymástól jól megkülönböztethető egységek jelennek meg előttünk – a vár és a fehér asszony alakja –, amelyeknek vizuális elkülöníthetőségét színhatás is erősíti. Ezen egységnek kapcsolata pedig olyan térbeli viszonyként értelmezhető, amely ugyancsak tiszteletben tartja egység-voltukat. A cím elemeinek e lehetséges jelentését – különböző tárgyi egységek vizuális egymás mellé helyezését – az is alátámasztja, hogy ez, a tárgyak egységét vizuálisan felidéző jelentés a nyelv uralkodó egységéhez, a szóhoz kötődik.¹⁰ A szó mint forma és a magának a „valóság” egy elemének ható jelentés ilyen megbonthatatlansága a platóni fogalmakat idézi: Platón szerint a fogalmak a maradandót, a szükségképpenit mondják ki, föltételezik a lényeg látását és ismeretét, maga a valóság jelenik meg bennük. A valóság pedig Platón számára „egyalakú és feloszolhatatlan és mindig ugyanaz és mindig ugyanolyan”¹¹ – csakúgy, mint látásunk számára a tárgyak. Úgy tűnik hát, hogy a cím elemei igen erősen felkínálják magukat a „tárgyak egymásmellettisége mint valóság” platonikus jelentésének a létrehozására.

A vers folyamán a cím elemei más elemekkel kapcsolatba kerülve már konnotációkra is szert tesznek majd, ezen kapcsolataik alapján azonban – mint azt később majd látni fogjuk – már nem jön létre belőlük ilyen viszonylag egyértelmű jelentés. A cím elemei éppen ezért vizuális konnotációikat végig megőrzik, hogy aztán a vers utolsó két sorában ismét egymás mellé kerülve e konnotációik végképp megerősödjenek.

A vers középső részében azonban a különböző elemek úgy kerülnek egymás mellé, hogy kapcsolataikban már nem lehet a fenti egyértelmű jelentés rétegét elkülöníteni. Konnotációik például igen gyakran egy-egy ellentétpár két oldalán helyezik el őket. Ezáltal ezek az ellentétpárok egyrészt felidéződnek, másrészt viszont egyetlen elemben való találkozásuk folytán össze is mosódnak egymással, s így paradoxon jellegű jelentés jön létre.

Elsőként a szubjektum–objektum ellentétpár jelenik meg – mégpedig már a címben. A cím egy elemére ugyanis még nem fordítottunk kellő figyelmet. Ez az elem az „a” határozott névelő, amely a cím jelentés-egységének megbomlását jelzi azáltal, hogy a tárgyi világ térbeli viszonyaiba a szubjektum–objektum viszonyt csempészi: a tárgy határozottságát megállapító ítélet szubjektuma a címből hiányzik, s így a határozott névelő jelenléte a címet hiányosnak, önmagában értelmezhetetlennek tünteti fel. A határozott névelő a cím vizuális egységén túlmutat, s mintegy magához vonzza a vers folytatását.

Ezek után a szubjektumot jelző egyes szám első személyű rag a vers első sorában, a „lelkem”-ben bukkan fel. Ez a szubjektumot határozottan a testtel szemben, a tárgyak világán kívül határozza meg. Szintaktikailag azonban a „lelkem” egy tárggyal, egy várral azonosítódik. A szubjektum–objektum ellentétpár így rögtön felidéződése után le is rombolódik. Az első két sor többi eleme is pontosan ebbe a logikába illeszthető. Az „ódon” és a „mohos” egy tárgy, a vár tulajdonságai, míg a „babonás” és a „gőgös” egy szubjektum sajátosságai. A szubjektum–objektum ellentétpár tehát a jelzőkben is tovább él, de csak azért, hogy az „elhagyott” jelzőben eltörli ördön ez a szembenállás, hiszen ez a jelző mindkettejükre egyaránt vonatkozhat. Az „elhagyott”, azáltal, hogy a szubjektum–objektum ellentétpárt feloldja, a lélek-vár metaforának számtalan jelentését hozza mozgásba, pl.: bezárkózás, magábefordulás, csalódottság, magány, illetve szilárdság, erő. Most mégis azt a jelentését szeretném kiemelni, ami alapján a szubjektum és az objektum azonossá válhat benne: a minden mástól való elkülönülést. Ennek alapján ugyanis újjáéledhet a vár vizuális képe, immár magába foglalva a szubjektumot, ezt az eredetileg egyedül a tárgyi világ ellentétéként meghatározódó és így önálló jelenléttel nem bíró, „üres” princípiumot is. A várral való azonosulása révén az „én” beilleszkedik a cím elemeiből már létrejött „tárgyi világ” egységei közé, s így ő és jelzői is részesülnek a „platonikus kód” valóság-teremtő hatásából, az egyértelmű jelentés illúziójából.

Találhatunk azonban olyan elemeket is, amelyek a „lelkem”-et a „vár”-tól különbözőként határozzák meg. Ilyen például a szem-ablak metafora, amely szintén a lélek és a vár szubjektum–objektum viszonyban való szembenáll-

lását erősíti. Ha ennek a metaforának csak az egyik tagja jelenne meg, akkor a metafora a lélek és a vár, a szubjektum és az objektum azonosságát támasztaná alá, hiszen egyiknek a másikkal való helyettesíthetőségét nyilvánítaná ki. A szem és az ablak kettőssége azonban éppen kettejük különbségét hangsúlyozza. (Bár különbségüket nagymértékben gyengíti, hogy jelzőik szinte majdnem teljesen megegyeznek: „(A két szemem, ugye, milyen nagy? / És nem ragyog és nem ragyog.)” – „A bús falakról rámered / Két nagy sötét ablak a völgyre.”).

Kérdés, hogy a „szem” és az „ablak” használatában észrevehetünk-e valami olyan következetességet, amely különállásukat jelentésként véglegesítené. A szemek először egyes szám első személyű raggal ellátva jelennek meg, így a róluk szóló állítások a versbéli szubjektum állításai a saját szemeiről. A szubjektum azonban csak úgy tehet állításokat a saját szemeiről, ha azokat – és így önmagát is – kívülről figyeli. A szubjektum megkettőződik: egyrészt várként (ablakként) jelenik meg, másrészt az ezt a várat, tehát önmagát figyelő tekintetként. A kívülről figyelő tekintet mindaddig létezik, amíg az ablakokat a szemek (mintegy a tekintet tükörképeként, képmásaként) helyettesítik.

Mindezt a zárójel-használat is alátámasztja: a „szemek” mindig a zárójelen belül jelennek meg, míg az „ablakok” a zárójelen kívül, mintha a zárójel a kívül-belül között húzódó határt vizuálisan is nyomatékosítaná, és jelezné, hogy a szemekről szóló állítások az ablakokról szólóakhoz képest egy külső nézőpontból hangzanak el. A külső nézőpontot erősíti az is, hogy a szemekről szóló állítások tulajdonképpen kérdések, és az „ugye” szócska módosítja őket. Az „ugye” felfogható a külvilág megszólításaként, a külvilág bevonásaként a szubjektum önvizsgálatába, önmeghatározásába.

Az ablak-szem metafora tehát a vár és a szubjektum viszonyában, kettejük „azonosságában” pontosan különbözőségüket mutatja ki. Jelzi, hogy a szubjektum a várral csak mint másikkal azonosulhat, hogy azonosulásuk előfeltétele kettejük különbözősége – az, hogy egyik a másikhoz képest külső nézőpontként határozódjon meg. Így bár a várral való azonosulása folytán a szubjektumra is kiterjed az önmaguk egységében jelenlévő tárgyak „valósága”, ez a „valóság” egyben másikként különül el tőle. Az ablak-szem metafora az önazonosságot, illetve az önazonosság lehetetlenségét egyaránt magába foglaló paradoxonná változtatja a vár-lélek metaforát, amely pedig eredetileg az „én” várszerűségét, platonikus valóságát kívánta létrehozni.

Az azonosság-különbség játéka a harmadik versszakban az élő-élettelen ellentétpárban folytatódik. A harmadik versszakból az ablak-szem metafora és a zárójel eltűnik, tehát a külső-belső, az azonosság-különbség kérdés

látszólag érvényét veszíti: a vár és a „lelkem” egyetlen egységet alkotnak. A vár belseje meg is elevenedik: mozgás, alakok, hangok töltik be. Csak éppen – s ezáltal marad fenn az azonosság–különbség ellentét – a hangok artikulálatlanok („nyöszörög”), az alakok elmosódottak („árnyak”, „lélekjárás”, „köd”), a mozgás céltalan („suhognak”), s ezen felül az egész versszakhoz a halál képzete társítható („kriptailat” stb.). A „lelkem”-mel azonosult, megelevenedett váron az élet hiányának a jelei mutatkoznak. Ez a hiány a lélek-vár tökéletes jelenlétet feltételező önazonosságába ismét a különbözést, a másságot csempézi.

A negyedik versszakban az ellentétpárok felállításának és kibékítésének játéka tovább folytatódik: a várban megjelenik a fehér asszony. A vár, a „lelkem” és a fehér asszony egyrészt egyetlen egységet alkotnak: a fehér asszony a várban jár, onnan nevet ki. Az „ablakokon kinevet” a „gyúlnak ki e bús nagy szemek”-re rímel – nemcsak hangzásában, hanem a nevetés, illetve a bús szemek kigyúlása, jókedvre derülése, megélnkülése közötti párhuzam alapján is. Így az ablak-szem metaforának is az azonosító szerepe kerül előtérbe, s mivel az ablakok és a szemek a vár és a „lelkem” metonímiái, az ő azonosulásukon keresztül a vár és a „lelkem” is azonosul. Továbbá: mivel mindez a „kinevet”–„kigyúl” párhuzam alapján történik, a fehér asszony is az egység része, sőt úgy is mondhatnánk, hogy a vár és a „lelkem” éppen a fehér asszony magukba fogadása által válnak azonossá egymással.

A „lelkem” vár-léte, azaz önálló egységként való jelenléte tehát ismét egy másik jelenlétének a függvénye, s így tulajdonképpen létre sem jön. A vár-metafora által megidézett önazonosság hiánya azonban most más, mint az előzőekben. A vár-szubjektumot önmagában hiányossá tevő „Másik” egy üres (bár eltörölhetetlen) külső nézőpontból saját névvel bíró, önmagában jelenlévő egységgé artikulálódik. A fehér asszony ugyanis a „fehér” jelzőtől egyrészt élesen elváló, a vártól jól elkülönülő körvonalakat kap. Másrészt pedig a „jár” ige, az előző versszakbeli árnyak suhogásával ellentétben, önálló testek felületének érintkezését idézi, s így szintén a fehér asszony önálló egységként való létezését támasztja alá. Ebből persze az is következik, hogy a fehér asszony jelenléte bármikor hiánnyá is válhat – a „Csak néha titkos éji órán / Gyúlnak ki e bús nagy szemek” sorok egyik jelentése például éppen ez lehet. Önmaga hiányával a fehér asszony a jelenléte által meghatározódó vár-szubjektum „egységét” is lerombolhatja, nyilvánvalóvá téve annak hiányos jelenlétét, ál-önazonosságát. Az ablakokon való kinevetése ennek alapján tűnhet gúnykacajnak, a „vár-lélek” kinevetésének is.

A jelenlét és hiány, azonosság és különbözőség egymással összefonódó, egymás határait megsemmisítő játékhoz még egy mozzanat járul. Ez annak a lehetősége, hogy a szubjektum vár-lelke igazi jelenlét után való vágyakozásával, illetve e jelenlét, a másik beengedése általi megvalósításával/elfecsérlésével egyszerre azonosul. A negyedik versszakban ugyanis a szubjektum ismét mindentől elkülönülő üres nézőpontként határozódik meg, hiszen ismét felbukkannak a „szemek”, ami a szubjektum külső tekintetként való létét jelzi. A kigyúló szemekkel szemben megjelenő szubjektum tehát egy másik által jelenlévővé tett, s így a jelenlétet nélkülöző egóval azonosul; saját egységében egy másik jelenlétét – a fehér asszony tekintetét – önmaga hiányát is látja.

Mindez úgy is értelmezhető, hogy a szubjektum nem képes magát más-ként, mint önmagában jelenlévő egységet felfogni, s a fehér asszonyt is természetesen módon építi be ebbe az egységbe. Ez a viszony egy tárgy birtoklását idézi, amit a cím elemei között lévő birtokviszony is alátámaszt.

A szimbolikus kép

Ezt, az „én” egységét hangsúlyozó értelmezést főleg az utolsó két sor vizuális konnotációinak önmagában, „valóságként”, a többi konnotációtól elválasztott olvasása – a „platonikus kód” kizárólagossá erősödése is sugallhatja. Hiszen, mint azt korábban már jeleztem, a vers utolsó két sorában a cím elemei térnek vissza, s ismét olyan elrendezésben, hogy belőlük a tárgyak egyértelmű, ellentmondásmentes világát alkothatjuk. Őrzik azonban azon konnotációikat is, amelyek alapján egy-egy ellentétpár két oldalán helyezkedtek el, s amelyek alapján eldönthetetlenül ellentmondásosnak, többértelműnek bizonyultak. A cím elemeinek egyértelmű vizuális kapcsolata így a többértelműséget is saját egységébe fogadja. Úgy is mondhatnánk, hogy egysége – a konnotációk játéka folytán – a szimbolikus vers egészére kiterjed (sőt mint azt látni fogjuk, a vers határain túlra is), s a vers egyes lehetséges jelentésein, az elemek többértelműségén túl az egyértelműség lehetőségének meta-jelentését hordozza. Ez az egység, úgy tűnik, megfeleltethető a KÉP azon fogalmának, amelybe számos költészettani meghatározás a szimbolikus költemények jelentésének sajátosságait szinte kizárólagosan sűríti.¹² A szimbolikus versek szervező egységének tartott kép működését a fentiek alapján a következőképpen értelmezhetjük tovább: a SZIMBOLIKUS KÉP olyan egység, melynek elemei egymás azon konnotációit erősítik szinte kizárólagossá, amelyek a tárgyi világ platóni „valóságát” idézik fel, és ezáltal a vers folyamán létrejött többi lehetséges jelentéseik sokasága mellett vagy felett a körvonal,

az alak, a forma vizualitásának viszonylag egyértelmű jelentésével rendelkeznek. A SZIMBOLIKUS KÉPEK ezen általános jelentése tulajdonképpen nem is „igazi” jelentés, csak a jelentés ígérete, a fentebb már említett „transzcendentális jelölt” egyik lehetséges megnyilvánulása.¹³ Ez teszi lehetővé, hogy a szimbolikus képek a „tökéletes valóság” örökös máshollétének, hiányának kinyilvánítása mellett fenntartsák az annak elérésébe vetett hitet is.

A SZIMBOLIKUS KÉP-nek ez a paradox működése, az ún. SZIMBÓLUMOK természetétől való különbözőése igen jól megragadható *A vár fehér asszonyában* is. A „vár” mint egyelemű szimbólum hagyományosan „az ember mint kozmosz”, „az ember mint önálló univerzum, mint egységes egész” jelentéssel azonosítható. Ady versében azonban a vár-szimbólum az ablak-szem metaforával, illetve a fehér asszonnal szimbolikus képpé kiegészülve ennek a jelentésnek pontosan az ellenkezőjét is hordozza.

A szimbolikus kép szétterjedése

Az elemzés alapján az a benyomásunk támadhat, hogy a „vár fehér asszonya” szimbolikus kép mégiscsak a „vár” elem köré szerveződik, azt mintegy magjaként tartja meg. Ez azt jelentené, hogy működése mégiscsak feltételez egy olyan, viszonylag körülhatárolható jelentéssel is összekötött egységet, amelytől a csak a jelentés ígéretként, tehát a *különböző* jelentések puszta feltételeként meghatározott „üres” vizuális körvonalak nem is választhatók el. Ezért most azt szeretném bemutatni, hogy szimbolikus képünk működése ezzel az elemzéssel még nem ér véget, hanem Ady versének határait átlépve újabb és újabb elemeket gyűjt magába. Eközben lassan átalakul, vizuális egyértelműsége immár más elemekből jön létre, újabb alakok és tárgyak jelennek meg benne. A „tárgyi világ” egy másik tájéka, egy másik kép tűnik elő ugyanabból a szerkezetből. A különböző szimbolikus képek mintegy analógiás lánczá, a különbözőként nyilvántartott egységek – a különböző szövegek – egy folyamattá kapcsolódnak össze.

„A vár fehér asszonya” szimbolikus képből számomra egy mítosz szimbolikus tájéka bontakozik ki: Nácisz és Echo története. A kapcsolatot az ablak-szem metaforának és a tükrözés logikájának hasonlatossága hívja elő. Az ablak-szem metafora ugyanis úgy hozza létre a szubjektumot a várral egyszerre azonosként, illetve tőle különbözőként, mint ahogyan tükörképünk, annak ellenére, hogy csak képmásunk, velünk azonosként jelenik meg. A szem-ablak metafora jelzi, hogy a szubjektum külső nézőpontként, mintegy tükörben figyelő várrá lett én-jét, miközben önazonosságként éli meg. Számára a vár mássága az azonosság lehetőségeként, önazonosságának biz-

tosítékaként jelenik meg, csakúgy mint Nárccisz számára a szavait híven ismétlő, testi másságában még nem mutatkozó, s így még tükörként viselkedő Echo. A másság, a másik tehát még nem létezik e két alak számára, hiszen a velük való azonosság, az „ön” azonosság alakját ölti magára.

A helyzet a versben a fehér asszonynak – elkülönülő alakjának, többértelmű nevetésének – megjelenésével változik meg. Ez azt a mítoszbeli jelenetet idézi, amelyben Echo testi mivoltában is megmutatkozik Nárccisz előtt. Ezzel ugyanis Echo Nárccisz és saját szavainak addigi látszólagos azonosságában a másságot mutatja ki, s így Nárccisz „ön” azonosságát többértelműként, ellentmondásosként, hiányosként állítja be. Az eddig egyértelműen Nárccisz „ön” azonosságát szolgáló, tükörként létező „valóság” felnyílik, s a tükör mögött az „ön” azonosság egyértelműségét, egységét szerzefoszlató másság jelenik meg – „testi valóságként”. Echo tehát a „valóság mint a szubjektum egységét biztosító tükör” konstrukció tarthatatlanságát testesíti meg Nárccisz számára – a szó szoros értelmében. S ha a „vár fehér asszonya” szimbolikus kép elemeinek nem a Nárccisz története, hanem a Léda-versek felé vezető kapcsolatai mentén haladunk, akkor a „fehér asszony” másságának hasonló összetevőit nem nehéz megtalálnunk Ady költészetében.

A két „szín” között azonban eltéréseket is találunk. Nárccisz a vele azonosnak és tőle különbözőnek egyszerre felismert „valóságot” nem képes (vagy nem hajlandó) elfogadni, hanem azt „ön” azonosságát fenyegetőnek éli meg. A „többértelmű” tükör számára nem működik tükörként. Ady versében ellenben, mint már láttuk, a szubjektum pontosan egy tőle különbözőként felismert, önazonosságát lehetetlennek beállító másik által nyeri el „igazi”, életet jelentő „ön” azonosságát.

A mítoszban Echo testi valójának, amely egyedül volt képes arra, hogy Nárccisz „ön” azonosságának tükrözésébe a másságot vegyítse, el kell tűnnie. Nárccisz magára marad a „tisztá” tükörré vált világban, míg végül e világot – bár így, tükörként –, mégiscsak magától különbözőként, másikként ismeri fel. Beleszeret ugyanis tóban tükröződő képmásába. Beleszeret, vágyra gyúl iránta, csókban kíván egyesülni vele, tehát olyan másikat lát meg benne, amely saját, eddig tökéletesnek hitt „ön” azonosságából hiányzik. Ez a hiány – a versbeli szubjektum esetével ellentétben – egy végérvényes, nem pedig az „ön” azonosság lehetőségének tekinthető hiány. Maga a tükrözés logikája kérdőjeleződik ugyanis meg általa, ahelyett, hogy a tükörkép és a szubjektum nézőpontjának kettősségébe férköző harmadikként a tükrözést „csupán” többértelműsítene. Úgy tűnik tehát, hogy Nárccisz története Ady versének harmadik versszakánál véget ér, hogy a mítosz csak egy részletét alkotja a

„vár fehér asszonya” szimbolikus képnek, ahelyett, hogy teljesen lefedné. Nárцisz története és *A vár fehér asszonya* akkor válhatnak egymás különbözöként is azonos másává (a különbözöség és az azonosság egymásból keletkezése akkor valósulhat meg általuk egy analógiás lánchoz méltóan), ha a tükrözéstől és Nárцisz nevétől elindulva a mítosznak a J. Lacan pszichoanalitikus szubjektum-elmélet felé vezető szárait is végigjárjuk.

A pszichoanalízis szubjektuma

A J. Lacan által megalapozott pszichoanalitikus szubjektum-elmélet a nyelvhasználó szubjektum kialakulásának történetét mondja el. Ebben a történetben Nárцisz története a szubjektum kialakulásának egyik fázisaként jelenik meg. A szubjektum nárцisztikus életszakaszában a test heterogenitását, illetve annak a külvilág ingereivel való teljes összeolvadását egy összefüggő határokkal rendelkező, homogén egység képzete váltja fel, mely a test tükrökben megjelenő képét idézi. Az ezzel az azonosulással nyert elkülönülő egység képzete, az ideális ego természetesen csak illúzió, hiszen a szubjektum testi folyamatainak heterogenitása, illetve a környezettel való állandó kölcsönhatása nem szűnhet meg. A szubjektum önazonosságának képzete tehát egy másikkal való azonosulásából származik, „ön” azonosság csupán. A szubjektum azonban ekkor még a mítoszbeli Nárцisz, s teljesen ez a képzet határozza meg: saját egységét abszolútnak éli meg. Környezetének elemeivel vagy egyértelműen azonosul, vagy teljes egészében elhatárolódik tőlük. Az ezt az egyértelmű viszonyulást lehetetlenné tevő Echo-szerű alakokkal pedig nem tud mit kezdeni. Úgy is mondhatnánk, hogy még nem szociális lény. Ennek az „ön” azonosságnak a mása például a vár képzete lehet, a külső és a belső, az azonosság és a különbözöség határainak átlépését támadásként határozza meg.

A szubjektum kialakulásának lacani története azonban nem ér véget a mítoszzal, azaz Nárцisz halálával, hanem egy nagyobb történetbe vezet át. Nárцisz halálát ez a történet a társadalomban élő szubjektum születéseként értelmezi tovább, a csók által megzavart víztükröt pedig a nyelv születéseként. A nyelv ugyanis az a Nárцisz számára még nem létező másik, amely – a tükrözés logikáját meg nem szüntette – a szubjektum képmását, „ön” azonosságát többértelműként hozza létre. A nyelv a társadalmat mint a jelentés garanciáját is jelenti egyben, így a tükrökép és a szubjektum mint „üres nézőpont” kettösségébe mintegy harmadik nézőpontként ékelődik be. A nyelv mint lehetséges képmás csak akkor jelöli a szubjektum számára saját magát, ha egyben a társadalom mint jelölési gyakorlat számára is jelöli.

A szubjektum „ön” azonossága így két jelölő azonosságaként jön létre, soha nem maradéktalanul, hiszen a jelölési folyamatok logikája szerint egy jelölő már *mindig* számos más jelölő is egyben, s így soha nincs jelen.¹⁴

Lacan elméletével a szintén a szubjektum „ön” azonosságát felidéző/elhatalmasztó „vár fehér asszonya” szimbolikus kép is kapcsolatba hozható. Ekkor a fehér asszony várbeli megjelenését úgy értelmezhetjük, hogy a várral – tükörképének egységével – azonosult szubjektum szembesül a nyelvvel, a társadalommal, vagy az e kettőt összefoglaló kifejezéssel élve: a Másikkal. Saját képmásában a szubjektum egy másik, a fehér asszony tekintetét is látja, a fehér asszonyt is magába foglaló vár tehát tükörképéből olyan jelölővé válik, amely jelzi, hogy a szubjektum nemcsak saját maga, hanem a Másik számára is létrejött. A fehér asszony feltűnése a várban a szubjektum számára ezért jelenthet életet, megváltást, ezért „Gyúlnak ki e bús nagy szemek”. Azonban „Csak néha, titkos éji órán” történik mindez, hiszen ez az „ön” azonosság a jelölési folyamatok fentebb vázolt természetének van kiszolgáltatva: újabb és újabb jelölők kibocsátásában nyilvánulhat csak meg. Anélkül, hogy e jelölők bármelyike létrehozhatná mint jelöltet. Ez az „ön” azonosság tehát csak az „ön” azonosság ígérete, egyszerre hiánya és jelenléte, csakúgy, mint ahogy a fehér asszonyhoz járuló „fehér” jelző egyszerre konnotál Ady költészetében halált és megváltást.

Ha a fenti, a vers elemzését záró mondatokat jobban szemügyre vesszük, feltűnhet, hogy „A vár fehér asszonya – Nácisz mítosza – Lacan pszichoanalitikus szubjektum-elmélete” analógiás lánchoz mintegy negyedik szimbolikus képként maguk a szimbolikusság meghatározásai csatlakoznak, hiszen bennük is egy olyan szubjektum jelenik meg, amely számára a szövegekben való részvétel hordozza az „ön” azonosságnak (egy tökéletes valóság elérésének) ígéretét. De csak ígéretét.

Az át-alak-ulás elmélete

Analógiás láncunkon belüli törésnek tűnhet fel azonban, hogy a pszichoanalitikus elmélet, illetve a szimbolikusság meghatározásai a „valóságot” „igazságként”, végérvényes és kizárólagos alakkal rendelkezőként hozzák létre. Ezek a szövegek a „valóságot” tekintve nem elégszenek meg a jelentés ígéretével, ami már egy egység összefüggő körvonalaiban vagy felszínében is megmutatkozik. A jelentés ígérete soha nem jön létre végső alakként, csak *át-alak-ulásként* – olyan változásként, amelyet a benne időről időre megjelenő „alak” (mint puszta körvonal) tart mozgásban. Ezzel szemben az elmélet által létrehozott „valóság” számára az át-alak-ulás nem vele azonosként,

hanem veszélyként nyilvánul meg, hiszen e „valóságban” minden alaknak állandóságot kell nyernie. A fenti elméletek mégis analógiás láncunkba illeszkednek, hiszen – a lánc többi „egységéhez” hasonlóan – az *át-alak-ulást* hozzák létre a valóság alakjaként. Vagy ha az ő oldalukra helyezkedve hangsúlyozzuk a mondatot: a „valóság” *végleges alakjaként* hozzák létre az *át-alak-ulást*. A helyes hangsúlyozás kérdésében nem dönthetünk megnyugtatóan, bár a problémát talán megkísérelhetnénk az *át-alak-ulás elmélete* kifejezéssel lefedni. Ez jöllehet bár elméleti szöveghez méltó fogalmi ábrázatot ölt, mégis magában foglalja a fent már vázolt kettősséget. A benne lévő birtokviszony ugyanis egyrészt értelmezhető úgy, hogy az elméletet az *át-alak-ulás* vette birtokába, hogy az elmélet az *át-alak-ulás* szolgálatában áll: végsőként (végszőként) létrehozott „valósága” csak más alakok (más szövegek) hosszú sorozatával együtt értelmezhető. Újabb és újabb alakokat hív elő, újabb és újabb szövegeknek adja át a szót – egy, a mostanihoz hasonló dolgozatban/dolgozatként például. Másrészt az *át-alak-ulás* elmélete jelentheti az *át-alak-ulás* elméletté válását is. Létrehoz ugyanis egy olyan külső nézőpontot, amelyből tekintve az *át-alak-ulás* egész folyamata, eddigi és ezután következő alakjai mindig már ugyanannak az alaknak, végsőnek látszanak. A kifejezés egyik értelmezése sem válhat kizárólagossá a másik rovására. Úgy tűnik tehát, hogy a „valóság”-teremtés mindkét módja csak a másikat maga mellett tudva, a másik közelségében, a másik szemszögéből nézve jelenhet meg teremtésként. Ennek alapján a szimbolikusság elméletei és a szimbolikus képek „valóság”-teremtő kódja közötti határ tűnik „valóság”-nak, hiszen a „valóság”-teremtés e két módja általa kap újabb és újabb erőre.

1 PLATÓN, *Phaidón*, ford. TELEGDI Zsigmond = *Platón összes művei*, Bp., 1984, 1107.

2 GIARDA, C., *Bevezető az alexandriai könyvtár szimbolikus képei című könyv elé*, ford. TÉGLÁSSY Imre = *Ikonológia és műértelmezés*, I. k., szerk. PÁL József, Szeged, 1986, 27.

3 COLERIDGE, S. T., *Biographia Litteraria = The Oxford Anthology of English Literature*, II. k., szerk. KERMODE, F.–HOLLANDER, J., Oxford Univ. Press, New York–London–Toronto, 1973, 643.

4 GOETHE, J. W., *Antik és modern*, Bp., 1981, 869. Az eszme és a jelenség Goethénél a valóság két szintje: a jelenség az érzékek útján megtapasztalható természet, az eszme pedig a világ mint egész, „melynek jegyében Isten a természetben, a természet Istenben öröktől fogva és mindörökké hat és munkál” (uo., 548).

5 FICINO, Marsilio, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone = GOMBRICH, E., Icones Symbolicae. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre*, ford. NOVÁK György = *Ikonológia és műértelmezés*, I. k., i. k., 107.

6 Ahogyan például a saját farkába harapó kígyó képében az időről alkotott sokrétű és változatos gondolatok összessége sűrűsödik össze.

- 7 A szimbolikus képeknek a szemléltre tett hatásának taglalásakor a freudi pszichoanalízisből kinövő J. Lacan-féle szubjektum-elmélet azon tételét használom fel, mely szerint „a szubjektum csak akkor szubjektum, ha bizonyos jelölési folyamatok hozzáférhetővé válnak a számára” (BELSEY, Catherine, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, Methuen, London–New York, 1985, 5), tehát ha egy bizonyos jelölési folyamathoz kapcsolódva jelentésalkotásra képes.
- 8 A szimbolikusság félreértésének eme veszélyeit Pseudo-Dionüsziosz Areopagita fogalmazta meg a szimbolikus képek kettős természetének tanában, mely figyelmeztet, hogy Isten a szimbolikus képekben nemcsak a hasonlóval, hanem az eltérővel való ábrázolás segítségével is szól az emberhez. – Gombrich összefoglalója alapján. GOMBRICH, *i. m.*, 78–81.
- 9 A „transzcendentális jelölt” tulajdonképpen az a nyelv működtetésének alapjául szolgáló közmegegyezés, miszerint a nyelv egy mindentől függetlenül létező valóságnak van alárendelve. A „transzcendentális jelölt” annak a feltételezése, hogy a jelölők egymásra utalása egy vagy több jelöltre irányul, hogy a különbségek játéka az azonosság lehetőségét hordozza magában, őt „implicálja minden kategória vagy minden meghatározott jelölés [...] jóllehet nem azonosítható bármelyik jelölővel, de lehetővé teszi, hogy általuk eleve-beleértett legyen”. DERRIDA, J., *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, magyar műhely–Életünk, Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, 1991, 43.
- 10 DERRIDA, *i. m.*, 44.
- 11 PLATÓN, *i. m.*, 1061.
- 12 Goethe szerint például: „a szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét pedig képpé változtatja, méghozzá úgy, hogy az eszme a képben végtelenül hatékony marad, valamint ha minden nyelven kimondják is, kimondhatatlan.” (GOETHE, *i. m.*, 548.) Horváth János Ady szimbolizmusáról írt tanulmányában szintén egyedül a képben lokalizálja a szimbolikus költemények jelentését, s e jelentéssel kapcsolatban már-már a jel és valóság egybeolvadására tesz utalást: „a gondolatról a képre terelődik a hangsúly” – írja, illetve: „a lélek belemegy a konkrét valósággá élesztett képbe.” (HORVÁTH János, *Ady szimbolizmusa* = H. J., *Tanulmányok*, Bp., 1956.)
- 13 A „platonikus kódón” kívül természetesen léteznek más kódok is, melyek „transzcendentális jelöltként” szolgálhatnak. A realizmus „valóságteremtő” mechanizmusait tárja fel például R. BARTHES *Textual Analysis of Poe's Valdemar* című írása (= *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, szerk. YOUNG, R., Routledge and Kegan Paul, 1981).
- 14 A jelölők természetét Derrida a „nyom” kifejezéssel próbálja megvilágítani, amely a „jelenlét”-tel szemben folytonos eltörlődést, egy mindig még valami másként, mindig még valahol máshol levést jelöl.

A Minden-élmény jelentősége Ady lírájában

Ady Endre költészetétől az utóbbi időben szinte általánosnak mondható elfordulás tapasztalható. Ez az elfordulás véleményem szerint csak részben magyarázható napjainknak az iróniát és távolságtartást kedvelő, az én mindenfajta heroizmusát fenntartásokkal fogadó vagy éppen teljesen elvető ízlésével. Talán nem tévedek, ha az Ady költészete iránti érdeklődés megcsappanásában nagyobb szerepet tulajdonítok annak az ellenhatásnak, amely a négy évtizeden át tartó, szinte kötelező érvényű Ady-kultusz ellenhatásaként ragadható meg. Ez a kultusz egyben olyan költők tudatos háttérbe szorítását is jelentette, akiknek művészetét joggal ítélte az olvasói ízlés a magyar irodalom elsőrangú értékeinek. Ennek a megkülönböztetésnek természetesen elsősorban ideológiai sőt politikai, s mint ilyen, az irodalom belső, esztétikai szempontú megközelítésétől idegen nézőpontok jelentették alapjait. A korábban háttérbe szorított költők iránti érdeklődés ma Ady költészetének leértékelésével jár együtt, s így a korábbi megkülönböztetést nem feloldotta, hanem csupán a visszájára fordította. Mindez olyan módon zajlott le, hogy egyidejűleg az Ady költészetének jellegére vonatkozó megállapítások felülvizsgálata nem történt meg, az utóbbi negyven év alatt kialakított Ady-kép változatlan maradt. Ez a megközelítés az Ady-líra megértésének alapjául annak egy szűk, az életmű egyéb motívumai köré csoportosítható versek esztétikai színvonalának legtöbbször alatta maradó részét jelölte meg. Arra tett kísérletet, hogy az életmű egészét a „forradalmi” versek felől mint egyetlen lehetséges középpontból írja le. Ady lírájának végletek között mozgó jellegét felismerve¹ ezt aényt arra használta fel, hogy az ellentéteket egymással ütköztetve a számára elfogadhatót a vívódó költő kiküzdött igazsága, megszilárdult meggyőződéséeként tüntesse fel, míg a számára elfogadhatatlant, saját választott nézőpontjából nem értelmezhető a költő átmeneti megingásaként, tévedéseként értékelje.² Ez a módszer eltekintve az egyébként megengedhetetlen politikai irányzatosságtól azért elfogadhatatlan, mert nem az egyes motívumokból feltáruló, mindegyikben némileg módosult, de mégis közös jellemzőket mutató elemekből igyekszik rekonstruálni azt a belső magot, amelynek az egyes motívumok csak különböző megjelenési formái, hanem egyetlen motívum tartalmát igyekszik a többibe belevetíteni.

Azt a motívumot, amely nem képezhető le közvetlenül az alapként kijelölt motívumra, az életmű perifériájára szorítja. A forradalom önkényesen előtérbe állított motívuma elfedi az életmű mélyebb, belső összefüggéseit. Nem beszélve arról, hogy a versekben előforduló forradalom szót minden probléma-érzékelés nélkül megfelelteti a maga forradalom fogalmának. Nem veszi figyelembe a szöveg öndefiniáló szerepét, a konkrétumok hiányát, a megjelenítés mitizáltságát. Végül abban téved az Ady költészetét magyarázó minden kollektivizáló nézet, akár a marxista szerzők, akár Szabó Dezső,³ hogy egy hangsúlyozottan én-lírárt közösségivé igyekszik alakítani.

Az évtizedeken keresztül érvényesnek tartott Ady-képben a hangsúly mindenekelőtt az ún. társadalmi forradalmiságra esett, mint az életmű legfontosabb magyarázó elemére. Ehhez társult az a kísérlet – s ez alól csak Komlós Aladár alapvető könyve⁴ képez kivételt –, hogy Ady költészetéből és költői világképéből minden irracionális elemet száműzzenek. Érthetetlenné vált az Ady költészetének mélyén húzódó létprobléma, és ennek eltűntével az én felfokozottsága csupán értelmetlen, üres pózzá vált.

Mindezek alapján úgy érzem, hogy az Ady-líra iránti fogyó érdeklődés nem elsősorban az olvasói ízlés változásával magyarázható, az érdeklődést leginkább csökkentő tényező a kialakított Ady-kép. Újra fel kell tárni Ady költészetének azt a belső kapcsolatrendszerét, amely felfedi és egységbe fogja lírájának mélyebb rétegeit, rekonstruálni azt a világképet, amely érthetővé teszi a végletes ellentétek olyan gyakori egymásmellettiségét.

Az alábbiakban ennek az összefüggésrendszernek vázlatos áttekintése következik. Az egyes motívumok vizsgálatakor nem törekedtem még csak hozzávetőlegesen teljes elemzésre sem. Csak azokat a vonatkozásokat emeltem ki, amelyek az egyes motívumoknak az életmű feltételezett központi problémájához, belső magjához való kapcsolódási pontjait emelik ki. Ezek esetében is csak a legszükségesebb megállapításokra szorítkoztam, mert feladatnak nem az egyes motívumok jellemzését, elemzését tekintetem, hanem annak igazolását, hogy létezik egy olyan központi probléma az Ady-líra mélyén, amely költészetének látszólag szélsőségesen ellentétes pólusait is egyfajta egységbe rendezi. A másik kérdés, amelyre válaszolni igyekeztem, e belső mag mibenlétének meghatározása volt.

Az a nézőpont, ahonnan jelen dolgozat Ady líráját vizsgálja, leginkább Halász Előd és Szabó Richárd alapvető fontosságú műveinek⁵ szemléletével rokonítható, s egyes megállapítások a fenti szerzők kutatási eredményeire támaszkodnak.

I. Az Ady-líra egységét biztosító lírai magatartás

Ady lírájának egymást látszólag kölcsönösen kizáró szélső pontjait a Minden-élmény elérésére való törekvés kapcsolja össze. A *Minden-Titkok verseit* megelőző kötetekben ez a törekvés még nem tudatosodott olyan mértékben, mint az említett kötetben vagy az azt követő, *A menekülő Élet* címűben, de jelenléte a korábbi kötetekben is jól megragadható, és az egyes versekben gyakran nem csupán áttételesen, hanem közvetlen, kifejtett formában is fellelhető. A különböző pályaszakaszok nemcsak a tudatosodottság mértékében mutatnak eltérést, hanem az élmény megvalósulásának lehetőségét is másként ítélik meg. *A menekülő Élet* című kötettel záruló korszak egyes szakaszait elsősorban a mámorfilozófia és a hozzá kapcsolódó vitalizmus fokozatos visszaszorulása különíti el.⁶ *A menekülő Élet* alaphangját már a Minden-élmény felismert elérhetetlenségének tudata határozza meg. Ezzel Ady lírája egyik végpontjához érkezett, olyan végponthoz, amely után vagy csak az elhallgatás következhet, vagy csak az akaratlagos másfelé fordulás, amely a probléma megoldhatatlansága elől úgy igyekszik menekülni, hogy annak jelentőségét megpróbálja csökkenteni, a lírai én önértékelésében betöltött meghatározó szerepét másodlagossá minősíteni. Elérhetőbbnek látszó célokat kísérel meg maga elé kítűzni a lírai én, amelyekről igyekszik elhíttetni magát, hogy valójában mindig is ezek voltak számára a legfontosabb kérdések. Így értelmezhető a következő kötet, *A magunk szerelme* előhangjának alábbi néhány sora:

De lelkemből más sosem érdekelte
Fölszánt poéta-ceruzámat,
Csupán Politika és Szerelem.

A Minden-élmény megvalósíthatatlanságának meghatározó jellege és a kudarc élményének ebből fakadó elevensége azonban lehetetlenné teszik a szándékos felejtési akarás tökéletes teljesülését. Újból és újból feltűnnek ebben a kötetben is a lesújtó és félelmetes „szent Lehetetlenség” és a Semmi versei. Ez a hang mélyül el Ady háború alatti költészetében, melyet hiba lenne pusztán külső vonatkozásai alapján megközelíteni. A háborús versek nem csupán és nem elsősorban a külső világ ingerére adott reakciók. A Minden-élmény lehetetlensége a pusztulásra ítéltség érzését és apokaliptikus képeit hívta létre már *A menekülő Élet*, illetve az ezt követő kötetek számos versében is.⁷ A háború Ady költészetében ennek a belső, már átélt pusztu-

lásra ítéltségnek külső megfelelőjeként jelenik meg. Ezt a megközelítést támasztják alá *A halottak élén* című vers ismert sorai is:

S hű csapatomat most leltem meg,
Most leltem meg a csapatom,
Az Életből kikényszerültet.

A Minden-élmény közelebbi meghatározása, valamint különböző megjelenési formáinak áttekintése érdekében térjünk vissza a korábbi kötetekhez. Ady – 1906-tól számított – pályájának első szakaszában, amely a *Vér és arany* című kötettel zárul, a Minden az Élettel azonosul,⁸ és elérhetőségének lehetősége a mámor, a szerelem és a pénz által kínálkozik. Ady a maga mámorfilozófiáját *A magyar Pimodán* vallomásos prózájában foglalja össze. Az alkohol hatásának második fázisáról így ír: „S mikor alkonyul, egyszerre csak, akárhol járunk, nyugtalan s tovább is nyugtalanak maradó *agyunkat, szívünket befogja a mindenség.*”⁹ Majd így folytatja: „ez szinte a *legnagyobb titkokat* is kiadó, elárulól egy vagy két óra.”¹⁰ A Mindenhez való eljutás tehát irracionális jellegű és végső soron passzív magatartás. Az aktivitás, az alkoholfogyasztás, az én „helyzetbe hozásában” merül ki, s ebben a helyzetben már a Minden a cselekvő, megmutatkozik a befogadóképes állapotban lévő énnel. A mámor tehát az én szempontjából nem saját belső kozmosza kivetítése, mint azt – véleményem szerint – Halász Előd tévesen állítja,¹¹ hanem az énen kívül eső irracionális valóságnak a megpillantása. Erre az élményre az a tudat ad lehetőséget, hogy az én keretein belül is ez a külső valóság ölt testet. A Minden-élmény egyik legfontosabb jellemzője Ady lírájában a fenti értelemben vett passzivitás,¹² a Minden birtokbavételének másik lehetséges módja, a teremtés gesztusa szinte teljesen hiányzik Ady lírájából. Ezt az én–Minden kapcsolatot még világosabban fogalmazza meg a *Petőfi nem alkuszik* című prózai írásában: „Mert az igazság az, hogy a kivételes művész, kivételes akarata a megnyilatkozásnak, *ő a megnyilatkozó kedve a rejtelmes Mindennek.*”¹³ Az én gőgje tehát nem a belső kozmosz kivetítéséből és abszolúttá válásából fakad, hanem a Mindennel való egylényegűségből, illetve abból a képességből, hogy az én a megnyilvánuló Mindent érzékeltetni képes. Az utóbbiról így ír *A magyar Pimodánban*: „S minden fölött vagyunk mi, akik ezt érezni tudjuk, képesek vagyunk.”¹⁴ (Feltétlenül figyelmeztetnem kell rá, hogy a legutóbbi idézetben szereplő minden szó nem azonosítható a Minden fogalmával, mert ebben az 1908-ból származó cikkben ezt a fogalmat még a mindenség szó jelöli, ahogy ez már az egyik innen származó idézetből kiderült: „agyunkat, szívünket befogja a mindenség.” Egyébként

Az *én menyasszonyom* című versében is ezt a szót használja: „Szárnyaljuk együtt bé a mindenséget.”)

A szerelmi ekstázis és a Minden-élmény kapcsolata talán a legfeltártabb területe a Minden-élmény problémakörének,¹⁵ ezért szükségtelen hosszas tárgyalása, csupán néhány megállapításra szorítkozom. A szerelem az érzéki elemek ellenére Ady költészetében nem egyszerűen érzékiséget jelöl. A szerelmi ekstázis nem csupán érzéki ekstázist jelent, hanem az érzékfeletti teljességnek az érzékiségen keresztül való megközelítését. Olyan mármorkeltő eszközként is felfogható, amilyennek *A magyar Pimodán* az alkoholt tekinti. Szerepe az, hogy általa az én elnyerje azt az érzésképeességet, amely alkalmassá teszi arra, hogy „agyát és szívét befogja a mindenség”, hogy megértse a Minden megmutató szándékát. A szerelmi ekstázisban megjelenik a Minden-élmény egy újabb változata, a Mindenben való teljes feloldódásra, az én kereteinek átlépésére, a semmisülésre irányuló törekvés.¹⁶

Ez a totális feloldódásvágy átível a halál motívumába is. A halál nem elsősorban biológiai változásként értendő, hanem az én feladásával elnyerhető tökéletes teljességet jelöli. Olyan beteljesületlen vágyat jelent, amelyet a mámor, illetve a szerelem ekstázisával szemben éppen el nem ért volta miatt nem követ a Minden-élményből való visszazuhanás, s az ennek következtében beálló csömör.¹⁷ Az istenélmény vonzását is részben ez a mozzanat adja, ezért írja Ady egyik Hatványhoz intézett levelében, hogy az Isten és a halál „valószínűleg egy személy”.¹⁸

Az istenes versekkel azonban új korszak is kezdődik Ady lírájában. Az addig csak ritkán, elszórtan jelentkező kételyek a vitalitással szemben önálló témává szerveződnek. Az életként értelmezett Minden elérése ugyanis legtöbbször összekapcsolódott a mesterséges mámorral vagy a szerelem akart ekstázisával, amelyek a csömör érzetét is magukkal hozták megszűnésük után. Közös mozzanat volt bennük, hogy az irracionális Minden-élményhez az érzékin keresztül jutottak el. Az isten-élmény nemcsak a csömör elkerülhetőségét jelentette, hanem a Mindenhez vezető útról az érzékiséget is mint köztes állomást kiiktatta, s így szellemibb, tisztább, tökéletesebb élményt ígért. A „helyzetbe kerülés” aktivitása is szükségtelenné vált, s így a passzivitás szinte kizárólagossá lett, ez pedig a sokszor terhesnek ítélt énkultuszt háttérbe szorító alázatnak adott helyet.

Szándékosan került a különböző motívumok és a Minden-élmény kapcsolódási pontjainak áttekintésében az utolsók közé a pénz motívum értékelése, némileg kiszakítva a líra átalakulásának fent vázolt folyamatából. Nem mintha a motívum értelmezése a Minden-élmény szempontjából problematikusnak ígérkezne. Az elkülönítést csupán az indokolja, hogy a mar-

xista irodalomtörténet-írás Ady első pályaszakaszának lírai tematikájából elsősorban ebben a motívumban vélte felfedezni saját ideológiájának sarkkövét, a kapitalizmus-ellenességet,¹⁹ ami a motívum lényegének alapvető félreértelmezéséhez vezetett. A pénz mint a mámor elérésének lehetséges útja jelenik meg Ady ilyen témájú verseiben. A mámort adó „szerek” birtoklásának lehetőségét jelenti, mint ilyen a Minden-élmény egy távolabbi, a mámor alatti stádiumaként, a Minden-élmény iránt megnyilvánuló vágyként értelmezendő. Ebből a nézőpontból válik érthetővé a *Vér és arany* közismert sora: „Én tudom, állom, hogy ez: a Minden.” A pénz és az életteljességeként értelmezett Minden-élmény kapcsolatát részben a marxista kutatás is kénytelen volt elfogadni,²⁰ de a kapitalizmus-ellenesség hangoztatásával és az Élet-fogalom irracionális elemeinek száműzésével azt mégis kiszakította eredeti kapcsolatrendszeréből, és lényegétől idegen összefüggésrendszerbe állította.

Az ún. forradalmi versek, akárcsak a magyarság-versek jól felismerhető szálakkal kapcsolódnak a Minden élményköréhez. Nem vitatom, hogy a versek egy jelentős részében bizonyos társadalomra vonatkozó nézetek is megfogalmazódnak, de ezek olyan általános jellegűek, hogy politikainak a szó eredeti értelmében konkrétság és körvonalazottság híján nem nevezhetők. Figyelemre méltó a szövegek mitizáltsága és túlforrósodott hangja, ekzisztázisba torkolló jellege: a forradalom tematikus keretében újabb lehetőséget kap a mámor mindent elsöprő megnyilatkozása. Találónan írja erről a forradalomról Lukács György: „Csak lelkiállapot, csak vágyódás és annyira és oly kizárólag az, hogy nemcsak nem felel meg neki a valóságban semmi, de még mint képzelődésben sincs benne semmi igazán megfogható, semmi egy – bár utópisztikus – realitásba bekapcsolható.”²¹ A forradalom tartalmát a versek nagy része csak annyiban határozza meg, mint a mával nem azonosat, mint olyan rendkívüli, csodás időt, amely lehetővé teszi mindazt, ami a jelenben lehetetlen. A forradalom motívuma ebből a szempontból olyan reménytelen kísérletként értékelhető, amely a lírai én belső konfliktusát az énen kívül próbálja feloldani. A forradalom a Minden-élmény egyik időszemléletbeli vetületének elérését, a jövő-probléma megoldását ígéri.²² A Minden-élmény jellegéből következik ugyanis, hogy a lírai én nem múlt, jelen, jövő hármasságában mozog, hanem a múlt, pillanat, jövő dimenzióiban. A múlt elsősorban származásmítoszt jelöl; ősi, múltba nyúló végtelenségből, szakrális időből érkezőnek érzi magát a lírai én.²³ Ez a mítosz az én és a Minden érzett egylényegűségének jellegére is rávilágít. A lírai én szempontjából ez az azonosság nem az én Minden fölé helyezéséből, nem a Minden magából való származtatásából, tehát egyfajta teremtés-mítoszból

ered, hanem a végtelennek, a teljességnek ében való testetöltéséből. A Minden-én kapcsoltnak ez a felfogása a misztika álláspontjával rokonítható.²⁴ A magyarság-versek egy részében ez a származás-mítosz fejeződik ki. E versek egy másik csoportja, amelynek uralkodó ideje a jelen, azt a magányérzetet szólaltatja meg, amely a Minden-élmény elmaradásából vezethető le. Azokban a pillanatokban, mikor a Minden-élmény elérése örök lehetetlenségnek tűnik, a magyarság mint fátum, mint elrendelés jelenik meg.

A Minden-élmény másik időszemléletbeli következménye a pillanat középpontba állítása. A pillanat mindig a jelennel, a mával szemben helyezkedik el, jóllehet mindegyik egyfajta most-időt fejez ki. A kettő közötti különbség a Mindennel való viszonyukban rejlik. A pillanat misztikus idő, a Minden-élmény jelenvalóságának az ideje. Nem is idő, hanem időtlenség, örök. A pillanatban összerosódnak az idődimenziók, a pillanat nem időtartam, hanem intenzitás. Nincs kiterjedése és mégis a legnagyobb teljességet sűríti magába. A jelen a Minden-élménytől elszakadt idő, a lírai én magába zártságának, s egyben igazi énjétől való megfosztottságának ideje.

A jövő nem egyszerű idődimenzió, hanem a teljesség elérésének a jelennel szembeni lehetséges ideje. Az a nem-jelen, amelyben a pillanat elérhetővé válik, és „állandósul”. Ahol lehetetlen a pillanattól a jelenbe való visszahúzás. A visszavonhatatlan Minden-élmény elérésének ígérete.

Közismert tény, hogy Ady lírája végtelen ellentétek között mozog.²⁵ Egyrészt a különböző motívumok tartalmi részleges szembenállást mutatnak. A Minden-élmény eléréséhez az érzéken (mámor, szexualitás) és a tisztán szellemin keresztül egyaránt törekszik a lírai én. Az istenhit mellé kerül a társadalmi eszmékből szublimált transzcendenssé lényegített hit. Csupán a motívumok sokfélesége, melyeknek mindegyike a végtelen teljességhez jutást ígéri, rámutat arra, hogy nincs az a biztos jelenség, amely mögött a Minden abszolút bizonyossággal elérhető. Ezt a sokféleséget még zárt egységbe foglalhatná, ha mindezek csupán a Minden megnyilatkozási formáiként tételeződnének, és állna mögöttük egy olyan abszolútum, amely minden esetben maga lenne a Minden. De ezek a motívumok nem csupán a Minden megnyilatkozásának formáit jelentik, hanem azonosulnak vele. Mindegyik a Minden maga, de csak éppen akkor. Mindegyik azonos vele, tehát egyik sem azonos. A különböző motívumok együttélését éppen ez magyarázza. Ha valamelyikük a Minden abszolút letéteményesévé vált volna, ha visszavonhatatlanul azonosult volna vele, akkor ez a változás óhatatlanul a többi háttérbe szorítását eredményezte volna. Jelentőségük azzal szemben csak másodlagos lehetne. Az Ady-líra motívumsokasága keresésként értelmezhető a Minden egyetlen letéteményesének megtalálására.

Az egyes motívumok belső szerkezetében is ellentétek állnak szemben egymással. A mámorról, szerelemről, életről, halálról hol a legnagyobb elragadtatással, eksztázisos lelkesültséggel szól a lírai én, hol a csömör, a lemondás, a kiábrándultság hangján. A különbség magyarázata az én és a Minden-élmény éppen akkori viszonyában keresendő. Minden motívumnak az a szerepe, hogy a végtelen teljesség eksztázisába lendítse a lírai ént, aki számára csak ez az egyetlen állapot fogadható el. A Minden-élmény elérésének sikertelen kísérlete vagy az élményből való visszahullás magyarázza a keserű, vívódó hangot. Beteljesülés és elfogadhatatlan beteljesületlenség szélső pontjai között mozog Ady lírája. Ennek az ellentétnek végső megfogalmazása a Minden–Semmi ellentétpárja.

A motívumok sokszínűségében és belső ellentmondásaiban Ady lírai magatartásának egyik legfontosabb eleme a hitkeresés,²⁶ illetve annak belső ellentmondása is kifejeződik. A hitkereső a hitetlenség felől közelít a hit felé. Feladata kétszeresen nehéz, mert nemcsak azt kutatja, hogy miként juthat el a hithez, hanem hitének a tárgyát is. A versek váltakozó igenjei és nemjei a hit akarásának és a hitetlenségnek egymást követő megnyilvánulásai.

II. A Minden-élmény elérésének lehetőségei

A Minden-élmény megvalósulásának lehetőségeit kutatva az Ady-líra két kulcsfogalmának, az énnel és a Mindennek egymáshoz való viszonyát szükséges elsőként feltárni. Nyugalmi pontként két megoldás kínálkozik. Az egyik az én abszolutizálása, a másik az én kereteinek teljes feloldódása, az énnel a Mindenbe vesző semmisülése. Az első egyfajta teremtésmítosz, a második pedig a misztika lehetősége.²⁷ Mindegyik megegyezik azonban abban, hogy az én és a Minden dichotómiáját, különállását szünteti meg. Az előbbi a Mindent az én függvényeként határozza meg, és ezzel szoros összefüggésben az ént is önmagából származtatja. Nietzsche ehhez a végponthoz jutott el az örök visszatérés gondolatával.²⁸ Az öröklét gyűrűje lehetővé teszi, hogy az én minden pillanatban mint abszolút kezdet értékelődjön.²⁹ A visszatérésre mondott igen az ént a világ középpontjába helyezi,³⁰ az egész körforgás és így annak minden jelensége az én cselekedetének,³¹ igenlésének következménye. A Minden birtokbavételének ez a módja jelenti a legélesebb különbséget Ady és Nietzsche között. Véleményem szerint Ady sohasem jut el az én abszolutizálásának nietzschei fokára. A Nietzsche-hatás legszembetűnőbb elemei az én-kultusz, a gőg, a Kelet-mítosz, a jövő³² az eredetitől eltérő összefüggésbe kerülnek. Adynál az én–Minden kapcsolatban minden hangos én-kultusz ellenére a Minden az elsődleges. Az én és a

Minden egylényegű, de ez az azonosság nem abból fakad, hogy az én kivételéseként születik meg a Minden, hanem éppen ellenkezőleg, az énben nyilatkozik meg a Minden. Az én „kivételes akarata a megnyilatkozásnak, ő a megnyilatkozó kedve a rejtelmes Mindennek”.³³ Az én gőgjét nem a teremtés, nem a Minden-fölöttiség adja, hanem az az érzésképeség, hogy ezt a rajta tulajdonképpen kívüli, de benne is megnyilvánuló teljességet fölfogni és meglátni képes, s azzal magát belsőleg azonosnak tudja. Ezt húzza alá az a két alapvető eltérés, amely Ady és Nietzsche magatartásában mutatkozik. A nietzschei tettel³⁴ szemben Ady lírai magatartását a befogadó jelleg, a szinte teljes passzivitás jellemzi minden dinamizmusa ellenére.³⁵ Az én–Minden probléma megoldásához közeledve Adynál a mámor, az ekstázis, az öntudat (= én-tudat) részleges elvesztése jelentkezik, Nietzsche az akart nyugalom jellemző.³⁶ Adynál a Minden-élmény eléréséhez tehát az öntudat részleges feladása szükséges, míg Nietzsche-nél a Minden alárendeléséhez az öntudat tisztaságának fenntartása, sőt fölfokozása. Jellemző az is, hogy Nietzsche a metafizika kiiktatására törekszik,³⁷ Adynál pedig szinte minden jelenség metafizikaivá válik.³⁸ Itt meg kell jegyezni, hogy az Életmotívum Ady költészetében nem a metafizika kiiktatását célozza, hanem éppen olyan jelenségeket emel metafizikai síkra, amelyeket korábban nem tekintettek metafizikai jellegűeknek.

Mindezek alapján úgy vélem, hogy Ady lírai magatartása közelebb áll az én–Minden dichotómiáját felszámoló másik megoldáshoz, a misztikához. A misztikus magatartására is jellemző a passzivitás, mert ontológiai és pszichológiai síkon egyaránt az Isten a kezdeményező.³⁹ Egy lényeges ponton azonban eltérést mutat a misztikus és Ady lírai magatartása. A misztikus örömmel látja énjének teljes semmisülését, mert tudja, hogy az Istennel való közvetlen egyesüléshez énjéből csak az emelkedhet, ami egy az isteni lényeggel, ami közvetlenül Isten létéből fakad. Meg kell szabadulnia minden teremtett dologtól,⁴⁰ a létezőnek meg kell szűnnie, hogy az egyetlen létből belésugárzott lét, amely lényegéből következően teremtetlen, visszaemelkedjen ősforrásához. Az énnel tehát teljesen föl kell adnia magát,⁴¹ le kell vetnie minden teremtettségét, meg kell szűnnie mint létező, mert a léthez csak az emelkedhet fel, ami egy vele. Az unio mystica első lépése tehát az én teljes, tökéletes megsemmisülése, a la morte mystique.⁴² Ady ezt a lépést nem tudta megtenni, a mámorral és az ekstázisos állapottal csupán a határáig merészkedett. Az én teljes megszüntetése Ady számára ugyanis nem csupán a létbe való áttörés lehetőségét tartalmazza. Él benne az a kétely, hogy az én feladásával nem a létbe, hanem a teljes semmisülésbe jut.⁴³ Ezen a ponton ismét érintenem kell az Adynál olyan fontos hit kérdését. A lírai én felada-

tának a Minden-élmény elérését tekinti, de nem ismeri a teljesség egyedüli letéteményesét, csak keresi mámorban, szerelemben, életben, halálban, Istenben, de egyértelműen, megingathatatlan bizonyossággal egyikben sem találja meg. Azaz egyik sem válik hite kizárólagos tárgyává, s mögöttük sem húzódik meg ilyen. A tárgy nélküli hit azonban nem hit, hanem pusztá hitvágy. A hitvágy nem csupán nem-hit, hanem hitetlenség. Úgy vélem, hogy az Ady-líra nem a hit és a kétely között ingadozik, hanem a biztos hitetlenségből próbál menekülni. Az Ady-líra mélyén mindvégig ott húzódik bevallatlanul az ami-van elfogadhatatlansága és a vágyott cél, a legyen lehetetlensége.⁴⁴ Ebből az ellentmondásból fakad a *Szent Lehetetlenség Zsoltárja* című vers végkövetkeztetése:

Mert várhatatlanokra várok
S nem várok mást, mint várhatatlant:
Óh, véres kínok véres kínja ez.

A misztikus számára a hiten túl az én és az Isten egysége is evidencia.⁴⁵ Ez az a két mozdíthatatlan pillér, amelyre egész magatartása alapozódik. Ady számára már maga a hit is problematikus, s ez egyben végső soron a lírai én törekvéseinek kudarcát is magában rejti. Az a tény már önmagában is figyelemre méltó, hogy az Ady mámorfilozófiáját kifejtő vallomások próza, *A magyar Pimodán* utolsó fejezete a hitről szól, mégpedig tagadó formában: „Nincs hit és teljességgel nincs hit itt a Duna-Tisza táján, ahol általában mindig kevés volt. A delejtű emberekről beszélek, az érzékenyekről s az értelmes szomorúakról.”⁴⁶ A hit utáni vágy és a mesterséges mámor egymás mellé kerül. A mámor ebben az összefüggésben hitpótlékként értelmezhető.⁴⁷ A hitetlenségtől való menekvés akartsága, szándékoltsága, mesterségesége itt egészen nyilvánvalóan mutatkozik meg, s a hitkeresésnek ez a jellege végigkíséri Ady költészetét. Amíg tart az élet-kultusz, addig a mesterséges mámorok hitető ereje is elegendő arra, hogy a költői szándék kudarcra ítéltségét újra meg újra eltakarja. A visszahúzódó vitalitás a mesterséges mámor lehetőségétől is megfosztja a lírai ént, aki a Minden-élmény elérhetőségének maga előtt mindig felmutatható „bizonyítékaitól” elesvén kénytelen szembesülni hitének elégtelenségével, mesterségesen felfokozott jellegével és a Minden-élmény megvalósításának lehetetlenségével. A vitalitás leértékelődése tehát nem erősítette fel a Minden-élmény elérésének másik lehetőségét, az istenélményt, hanem magával együtt azt is kioltotta. Az Ady-féle hitvágnak azonnali, megragadható eredményekre van szüksége, hogy a maga hitetlen hívőségét megtartsa. Kézzelfogható, megragadható támaszkodási

pontok kellene a lírai ének, hogy saját hitetlenségét elaltatva elrugaskodjon a vágyott, de igazából megkérdőjelezett Minden felé. Az istenélmény ezt a hitet nem tudja megadni, hanem éppen ellenkezőleg: megköveteli. Ezért a lírai én a maga be nem vallott és legtöbbször maga előtt is titkolt hitetlenségével éppen itt szembesül a legnyilvánvalóbban. A hitető erők, a vitalitás támaszkodó pontjainak eltűnése az Isten felé fordulást is lehetetlenné teszi.

Tragikus, kudarcra ítélt vállalkozás Ady lírája. A Mindenhez való közéletésnek módja ugyanis a misztikáéval rokon, de hiányzik a misztikus élmény legalapvetőbb feltétele, a hit evidenciája. A van világtól elszakadt, de a legyen világába nem tud átlépni. Ezt az állapotot szólaltatja meg az egyik legszebb Ady-vers, *Az Illés szekerén* előhangja:

Az Illés-nép Ég felé rohan
S megáll ott, hol a tél örök,
A Himaláják jégcsucsain
Porzik szekerük és zörög.

Ég s Föld között, bús-hazátlanul
Hajtja őket a sors szele.

A lírai magatartás, a költői törekvés: a Minden-élmény elérésének kísérlete meghatározza az alkotó-alkotás viszonyt. Az a tény, hogy Ady a már elkészült versek gondozásával nem sokat törődött,⁴⁸ s a születő verseknek gyakran nem hagyott időt a letisztulásra,⁴⁹ nem elsősorban Ady újságírói múltjával magyarázható, mint ahogy azt Szerb Antal vélte.⁵⁰ A lírai én számára ugyanis a legfontosabb cél a Minden-élmény ekstázisának elérése. A vers jelentősége csupán másodlagos ebben a megközelítésben, mert szerepe csupán az, hogy eszköze legyen a Minden-élményhez való eljutásnak vagy „mellékterméke” a megvalósult márnak. A költő feladata nem a mű létrehozása, hanem saját létproblémájának megoldása. Az alkotó-alkotás viszonyának ez a felfogása a *Hunn új legenda* két záró versszakában fejeződik ki legnyilvánvalóbban. A műalkotás önértékének tagadása a misztikára is jellemző.⁵¹ Ez az egybeesés korántsem véletlen. A misztikus számára életének egyetlen önértékét az Istennel való közvetlen egyesülés jelenti,⁵² Ady számára az egyedül elfogadható, vágyott állapot a Minden-élmény ekstázisa.

- 1 KIRÁLY István, *Ady Endre*, Bp., 1970, I. k., 539; VEZÉR Erzsébet, *Ady Endre*, Bp., 1977, 530; VARGA József, *Ady és kora*, Bp., 1977, 262.
- 2 KIRÁLY István, *i. m.*, I. k., 493–495, II. k., 226–276; 371–493.
- 3 SZABÓ Dezső, *A forradalmas Ady = Sz. D., Ady*, Bp., 1982, 29–48.
- 4 KOMLÓS Aladár, *A szimbolizmus és a magyar líra*, Bp., 1965.
- 5 HALÁSZ Előd, *Nietzsche és Ady*, Bp., 1942; SZABÓ Richárd, *Ady lírája*, Ady Könyvkiadó, 1945.
- 6 SZERB Antal, *Ady Endre = Sz. A., A magyar irodalom története*, Bp., 1986, 494; VATAI László, *Az Isten szörnyegete*, Washington, 1977, 185.
- 7 Csak néhány példa: *A békés eltávozás; Rázd meg szivedet; Szent Lehetetlenség zsoltárja; A csontvázak kathedrálisában; Zuhandás a Semmibe.*
- 8 SZABÓ Richárd, *i. m.*, 202.
- 9 ADY Endre *Összes prózai művei*, Bp., 1973, X. k., 93.
- 10 Uo.
- 11 HALÁSZ Előd, *i. m.*, 109.
- 12 SZABÓ Richárd, *i. m.*, 202.
- 13 ADY Endre *Összes prózai művei*, i. k., X. k., 93.
- 14 Uo., IX. k., 162.
- 15 SZABÓ Richárd, *i. m.*, 201; SZERB Antal, *i. m.*, 501; SZABÓ Dezső, *i. m.*, 25; KIRÁLY István, *i. m.*, II. k., 190–191; 197–198; SOMOGYI Mária, *Eksztázis a huszadik században. Ady miszticizmusa*, *Literatúra*, 1938, 383; VARGA József, *i. m.*, 342; VATAI László, *i. m.*, 91, 138, 140.
- 16 KIRÁLY István, *i. m.*, II. k., 201.
- 17 Uo., 202.
- 18 ADY Endre *Válogatott levelei*, Bp., 1956, 240.
- 19 KIRÁLY István, *i. m.*, I. k., 361; VEZÉR Erzsébet, *i. m.*, 251.
- 20 VARGA József, *i. m.*, 225; VEZÉR Erzsébet, *i. m.*, 249.
- 21 LUKÁCS György, *Ady Endre = L. Gy., Ady Endréről*, 1977, 6.
- 22 HALÁSZ Előd, *i. m.*, 170–171.
- 23 Vö. uo. 97.
- 24 ECKHARDT mester, *Beszédek*, Bp., 1986, 11–12; BÖHME, Jakob, *Földi és égi misztériumról*, Bp., 1990, 45.
- 25 LUKÁCS György, *i. m.*, 14.
- 26 Uo. 9; SZABÓ Dezső, *i. m.*, 25.
- 27 RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus*, Bp., 1981, 10; SOMOGYI Mária, *i. h.*, 402; ECKHARDT mester, *i. m.*, 18, 27, 29; BÖHME, Jakob, *i. m.*, 60.
- 28 TATÁR György, *Az öröklét gyűrűje*, Bp., 1989, 140.
- 29 Uo.
- 30 Uo., 79.
- 31 Uo., 140.
- 32 HALÁSZ Előd, *i. m.*, 9, 97, 171.
- 33 L. 13. jegyzet.
- 34 HALÁSZ Előd, *i. m.*, 37; TATÁR György, *i. m.*, 78.
- 35 SZABÓ Richárd, *i. m.*, 202.
- 36 HALÁSZ Előd, *i. m.*, 72.
- 37 TATÁR György, *i. m.*, 168.
- 38 KÁLLAY Miklós, *Metafizika az irodalomban s a magyar irodalom „metafizikálansága”, Vigilia*, 1935, 22; KOMLÓS Aladár, *i. m.*, 32; LUKÁCS György, *i. m.*, 14; FÖLDESSY Gyula, *Ady miszticizmusa = F. Gy., Újabb Ady tanulmányok*, Berlin, 1927, 22.
- 39 PUSKELY Mária, *Keresztes Szent János tanítása*, *Vigilia*, 1983, 10.
- 40 ECKHARDT mester, *i. m.*, 25.

- 41 BÖHME, Jakob, *i. m.*, 60; ECKHARDT mester, *i. m.*, 18; RADNÓTI Sándor, *i. m.*, 10; SOMOGYI Mária, *A magyar miszticizmus kiteljesedése. A prófétás Ady*, *Literatúra*, 1938, 402.
- 42 SOMOGYI Mária, *i. h.* (l. 41. jegyzet), 402.
- 43 HALÁSZ Előd, *i. m.*, 79.
- 44 RADNÓTI Sándor, *i. m.*, 68.
- 45 Uo. 66.
- 46 ADY Endre *Összes prózai művei*, *i. k.*, IX. k., 173.
- 47 SZABÓ Dezső, *i. m.*, 25.
- 48 SZERB Antal, *i. m.*, 490.
- 49 Uo.
- 50 Uo., 489–490.
- 51 RADNÓTI Sándor, *i. m.*, 25; PUSKELY Mária, *i. h.*, 9.
- 52 RADNÓTI Sándor, *i. m.*, 25.

A Holnap dráma- és színházeszménye

„A dráma az emberről szól, a regény az életről. Az nem mindegy.”

(Balázs Béla)

A köztudat a magyar irodalom, közelebbről a próza és a líra század eleji megújítását, az új művészeti szemlélet és eszköztár meghonosítását – joggal – A Holnap, illetve a Nyugat körül csoportosuló írók érdemének tekinti. Kivételesen gazdag életművek születnek ekkor. Jellemzőikkel és jelentőségükkel ma már könyvtárnyi szakirodalom foglalkozik. Mind a modern magyar vers, elbeszélés, regény megteremtésének történetét és titkait kutatja.

Kevesebb szó esik azonban a századelő drámai és színházi helyzetéről. A harmadik hagyományos irodalmi műnemet, illetve annak előadott formáját jobbára szemérmes hallgatás övezi. Pedig a század első két évtizedében a magyar próza és líra korszerűvé válásával párhuzamosan határozott törekvések bontakoznak ki a modern magyar dráma és színház megteremtése érdekében is. Ennek első jelét A Holnap költőinek drámával és színházzal kapcsolatos tevékenysége jelenti.

Ady Endre például *A műhelyben* címmel drámai jelenetet, *Urak – fölperzselt várban* címmel készülő színjátékából részletet jelentet meg. Balázs Bélával közösen egy Tündér Ilona-dráma elkészítését tervezi, sőt még a bemutatásra is szerződést köt. Balázs maga is ez idő tájt írja első drámái, a *Doktor Szélpál Margit*, a *misztériumok*, *Az utolsó nap* és a *Halálos fiatalság* újabb és újabb változatait. Emőd Tamás Szirmai Alberttel közösen *Mézeskalács* címmel zenés játékot készít, Török Rezső társaságában színpadra írja Gárdonyi Géza *Ida regényét* és a *Két lány az utcán* című szatírát. A Belvárosi Színház 1923 februárjában egy estén mutatja be három egyfelvonásosát – *A nő meg a csipke*, *A nő meg a királyfi*, *A nő meg az ördög* –, sőt rövid ideig még a színigazgatásba is belekóstol. De Dutka Ákos is a *Léghajósok*, Juhász Gyula a *Szép csendesen* című egyfelvonásossal, illetve az *Atalanta* librettójával, sőt Babits Mihály is a *Laodameia* és *A második ének* elkészítésével kísérletet tesz a drámaformával.

A Holnap szinte valamennyi tagja nemcsak lelkes színházbajáró, de be- nyomásait és véleményét színikritikákban, naplófeljegyzésekben, rövidebb-

hosszabb elméleti és történeti írásokban összegzi. Ezek az általában kevés figyelemre méltatott írások, jellegükből fakadóan többnyire napi aktualitásokhoz, az éppen esedékes színházi bemutatóhoz kötődnek. A bennük megfogalmazódó észrevételek is szükségszerűen jobbra kifejtetlenné, utalásszerűek. Egységes, átfogó drámaelméletnek semmiképpen sem tekinthetők. Feldolgozásuk során elengedhetetlen, hogy a legjobb szellemtörténeti hagyományokat követve a keletkezés körülményeire és a szerző egyéb helyeken tett megfogalmazásaira is tekintettel legyünk. A prekoncepcionált elemzés veszélyét elkerülve ugyanakkor szigorúan ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy minden esetben csakis a szövegekben valóban bennelévő tényeket tekintsük, ha tetszik, pozitívnak, amolyan szoros olvasattal azok valamennyi általánosítható jegyét felszínre hozzuk.

A drámai és színházi tárgyú írások vizsgálata – további kutatásokkal kiegészülve – fontos adalékul szolgálhat az újabb irodalomtudomány által hangoztatott ún. szinkronikus metszet elkészítéséhez.¹ A módszerek komplex érvényesítése jellemezheti a század eleji művészegyéniségek drámáról és színházról vallott elképzeléseit, azok legfontosabb találkozási pontjait, a szemléletükben fellelhető azonosságokat. Ennek segítségével első kézből, a szemtanú hitelességével kaphatunk tájékoztatást a korabeli színi viszonyokról, s ezáltal a magyar irodalom történetének kiemelkedő időszaka, irodalmi struktúraváltása a dráma és a színház szemszögéből is leírhatóvá válik. A változás pillanata a korszak legfelkészültebb, a műfaj elméleti és gyakorlati kérdései iránt elmélyülten érdeklődő művészeinek értelmezésében ragadható meg, ugyanakkor egyszerre a klasszikus dráma és játszási formához, illetve egy vágyott, kialakítani kívánt formaeszményhez viszonyított vonatkozásrendszerben érhető tetten.

Az írások így összességükben, kétségtelen információértékükön túl, A Holnap „rejtett dramaturgiáját”, dráma- és színházfelfogása hű kifejeződését jelentik. S talán meggyőzően igazolják azt is, hogy az epika és a líra megújításával egy időben e nemzedék tagjai, vonzódásaikat és törekvéseiket tekintve, potenciálisan legalábbis magukban hordozták egy magyar drámai és színházi forradalom megvalósítását. S ha mindennek kiteljesedése nem reményeiknek és szándékaiknak megfelelően alakult is, elképzeléseik és próbálkozásaik pontos számbavétele feltétlenül hozzátartozik a holnapos alkotók, illetve a századelő művészi arculatának árnyaltabb megrajzolásához.

* * *

„A dráma egypár ember, jobban mondva lélek dolgát tartja föl, és egy életet tömörít egy akcióba.”

(Juhász Gyula)

Jelképes értelmű a dátum: Nagyváradon 1900. október 15-én nyitja meg kapuit az újonnan felavatott Szigligeti Színház. ADY ENDRE, a Szabadság ekkori publicistája már egy nappal korábban lelkes, pátozzsal teli írásban köszönti és történelmi eseményként jeleníti meg ezt a jeles ünnepet. Az eszmék és igazságok házának megnyitását üdvözli, amelytől az elmaradottság, a „pocsolya” megszüntetését reméli (*Szigligeti háza*²). Ugyanazzal a hevülettel és a színházzal szembeni komoly, szemléletet és ízlést egyaránt formáló elvárással fordul a színház felé, ahogy két évvel korábban debreceni színtudósítóként is tette. Ám ahogy ott is a kezdeti örömmünnepet követően a hétköznapok során úgymond a divatos drámaíró urak által elkövetett „fércelményekkel”, „romantikus ostobaságokkal”, szellemtelen „fehér darabokkal” kellett találkoznia, Nagyváradon is gyorsan ki kell ábrándulnia. Az avatástól alig telik el egy esztendő, s az ifjú kritikus már gondolat- és ötletszegénységet, a fegyelmezetlenség orgiáit említi a népszerű, de tartalmatlan tucatbohózatok igénytelen előadásait végigülve.

Ady e pályakezdő időszakban a színháztól a magyar kultúra történetében korábban betöltött progresszív szerep folytatását várja. Fő feladatul az emberek mindennapjait átható valóságos gondokkal való szembesítést, az igazság kérlelhetetlen kimondását, az iránymutatást jelöli meg.

„Az igazság és az idő két fogalom abban a fogalomtárban, melyet az emberi gyarlóságnak meg *kell*ett csinálnia – írja ekkor Dankó Pista népszínműve, *A halász szeretőjének* bemutatásakor. – Az idő megrovátkázni próbált változatlanság. Az igazság még ennyire sem pozitív valami. De ha már megcsináltuk ezt a fogalmat, ne dobjuk el használatlanul. Mondjuk ki, hogy az igazság, ha már valami, legyen őszinteség. Az őszinteség az igazság.”³

Ady debreceni és nagyváradai színi beszámolóí alapján a századelő színháza őszinteséget vagy igazságot csak elvéve kínált közönségének. S hogy ez mennyire nem elszigetelt, afféle vidéki jelenség, arról hamarosan személyesen is megbizonyosodhat. 1904-től, párizsi útjai során rendszeresen figyelemmel kísérheti a francia színházi élet eseményeit, s küldi is azokról tudósításait, elsősorban a Budapesti Napló olvasói számára. Ezzel egy időben, külföldön szerzett benyomásait azonnal szembesítheti is a hazai próbálkozásokkal. Szintén a lap megbízásának köszönhetően, 1905 januárjától két éven át jelen van és beszámol az ország két vezető színházának – a Nemzeti

és a Vígszínház – esedékes premierjeiről. Mindezek alapján kivételes tájékozottság birtokában adhat áttekintést a korszak színházi állapotáról, s ennek megfelelően kell szükségszerűen módosítania korábbi, egyre inkább illuzórikusnak bizonyuló eszményeit.

A párizsi és pesti bemutatók alkalmával is szinte kizárólag az egyébként rendkívül népszerű francia komédiák szerelmi kergetőzéseivel, illetve az eredeti magyar darabokban a színfalhasogató hazafiaskodással szembesül. Külföldön és itthon is a haszon és a siker kizárólagos szempontjának érvényesülését látja, a színház üzletiesedésének és revúsodásának egyértelmű jeleit tapasztalja. *A színház csődjének felismeréséig jut el, s a jövőbeli Budapestet a színházaktól megszabaduló orfeumvárosként, Európa Kairójaként írja le. A mai arénának nevezett színházat úgy jellemzi, mint amelynél egy cirkusban mutogatott krokodil gesztusa is szebb és őszintébb művészetet képvisel. Így ír erről elkeseredetten 1906 szeptemberében:*

„Historia, múlt, jelen, jövő meghazugul, ha a színpadhoz ér. Elértéktelenedik az érték, mert így kívánja a közönség, a mai társadalom és ahogy dühösödik a társadalmi harc, úgy lesz vesztettebb egyre a komédia. Végül, ha egy becsületes ideát akar kihámozni a jövő színházba tévedt homo sapiense – a menaszériába megy. Kezes tigriseket, szelid krokodilokat s okos fókákat nézni. Ezer Antoine, ezer Berlin s ezer Thália-társaság nem változtathat ezen. Minden nyilvános művészkedés, akármilyen nemesen és komolyan indul, belehajtódik a kutyakomédia vágányába.”⁴

Színház és mozi, előbbi számára eleve kilátástalannak ítélt vetélkedését ebben a helyzetben még üdvösnek is tartja, mert így talán az megszabadulhat a tömegízlés kiszolgálásának, a hazug eszközök alkalmazásának, a pénz uralmának kényszerű kötelezettségétől. Ady szerint az ún. komoly színpad számára ez az egyetlen maradék esély, irodalom és színház útjainak elválása szükségszerűség.

Ezen felismeréseket követően, cseppet sem csodálnivaló módon, fel is hagy a színikritikusi tevékenységgel. Magát több ízben a színházakat tudatosan kerülő és lenéző emberként aposztrofálja s 1906-tól kezdődően színházzal kapcsolatosan csak kivételes alkalmakkor szólal meg. Ilyen alkalom például az, amikor újabb párizsi útja során felfedezi *A Grand Guignol*, a csak egyfelvonásos darabokat előadó színház újszerűségét, az úgymond idejémtúlt naturalizmus helyett a belső valóság áttételes eszközökkel való megjelenítését. Vagy ilyen a hazai színpadokon némi reménnyel kecsegtető néhány írói bemutatkozás, mint amilyen Lengyel Menyhérté és Balázs Béláé a Nemzeti és Molnár Ferencé a Vígszínházban.

A színikritikus Ady útja tehát a tömegekről és tömegekhez szóló színház eszményétől a kevesek komoly színházáig, az igazság színházának naturalista követelményétől a belső valóság, a „finnyásabb művészet” színházáig, a katedra és iránymutatás küldetéstudatának meghirdetésétől a színházzal kapcsolatos kényszerű elhallgatásig vezet.

A másik „holnapos színikritikus”, DUTKA ÁKOS is a színjátszás megújulását csak kívülről tartja elképzelhetőnek.⁵ A kolozsvári magyar színtársulat vendégszereplésének alkalmát használja fel arra, hogy beharangozójában a korabeli színházi állapotokat jellemezze. Írása *A modern magyar színjátszás* címmel 1907 márciusában jelenik meg a Nagyvárad hasábjain.

Nem véletlen, hiszen egy esztendővel vagyunk az új szemléletű írónemzedék látványos színrelépése, a Váradon megszülető antológia napvilágra kerülése előtt, hogy Dutka egyenesen egy modern lelki forradalom megindulásáról számol be. Mint írja, „valami vajúdó, ébredő zsibongás árad minden felé. Készülődés valami nemesebb, tartalmasabb kultúra felé”.⁶ S csak ezután, ennek fényében következhet a helyzetértékelés, aminek szomorú lényege az, hogy miközben művészetben, tudományban, irodalomban mindenfelé a modern európai szintű és ugyanakkor mégis magyar stílus megteremtéséért folyó küzdelmekről értesülhetni, addig a színjátszásban ebből semmi sem érzékelhető. Főként vidéken egyedül a pénz, a siker, a haszon szempontja érvényesül, ami tartalomban szellemtelen léhaságot, formáját tekintve hazug és régi játéktípust jelent.

„Külföldön már régen megteremtették a komoly, modern színjátszást, és minálunk még mindig szavaltak. Még a fővárosban sem tudott egyenes úton érvényesülni a modern, természetes játékmodor. Még ott is harmadrangú léhaságokkal kellett a Vígszínházba csalogatni a közönséget, hogy megtanulja élvezni a természetes beszédet, a póz nélküli mozgást, a szenvedélyek, érzelmek és helyzetek egyszerű és közvetlen ábrázolását.”⁷

Janovics Jenő színtársulatának vendégjátékát mindezek után úgy ajánlja a kritikus a váradi publikum figyelmébe, hogy ott az új, modern játéktípus megszületésének lehet szemtanúja. Lelkes sorai szerint ugyanis a kolozsvári színház az új eszméket és erkölcsöket legeredetibb módon képviselő írók – Ibsen, Wilde, Butti, Gorkij és Björnston – darabjait a legfrissebb európai színvonalon szóllaltatja meg.

Kérdés, persze, hogy az egészen máshoz szokott közönség miként fogadja ezeket a törekvéseket. Dutkának személyesen kell tapasztalnia, hogy amikor Ivánfi Jenő vendégjátéka során például megpróbálkozik *Oedipus király* alak-

jának a hagyományos felfogástól elütő megformálásával, a közönség értetlenül és kedvetlenül fogadja azt. Vagy amikor a színház a kritikus nem kis örömeire végre egyszer, hosszú hónapok munkájával, ambiciózus rendezéssel és kiállítással Ponchielli klasszikus nagyoperáját, a *Giocondát* tűzi műsorára, a nézőtér csaknem üresen tátong, az egyáltalán megjelenő bérletesek meguntan fészkelődnek székeiken.

„Ugyan miért nagyképűsködünk mi a színügyi bizottság ülésein, – fakad ki ekkor kiábrándultan –, mikor operákat követelünk és művészi nívóval gyötörjük a színigazgatót? ... Csak azért, hogy a színigazgató ráfizessen?”⁸

A közönség leginkább az olyan darabokat igényli, mint például Földes Imre színműve, *A kuruzsló*, amelyet a színház 1910 februárjában mutat be. A Földes-féle mentalitás és írásmód ostorozása egyébként is kedvelt veszszőparipája a századelő fiatal kritikusai gárdájának. Egyikőjük sem mulasztja el az alkalmat, hogy a korszak eme jelképes alakjáról lesújtó véleményét közölje. Dutka Ákos is azonnal emlékezetbe idézi, hogy a ma oly divatos drámaíró pályája kezdetén miként igyekezett az akadémia nagyhatalmú urainak kedvébe járni, s nyert el négy alkalommal is, nem kis anyagi előnyt jelentő jutalmat. Mostanra viszont, úgy látszik, fontosabbá vált számára, hogy a közönségnek tett engedményekkel a felszínes és rögtöni siker aranyait söpörje be. A színház igazgatója ugyan elégedett lehet, hiszen a haszon számára sem marad el, a nézőtér meg láthatóan nagy buzgalommal és odaadással élvezzi a produkciót. Csak a kritikusnak kell ismét elkeseredve megállapítania, hogy „oly kevesen vagyunk, akik a fejünket csóválva nézzük és sajnáljuk Földes Imre ügyességét”. Azt az ügyességet, mesterségbeli felkészültséget, amelyhez hasonlóval talán csak két magyar író rendelkezik az új nemzedék képviselői közül, Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért. Az irodalmi értékeség szempontjából azonban – s az értékszemponthoz következőes érvényesítése általános jegye ezeknek az írásoknak –, a megítéléskor nagyon határozott különbséget kell tenni: „Földes Imre jobban tud színdarabot építeni, hatásokat kihozni, mint Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért, de az anyaga művésziellen s a talaja csupa ingovány.”⁹

Még 1908 márciusában az alig egy hónapja Nagyváradra érkezett újságíró, JUHÁSZ GYULA is ugyanezzel a szemlélettel és csaknem ugyanezekkel a szavakkal ítéli el Földes másik darabját, *A császár katonáit*. A bemutatót olyan jellemzőnek tartja, hogy három írásban is visszatér rá. Szintén felemlgeti a drámaíró korábbi Kóczán-díjait, s bevallja, hogy azokkal igencsak népszerűtlenné vált a semmiféle elismerésben nem részesülő irodalmi ifjúság sze-

mében. Ennek a véleménynek a megváltoztatására azonban Földes hirtelen pálfordulása sem kényszerít. A nagy hazafiaskodás és igazmondás nem rejtheti el, hogy ez a dráma is, bár továbbra is ügyesen megcsinált, alapvetően színszerűtlen, a mélyebb hatást nélkülözi.

„Lelki fejlődésről, igazi akcióról, írásművészetről, fantáziáról és leragadó érzésről szó sincsen: ilyesmit Földes Imrétől, legalább egyelőre, nem kívánhatunk.”¹⁰

Tagadhatatlanul van viszont hatás, a látszólag merész témaválasztás és a mesterien elhelyezett odamondogatások elérik céljukat. A közönség felszabadultan éljenez, a helyi kaszárnya parancsnoka meg napiparancsban tiltja meg, hogy katonái az előadáson megjelenjenek. Városszerte afféle váradi Hernani-csatáról beszélnek. Ez azonban Juhász szerint a dráma és a színház lényegének teljes félreértése. A téma egyrészt nem új, hiszen „egy csodálatosan szomorú, nagy magyar íróember”, Thúry Zoltán már jóval korábban feldolgozta azt, sőt a Szigligeti Színház is bemutatta még 1901 novemberében. A közönség és a honvédség reagálása pedig mélységes hozzá nem értésről tanúskodik –

„De disztinváljunk – hangzik a Dutkáéhoz hasonló figyelmeztetés. – A színháznak mégiscsak van jó adag köze az irodalomhoz, a művészethez. Ha egy új drámáról van szó, mégiscsak elsőrendű fontosságú, sőt bizonyára a legfőbb kérdés: jó-e az a dráma mint dráma, vagy sem?”¹¹

Meggyőződése szerint az Hernani esetében is Victor Hugo művészi újszerűsége, semmint politikai nézete váltott ki indulatokat. A drámaíró nagyon sok fontos közéleti problémáról elmondhatja a véleményét, azzal azonban legfeljebb az újságok vezércikkeiben érdemes foglalkozni, megijedni pedig végképp nem szabadna tőle. Félni, s itt újra e megnyilatkozások rendre visszatérő fordulata következik, félni az ún. veszedelmes, a tirádáktól és igazmondásoktól mentes, a pusztá művészetükkel támadó daraboktól kell. Az olyan jelenetektől, mind például Ibsen *Kísértetek*jében Oszvald hazatértekor a menedékház kigyulladására, ami Juhász számára egyetlen pillanatba sűrítése a mai és tegnapi oszlopok roskadozásának.

„Ezek a veszedelmes drámák, ezek a tendenciátlan, szűkszavú, intim tragédiák, mikor a költő az élet egy csendes szobájában hirtelenül kiszakít egy ablakot, s azon át látjuk a szörnyű, a mélységes, a kérlelhetetlen, örök végtelenségét sor-sunknak, életünknek.”¹²

Ibsen máskor is az állandóan emlegetett példakép a színikritikus Juhász írásaiban. Ezért is üdvözli kitörő lelkesedéssel a váradi színházat akkor,

amikor elsőként vállalkozik a *Vadkacsa* bemutatására. Ibsenről mint a XIX. század vitathatatlanul legnagyobb drámaírójáról szól, kiegészítve egy héttel korábbi fejtegetéseit, amikor is az ibseni „intim és intellektuális” művészetet a jövő művészetének minősítette.

Az irodalmi értékességet kéri számon a kor neves színésznőjén, *Márkus Emmán* is, amikor az jutalomjátékul Sardou könnyed bohózatát, a *Boszorkányt* választja. Az oly népszerű francia darabgyárosról egyébként halálhíre kapcsán szintén átfogó jellemzést készít. Ebben az esetben is tárgyilagos megközelítést kér a most hirtelen elfordulni és becsmérelni igyekvő kortársaktól. Elismeri Sardou lankadatlan munkabírását, kiválóan megírt szerepeit, azt a képességét, hogy mindenkinek tudott adni valamit. Az egyetlen és legfőbb kifogás azonban nála is az, hogy „nem tekintette a színházat intim művészi dolgok bemutatóhelyének”, így a legkevesebbet az igazi művészetnek adhatta.

Ezek a nap mint nap szerzett tapasztalatok készítetik Juhász Gyulát is arra, hogy egy 1906-os, a Magyar Szemlében megjelent elemzését némiképp átdolgozva, *A dráma lelke (Egy kis dramaturgia)* címmel összefoglalást készít. Két elkeseredett, a színházból újra csak részletszépségek birtokában hazafelé ballagó ember párbeszédében kutassa a korabeli drámák és írók drámaiatlanságának okait. Ez az átfogó jellegű és egyben szárnyaló stílusú írás a dráma és a színház iránt elfogultan vonzódó kritikus felkészültségéről, elméleti vértettségéről tanúskodik. A sok-sok kudarc, a dráma lelketlenségének legfőbb okául azt jelöli meg, hogy mögüle rendre hiányzik a művészi, a teremtő lélek eredendő formája, lényege: a műfaj. Kétfajta szemléletmódot különböztet meg, az epikust és a drámaírókat, s irodalmi és képzőművészeti példák sorakoztatásával mutatja be a kettő közötti, mind cselekményvezetésben, mind alakteremtésben megnyilvánuló alapvető különbséget. A mai drámákból legfőképpen ezt a műfaji biztonságot, ezt a megvalósítás során biztos kézzel alkalmazott különbségtételt hiányolja, ami azután szükségszerűen műfajtalanságot, esztétikai anarchiát eredményez.

„A dráma lelke, igaz, ez hiányzik a legtöbb drámánkból. Az a dionysosi feszültség, két lélek tömörített szenvedélye, ez nincs a legtöbbben. Hiába a szép versek és az érdekes mese, hiába az ún. társadalmi probléma (ámbrár én csak egyéni problémákat ismertem eddig), hiányzik a drámai szikra, amelyből kipattanna a dráma lelke, szóval dráma lenne a lírizálásból és elbeszélésből.”¹³

A drámaforma jellemzését alig egy hónap múlva a dráma színrevitelének, a színjátékkal szemben támasztott követelményeknek hasonló alaposságú és értő számbavétele követi *Színházi dolgok* címmel. A kiindulópont ott is a

magyar és világszínház korabeli állapotának értékelése. A válságjegyekre utaláskor, a színháznak a mozival és a kabaréval szembeni háttérbe szorulásának említésekor kimondatlanul Adynak az ekkori párizsi tudósításaiban megfogalmazott ítéleteire támaszkodik. Egy színházi megújulás kibontakozásában reménykedik, amihez azonban az alapvető feltételek megteremtését elengedhetetlennek tartja. Mint írja, a színházban mindennek és mindenkinek, a díszlettől a jelmezig, az írótól a színészig egyetlen dologra kell összehangolt művészi munkával törekednie, hogy „egy színpadi alkotás egységes tónusát, hangulatát, egyszóval stílusát kihozza”.¹⁴

Korábbi fejtegetéseinek csak látszólag ellentmondva azt állítja, hogy ebben a tekintetben még az irodalmi szempontnak is alá kell rendelődnie az elsődleges színházi szempontnak, a színi hatás érvényesülésének, hiszen az igazi dráma már megszületésekor amúgyis eleve számol azzal. Összefoglalva tehát: „stilosus rendezés és kiállítás és a közönség érdeklődésének sok irányú foglalkoztatása, ez a két szempont az, amelyet a mai színháznak oromfalára kellene vésni, mint egy új művészi gnoti se autont”.¹⁵ Juhász e kettős követelményt – a műfaji lényegét magában hordó igazi drámát és az azt stílusosan és hatásosan közvetítő igazi előadást – kívánja meg a színháztól és érvényesíti kritikáiban.

Legszemléletesebb példája mindennek a Szigligeti Színház 1910. szeptemberi *Szentivánéji álom* bemutatójáról írott terjedelmes bírálata. Beszámolóját eleve két részletben, a Szabadság szeptember 25-i, illetve 27-i számában jelenteti meg. Az első rész címe: *A költemény*, a másodiké: *Az előadás*. Shakespeare dráma művészete a századelő fiatal kritikusai számára a mindenekfeletti eszményt jelenti, tehát ez esetben az irodalmi-drámai értékeséghez kétség sem férhet. Juhász lelkesült szavakkal méltatja is a dráma meseszerűségét, játékosságát és álomszerűségét, ami már csak az általa második teremtés műhelyének nevezett megfelelő rendezői munkára vár, hogy igazán művészetté váljék. A váradi színház azonban éppen itt mond csődöt, amikor ötletlenül, a verseket szétszabdalva, a modern színpad minden vívmányát nélkülözve, úgymond operettrendezéssel és operettstílussal viszi színre Shakespeare darabját. A közönség pedig legfeljebb Mendelssohn kísérezőzenéjét élvezheti, a színpadi stílustalanság megöli a drámát.

A dolgokban a kritikus számára semmi meglepő nincsen. A színház gárdája egyszerűen ezt a stílust tanulta és szokta meg, s a közönség is ezt várja tőle. Amikor Juhász egy évvel korábban *Az operett* címmel először ír ennek a jelenségnek az általánossá válásáról, már akkor színház és irodalom viszonyát amolyan kutya–macska viszonyként jellemzi. Azt kénytelen megállapítani, hogy a korabeli színház egyértelműen csak a szórakoztatással tö-

rődik. Elkeserítő párizsi és berlini példákra hivatkozik, hogy bemutassa, az írók is és a nézők is mennyire igénytelenül közelítenek a színházhoz.

„Átlagos nívó: dráma és színész egyaránt erre törekszik manapság, mert különben vagy megbukik, vagy fölfelé züllik. De komoly dráma mostanában a tömegnek sem kell már, neki is unalmas már.”¹⁶

Juhász szerint a ma színháza – s erről kritikái egytől egyig pontos láttelepet adnak – átmenetiséget mutat. A közönség már nem fogadja el a francia iparosok gyermekbohózatait, ugyanakkor úgymond nem elég érett még az ibseni és hauptmanni szemlélet befogadására. Ráadásul a dráma „éppen most keresi és nem találja a maga új formáját, új stílusát, azért, mert ez a mi korszakunk éppen a líra, a gyors és színes impressziók, az újság és a mozi korszaka”.¹⁷ S ez az átmenet kifejezetten kedvez, a századelő egymást érő bécsi és budapesti premierjei erre kellő bizonyosságot szolgáltatnak, az operett műfajának. Az operettnek, amelyben van látvány és muzsika, pergő cselekmény és érzelmesség, de amit szintén csak, Offenbach példáját követve, színvonalasan szabad művelni.¹⁸

BABITS MIHÁLY 1908 februárjában éppen a Nagyváradra kerülő Juhász Gyula ajánlására és helyén kezdi meg színikritikusi tevékenységét a Szeged és Vidéke című lapnál. A bemutatott darab és az előadás értékelésénél őt is az irodalmi értékesség és a közönségre való hatni tudás kettős követelménye vezérli.¹⁹ Kritikái csak előzményét jelentik későbbi, a dráma és színház helyzetét átfogóan elemző esszéinek. Írásaiban legkedvesebb drámaíró eszményeinek azon titkait kutatja, amelyekkel azok művészi eszközökkel nagy tömegekre voltak képesek hatni. Shakespeare-ben vagy az antik tragédia-szerzőkben a szó, a költői hatás művészeit csodálja. S ezért tartja a kor színházára nagyon jellemzőnek Reinhardt cirkuszban megrendezett, 1911-es *Oidipusz királyát*,²⁰ mert az egyszerűen és szinte kizárólag csak a hatásra törekszik, a verset, a görög tragédia költészetét reflektorokkal és fényhatásokkal helyettesíti.

Babits írásaiban a dráma és a színház történetét folyamatos hanyatlásként jellemzi, amelynek végpontját a mai kor drámájának és színházának szomorú és sanyarú állapota jelenti. A *színpad válsága* címmel írott későbbi tanulmányában pontokba szedve veszi számba a modern színház szükségszerű megrekedésének okait. Elsőként azt említi, hogy a kor színháza a shakespeare-i vagy szophoklészi dráma kollektív szellemét, tömeghatását olcsó mulattatással, virtuozitással, technikai bravúrok alkalmazásával vagy a pusztá logikum érvényesítésével kísérli meg pótolni. A második ok annak felis-

merése, hogy a naturalista szemléletről és ábrázolásmódról, melytől a századforduló idején oly sokan a dráma megújulását remélték, kiderült, valójában csak a regényben hozott eredményeket. S végül a harmadik, Babits szerint a legfontosabb ok, hogy a színházak egyedül a siker szempontját tekintik fontosnak, s egyszerűen lemondtak az irodalmi célok érvényesítéséről:

„A színpad nem interpretálója többé a költői alkotásnak, s esze ágában sincs annak intencióihoz alkalmazkodni. Ellenkezőleg: az írótól kíván feltétlen alkalmazkodást, a rendező fontosabb személy lévén az írónál, s minden színházi est oly kollektív munka eredménye, melynek sikerében az író teljesítménye csak nagyon alárendelt szerepet játszhatik. Az íróra nézve ilyen munkában (nyereséget remélve) részt venni: prostitúció.”²¹

Babitsnál is irodalom és színház kényszerű elszakadásáról van szó. S amikor a kortársi drámaírók számára kínálkozó lehetőségeket kutatja, az ezzel a kialakult helyzettel való szembenézést és a folytatható magyar drámai hagyomány szinte teljes hiányát hangsúlyozza.

E kérdéskörrel kapcsolatos gondolatait, *Dráma* címmel, Balázs Béla *Misztériumok* című kötetének megjelenésekor, 1912-ben foglalja össze. A mai drámának az írók számára rendelkezésre álló két alapformáját különbözteti meg. Az egyik típus az, amely a színpadok műsorát uralja s amely már csak külső formájában emlékeztet a drámára, valódi lényegétől megfosztott. A másik pedig az, amelyik már nem is feltétlenül a színpad számára íródott, „a léleknek dráma, nem a fülnek, szemnek...”, a dráma, pedig par excellence szemek számára termett műfajnak látszhatik, mind jobban bensősül”.²²

Balázs drámáit is azért értékeli, mert azok a műfaj lényegét kifejező formának a megvalósításával kísérleteznek. Balázsnál „már sokkal fontosabb a belső lírai mondanivaló, mint a külső szimbólum, történet, ember, akiken keresztül elmondja”.²³ Babits felfogásában is tehát a tízes évek fordulóján már egyértelműen úgy vetődik fel a kérdés, hogy a kor drámaírója vagy pusztán a közönség igényeire figyelő drámát ír, amelynek szinte egyetlen, kizárólagos jellemzője a külső színpadiasság, vagy olyan dráma megírására törekszik, amely a klasszikus drámákéra emlékeztető igaz hatását főként éppen irodalmi formája által, belső lírai erejével kívánja elérni, s amelynek nem szükségszerű és elsődleges célja többé, hogy színházi előadás alapjául szolgáljon. Végső kiteljesedését nem a színházi bemutató jelenti.

Ennek értelmében jár el saját drámakísérleteivel is. A *Laodameiát* gondosan versei közé rejtve jelenteti meg. S amikor Osvát Ernő 1922-ben mégis színre

akarja azt vinni, az utolsó pillanatban visszavonja beleegyezését. Mint későbbi nyilatkozatából kiderül azért, mert az „igazán nem volt előadásra szánva... Ha valaha drámát írok, az elsősorban könyvdráma lesz”.²⁴

Egy-két amatőr színjátszó, illetve oratórikus feldolgozást kivéve,²⁵ nem véletlenül, a darab ősbemutatójára több mint hetven esztendő, a költő születésének centenáriumaig kell várni.

A Várszínház Ruszt József rendezte előadása kapcsán, a bemutató megkésetttségének okait elemezve Koltai Tamás joggal teszi fel a kérdést: „Hol akadt *akkor* ilyen színház Magyarországon? A deklamáló Nemzetiben vagy a szalonnaturalista Vígben kellett volna eljátszani a *Laodameiát*? Nyögvenyelős szavalókórossal, görögös tragikai pátosszal? Talán jobb is, hogy néhány évtizedig előadatlan maradt.”²⁶

A *második ének*, a mesedráma utóélete sem sokban különbözik ettől. Babits azt *Hadjárat a Semmibe* című filozofikus költeményével együtt tervezi megjelentetni, de végül úgy dönt, hogy csak a harmadik rész, *A vihar* megjelenéséhez járul hozzá – ez esetben feltehetőleg a műnek túlzottan személyes vonatkozásai miatt²⁷ –, a Nyugat 1911. októberi számában.

Babits drámai próbálkozásainak utóélete, színpadra kerülésük elhúzódása mintha elméleti következtetések pontosságát kívánnák igazolni. Tény, hogy az európai és a magyar dráma és színház történetét és helyzetét kíválón ismerő és elemző Babits drámaírói pályája sokkal kevésbé bontakozott ki, mint azt elméleti és gyakorlati vonzalmi tükrözik.

A holnapos nemzedék tagjai közül BALÁZS BÉLA az, aki pályája kezdetétől művészi tevékenységének legfontosabb területét a modern dráma megteremtését jelöli ki. Naplófeljegyzéseinek tanúsága szerint egyenesen küldetésének érzi az új drámai forma hazai viszonyok között történő kialakítását. Már 1904-ben arról számol be, hogy a francia, angolszász, német vagy olasz színművészet csak nemzeti talajból születhetett meg, míg Magyarországon még azt a magyar Messiást sem várják, aki legalább ennek hiányára figyelmeztetne. („Az a Messiás, aki az igazi magyar stílus drámát megteremtené, és azzal erőszakkal is megteremtené a magyar színészetet.”²⁸)

Ebben a helyzetben és felfogásban írja folyamatosan drámaírói elhivatottságának híradásait – „hiszen hiába, az minden és az én elemem”.²⁹ Fél évvel később, a kollégiumi társsal, Kodály Zoltánnal is közös, nagy feladatukról, a magyar művészetről és drámáról álmodoznak. Hogy végül 1916 nagy-szombatján, a Lukács Györggyel folytatott elméleti viták tapasztalatainak összegzéseként már az alábbiakról számolhasson be:

„A minap megint beszéltünk Gyurival a kétféle drámastílusról (a kétféle stílus egyáltalában?). A lineáris – a festői. A shakespeare-i – az alfieris. A szituációra és a karakterre centralizált. Gyuri azt mondja, hogy ez a föltétlen vagy vagy, én azt mondom, hogy az én misszióm a szintézist, a harmadik lehetőséget megtalálni.”³⁰

S hogy mindehhez négy esztendővel később, a sok hazai kudarcot követő első külföldi premier alkalmával, a *Halálos fiatalság* ugyancsak elkeserítően felemás fogadtatása láttán, hasonló magabiztossággal mégis hozzátegye:

„Ma mindenki azt mondja, hogy verseim is, regényeim is különbek darabjaimnál, és nem vagyok igazán drámaíró. De én tudom, hogy ez az én igazi mesterségem. [...] Én tudom, hogy senki dialógusban úgy elevenné nem lehel egy figurát, mint amilyen elevenen élő az Ágnes is, én tudom, hogy minden nagy hibája mellett színpadi lendülete senkinek máma nincsen úgy, mint nekem, tudom, hogy azokat az új dolgokat, amikhez csak finom lírikusok, ha mernek hasonlatok lábujjhegyén közeledni, dübörgő színpad-szimbólumaival én fogom tornyokká építeni.”³¹

Ezzel az elszántsággal és tudatossággal alakítja ki az új dráma formájával kapcsolatos elvi-elméleti nézeteit is. 1904-ben például fontosnak tartja a különbségtételt aközött, hogy az író gondolatához keresi meséjét, vagy hogy fordítva, szép meséjének minden részletében fejeződik ki a gondolat. Egyébként is a pusztá gondolatot önmagában, művészi szempontból nem tekinti meghatározónak, csak ha úgymond emberíze van.

„De az igazi mély költészetű stilizációk, mítoszok, mondák, mesék valami mélyebb, rejtettebb valóságot fejeznek ki”³² – szögezi le kortársaihoz hasonlóan egyik 1905-ös feljegyzésében. Egyenesen kétfajta művészeti eljárást, szimbólumteremtést különböztet meg. A „szimbólum ante rem” a dekoratív művészet sajátja, amely mindvégig megmarad az általánosítás szintjén, jelképes volta az egyént nem hatja át. S erre Wilde nevét említi példaként. Míg az igazán nagy művészekre, Shakespeare-re, Goethére vagy Hebbelre a „szimbólum poste rem” jellemző. Utóbbiak az alakon át jutnak el az általánosításig.

A modern dráma középpontjában is a drámai embernek kell állnia. Ahogy ezt egy szintén Kodály Zoltánnal, drámaelméleti kérdésekről folytatott vitája során indulatosan megfogalmazza: „Egyetlenegy – hallod? –, egyetlenegy ember a pusztában elhagyatva élő, elegendő és bőséges tárgy és anyag az igazi drámának.”³³ Le kell számolni a mindenáron való változatosságra, eseményteliségre törekvésről, mert annak legfeljebb a drámai alakok eszeveszett kergetőzése lesz az eredménye. Ehelyett – s erre a felismerésre és saját hasz-

nálatra alkotott műfaji meghatározásra első drámája, a *Doktor Szélpál Margit* írása közben jut – ún. emberdrámákra, természetdrámákra van szükség.

A drámának ugyanakkor összességében az ókori tragédiák hatását kell elérnie. Az alakoknak úgy kell hatniuk, hogy cselekedeteikben egy „láthatatlan istenség” kezének érvényesülését érezzük. A tragédiának olyan gyökerekkel kell rendelkeznie, mint a szépen kifejlődő virágnak, amelyik végül szétfeszíti saját cserépjét, s a földre hullva elszárad. A drámatörténet és saját, drámával kapcsolatos gondolkodásának változása azt mutatja, hogy a tragédia útja újra a sorstragédia vagy fátumtragédia felé mutat. A cél, hogy mai körülmények közepette a drámaformából ismét valami „heroikus zenét” lehessen előcsalogatni, „a mi nyavajás világunkból a grandiozitást kiszedni”.³⁴

S ehhez kellenek az egyéni megközelítések. Balázs szerint például Hebbel és a saját munkamódszere közötti alapvető különbség az, hogy míg elődjénél ama, dráma mögött meghúzódó istenség, fátum egy-egy kezében tartja és igazgatja az alakokat, addig nála mindkét kezével egyetlen személyt ragad meg és szakít széjjel.

Balázs az 1904/1905-ös időszakot Naplójának *Évzáró mérlegében* a tanulás korszakának nevezi. Ekkori észrevételeiből egy markáns drámaesztétika körvonalai bontakoznak ki. Egy modern tragédiaforma kialakításának vágya, amely a korabeli naturalizmus tendenciózusságát s túlzott valóságközeliséget meghaladja, ugyanakkor a klasszikus tragédiák sorsszerű hatását ember- és természetközpontú dramaturgiával képes megidézni.

„Micsoda más lenne az! Szín, szín és szabadság! Ha majd az igazságon kívül nem fog még ez a szegény nyomorék mai valóság is kötni. Hiszen ez nyomja el az igazságot!”³⁵

Ezt követő feljegyzései, ennek megfelelően, egyre általánosabb érvényűek, egy modern művészet- és drámaesztétika elméleti megalapozását célozzák. A korabeli íróársokról, közvetlen íróelődökről vagy aktuális bemutatókról szóló beszámolóit pedig egy korszerű, egyéni drámaforma konkrét technikai, dramaturgiai kérdéseinek megválaszolására tesznek kísérletet.

1906-ban dráma és regény műnemi jellemzőinek elkülönítésére vállalkozik. Szemléletesen írja le a Juhász Gyulával rokon felfogását a regény extenzív és a dráma intenzív jellegéről. De ugyanekkor Ibsen drámáiban kiemeli, hogy azok a gondolatot és a látványt mozgásként tudják megjeleníteni. A *Trisztán és Izolda*, illetve a *Pélleas és Melisande* bemutatója kapcsán pedig azt értékeli, ahogy a szerző a láthatatlant láthatóvá, csodaszerűvé képes tenni, ahogy a történet a csoda megteremtője lesz és nem helyettesítője, s aminek

segítségével megvalósulhat a dráma egyik legfontosabb sajátossága: a „drámai ritmus”.

Néhány hónappal később örömmel számol be arról, hogy Hauptmann-nal sikerült levélkapcsolatba lépnie, a másik, rokonának érzett drámaíró, Maeterlinck művészetének lényegét pedig misztikusságában jelöli meg, amit azzal ér el, hogy csak körvonalakat rajzol, s így a lélek rezdülései hozzák létre a jeleneteket és adják ki végül is a nagy dráma egészét.

Ebben az évben, 1907-ben készül el a nemzedék egyik legátfogóbb elméleti munkájával, a *Halálesztétikával*. Egyéves berlini ösztöndíja során szoros kapcsolatba kerül a kor neves filozófusával, Georg Simmellel, akinek biztatására lát neki elvi nézetei összegezésének és akinek művét „lelkes megemlékezés-sel” ajánlja is. Mottóul Hérakleitosz töredékének egyéni, költői leleményű fordítását választja és mint felfogását hűen kifejező gondolatot, eszme-futtatásai során rendre idézi is: „halandók halála élete a halhatatlanoknak, halandók élete halála a halhatatlanoknak”.³⁶ Nem véletlen, hogy Juhász Gyula, közvetlenül Nagyváradra kerülése előtt, még a Szeged és Vidéke munkatársaként elsők között köszönti és elemzi nagy beleéléssel a saját és kortársai nézeteit oly pontosan tükröző és összefoglaló esztétikai művet:

„A Halálesztétika vezérmotívuma az a gondolat, hogy az élet formáját a halál adja meg, mulandóságunk érzése megsejtése az örökkévalóságnak, a halál a művészet élető műzsája, és az igazi művészet a vallásos érzések egy faját kelti föl bennünk, az élet csodálatos lényegének éreztetésével.”³⁷

Maga Balázs is, több árulkodó részlet tanúskodik erről, ekkori művészi törekvéseinek igazolásaként is vállalkozik átfogó esztétika kidolgozására. Ezt bizonyítja például a témánk szempontjából legfontosabb, a tragédia mi-benlétét taglaló fejezet gondolatmenete is. A tragédiát úgy határozza meg, mint amelyben „az élet formája a halál és az ellentmondás kontúrjában lesz teljes egyszerre. Ezért transzcendensen legjelentősebb műfaj a tragédia, legintenzívebben jelenti az egészet, koronája a művészetnek”.³⁸ S amikor fejtegetései indokolásául a modern korból csak elvéve tud példákat említeni, az ellentétet a német romantikára utalva hárítja el mondván, a romantikusok igazi nagy tragédia híján is képesek voltak a „tragikum legmélyebb értelmezését” megadni.

„És ha egy megírt tragédiára se illenék rá, amit mondok, csak egy *művészeti ideál volna*? Ha művészetről általában mint életprocesszusról beszélek, beszél-nem kellene erről is. De többet mondok: csak abban mutathatnám meg tisztán a művészet alapösztonét, hogy mit akar, mert azt kérdezem: *miért ideál?*”

Goethére, Hegelre, Schopenhauerre és Hebbelre hivatkozva az ideált úgy jellemzi, mint ami az én öntudatra ébredését a személyiség kettészakadásának, az „ösmindegygyel” és egyben önmagával való szembefordulásának tekintti. Az alakok cselekedetei önmagukból és a kényszerűségből, a sors érvényesüléséből egyaránt fakadnak. A tragédiaeszmény megvalósítása pedig azért marad el, mert ennek a szembenállásnak „szent misztériumát” az ideál kidolgozói nem tudták feloldani. Vagyis, a gondolatmenet egyértelműen sugallja, olyan feladatot hagyományoztak az utódokra, amelynek megfelelni a mai kor drámáiróinak nehéz művészi kötelessége.

A tízes évek elején, miközben sorban születnek ennek az eszménynek és kötelezettségnek eleget tenni próbáló drámakísérletei, Balázs drámával és színházzal kapcsolatos írásaiban továbbra is egymást váltják és egészítik ki a konkrét, napi gyakorlatot segítő felismerések és az elvont, művészetbölcseleti fejtegetések. Sőt ekkortól már egyre gyakoribbak a különböző külföldi utazások, illetve a saját drámáirói gyakorlata során szerzett tapasztalatokról szóló beszámolók is.

1911-ben például berni tartózkodásakor a drámáról mint mesecsoda megteremtéséről álmodozik, amelyben úgymond nem gépek vagy reinhardt-i rendezés dolgozik, hanem a különböző mesemotívumokból „az életen keresztülfut tündérország. Erre vágyom, ilyet csinálni”.³⁹ Két hónappal később Firenzében, Lukács Györggyel vitázva már egy tragikus világcsillag-víziót rajzol fel a tragédia világképét jellemezve. A tragédia lényegét nem valamilyen konfliktus kieszelésében látja, hanem az érzések következetes végigvitelében, az emberi lélekállapot maradéktalan kimerítésében, ami szükség-szerűen tragédiához vezet. Párizsban pedig már *Misztérium*-kötete összeállítását követően, azt veti Hatvány Lajos szemére, hogy az *A kékszakállú herceg várát* a szokványos drámák szemszögéből közelíti meg, s nem veszi észre abban a „balladavíziót”. De két Racine-darab megtekintése is arról győzi meg, hogy számára a klasszicista tragédia formája és kötöttségei idegenek, mert azok alapvetően ellentétesek drámáról vallott elképzeléseivel:

„A balladai ritmus. Most még nem tudom másképp megnevezni, mely még szigorúbb és sűrűbb formákat enged meg, mint ahogy a refrénes ballada komprimáltabb és lezártabb forma egy retorikusan patetikus elbeszélő költemény-nél.”⁴⁰

Az előadásokon ugyanakkor csodálattal fedezi fel, hogyan lehet a néma stasztikériának fontos dramaturgiai funkciót adni, illetve hogy az időegység hamis követelménye mennyire akadályozója lehet a dráma távlatosságának, etikai és metafizikai jelentőségének. S itt már Ibsen drámáit is olyan kísér-

letekként említi, mint amelyek kétségtelen etikai súlyuk mellett a kellő érzékiséget nélkülözik. Egy XIV. századi kínai színdarab megtekintése pedig azt bizonyítja számára, hogy jó drámához nem feltétlenül mélység vagy koncepció kell. Kevés eszköz alkalmazása sokkal intenzívebb és érzékibb hatást képes elérni, az összetartó erőnek kívül, a fatalizmus, a végzet érvényesülésében kell meglennie.

Néhány hónap múlva, már 1912-ben a Deutsches Theater Kleist-bemutatójáról tudósítva is, a modern színház számára használhatatlan, elavult jegyek számbavétele után elragadtatottan kiált fel annak láttán, hogy a líra önmagában is mennyire át tudja melegíteni a színpadot. Lukácsnak az új darabot, a *Halálos fiatalságot* érintő megjegyzései viszont újra a kétségeket erősítik fel benne. Mint írja, „részben *elvi* bajok vannak. Úgy látszik, *lehetetlen*, amit akartam”.⁴¹ A barát ugyanis a jelenetezésben némi lazítást javasol, mert a sűrű konstruáltság és az életszerű emberábrázolás együttesen, véleménye szerint, szétfeszíti a dráma kereteit. A gyakorlati eredmények még mindig nem tudják maradéktalanul megvalósítani az egyre határozottabb formát öltő eszményt.

Balázs ekkori gondolatait ismét egy átfogó, a dráma, illetve a művészet szerepét és lényegét tisztázni kívánó, ugyanakkor általános világmagyarázat szándékával is készülő elméleti munkában összegzi. 1913-ban jelenteti meg különös, *Dialógus a dialógusról* című művét. A többnyire egy férfi és egy nő között lezajló párbeszéd a dialógus természetének ismét csak misztériumát kívánják feltárni. Ennek értelmében – s itt a korábbi felismerések, sőt a sajátos balázi fogalmak is sorra előkerülnek – a dialógus nem más, mint egy misztikus világprocesszus. Fő funkciója, hogy a lelkek között az ősmindegybe merüléssel hidat teremtsen, egyúttal azonban kifejeződése is legyen a lélek és lélek közötti távolságnak, az ember feloldhatatlan különvalóságának, örök magányának.

Ez a kettősség a magyarázata annak, hogy az igazi egymásra találás, a legszentebb, az egyének közötti titkos közösség valójában a hallgatás pillanata, a beszélve hallgatás misztériuma. A dialógus tehát ebben a megközelítésben egyszerre a millió lélekkel való egygyéolvadás objektíválódása és ugyanakkor a másik ember vagy akár egy fetisizált tárgy, dolog segítségével saját magányunkhoz való eljutás. A dialógus résztvevőit a felszíni, akár jól hangzó bölcsélet ellenére is mélyebb kapcsolat fűzi egybe. Két embert egy egész életre meghatározó feszes viszony, a lélek közös eredője, gyökerezettség, a „láthatatlan lélek” kapcsolja össze.

Ennek a bonyolult, több rétegű viszonynak az egyedül méltó és megfelelő átélése, illetve kifejezése csak művészi lehet, s ilyen, Balázs által metafizi-

kainak minősített szempontból a művészi és a művészi átéltséggel megvalósított valóságos életprocesszus tulajdonképpen azonosnak tekinthető. Vagyis, hangzik a kategorikus meghatározás: „a költészet az alapvető élet-funkciója minden embernek és a világ panpoésia”.⁴² A világ lényege, szubsztanciája a művészet, a poézis.

Ám, mivel az élet zavaros, kaotikus, naturalisztikus leképezése egyszerűen értelmetlen. Egyedül stilizált visszaadása a lehetséges és értelmes művészi és emberi feladat.

„A mi költeményünk a világ is, de százarcú, zavaros és fárasztó költemény. A művészetben a legkisebb energia elve szerint újra konstruáljuk, hogy egyszerűbb, világosabb, érthetőbb – és élhetőbb legyen. Ez az összemarkolás és egyszerűsítés: ez a stílus.”

A két főszereplő művet lezáró, végső párbeszéde pedig egyértelművé teszi az alkotói szándékot: itt egy század eleji művész értelmiségi, tudós igénnyel megírt – a kortársak nézeteivel sok rokonságot mutató –, eredendően művészetközpontú hiten alapuló, szubjektív világmagyarázatát, magánészvétikáját olvashatjuk.

Márta: ...Azért mégis nagyon örülök neki, hogy nem vagy tudós, hanem csak költő.

Mihály (mosolyogva): Miért?

Márta: Mert mindez mégis olyan játszva mondódott, és ha tudós volnál, azt hiszem, mindenki számárságnak tartaná. Mivel azonban költő mondta, lehet, hogy majd a tudósok is komolyan veszik.⁴⁴

Ezzel a bevallottan az új művészi ábrázolásmód, az új drámaforma kialakítását célzó szellemi felfedező út a végéhez közeledik. A művész számára minden lényeges elvi kérdést tisztázott. Nézeteit még egyszer, 1917 márciusában, nyilvánosság előtt is előadja, amikor eleget tesz a Szellemi Tudományok Szabadiskolája felkérésének s többek között Fogarasi Béla, Fülep Lajos, Hauser Arnold, Lukács György és Mannheim Károly társaságában, *Dramaturgia* címen előadásokat tart. (Ezek szövegét 1918-ban meg is jelenteti, sőt Bécsben, 1922-ben *A színjáték elmélete* címmel, kibővített formában, könyvalakban is kiadja.)

Innentől kezdve most már az eszménynek a modern tragédiaformára vonatkozó konkretizálása, saját műveiben történő megvalósítása kerül előtérbe. A személyes feljegyzésekben háttérbe szorulnak az elvi-elméleti jellegű megállapítások, ugyanakkor megszapornak a drámák új változatairól, s még

inkább az azok bemutatásának és fogadtatásának hányattatásairól szóló beszámolók.

1916-ban például a *Halálos fiatalság* új változatát olvassa fel baráti körben, hogy az esetleges kifogásokat mérlegelve a darabon még egy utolsó simítást végezzen. A kritikai észrevételeket azonban – s jellemző módon ekkor már Lukácsnak az alakok túlfűtöttségére vonatkozó megjegyzését is – egy más-fajta művészet szemlélet nevében elutasítja:

„De az elevenség nem hiba benne, hanem karakterisztikonja egy más művészetnek, mint amit talán ők elvárnak tőlem. Én is tudok Szent Szűz vérért írni. De itt mást *akartam*. Ez nem rossz Szophoklész-darab, hanem egy jó Balázs-dráma.”⁴⁵

S noha azért az általa is elengedhetetlennek tartott változtatásokat elvégzi, három hónappal ezután a műről már ismét úgy szól, mint ami „most már jó is. Talán tökéletes”.⁴⁶ Inkább amiatt elégedetlenkedik, hogy a dráma négy esztendeig asztalfiókjában hevert, s önmagát azért korholja, amiért nem követett el mindent annak érdekében, hogy közönség elé juttassa.

Ekkor készül el legelső, az 1904 óta ki tudja hány átíráson átment dráma, a *Doktor Szélpál Margit* végső variánsa is. (A korábbi, akárcsak az 1909-es bemutató alkalmával használt és eme végleges szövegváltozat összehasonlító elemzése önmagában is hű tükörképe a balázi drámaformában bekövetkező módosulásnak.)

Mindenesetre ezek a jelek mind a szerző drámafelfogásának rögzüléséről tanúskodnak. S amikor 1916 nagyszombatján, a Lukács Györggyel folytatott, korábban már idézett eszmecsere lezajlik, a mesternek tekintett társnak is ellentmondva, magát már a klasszikus drámatörténeti utak szintézisteremtőjének nevezi, majd immáron az általa képviselt szintézisdráma, a modern tragédia jellemzőit magabiztosan, pontokba foglalva közölheti is.

Erdemes Balázsnak ezt a május 21-i naplófeljegyzését hosszabban is idézni, mert az első pályaszakaszának személyes hangvételű, ám pontos összegezését jelenti. Az új drámaforma általa legfontosabbnak tartott öt sajátosságának tételes felsorolása mellett világosan mutatja annak tudatosulását is, hogy Balázs felfogása szerint művészi pályájának alakulása a drámaírói küldetéses szerepvállalástól a kényszerű magáramaradásig vezetett:

„...Mert a drámánál kezdettől fogva tudtam, hogy miért jöttem. Ott szinte kezembe nyomták, szájamba rágták a feladatot. El sem kerülhettem. Közvetlen kötelesség volt, mely előbbem érett. Nem megoldani kellett, már csak megvalósítani.

1. Ez az volt, hogy a két nagy típust, mely szétfejlődött, a shakespeare-it és a szophoklészi stílust összekényszerítsem. A szigorúan konstruált kompozícióban mégis eleven alakokat rajzoljak. Azáltal, hogy maga a karakter lesz a probléma, melyre a kompozíció bázírozva van.

2. Ebből következik, hogy a karakter önmagából automatikusan fejleszti ki sorsát, valahogy stabilan benne van, mint ahogy a teozófus az ember aurájában látja életét ábrázolva. Tehát nincs fabula, nincs felvétel, készített alkalom az összeütközésre. Mert ez teszi lehetővé a teljes koncentrációt. [...]

3. Ebből megint az következik, hogy az összes ún. pszichológia és líra konstitutívva lesz. (A Halálos fiatalság első dialógusa.)

4. Ebből újféle időegység következik.

5. A karakter, mint életút, melyet mindenkor halálos végig lehet (és kell) járni. »A tragikum abszolút geometriája.« Erre a feladat-komplexumra, mely egy stílust jelent, rászülettem. Azonkívül kötelezett nagy egyedülletem. A Hebbel–Ibsen óta megszakadt nagy tradíció fenntartása. Strindberg és Hauptmann is kisiskolások, Paul Ernst tehetségtelen.”⁴⁷

Az egyedüllet büszke vállalása azonban folyamatosan kiegészül a kirekesztettség érzésének tapasztalásával. Az ok pedig a nézeteivel szembeni állandó elutasításokon túl elsősorban darabjai sorsának alakulása. Már első drámájának Nemzeti Színházhoz történő benyújtásakor Alexander Bernát kifogásaival találja szembe magát, aki a mű befejezésének, az öngyilkosságnak megváltoztatására igyekszik, a nézők igényére hivatkozva, rábírní. Balázs ezt még ugyan öntudatosan elutasítja, ám misztériumai színrevitelekor a saját bőrén kell tapasztalnia drámái bemutatásának és fogadtatásának nehézségeit.

Már a bemutatóra is csak úgy kerülhet sor, hogy az anyagi fedezetet teljes egészében magára vállalja. Emellett a színészek szerződtetésétől, a díszletek és jelmezek beszerzésén – sok esetben készítésén – át a legapróbb adminisztrációig mindenről neki kell gondoskodnia. Naplójában oldalakon keresztül sorolja a rá háruló megalázó feladatokat, hogy végül a premierről szerzett tapasztalatait úgy foglalja össze, mint „a teljes reménytelensége az én drámai művészetemnek evvel a közönséggel szemben, még a legjavát véve is”.⁴⁸ De mentséggként itt is azonnal hozzáteszi, hogy a kísérletnek kétségtelen pozitívuma, hogy megvolt, hogy a neve egy előadásra megtöltötte a színházat, hogy bizonyította a színpadmesterséghez való érzékét. „No és még azt, hogy a misztériumok kitűnőek, és nagyszerűen lehetne előadni őket.”⁴⁹

Az utolsó nap ugyancsak ez évi, 1913-as bemutatása kapcsán már ennyi, önmagát nyugtató jelről sem számolhat be. A darab hiányosságait kell ész-

revennie, szörnyű előadásról, rendezésről és a közönség teljes érdektelenségéről szólnia. A kritikák túlzott homályosságot és teoretikusságot emlegetnek, alakjai élettelenységét hányják a szemére. Vagyis olyan dolgokat, amelyekben eddig kortársaival szemben fölényét érezte. Hiába fogadja némi elégtétellel a hírt, hogy a harmadik előadáson néhány korábbi tanítványa zajos tüntetést szervezett a darab mellett, összességében meg kell állapítania: „Nincs publikumom, és nincs akinek értésére Gyurin kívül igazán számíthatnék.”⁵⁰

Ezek után a *Halálos fiatalság*ot már maga veszi vissza a színháztól, mielőtt a drámabíráló bizottság, ahogy azt jólértesültek sietnek tudomására hozni, egyhangúlag elutasítaná. De a barátok is szinte egybehangozóan a darab és a főalak idegenségét bizonygatják, s ennek vége ismét csak az elkeseredett kifakadás: „Ez el van végezve. Nincs egérút. Nem lehet levegőre jutni. Meg kell fulladni... Minden átjáró el van zárva.”⁵¹ Már csak a titkos remény marad, hogy azért van egy generáció, amely ha ezeket a gátakat sikerülne áttörni, értően és örömmel fogadná őt és darabjait.

A balett és az opera premierjét, ha lehet, még ennél is keserűbben éli meg. *A fából faragott királyfi* 1917-es bemutatóján ugyan tomboló a siker, a másnapi lapok azonban azt kizárólag a zene érdemének tulajdonítják. Balázs szomorúan kénytelen ismét a maga számára lejegyezni azokat az erőfeszítéseket, amelyeket a darab negyven próbája során a mindenfajta újra érzéketlen társulattal végzett azért, „mert Bartókot kellett keresztültörni a magyar indolencia frontján”.⁵² Erre a kritikák vagy meg sem említik a nevét, vagy csak akkor, ha a hibákra akarják felhívni a figyelmet, vagy egyszerűen azzal vádolják, hogy Bartók révén kívánt valamelyes sikerhez jutni.

A kékszakállú herceg várának egy évvel későbbi bemutatójakor ugyanez ismétlődik meg. Itt már nem is annyira a kritikákat fájlalja, hanem azt, hogy Bartók sem áll ki mellette, nem hangsúlyozza társszerzőségét, eszmei-művészi szövetségüket. Sértődöttsége végül is odáig fajul, hogy a darab felújításakor lemond nevének a színlapon való szerepeltetéséről, s jogdíját tünnetőleg Bartókra ruházza át.

A balett szerződésének aláírásakor még a bukásra is fel volt készülve. Úgy érezte, helyzetében még a bukás is hasznos lehet, mert az is manifesztáció. („Ez háború, és minden visszavert ostrom tör valamit a régin.”⁵³) Az előadást követően már arról panaszkodik, hogy akaratan kívül, a szüntelen támadásokkal belekényszerítik „a dacoló harcos idegen attitűdjébe”, kiforgatják önnön mivoltából. Most viszont már úgy érzi, mindenki ellene fordult, az íróársak, a Nyugat és köre csakúgy, mint a barátok, a hajdani küzdő-

társak, Bartók és Kodály is. Már csak egyetlen lehetőséget lát, amit 1918 februárjában így fogalmaz meg:

„Egyre élesebben és tisztábban alakul ki bennem a biztonság, hogy külföldre kell mennem. Ebben az országban nem maradhatok. Nem vagyok egy országhoz és nemzethez tartozó sem. Európai vagyok. És itt hamis beállításban élnék és dolgoznék, még akkor is, ha sikerem volna. (Akkor leginkább.) Azonkívül teljesen lehetetlenné lett a helyzetem. Kiüldöznek az országból. De kezdem érezni, hogy sorsomat teljesítik, és az én utamra löknek, az én sorsom szolgálai akkor is, mikor bántanak. Ez az én misszióm.”⁵⁴

S amikor hosszas huzavona után, 1920 márciusában sor kerül első külföldi premierjére, a *Halálos fiatalosság* bécsi előadására, még a maradék titkos remény is szertefoszlik. Az agyonhúzott, átalakított, hatásos jelenetekkel és eszközökkel felhívított darabnak a közönség körében kétségtelenül sikere van. Ez azonban nem a Balázs által mindig is óhajtott tartalmas siker. Ráadásul azt kell tapasztalnia, hogy a korábban mentsvárként emlegetett ifjú irodalmár generáció csalódással fogadja fellépését. Ezzel a szembesüléssel az egyetlen, a végső lehetőség is megszűnik. Hiába próbál hirtelenjében újabb drámaterveket fogalmazni, valójában a darab bemutatójával kapcsolatosan néhány hónapja hangoztatott kétségei igazolódnak be: „Ez lett volna az én egérutam. Az egyetlen lélegző részem volt ez a lehetőség. Vége! Mi van még! Semmi.”⁵⁵

Az elkövetkező évtizedekben drámát már csak elvétve ír. „Misszióját” ezután jobbára valóban külföldön teljesíti. Drámával és színházzal kapcsolatos kérdésekben a legkritikább esetekben nyilatkozik meg. A Holnap nemzedékének a modern dráma formaproblémájával a legtudatosabban, mind elméleti, mind gyakorlati szempontból a legelmélyültebben szembenéző tagjának sorsa végül kortársaihoz hasonlóan alakul. Nevét ma már a modern filmművészet első és legtekintélyesebb szakembereként, esetleg költőként, de véletlenül sem a modern magyar dráma alapkérdéseivel viaskodó gondolkodóként vagy bátran kísérletező drámaíróként emlegetik, ha egyáltalán megemlítik.

* * *

„És a dráma lelke és lényege, hogy nincs benne levegő-távtlat, hogy nincs benne felejtés és heggedés, és hogy eredeti, egész nagyságukban állnak egymás mellé, magukat ősmerve a dolgok.”

(Balázs Béla)

A század első két évtizedében alkatban és ízlésben meglehetősen különböző egyéniségek, sok esetben egymástól is függetlenül, drámával és színházzal kapcsolatos állásfoglalásaikban és drámai próbálkozásaikban nagyon is hasonló eszményeket vallanak: a korabeli avult drámai és színházi sablonokat könyörtelenül elvetik, és egy korszerűbb, európai érvényességű drámaforma és színjátszás megteremtésén fáradoznak.

Írásaikat éppen ezért mindvégig a kettős nézőpont érvényesítése hatja át. Következtesen törekszenek az igazi, a számukra egyedül érvényesnek tekintett dráma- és színjátékforma mibenlétének meghatározására, ugyanakkor a jelen színpadi kínálatát mindig ezen eszménnyel összevetve jellemezhetik csupán. Keresik a klasszikus tragédiák, a modern dráma közvetlen elődeinek és a néhány kortársi képviselő darabjainak titkait és követésének, megidézésének mai és hazai viszonyok közötti lehetőségeit. A századforduló művészi-tudományos forrongásáról beszámolva a dráma és a színház világában nagy változások bekövetkezését jósolják, a nagy európai nemzetek mintájára egy korszerű, ám nemzeti talajban gyökerező drámaforma és színjátszás kialakulását várják. A színházak szerepét mindennek megvalósításában kúrdetés-ként jelölik meg.

Kettősség figyelhető meg a helyzetértékelés megfogalmazásakor is. Az elsődleges szempont mindig az, hogy mindent tárgyilagosan, a felfedezés izgalmával közelítsenek meg. Észrevegyék akár a népszínműben, akár az operettben, akár a divatos bohózatban vagy annak bemutatásában, egy-egy színészi gesztusban, színigazgatói elképzelésben az előremutató, a támogatásra érdemes jegyet. Egyúttal azonban a végső ítélet meghozatalakor kizárólag az értékszempontot érvényesítik. Elméleti vértettséggel és az országos, sőt külföldi gyakorlati példák ismeretével egyértelművé teszik, hogy a felszíni benyomások – a hatáselemek halmozása, a hazafiaskodás vagy kuruckodás – ellenére az adott darab és színház valójában mennyiben képes megfelelni eredendő feladatának. Mennyiben tudja az irodalmi értékességet, a dráma valódi műfaji követelményeit és egyúttal a közönségre való hatni tudást, a színjáték stílusosságát is szolgálni.

Az elemző jellegű írások tanúsága szerint a kettős szempont érvényesítésének eredménye az, hogy a korabeli dráma és színház jelenlegi állapotában

egyre kevésbé látja el feladatát. Mind a dráma, mind a színjátszás formanyelve átmenetiséget mutat. Minden a középszerűségnek, színpad és közönség tartalmatlan összekacsintásának, az ún. brettlikultúra, orfeumszínjátszás terjedésének kedvez. Az érték elértéktelenedésének, a színház folytonos hanyatlásának utolsó fázisához érkezünk. A színház jövője szükségszerűen az üzletszerű látványosság, az irodalmi értékszempontra teljes feladásának irányába mutat. Ebben a közegben a legnemesebb törekvések is hamissá válnak. A színpad válságát a színház csődje követi, színház és irodalom útjai elválnak, író és irodalom kiszorul a színházból.

S az írások végső, legfájdalmasabb általánosítható sajátossága a mindezekből fakadó személyes, elvi és gyakorlati következtetések megfogalmazása, illetve levonása. Előbb a színház társadalomjobbító, -alakító funkciójával, az életes színház, az igazság színházának illúziójával kell leszámolni, s helyette egy rejtettebb, belső valóság kifejezését és annak megfelelő drámaforma kialakítását célként megjelölni. Eszmény a külső színpadiasságtól mentes, a színház kötelmeitől megszabadított, hol szimbolikusnak, hol valami bensősült lírai dolognak, hol balladavízióknak, mesecsodáknak vagy misztériumnak nevezett drámaforma válik.

Vagyis a század első éveitől, de különösen a tízes évek fordulójától a beszámolókat áthatja a ma már klasszikus modernség korszakának tekintett időszak művészeteszménye.⁵⁶ A hit, hogy az elvesztett, darabjaira töredezett és áttekinthetetlen teljességgel még és egyedül szembeállítható az esztétikum ún. totalitása. A műveknek nem közvetlen hatása vagy a bennük megfogalmazódó gondolat, nem közlő vagy felhívó funkciója az elsődleges, hanem sokkal inkább alkotottság-jellege, jelszerű karaktere. A világ így lehet panpoésia, a stílus összemarkolás és egyszerűsítés. A dolgok lényegi jelentései, rejtett létmódjukból kiszabadulva a művészi alakítás segítségével válhatnak hozzáférhetővé.

Ez az eszmény viszont már, – a napi tapasztalatok és az elvi következtetések együttesen és egyértelműen erről győznek meg –, a színház korabeli és várható jövőbeli keretei között megvalósíthatatlan. A nemzedék tagjai szükségszerűen és kivétel nélkül a megvalósítás lehetőségeit – e tény felismerését követően – a színházon és a drámán kívül keresik. Ki a költészet, ki a próza, ki a film területén bontakoztatja ki pályáját, a modern magyar dráma és színház megteremtésének eszményét magába temeti.

- 1 Vö. JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Helikon, 1980, 1–2. sz., 8–39.
- 2 A hivatkozott írások, ha külön nem jelöljük, megtalálhatók az ADY Endre *Színház* c. kötetben. (Bp., 1980.)
- 3 *Nagyvárad* színikritikák *A Holnap* évtizedében. *Ady Endre, Biró Lajos, Dutka Ákos és Juhász Gyula írásai a színházról*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1975, 41.
- 4 *Színház...*, i. k., 121.
- 5 A Szabadságnál Ady nyomdokába lépő BIRÓ Lajos egy évvel a Szigligeti Színház felavatása után egyenesen *A vidéki színészet megmentése* címmel jelentet meg átfogó dolgozatot. Egyedüli lehetőségként az ún. stagione rendszer bevezetését javasolja, miszerint tíz különböző, de egyetlen műfaj darabjait magas színvonalon betanuló társulatot kellene felállítani és az évad során az ország városaiban utaztatni. *Nagyvárad* színikritikák..., i. k., 118–122.
- 6 Uo., 129.
- 7 Uo., 130.
- 8 Uo., 139.
- 9 Uo., 133.
- 10 Uo., 76.
- 11 Uo., 71.
- 12 Uo., 72.
- 13 Uo., 84.
- 14 Uo., 96.
- 15 Uo., 97.
- 16 Uo., 105.
- 17 Uo., 106.
- 18 Juhász maga is kísérletet tesz a műfajjal. A Szigligeti Színházban ez év január 16-án mutatják be *Atalanta* címmel, Pierre Louÿs *Aphrodite* című regényének történetéből és Deésy Alfréd zenéjével és rendezésében „énekes színjátékát”.
- 19 Vö. APRÓ Ferenc, *Babits Szegeden*, A Somogyi-könyvtár kiadványai 28, Szeged, 1983.
- 20 A színikritikák és a hosszabb írások megtalálhatók a BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok* 1–2. kötetben. (Bp., 1978.)
- 21 Uo., 2. k., 206.
- 22 Uo., 1. k., 347.
- 23 Uo., 347–348.
- 24 Idézi RÁBA György, *Babits Mihály költészete. 1903–1920*, Bp., 1981, 308.
- 25 Kardos Pál egy debreceni, valamint a budapesti Egyetemi és az Irodalmi Színpadon tartott előadásról tud (K. P., *Babits Mihály*, Bp., 1972, 107.). Molnár Antal, ill. Keszi Imre Kósa György 1926-os megzenésítéséről ad hírt (M. A., *Laodameia zene*, Nyugat, 1926, II, 720–721, ill. K. I., *Babits–Kósa előadást*, Nyugat, 1936, I, 160–161). Tüskés Tibor, ill. Futaky Hajna egy 1963-as rövidített változat előadásáról számol be (*Babits és Pécs. Vallomások, dokumentumok, emlékek, vál. és összeáll. T. T., Baranya megyei Könyvtár, Pécs, 1984, 91–92, ill. F. H., Emléksorok egy pécsi est történetéről*, Jelenkor, 1983, 990–994).
- 26 KOLTAI Tamás, *Babits Mihály: Laodameia*, Kritika, 1984, 2. sz., 33.
- 27 Vö. *A drámaíró Babits. A második ének*, Tanárképzés és Tudomány 5, ELTE TFK, 1990, 110–117.
- 28 BALÁZS Béla, *Napló 1903–1914*, I. k., Bp., 1982, 133.
- 29 Uo., 103.
- 30 BALÁZS Béla, *Napló 1914–1922*, i. k., II. k., 161.
- 31 Uo., 388–389.
- 32 *Napló*, I. k., 198.
- 33 Uo., 159.
- 34 Uo., 218.

- 35 Uo., 271.
36 BALÁZS Béla, *Halálesztétika* = B. B., *Halálos fiatalság*, Bp., 1974, 285.
37 Idézi BORBÉLY Sándor, *Juhász Gyula*, Bp., 1983, 93.
38 *Halálesztétika...*, i. k., 313–314.
39 *Napló*, i. k., I. k., 491–492.
40 Uo., 535–536.
41 Uo., 550.
42 BALÁZS Béla, *Dialógus a dialógusról*, Az Athenaeum R. T. Kiadása, Bp., 1913, 48.
43 Uo., 50.
44 Uo., 51–52.
45 *Napló*, i. k., II. k., 124.
46 Uo., 157.
47 Uo., 172–173.
48 *Napló*, i. k., I. k., 605.
49 Uo.
50 Uo., 615.
51 Uo., II. k., 197.
52 Uo., 222.
53 Uo., I. k., 607.
54 Uo., II. k., 294–295.
55 Uo., 331.
56 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern. Az irodalmi modernség és az „egész”-elvű gondolkodás válsága*, Kortárs, 1990, 1. sz., 129–142.

Dialogicitás és a kifejezés integritása (Nyelvi magatartásformák Szabó Lőrinc költészetében)

Ahhoz, hogy egy műfaj történeti megközelítés főbb alapjelenségeit, összefüggéseit kijelölhessük, mindenképpen szükségeltetik, hogy – ha csak utalás szintjén is, de – figyelembe vegyünk azokat a nagy eszmetörténeti vonásokat, amelyek a kor művelődését, szellemi helyzetét jellemzik. Mivel irodalmi művekről, tehát szövegekről szeretnénk beszélni, nem kerülhetik el figyelmünket az adott kor világfelfogási, létértelmezési jellemzőinek nyelvszemléleti implikációi. Ez már csak azért is fontos, mert segíthet, támpontokat nyújthat abban, hogy az adott szövegeket vizsgálva valóban teljes nyelvi megvalósulásukat tarthassuk szem előtt, és a szemantikum referenciális-tematikai vonásai ne szorítsák háttérbe azokat a – főként pragmatikai – tényezőket, amelyekben a szövegalkotói pozíció attitűdjei megragadhatók. Hogy a nyelvnek ez a szintje is nagyon sok információval szolgálhat irodalmi művek esetében, arra az a közismert alapigazság lehet a legjobb példa, mely szerint az irodalmi szövegek témáinak, motívumainak száma véges, ám az a mód, ahogyan ezek valójában kifejeződnek, megvalósulnak, az irodalom történetében végül is állandóan megújul, változik. Éppen ezért a nagyobb korszakok poétikai arculatát is ezek a tényezők határozhatják meg.

Az irodalmi modernség kezdetét nagyon sokféleképpen határozták már meg, hiszen – ahogy erre D. Lamping rámutat¹ – a „modern” maga is dinamikus fogalom, így voltaképpen elkerülhetetlen a történeti és az aktuális modernség típusok közötti különbségtétel. Azonban, ha a modernség fogalmát irodalom- vagy műnemtörténeti korszakelnevezésként akarjuk használni, akkor alapvetően annak a kornak az esztétikai és másjellegű hagyománytapasztalata a meghatározó, amely felől ez a korszakértelmezés megszületik. Így az irodalmi történetiségben a modernséget a legjelentősebb összefoglaló művek ma attól a bűvös 1857-es évtől számítják, amelyben Baudelaire legendás kötete és Flaubert *Bovarynéja* is napvilágot lát, tehát két olyan mű, amelyek döntő módon határozták meg műnemük további fejlődését, alakulását, így hatástörténeti szempontból mindenképpen kitüntetett helyre kerültek. A korszak lezárulásának ideje (és egyáltalán: ténye) ma még – valószínűleg az időbeli közelsége miatt – sokkal vitatottabb, de ez témánk szempontjából kevésbé lényeges kérdés.

A XIX. század második felére már általánossá vált az a létértelmezési tapasztalat, mely szerint a világ egységként való felfogásának evidenciája megrendült, és evvel együtt a szubjektum egységes önértelmezésének a lehetősége is megkérdőjeleződött. A romantikában elterjedt alterego-kultusz a nyelvi kifejezésben is bizonyos következményekkel járt, hiszen a lírai szövegekben például a retorikai hatásműközők valósággra-vonatkozthatósága egyre inkább háttérbe szorul az olyan jelentésalkotásokhoz képest, amelyek segítségével a nyelvi megformálás új képzeleti, „világteremtési” aspektusú értelmezhetőségi stratégiáit hívták elő, és így, ha az egyértelmű jelentésviszonyokat nem szüntették is meg, de a mimetikus funkciók bizonyos mértékű visszavonásával a befogadási folyamatban alapvető változást készítettek elő. Szorosan idekapcsolódik Kant szimbólum-értelmezése, amelyet H.-G. Gadamer „a kanti gondolkodás egyik legragyozóbb eredményének” nevezett.² A szimbolikus ábrázolás a kanti gondolatrendszerben csupán közvetve jelöl egy fogalmat, „amely által a tulajdonképpeni séma nincs meg a fogalom számára a kifejezésben, hanem pusztán egy szimbólumot tartalmaz a reflexió számára”.³ Ez a szemléletmód értelemszerűen nagy hatással volt a romantika művészetszemléletére, akárcsak a kanti esztétika más vonatkozásai is. Ez vonta magával a művészetben a szubjektív értelmezési-értékelési szempontok megjelenését; az esztétikai gondolatmenetek szintén hasonlóképpen alakultak. Jellemző a metaforák ebben a korszakban meginduló felértékelődése az allegóriával szemben, vagy az, hogy már a romantikának alaptulajdonsága a nagy, univerzális és kanonizált „mítoszok” és szimbólumrendszerek, tehát a közös kulturális referenciális korpusz iránti bizalmatlansága. A nyelvfelfogás filozófiai oldalát tekintve pedig így nem csoda az sem, hogy főként a gyökeresen új humboldti szemlélet jelentette a modernség kezdetén és majd főként a XX. században azt a „megszólítható hagyományt”, amelyhez a nagy hatású nyelvfilozófiai gondolatmenetek visszanyúltak, és amely a nyelvi kifejezés lehetőségeinek relativitását az emberi nyelvek sokféleségében látta (*Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*). Ez a szemléletmód – főleg a vele kortárs grammatikai elméletek mellett – mindenképpen már a nyelvhasználati-nyelvfelfogási kérdések későbbi irányait határozta meg, és szintén jól illusztrálja a modernség korszakának kiindulási horizontját.

A klasszikus lírai modernség fő jellemvonásai ismételten utalnak azokra a nyelvi magatartásformákra, amelyeket a romantikus hagyományban fedezhetünk fel. Ahogy H. Friedrich kimutatta,⁴ a kialakuló modernség poétikai eszköztára nagyrészt már a romantikus lírában jelen volt. Am a modernség új világtapasztalata kétségkívül ezek funkcióváltozását eredmé-

nyezte. A múlt század második felére oly jellemző esztétista magatartás, a *l'art pour l'art* elvének virágzása arra utal, hogy a műalkotásnak a valóságtól való elszakadása, s így a dezautomatizáló eljárások referenciális funkcióinak háttérbe szorulása a költői nyelv abszolutizálása felé mutat, összhangban *A tragédia eredete* alaptételével, mely szerint a világ léte csak esztétikai fenoménként igazolható.⁵ A nyelv ilyen jellegű „szemiotizációja” egy érdekes paradoxonhoz vezetett ezen szövegek hatástörténetében, befogadásában. A műalkotás „poietikus” esztétikai funkciójában annak a nyelvfelfogásnak az igénye jut kifejeződésre, mely szerint a minden referenciától elszakadó nyelv (sőt maguk az egyes szavak) alkothat(nak) egy olyan közeget, amelyben egy transzcendens jellegű „üzenet”, világértelmező rendezőelv, vagy másfajta lényegiség ragadható meg. Így felerősödött a szimbólumhasználat szerepe, amely mindegy a műalkotás nyelvének új lehetőségeire hívta fel a figyelmet, a saussure-i nyelvészet signifié–signifiant egységes megfelelésviszonyának tudatos fellazításával. A nyelvhez való pragmatikai viszony azonban a nyelvhasználó domináns szerepét és kompetenciáját feltételezte, ahogyan ez a szecessziós verspoétikában nyilvánvalóan feltárul. Az önfeltárulkozó szereplőre és a vallomásos, gyakran deklaratív beszédmód döntő érvényesülése az (ön)kifejezés egységességét hangsúlyozza. Ennek a versbeszédnek talán legjellemzőbb példája Ady lírája, aki többször meg is fogalmazza műveiben a vers (és így a nyelv) eszközként való használatát. Ez jellemző az *Esti Kornél éneke* Kosztolányijára is, az ő lírájában különösen szembevetődik az a nyelvszemlélet, amely az esztétizmus sajátja: a szavak önmagukban rejlő szépsége, esztétikai minősége a költő által meghatározható, és így a poétikai nyelv „szótárából” bármikor előhívható, a hozzájuk normatív módon kapcsolódó hatásértékkel együtt (ugyanakkor itt meg kell jegyeznünk azt is, hogy Kosztolányi nyelvvel foglalkozó írásaiból lényegesen differenciáltabb kép rajzolódik ki). Ily módon a „poieszisz” önbizalma, önazonosságba vetett hite csak Babits néhány versében rendül meg (pl. *Mint forró csontok a máglyán, Jónás imája*), de itt is inkább csak a szemantikai „üzenet” szintjén, a versbeszéd többi tényezőjében a homogén versszemlélet, a monologikus megnyilatkozások dominálnak. A klasszikus modernség önmaga iránti kételye Hofmannsthal „Chandos-levelében”⁶ tükröződik a legpregnansabban: felvetései, melyek a nyelv, a megalkotott szövegek feletti uralom elvesztését, a nyelvi közlés irányíthatatlanságát, a megnevezés és kifejezés korlátait konstatálják, magyarázzák az esztétikai hatásfolyamat receptív oldaláról származó kételyeket is. A szimbolizmus kiteljesedése, a fő retorikai hatásesszközök átalakulása, funkcióváltása azt az értelmezési bizonytalanságot vonta maga után, amellyel az avantgardizmus különböző irányjai mind szembeálltak. Tehát

az aisztheszisz oldalán felmerült befogadási nehézségek az esztétikai hatásfolyamat kommunikatív oldalán (a katharszisz hatásfunkciójában⁷) fellépő hiátushoz vezettek. Az avantgarde poétikák erre adott válaszai éppen a nyelvi megfogalmazás körüli problémákat jelölik meg sarkalatos pontként. A teleologikus költői világkép, a közösségekhez szólás igénye a szimbólumhasználat destruálásához és a nyelv deszemiotizációjához (Derék P.)⁸ vezetett. Az avantgarde irodalomszemlélete, az irodalmi mű transzcendens, tehát a műalkotás közegén (a nyelven) túli alkalmazhatóságának és meghatározottságának hirdetése, ami a magyar avantgarde-ra különösen jellemző volt, a versnyelv teljesen más funkcióit helyezte előtérbe. A jelentésviszonyok szerepe újra egyértelműsített lineáris megfeleltetésen alapult, s így a szövegek referenciális értékének újrastrukturálása, vagy legalábbis ennek az igénye vált meghatározóvá. Ahogy Kassák *Szintetikus irodalom* című előadásában megfogalmazta: „Mondanivalónkat sohasem magáért és csak magában adjuk, hanem az egyetemes világba állítva, mintegy a nagy életnek vérrel és velővel ízült viszonylatát hangsúlyozzuk.”⁹ Ennek a versszemléletnek a hagyományos és megjelenése idején is „uralkodó” klasszikus modern poétikai paradigmával szemben is meg kellett határoznia önmagát: „A tegnapi költő a logika és a filozófia rabja volt, a mai költő túl a logikán és filozófián az elementáris alkotás embere” – írja Kassák 1927-ben.¹⁰

Az avantgarde líra első, klasszikus vagy „történeti” korszakának válságát szintén az esztétikai hatásfunkciók egymástól való eltávolodásával jellemezhetjük. A receptív oldalon ugyanis az esztétikai tapasztalatnak a hagyománytól óriási mértékben eltérő befogadási stratégiákat kellett kidolgoznia és bár az avantgarde amennyire hangsúlyosan megpróbált a műnemi hagyományoktól elszakadni, ugyanannyira bízott a széles befogadóközönség megszólíthatóságában, igen szűk körben vált csak ténylegesen ismertté. A logikai szemantikai-szintaktikai viszonyok dekonstruálásával éppen azt a befogadókört idegenítette el, amelyre a leginkább számított, s amellyel többé-kevésbé azonosulni kívánt. Ebből a szempontból érték Kassákot Hevesy Ivánék kritikái is.¹¹

Az a – Magyarországon Szabó Lőrinc, József Attila és a bizonyos értelemben hozzájuk közel álló Illyés-féle lírai tendencia egyes képviselőinek nevével fémjelzett – új nemzedék, amely végül is a lírai modernséget megújítja, tehát egy ilyen kettős, közvetlen hagyománytapasztalattal került szembe, úgy, hogy nyilvánvalóan érzekelte az esztétikai hatásfolyamat akadályait is, hiszen olyan költőkről van szó, akik pályájuk során már találkoztak a különböző avantgarde hatásokkal, míg a Nyugat-líra hatásától amúgy sem igen maradhatott senki érintetlen a magyar modernségben. Így egy olyan

poétikai paradigmaváltást kellett végrehajtani ennek a lírának a harmincas években, amely során szinte egyszerre válik meg a klasszikus modern líra kifejezőmódjától és az avantgarde erre való reakciójától mint az esztétikai tapasztalat két olyan elemétől, amelyeknél a hatásfolyamat során az esztétikai kommunikáció lehetősége rendült meg.

Ez a változás a kor eszmetörténeti fejleményeitől nem függetlenül ment végbe, sőt – mint erre Kabdebó Lóránt rámutat – „a század filozófiája felvállalja a líra korábbi létbölcseleti ihletésű problematikáját, és viszont a költészet poétikájában alakítja ki azt az alkotásfolyamatot, amely a kortárs filozófiai értékekre konvertálható”.¹² A filozófiában ebben az időben jelenik meg egyrészt a hagyomány általi meghatározottság gondolata, és az ebből fakadó új – hermeneutikai – történetiség-felfogás, amelynek főként Heidegger filozófiájából olvashatjuk ki az alapjait, és az ehhez különösen kapcsolódó új nyelvfilozófia. A XX. század első felében tudatosan igazából, hogy az emberi gondolkodásfolyamatot mint lét- és önmegértést a „hozzáférhető” hagyomány megértésén keresztül, tehát csak a nyelv közegében lehet felfogni, és szinte egy időben húz egyenlőségelet nyelv és gondolkodás közé Wittgenstein és Heidegger, és az amerikai nyelvészet egyes képviselői, elsősorban B. L. Whorf. A létmegértés metafizikus feltételezésektől független lehetőségeit kutatva jut el a logikai gondolkodás neopozitivista módszertanával Wittgenstein és az ontológiai metafizika destrukciójának igényével Heidegger, tisztán nyelvészeti deskriptív vizsgálatok révén pedig Whorf ehhez a megállapításhoz.

A költészetben ezek a „felfedezések” erősen egybefonódnak: a nyelvi hagyomány iránti újfajta beállítódás már nem az egyszerű értékmegőrzés (klasszikus modernség) és nem is az elutasítás attitűdjein nyugszik (avantgarde), hanem a megértés igényén és a kommunikáció kezdeményezésén. Nem véletlen, hogy József Attila gyakran tesz kísérletet hagyományos műfajok újraértelmezésére (pl. *Óda, Elégia*), hogy Szabó Lőrinc lírájában a Nyugat-költészet összegződését mutathatja ki Kabdebó Lóránt imént idézett könyvében, egyes verstípusok (epikus vers, természeti tárgy leírása stb.) Szabó Lőrinc-i újramegalkotására utalva és – hogy más irodalomból is hozunk egy példát – Gottfried Benn is sok versében érzi szükségét a címbeli műfajmeghatározásnak (*Énekek, Statikus versek, Notturmo, Valse triste*), a Kristeva-féle „szöveg univerzumba” való belépést a hagyományhoz viszonyuló „jelölők” által irányítva.

A hagyományhoz való ilyen jellegű viszony azt is mutatja, magyarázhatja, hogy a modern líra eme megújult szakaszára nem is annyira a formai megújulás, új szövegalkotó poétikai eljárások megjelenése jellemző, hanem éppen

a klasszikus modernség és az avantgarde néhány fő versalkotó vonása értelmeződik, szerveződik újjá, és a fontosabb váltás itt az ilyen eljárások funkcióeltolódásában fedezhető fel, ezért is alkalmazhatták később az „új klasszicizmus” babitsi kifejezését a „megújult modernség” egyik meghatározásaként, noha ez még nem visz igazából közelebb a jelenség irodalomtörténeti értékeléséhez – legalábbis a mai művelődéstörténeti-irodalomszemléleti horizontból. Ez az „újklasszicizáló” tendencia lehetett viszont annak a fejleménynek talán döntő komponense, amely lehetővé tette annak az irodalmi befogadási-elvárási horizontnak a tartósabb érdeklődését, amelynek kérdésirányaira sem a szimbolizmus epigonjai, sem a különböző avantgarde irányzatok nem tudtak megfelelő válaszokat nyújtani, hiszen – bizonyos értelemben – az avantgarde is csak ennek az őt követő paradigmának a tapasztalatával vált jobban értelmezhetővé és tudott újra megújulni, részint párhuzamosan Benn, Valéry, Szabó Lőrinc, József Attila költészetével. A nagyon erősen a hagyományhoz kötött versformálás tehát könnyebben teremthetett olyan konszenzust a befogadókkal, amelyből újra egy termékeny esztétikai kommunikáció kiindulhatott (más kérdés, hogy – részben irodalmon kívüli okokból kifolyólag – a magyar irodalomtörténet-írás értékelése már korántsem erre utal).

Még egyszer vissza kell térnünk azonban arra a H. Friedrich-féle megállapításra, amelyre már egyszer hivatkoztunk, mely szerint tehát a romantika hatás eszközei éltek tovább a modern líra XX. századi fejlődésében. H. Friedrich és D. Lamping is említi, hogy a modern lírában teljesedik ki az a folyamat, amely a romantikától kezdve egyre inkább visszaszorítja a szövegalkotás referenciális értékét, főként a retorikai alakzatok, hatásfunkciók kapcsán. Lamping már idézett könyvében egy átfogó, vázlatos tipológiát is nyújt az „új lírai nyelvről”, amelynek öt fő „elidegenítő” ábrázolásmódját¹³ különbözteti meg. Már szóltunk a szimbolizmus szerepéről az itt megkísérelt megközelítésben, Lamping is a modern líra első nagy szervezőelvéként határozza meg a baudelaire-i szimbólumot mint kép és jelentés elválasztását, amely a klasszikus modernséget követően is a poétikai eljárás-készlet alapvető eleme maradt (Mallarmé és Yeats után Eliot lírájában is). Mint említettük, az ilyenfajta jelentéselőhívás a komplex esztétikai folyamaton belül még nem jár a nyelvhasználat kompetenciájának megrendülésével, legalábbis a megalkotottság oldalát tekintve, akárcsak a Rilke által megújított és legkülönbözőbb variánsaival kiterjesztett hasonlat, amelyet Lamping a második helyen említ a modern lírára jellemző elidegenítő eljárások közül, és amely a rilkei „tárgyas költészet” egyik fő szervezőelve: a nyelvhasználó-jelentésalkotó felettes helyzete ebben a lírai alakulatban sem kérdéses, hiszen a

leírhatóság ilyen megújult megőrzése, a szövegben leírt kép, tárgy elválaszthatósága – mivel a hasonlat mindig egy nyelvi viszonyítást feltételez két külön regiszterből, tárgykörből, érzékelési szintből stb. kiemelt fogalom között – a meghatározhatóság fenntartásának igényét árulja el. Ahogy Rilke egyik monográfiája megfogalmazza, az én „nem élményforrásként, meghatározottságként, egy hangulat eredetként, hanem mint egy önmagában csak létező, fogalmazódik meg, melynek egyetlen funkciója a figyelés, az önmagától-elnézés ebben a költészetben”¹⁴ (persze későbbi költészetéről ezt már nem állíthatnánk).

A nyelv önműködésére nemcsak a szürrealista automatikus írás tett kísérletet, hanem az újklasszicizáló versformák tömörségbe kényszerített metaforikus jelhasználata is. A metafora ilyen funkciójában szintén a klasszikus modern nyelvelfogásban fogalmazódik meg, mint lehetőség egy képet megalkotó költemény saját szerkezetéből fakadó jelentésteremtésére (pl. Pound imagista korszakában). Mint az „ismert elidegenítése”,¹⁵ a modern, nem referencializálható metaforika már részben a nyelv iránti bizalom kétségbevonására utalhat, ám az evvel párosuló, és például Mallarménál vagy Valéry első korszakában kiemelt szerepű megalkotás, teremtés, a műalkotás „csinálása” még megkísérli ezt a kételyt áthidalni, gyakran magának az alkotásfolyamatnak az önreflexív megfogalmazásával.¹⁶ Annál kevésbé „sikerül” ez Ezra Poundnak, akinek imagista, majd „vorticista” kísérletei után kialakított ideogramma-módszerű költészete már erőteljesebben engedi át a teret a nyelv rejtett (ön)működésének, a szövegalkotásban a logikai, konnektív diskurzustól radikálisan elszakadva¹⁷ a térbeli és időbeli kulturális struktúrák, különböző nyelvek, szövegek és írásrendszerek „egybeolvasztásával” mind a poieszisz, mind az aisztheszisz övezetében minden korábnál szabadabb értelmezési lehetőségekre utalva rendkívül tág esztétikai kommunikációnak teremt közeget, ily módon már előreutalva a modernség utáni irodalmi nyelvhasználat egyes lehetőségeire is.¹⁸

A magyar líra új modern paradigmájához azonban jóval közelebb állt Gottfried Benn költészete, és helye a német lírai modernség fejlődésében. Akárcsak Szabó Lőrincre vagy József Attilára, őrá is nagy hatással voltak az avantgarde versszervezés poétikai alapelvei, és így – részben tehát ennek tapasztalatával – lépett tovább, alakította ki az újjászerveződött modernség jellemző lírai eszköztárát. A Benn-líra nyelvhasználatából egy sajátos magatartásforma bontakozik ki. A nyelvi kifejezés mint a szubjektum integritásának egyetlen autentikus és lehetséges megőrzési lehetősége, jelentős esszé-munkásságában is központi szerephez jut. Az avantgarde utáni lírai paradigma újfajta hagyománytapasztalata Benn-nél a szavakhoz kapcsolódó

jelentések, konnotációik és referenciáik történeti meghatározottságának felismeréséhez vezetett, és – Heidegger filozófiai törekvéseinek egészen megfelelően – az autentikus világ- és létértelmezési pozíció kialakításának feltételeként ennek a determinációnak a destrukcióját követeli meg. Így válhatott költői nyelvének fő funkcióelemévé a német líraelméletben amúgy is kiemelt helyen kezelt, és Benn által tudatosan is hirdetett montázs eljárás (D. Lamping korábban említett tipológiájának negyedik kategóriája¹⁹). Ez a poétikai eljárás a szavak hagyományos fogalomrendszerekből, jelentésmezőkből való kiszakításával, archaikus, idegen szavak és egyszeri neologizmusok sűrű használatával, a szintaktikai viszonyok lazításával, jelölésük mellőzésével tulajdonképpen arra a nietzschei felismerésre reagál, mely szerint a hagyományozott világképeket a nyelvi-szintaktikai rendszer tartja egybe.²⁰ A műalkotás szavainak ily módon visszanyert aurája (Benn kifejezésével: a szó „csillószőrei” [Flimmerhaare]) dezautomatizálva a befogadási folyamatot érvényes kifejezésmódhoz vezethet. Itt tehát éppen az a klasszikus modern(!) nyelvszemlélet nyer új funkciót, mely szerint a nyelv, a szavak önmagukban hívnak elő fogalmilag meg nem ragadható „értelmeket”,²¹ csakhogy már nem a szimbólumalkotás, hanem a fent említett dezautomatizált szövegszerkesztés révén. Ez a funkcióváltozás jelentheti a kifejezés integritásának elnyerését, amely a magányos lírai Ént kommunikációképessé teheti, azaz a szót eljuttathatja egy „Te”-hez. Benn irodalmi esszéinek is központi fogalmává vált a kifejezés (Ausdruck).²²

A meghatározhatóság iránti igény (egy nyelvi-világ szemléleti aspektus kialakításának igénye), a hagyomány megszólaltatásából újraformált közlés-mód (melynek szerepére *Epilog und lyrisches Ich* című esszéjében utal²³) és a kommunikáció lehetőségének keresése lehet az a három alappillér, amelyek Benn nyelvhasználatát döntően jellemzik, és amelyeknek egybejátzását *Immer schweigender* című verse bontja ki, tematizálja a linkább.

Benn nyelvhez való viszonyát azonban kétségek jellemzik: a megnevezés, értelemdadás, s így egy logikai-gondolati megértés lehetősége mellett a félreértés, a nyelv ürességének félelme is megjelenik, hogy csak az *Ein Wort* kétirányú meghatározására, a *Satzbau* iróniájára utaljunk, vagy a „kifejezés-világ – közvetítés a racionalizmus és a Semmi között” definíciójára.²⁴ A szubjektum integritásának megőrzése iránti vágy és a nyelvi kifejezés értelmes „üzenetként” való alkalmazása Benn költészetében végül is ahhoz az önmegszólító verstípushoz vezetett, amely a verskezelés homogenitásának felbomlására utal, hiszen „alapformája a dialógus”, amelynek ugyan csak az egyik szolamát követhetjük, de a kérdésfeltevések egyértelműen kiolvashatók a szövegből.²⁵

Ez a kontrollált (hiszen diszkurzív) dialogicitás uralja a kései József Attila versnyelvét is, amely – legalábbis a nyelvkezelés, nyelvi magatartás szempontjából – a legközelebb áll Szabó Lőrincéhez. Szintén egy – a klasszikus modern nyelvszemléletből származó – funkcióváltással magyarázhatjuk azt a nyelvi kifejezésbe vetett bizalmat, amely József Attilánál is a szubjektum integritásának megőrzését hivatott szolgálni. A dús és általában referencializálható metaforika és a megszemélyesítések feltűnő számú alkalmazása²⁶ a nyelvi meghatározást és az esztétikai magatartást mint egyetlen érvényes világtérképezési módot képviseli. Beszédes adat, hogy József Attila válságos utolsó korszakában (1934-től) az alkotás iránti szükséglet növekedésével (megnő évente írott verseinek száma) egyszerre csökken a perszifikációs szövegalkotás aránya,²⁷ hogy aztán a „*Költőnk és Korá*”-ban a költői tevékenység lehetőségeiben való bizalom (bár ez ugyanabban az évben még egy határozott megfogalmazást nyer az *Ars poeticá*val) ironikus kétségei nyilatkozzanak meg. A Benn-nél említett önmegszólítás uralkodik József Attila késői költészetében, ami önjelenetező képalkotással, a jogi-erkölcsi szókincs hangsúlyozott jelenlétével és a gyakori ítéletmegfogalmazással együtt²⁸ is csak korlátozott mértékben hagyja megbontani a versnyelv homogenitását (még az *Eszmélet* „széttartó szintéziséről” is ezt állíthatjuk), ahogyan ez majd a Szabó Lőrinc-i dialogicitás tárgyalásakor talán világosabbá fog válni. A megszemélyesítéssel képalkotás olyan egységes értelmezési lehetőségeket biztosít, illetve hív elő, amelyek igazolhatják a költő „rendteremtésre törekvő tudatosságát” (Baránszky-Jób L.).²⁹

A Pound, Benn és József Attila költészetét meghatározó „nyelvválság” a lírai modernség húszas–harmincas éveiben történő újraszerveződésének alaptulajdonsága. Megmutatkozik ez egyébként a kortárs epikában is, ahol a történet elbeszélhetőségének új megfogalmazási kísérletei állandóan a nyelvi kifejezhetőség határainak, a „beszéd-űrnek” (R. Barthes) felismerésével párosulnak. Több példát láthatunk arra, hogy a szövegalkotásba – akárcsak Pound – más jelrendszereket, vagy ezeknek értelmezését, logikáját vonják be (pl. Musil).

Annak felismerése, miszerint „a grammatika formálja a gondolkodást”,³⁰ s így e nyelvi válság a világ felfoghatóságának, a lét magyarázhatóságának kételyeivel függ össze, s hogy ez – éppen ebben a korszakban – már nem csupán filozófiai tapasztalat, arra a legjobb példát Gottfried Benn esszéinek ideillő passzusai szolgáltatathatják.³¹ De figyelemre méltók a hosszú hallgatás után új poétikai felfogással előálló Valéry – korábbi szemléletét és művészetét tárgyaló – megjegyzései is: „Legmeghittebb gondolatom, hogy nem lehetek az, aki vagyok. Nem tudom felismerni magam egy befejezett for-

mában” és „bizalmatlan vagyok minden szóval szemben”.³² Az önértelmezés bizalmatlansága is tehát abból a világtapasztalatból fakadt, amely a kifejezés és az egységes világértelmezés iránti kételyt szülte, például József Attila és Gottfried Benn esetében.

Ez a világtapasztalat a közismerten nagy filozófiai érdeklődésű és műveltségű Szabó Lőrinc lírájában is döntő változást hozott. Ő is, akárcsak József Attila, Benn, vagy Pound, a világmagyarázat szemléleti egészét kutatva a totalitáriánus hatalmi eszmék vonzásába kerül és életrajzi adataiból kideríthető az is, hogy a nagy poétikai fordulatot megelőzően magánélete is válságba került. Ez a világtapasztalat a „túlkevés az Egy Igazság” felismeréséből fakadt. Eszmetörténetileg nyilván meghatározó szerepe volt ebben a hagyomány újfajta megközelítésének, ez – mint már korábban felhívtuk rá a figyelmet – a lírai nyelvhasználatban is teljesen új képleteket hívott elő. A klasszikus modern „individualista”, azaz a világ értelmezhetőségét hitelesen csak a – fölérendelt – szubjektum felől elismerő szemléletmódot és a közösségi-hagyományellenes eszmerendszereket éppen ez a „hermeneutikus” felismerés váltotta. Csakhogy – mint ebbe legfőbb képviselője, Heidegger is többször beleütközött – az értelmezések, a hagyományozott metafizikai rendszerek lebontása, és a minden egységes világmagyarázó elvben való csalódás tapasztalata által megkövetelt nem-metafizikus létértelmezés szinte megoldhatatlannak tűnt, sőt – Fehér M. István szerint – a *Lét és idő* is éppen a nem-metafizikus filozófiai nyelvhasználat megvalósíthatatlansága miatt maradt befejezetlen.³³ Heidegger is feltette a kérdést egy későbbi írásban: vajon „az európai nyelvek lényege a metafizikában és így az onto-teo-logikában van-e véglegesen meghatározva, avagy a kimondást és ugyanakkor természetesen a beszélő hallgatást illetően más lehetőségeket is magában tartalmaz”-e?³⁴

Ez a felvetés, amely tehát adekvát a megújult lírai modernség nyelvszemléleti problémafelvetéseivel, érthetően tovább gyengíti az esztétikai kommunikáció évszázadok óta fennálló előfeltevéseinek, alappilléreinek a pozícióit. Nemcsak az a poieszisz oldalán felmerült kétség nyomja rá a bélyegét e költők poétikai szemléletmódjaira, mely szerint a szövegalkotás helyzetét alapvetően determinálja a nyelvi tradíció és ennek extralingváris implikációi akadályozzák egy autentikus, egységes aspektusú kifejezésforma kialakulását. Az esztétikai hatásfolyamat aiszthetikus oldalát illetően is egy megváltozott befogadási helyzet alakult ki, a korban uralkodó eszmetörténeti korszituációval szerves összefüggésben: korántsem oly biztos az, hogy az adott „üzenet” megtalál egy Másikat, és a megérthetőség is egyre vitatottabb lehetőségként fogalmazódik meg mind a lírában, mind a korszak nagy köl-

tőinek teoretikus írásaiban, esszéiben. Az esztétikai kommunikáció és egyáltalán a termékeny kommunikáció létrejöttét így egyre erőteljesebben kényszerül kétségbe vonni a *Reménytelenül* József Attilája, az *Immer schweigender* Gottfried Bennje és Szabó Lőrinc „individualista” indulata is így nyilvánulhat meg: „Mi közöd hozzám, bíró, ha nem értesz?”

A kifejezés integritását azonban nem adják fel, hiszen a lírai kifejezésmóddal esztétikai „létét” kinyilvánító szubjektum mint egység jelentheti azt az entitást, amely a börtönök, rácsok mögött és a „csillagok között” eligazíthat. Benn a nyelvi jelentéskepletek tradicionálisan meghatározott automatizmusának megbontásával, József Attila a nyelvi képalkotás feletti uralom (a kétségtelenül kimutatható szürrealista hatások ellenére való) megőrzésével próbálja fenntartani azt a homogén versszemléletet, amely az önkimondás lehetőségeit megnövelheti. Szabó Lőrinc nyelvhasználatában a dialogicitás (amelynek szerepét Benn-nél, József Attilánál kontrolláltak, korlátozottak neveztük) két fő magatartásmód együttes nyelvi jelenlétén nyugszik.

Az a felismerés indukálja a *Te meg a világban* a Szabó Lőrinc-i nyelvi magatartás egyik oldalát, mely József Attilánál és Benn-nél is az újfajta többközpontú világtapasztalat számbavételére mint egyetlen etikus magatartásra, érdekektől mentes álláspont kialakítására készlet. Szabó Lőrinc olyan strukturált és bonyolult filozófiai gondolatmeneteket próbált poétikai funkciókba „transzformálni”, amilyenek ritkán fordulnak elő az irodalmi műalkotások között, főképpen nem lírában. A Schopenhauer, Stirner, Nietzsche és Russell hatását el is ismerő költő³⁵ ehhez érthetően egy olyan „hangszerelésű” versbeszéd kialakítására törekszik, szem előtt tartva az esztétikai kommunikáció kialakulásának akadályait, gátoltságát is, amelyet viszonylag általánosan ismert és használt „szótárra” és élőbeszédi vagy ehhez közel álló kifejezésmódra utalva nem terhel sok „dekoratív” és a kifejezést, az „információ” megértését gátló dezautomatizáló alakzat.³⁶ Ez a retorikai „puritánság”, amelyre már Halász Gábor is utal,³⁷ a jakobsoni modell értelmében erősen a nyelv referenciális funkcióját helyezi előtérbe. Nagyon fontossá válik a szemantikai viszonyok teljességének hangsúlyozása, ami részben a Russell-féle jelentéselmélethez köthető. A pontos meghatározás, a szemantikai strukturák egyjelentésű modellálása szintén egyirányba mutat – poétikailag – a fent leírtakkal. A kifejezésmód nyelvi integritása felé irányul ez a magatartás, hiszen a russelli modell felfogása a kommunikációs csatorna „téves kapcsolásainak” veszélyét csökkenti. Az így hangsúlyozott erőteljes fogalmiság pedig a Szabó Lőrinc-i világfelfogás lehetőségeinek pontosabb számbavételét segítheti. Szintén Russell filozófiájából nyeri Szabó Lőrinc azokat az alapelveket, amelyek nemcsak filozófikus gondolatmeneteire, hanem szövegallo-

tására is nagy befolyással voltak. A russelli megismerés-konceptió, amely nem a dolgokat, hanem az ezekről szerzett „érzéki adatainkat”, sőt inkább ezek viszonyát tekinti valóban megismerhetőnek, poétikailag fogalmazódik meg Szabó Lőrinc harmincas évekbeli lírájában.³⁸ Egyrészt a nyelvi megformáltság ismeretelméleti alapjaira utal az a – Szabó Lőrinc minden elemzőjének figyelmét felhívó – tény, hogy a *Te meg a világ* versszövegeiben nagyon nagy a kötőszók és más viszonyító nyelvi elemek aránya.

A versek értelmezhetőségét is megpróbálja koordinálni, irányítani Szabó Lőrinc. A „díszítetlen” beszédű poétikai formációk legfőbb típusai, a példázatszerű vers, a lírai én önmagát cselekvésben bemutató és arra reagáló narrációs kettőssége által szervezett gondolat kifejtés, és más jellegű allegorikus színezetű versek mind az egyértelműsége törekvő beszédmód megvalósulásai. Van példa arra is, hogy egy ilyen allegorikus felépítésű verset az allegorikus képlet feloldásával kommentál Szabó Lőrinc a *Vers és valóságban*,³⁹ tehát a versszövegek értelmezése, funkciója is közel áll költészet-felfogásában a lineáris megfeleltetések modelljéhez, az interpretáció diszkurzív „transzformációként” való elképzeléséhez (ebből a szempontból tehát világos – a költészet „metafunkcióját” tekintve – a hagyomány egyik esztétikai alapvének a hatása is).

Az „új klasszicizmus” ilyen jellemző megoldásai önmagukban egy biztonságos kifejezésidentitásról tanúskodnának, de ha figyelembe vesszük a homogén versszerkesztés feloldására utaló jeleket a *Te meg a világ* verseiben, könnyen észlelhetjük azokat a jelenségeket, amelyek a versszöveg feletti uralomért vívott küzdelem feszültségére utalnak. A – Rába György kifejezéseivel élve⁴⁰ – gnomikus mondásegységek és fragmentált szövegalkotás mind olyan jelölt mondat- és szövegszerkesztési megoldások, amelyek mögött az a feszültség érhető tetten, ami a leíró-számbevevő magatartásmód és a nyelvi cselekvések, illetve ezek különböző indíttatásai között alakul ki. A gnomikus-fragmentált beszédmód a jele annak, hogy Szabó Lőrinc itt is az integrált kifejezés mindenáron történő megtartásához ragaszkodik. Ugyanehhez a pragmatikai-poétikai formációhoz kapcsolódnak azok a versek, amelyek tipográfiaiailag is jelölt párbeszédformában próbálják szintetizálni a vers kétirányú hangoltságát (Kabdebó L.), egyazon szöveg – funkcionálisan, a beszédhelyzet, a pragmatikai megnyilvánulás útján – kétféle viselkedését.⁴¹ Érdekes módon a Szabó Lőrincnél szintén nagyon gyakran előforduló enjambement is így válik „kétélű fegyverré”. Egyrészt az élőbeszéd szerű nyelvhasználat természetes következményeként az önérvényes kifejezési attitűdöt erősíti, másrészt viszont a vers – először Tinyanov által alaposan megvizsgált – ritmikai meghatározottságú szemantikai és hatás-

poétikai sajátosságait figyelembe véve tulajdonképpen a széttartó, elágazó versszerveződés „szövegcsomópontjainak” a kialakításában lehet szerepe. Lehet, hogy az enjambement ilyen funkciókettőssége és a viszonyító, kötőelemek szervezőerejének hangsúlyozása alkothatja az alapját Szabó Lőrinc szintaktikája különosságának, amellyel eddigi elemzői még nem igazán foglalkoztak. Ebben a kérdésben egyébként talán megvilágító erejű lehetne egy logikai szemantikai-szintaktikai megközelítés.

Azt a kettősséget, amely ily módon a szövegekben megjelenik, részint annak a poétikai hagyománynak az újraértelmezésének is tekinthetjük, amelyben a természeti, illetve egyéb létmódú tárgyak, jelenségek leírásán keresztül szerkesztettek a versben az emberi lét vagy az emberi önmegismerés alapvető kérdéseire válaszokat. A *Te meg a világ* lírájában együttmozog a megismerés és az önmegismerés magatartása, ahogyan erre Kabdebó Lóránt is utalt.⁴² Csakhogy itt az önmegismerés nyelvi természete szerint nem kontrollált, hanem egy aktív cselekvés, reakció megfogalmazásában, megvalósításában ragadható meg, a megismerés logikai szerveződésű, kognitív-leíró funkciójú magatartásával szemben. Azaz a Szabó Lőrinc-i dialogicitás nincs – ellentétben József Attila vagy Benn önmegszólító formációival – beleszorítva egy diszkurzív párbeszéd logikai medrébe, hiszen a szövegek kétféle magatartása legfeljebb ugyanazon versszövegbeli pozíciójuk, illetve egyazon dologra („címezetre”, témára stb. – a dialógust gyakran a verscím kitérített helyzete határozza meg) való vonatkoztatottságuk révén lép „párbeszédbe”.

A versszövegek gyakran önmagukban is dialógushelyzetre utalnak. Sok vers felütése alkot kifejezetten válaszmondatstruktúrát (*Egyetlenegy vagy, Az Egy álmai, Menekülni, Semmiért egészen, Csillagok közt, Börtönök*), tehát eleve egy dialógus-helyzet kifejtése adja a vers pragmatikai bázisát. Szintén jellemző a jelölten idézett szövegre való reakció beszédhelyzetéből kialakuló versszerveződés (pl. *Ne magamat?*).

A *Ne magamat?* egyébként is az egyik legjellemzőbb példáját mutatja a *Te meg a világ* versbeszédbeli sajátosságainak: a szöveg első versszakában az idézőjel máris a – pragmatikai – alany meghatározatlansága, változásai felé indíthatja el az értelmezés irányát. Egyrészt a kezdő megszólítás, lévén hiányos mondat (tulajdonképpen a kijelentéshordozó cselekvés-mozzanat végig elrejtve marad, ennek fontos szerepére a címválasztás is utal), azt sugallja, hogy egy beszéd folyamat egyik résztvevője „szóal meg”, valószínűleg tehát reakció, válasz-megnyilatkozás, amelyben a „párbeszéd” kontextusát csak a versszöveg egésze, a későbbi versszakok értelmezik, ám az „előzmény” részben ismeretlen marad (az egész szövegből a hagyományos,

illetve uralkodó világnézetek lehetetlenségével való szembesülésre következethetünk, így pl. az idézett első szakasz egyértelműen a közösség-elvű világképet szólaltatja meg: „Az Ember / sorsa kicsi, / ma nagyobb jaira tüzesek / a világ sebei”). A Szabó Lőrinc-i „individualizmus” legfontosabb előfeltevése is ebben az idézett szakaszban valósul meg: a beszélő alanya megnyilatkozás végén egy kérdő és egy felszólító formulát fogalmaz meg, mindkettőben megnevezve a „beszédpartnert”, ám a kérdést az „Egyetlen Emberhez” intézi, a felszólítás a „magányhoz” szól. Mivel a következő, már nem idézett szakasz egyértelműen választ jelent az előzőre („Hallgass, magány!” – „Nem hallgatok!”), az „Egyetlen Ember” a magánnyal válik egyenlővé. A vers pragmatikai alanya tehát megváltozik, és az idézett első szakaszra vonatkoztatott kontrasztot állít fel. Ezt nyomatékosítják az ugyanolyan szöveghelyzetben lévő „kicsi” sorvégződéses, és a mindkét versszakban – szintén egyező pozícióban – megjelenő „világ sebei” metafora körül kibontakozó ellentétes értelmezési irányok, hiszen ugyanazt a jelenséget más világmagyarázattal interpretálja a második versszak:

1. versszak

[...] Az Ember
sorsa kicsi,
ma nagyobb jaira tüzesek
a világ sebei

2. versszak

[...] A nagy is
csak sok kicsi.
Hát nem mibennünk fáj a világ,
ha vannak sebei?

A 2. és 3. szakasz közötti folytonosságot a „te meg a világ” alaphelyzet ezúttal egységes nézőpontból való megfogalmazása biztosítja: „Mi közöm az olyan világhoz, / amelynek hozzám nincs köze?” – „Mi nékem a világ nélkülem?”. A pragmatikai alanya következő átváltozása a 3. versszakban érhető tetten: a fenti kérdés után – a versszakok szerkezetét konstruáló kétsoros mondásegységet egyedül itt megtörve – a nyugatos-impresszionista líra hagyományát idézi meg a szöveg (amely itt még egy, nem kifejezetten a korszak „lírai köznyelvére” utaló metaforát is alkalmaz), majd áttér a többes számú beszédmódra, s az így általánosított közegben újra felbukkanó „seb”-metafora jelzi a választ, a költői hagyomány folytathatóságának megkérdőjelezését. Nagyon érdekes a 4. szakasz, amelyben tulajdonképpen a kifejezésmód Szabó Lőrinc-i lehetőségei szembesülnek: az egyes számú beszélő „aktor” és „néző” szólama (Kabdebó L. kifejezései) keretezi a többes számú általánosító megnyilatkozást és a személytelen, leíró magatartást. Szoros kapcsolatban van a következő, 5. szakasz evvel a szerkezettel, ám

itt már egyértelműen az a személytelen, leíró beszédmód uralkodik, amely nem jelöli a beszélő személyét. Így itt tulajdonképpen a 2–5. versszakok „gondolatmenetének” az összegződése fogalmazódik meg, egyben a különböző magatartásmódok „tanulágaként”:

[...]
 nő az undor, fogy az erő
 és fogy a szeretet.
 Banda a világ, banditák
 az öklök és az agyak;
 Van, aki bölcs és jót akar,
 de mit ér, ha vak?

Így értelmezhető a „van” a versben történő helyzetfelismerést a szövegben nyomatékösítő funkcióként. A vers „keretszerkezetét” a 6. versszak alkotja meg, amely visszautal a (többszörösen) dialógusteremtő első szakaszra, melynek kulcsszerepét tehát nemcsak a tipográfiai megoldás hangsúlyozza, hanem a vers „gerincét” indító 2. versszakkal alkotott kontraszt és a „keretet” kiegészítő utolsó szakasz, amely mintegy végső választ nyújt (ezzel magyarázható a címet is alkotó kérdés újrafeltétele). A pragmatikai alany itt újra a 2. szakaszban megjelenő egyes számú „beszélő”, amely a küldetéstudatú fogalmazásmóddal („Nem magamért, mindenkiért / siratom én a magányt”) egyben a magyar líratörténeti hagyomány egyik alapvető elemére reagál, ám ez a nyelvi magatartásmód a „magány” előfeltételezésére vonatkozik (tehát a hagyomány átértelmezésére is utal). A magány alaptételét teszi hangsúlyossá a közbeékelt megszólításmód is („Magad vagy, Ember, a hadsereged”), amely tulajdonképpen a „magad vagy a hadsereged” állításból előhívja a „magad vagy, Ember” evidenciáját is. Ha a megszólítás a kifejezés elején vagy a végén állna, ez nem válna hangsúlyossá. A kapcsolódást az első versszakhoz az is jelzi, hogy az „Ember” és a „magány” kifejezések újra megjelennek, a reflektált-dialogikus beszédmódot pedig az, hogy – noha az 1. versszak az „Egyetlen Embert” és a „magányt” kérdezi, illetve szólítja meg – a válasz mégsem egyenesen ezek nevében érkezik, hanem szintén megszólítás („Magad vagy, Ember, a hadsereged”), illetve a „magányra” vonatkozó cselekvés („siratom én a magányt”) formájában. Így a vers logikai „szövedékében” az az áttételesen önmegszólító, dialogizált versalkotás érhető tetten, amely egyértelműen a korszak dialogikus költői paradigmájához csatolható (Gottfried Benn, József Attila). A „tartalmi” szempontokon túl is világosan látszik a versben, hogy Szabó Lőrinc elutasítja a

klasszikus modernség hagyományát (deretorizáltság, közel áll a köznapi, beszélt nyelvi regiszterhez, az individualizmus újrafogalmazása) de szembeáll az avantgarde líra tapasztalatával is („szabályos” szintaktikai és szemantikai viszonyok, a többször fragmentált mondat szerkesztés ellenére megőrzött formai klasszicizálás), kialakítva az új versnyelv kifejezési eszközeit.

A versszövegek kettőssége, dialogikus hangoltsága nagyobb szöveg-egységek szintjén is megjelenik, kompozíciós szervező elvek felől irányítottan. Erre a legtisztább példa az *Egy asszony beszél* grammatikailag ellentétesen jelölt vers-ikerpárja. Ez a kettősség egymáshoz kapcsolva is előfordulhat egy versen belül is, például a „Sebeim fájnak: / gyűlöllek, Erő!”-típusú, rendkívül gyakori aspektusváltásokban. A grammatikailag jelölt aspektusváltásnak egyik legjobban versszervező erővé emelt megoldása a *Testem* című versben található, az első versszak hármasszerű pillérszerkezetű beszédhelyzetében:

Ki vagyok én?

.

.

.

.

Testem, szegény,

Te vagy

.

.

.

.

.

Ami vagyok,

te vagyok

Jó példa e vers arra a szintén jellegzetes Szabó Lőrinc-i megoldásra is, hogy az önmegszólítást redukáltan működteti, annyiban, hogy a kérdező alannyal általában logikailag azonos megszólítottat szinekdochikus úton helyettesíti egy – szintén logikailag – alárendelt résszel hierarchikusan. Ilyen redukált önmegszólítások vonatkoznak testrészekre, érzékelésre stb., amelyek a kérdező alannyal mindig birtokviszonyt alkotnak. Szabó Lőrincnél tehát az önmegszólítás is aspektusváltást implikál.

A szubjektum értelmezése az ilyen dialogikus versekben szintén elveszti (legalábbis részben) „mindentudó” szerepét, felettes álláspontját. Ennek leírására egy hagyományos epikai műfaj, az önéletírás elméletét hívhatjuk

segítségül: ebben a narratív struktúrában ugyanazon alany kétféle szerepkörben, két idősíkból van jelen, és az „elbeszélő” mindig többet „tud”, mint az ábrázolt „cselekvő”.⁴³ Ha ezt a két szerepet a Szabó Lőrinc-lírára alkalmazzuk, akkor beláthatjuk, hogy az „aktor” és a „néző” egymás melletti párhuzamos időbeliségben megnyilvánuló, egymással kölcsönös, és nem hierarchikus viszonyban álló nyelvi magatartásformák képviselői. A két „szólam” egyike sem birtokolja az egész beszédhelyzetet, ám együttes jelenlétükkel a hagyományos „önéletrírói póz” distanciáját feloldva teljesebb létértelmezési tapasztalatok versbefoglalására tesznek kísérletet. Így ez nem egészen az önértelmezés lehetetlenségének a felismerése. Éppen az a fajta tragikus hangoltság hiányzik a *Te meg a világ* „agresszív magányából”,⁴⁴ ami József Attila és Benn kontrollált dialogicitását jellemezte. A logikai megalozhatóságba és megfogalmazhatóságba vetett hit e két költőnél nem engedte a versnyelv magatartásformáit annyira szétválni, mint ahogyan ez megvalósult a *Te meg a világban*. Így a számbavevő-önértelmező magatartás mintegy a szubjektum válságához jutott el, ellentétben avval a fajta nyelvi magatartásformával, amely a cselekvést, az aktivitást is érvényes kifejezési lehetőségként fogalmazta meg, vállalva evvel az „önzés” és az „embertelenség” vádjait is.

Szabó Lőrinc 1932-es kötetének verseiben valóban folyamatosan a cselekvő vagy valamire vágyó, készülő ágens váltakozik a leíró-számbavevő aspektusával. A nyelvi kifejezés önazonosságát így Szabó Lőrinc azért tudja megvalósítani, mert a szövegalkotásban – az egyértelműsége törekvő jelentéselőhívás követelményeit szem előtt tartva – folyamatosan utal a mögöttes (gyakran pszichológikus jellegű) kiváltó szándékokra, a mondatok „episztemikus modalitását” (T. Givon)⁴⁵ meghatározó kérdésfeltevésekre és magatartásmódokra (amelyeket az önmegszólító verstípus nyelvalkotása sokkal inkább háttérbe szorított). J. Kristeva meghatározásait⁴⁶ alkalmazva azt állíthatjuk, hogy a *Te meg a világ* jónéhány versében a „fenotextus” nagyon erősen utal a „genotextusra”, azaz a szöveg nyelvi megformáltsága mögött lévő, ám azt meghatározó szándékokra, diszpozíciókra, amelyek fogalmilag nem írhatók le. Így e szöveg(rész)ek preszuppozicionális struktúrája is nagymértékben ezekre támaszkodik. Ezek logikai úton nem vezethetők le a szöveg szemantikumból, de a dialogikus versbeszéd másik aspektusa jórészt megfogalmazza körülményeit. Ez a versformálás olyan meghatározó erejű, hogy valóban a homogén versszemlélet megszűnéséről beszélhetünk. Az a strukturáltan megfogalmazott, filozofikus igényű világérezéssel, amely ebben a poétikai szerveződésben kifejeződik, már nagyon széttartóvá teszi a *Te meg a világ* dialogikus versét. Ha a kötet talán legkimagaslóbb versét, Az

Egy álmaid tekintjük (már a cím szemantikai szerkezete is árulkodó: az álom nem választható el a dialogikus versszemlélet egyik pólusától sem, hiszen egy bizonyos megismerési folyamat működik együtt egy cselekvési mozzanattal benne, így mintha ez lenne az az állapot, amelyben az önidentitás és a világ összhangját lehetne megtapasztalni), a személyiség sérthetlenségének látomásaként felfogható vers negyedik szakasza azt példázza, hogy ezt a világtapasztalatot és versszemléletet egy egységes szubjektum, egy önazonos kifejezőmód már nem tudja egységbe foglalni, mintegy megnő a versszöveg terheltsége, és a versszak szemantikai egysége bomlik meg:

Szökünk is, lelkem, nyílik a zár,
 az értelem szökik,
 de magára festi gondosan
 a látszat rácsait.
 Bent egy, ami kint ezer darab!
 Hol járt, ki látta a halat,
 hogyha a háló megmaradt
 sértetlenül?
 Tiltalom? Más tiltja! Bűn? Nekik,
 s ha kiderül!

Tehát nyilvánvaló, hogy a *Te meg a világ* után már ezt a dialogikus versalkotást nem lehet tovább működtetni. Szabó Lőrinc pedig következő kötetével nem Pound útjára lép a „nyelvválság” elismerésével és a dialogikus szemlélet felbontásával, hanem egy tudatosan korlátozott, megnövekedett referenciális értékű, hagyományos versformálási típusokat újraélesztő, az önmegértés más lehetőségeit a képpalkotásban megvalósuló folytonos reflexiós rákérdezéssel kereső szemléleti megújulás jelenik meg, a kifejezhetőségbe, a nyelvi megfogalmazásba vetett bizalom ezzel továbbra is jellemzője marad a Szabó Lőrinc-lírának, éppen erről a biztonságos alapról nyílnak aztán más poétikai alternatívák az újabb létértelmezési kérdések felvetésére is. Ezt a váltást Kabdebó Lóránt a már hangsúlyozottan nem egynemű vers-típusok között a „drámai verstől” az „epikus vers” felé irányuló tendenciaként írja le.⁴⁷ Az epikus vers időszemlélete hozza azt a megújult kifejezőmódot, amelyben a bonyolult időviszonyok és az ezek által kondicionált beszédhelyzetek szintén a korábbi jelentésfelfogáson alapulnak. Ahogy Kabdebó fogalmaz, az epikus vers realitása nem „időbeli”, hanem az „érzéki adatok időbelisége”⁴⁸ nyitja azt a horizontot, amelyben a reflexiós önértelmezés – áttételesen – valóban a szubjektumon túli világhoz viszonyul. Ezen

az úton nyílik meg egy tágabb megszólítható jelenségkör (pl. a keleti tematikájú versek, a Lóci-versek stb.), amely a párbeszéd további lehetőségeit is kínálja.

Ez a korszak, az avantgáde utáni modernség az tehát, amely tulajdonképpen megszünteti a lírai beszéd homogenitását, és a műnemi hangoltság dialogikus jellegét hívja elő. Szabó Lőrinc szerepe ebben már csak azért is nagyon fontos (és ezért is írhatta le jogosan Kabdebó, hogy a *Te meg a világ* „világirodalmi mértékkel is értékelhető teljesítmény”⁴⁹), mert voltaképpen e dialogikus poétikai paradigma talán egyedülálló szerveződését képviseli.

József Attilánál és Benn-nél kétségkívül felismerhetők e dialogicitás egyes jegyei. Nem véletlenül kapcsolhatta össze Bókay Antal József Attila 1933 utáni versszerkesztését más műnemek sajátosságaival,⁵⁰ de azért árulkodó jele e dialogicitás „kontrolláltságának”, „korlátozottságának” az, hogy Benn esszéiben folyton úgy határozza meg a lírai műalkotást, hogy az a saját szubjektumára kérdez rá, és „a vers monologikus”.⁵¹ Pound líráját ellenben „polilogikusnak”⁵² nevezhetnénk, hiszen a szövegek válogatásával, összeillesztésével teljesen „szétkomponálja egyazon vers kifejezési identitását. Szabó Lőrinc tehát talán egymagában képviseli – legalábbis a *Te meg a világgal* – azt a teljes dialogicitást, amely azonban még képes a lírai kifejezést integrálva a versben beszélő szubjektum egységét fenntartani.

Egy ilyen szempontú értékeléshez az a szemléleti stratégia vezethetett el, amely talán leginkább poétikai pragmatikainak nevezhetnénk. A költői beszéd megoldásai közül tulajdonképpen (hatás)funkciókat próbáltunk kijelölni, amelyek – legalábbis napjaink befogadási szituációjában – a legjellemzőbbek lehetnek a Szabó Lőrinc-líra irodalomtörténeti helyének meghatározásában. Ezen funkciók megragadását a teljes poétikai szemléletmód tényezőit figyelembe vevő vizsgálat teszi lehetővé, amelyet természetesen (a recepcióesztétika egyik alapelve szerint) egy irodalomtörténeti hagyományon belül magyarázhatunk, s melynek pontosabb felvázolásához a vele kapcsolatos eszmetörténeti kontextus fő kérdésirányainak kimutatása járulhat hozzá. Így a nyelvhasználatról a pragmatikai alaphelyzet (a beszélő és a nyelv közötti viszony) elemzéséből kiindulva juthattunk el – a műfaj történeti fejlődést figyelembe véve – a fő pragmatikai funkciókhoz. Természetesen ez a megközelítés korántsem adhat választ minden kérdésre, sőt – ahogy egyébként a „poétikai pragmatikáról” szólva T. A. van Dijk is elismeri 1976-ban⁵³ – egyáltalán nincs is módszertanilag kidolgozva, azonban esetleg új esélyt jelenthet az irodalmi-esztétikai jelenség minél több szintjének együttvizsgálatára, a hatásfunkciók és az irodalomtörténeti szerepnek a nyelvi megvalósulás oldala felől való értelmezésének.

- 1 LAMPING, Dieter, *Moderne Lyrik*, Göttingen, 1991, 8.
- 2 GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 72.
- 3 KANT, Immanuel, *Az ítélőbíró kritikája*, Bp., 1966, 319.
- 4 FRIEDRICH, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1985(10), 32.
- 5 NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie* = Uő, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1976(8), I. k., 35.
- 6 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Ein Brief* = Uő, *Prosa*, Frankfurt, 1965, II. k., főleg 9–15.
- 7 Az esztétikai hatásfolyamat e három, az antik költészetelméletből származó fogalommal való feldolgozásának megalapozásáról I. JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984(4), 71–90.
- 8 DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, Bp., 1992, 14.
- 9 KASSÁK Lajos, *A szintetikus irodalomról* = Uő, *Válogatott művei*, Bp., 1983, I. k., 588.
- 10 KASSÁK, *Az új versről* = Uo., 590.
- 11 Vö. pl. HEVESY Iván, *A művészet agóniája; Kassák Lajos költészete; KRÉN Katalin, Előszó* = H. I., *Az új művészetért*, Bp., 1978.
- 12 KABDEBÓ Lóránt, *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*, Bp., 1992, 251.
- 13 Vö. LAMPING, i. m., 21–37.
- 14 HAMBURGER, Käthe, Rilke, Stuttgart, 1976, 16.
- 15 FRIEDRICH, i. m., 166.
- 16 Vö. erről VALÉRY *Az ember és a kagyló* c. esszéjét, *Műhely*, 1992, 5. sz.
- 17 KERMODE, Frank, *Romantic Image*, London, 1957, 118.
- 18 Meg kell jegyeznünk, hogy az angol lírai modernség nagy poétikai vonulataira már jóval kevésbé alkalmazható az a korszakolási szempont, amellyel a magyar lírában a különböző költészeti paradigmákat el lehet határolni. Ennek valószínűleg az az oka, hogy történetileg világosan kimutatható avantgarde poétikai szemléletről nem beszélhetünk, az esztétista-szimbolista versnyelv együtt jelenik meg az avantgarde-jellegű eljárásokkal, a lírai hagyomány megújított alakulataival és a harmincas évek megváltozott világtapasztalatának poétikai következményeivel.
- 19 Benn montázstechnikájának elemzését l. LAMPING, *Das lyrische Gedicht*, Göttingen, 1989, 204–207.
- 20 Vö. BUDDERBERG, Else, *Gottfried Benn*, Stuttgart, 1961, 229.
- 21 Vö. LAMPING, *Moderne Lyrik*, 24.
- 22 Vö. BUDDERBERG, i. m., 221–226.
- 23 BENN, Gottfried, *Epilog und lyrisches Ich* = Uő, *Gesammelte Werke*, Wiesbaden, 1961, IV. k., 13–14.
- 24 BENN, *Nietzsche – nach fünfzig Jahren* = Uő, i. m., I. k., 489.
- 25 Vö. NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = Uő, *7 kísérlet...*, Bp., 1982, 117.
- 26 Vö. TÖRÖK Gábor, *A líra: logika*, Bp., 1968, 123.
- 27 Uo., 126. Az ilyenfajta szöveg- és képpalkotás funkcióiról l. még TAMÁS Attila, *A tárgyi világ megjelenítése József Attila költészetében és BÓKAY Antal, Verstípus és lírai kifejezés mód József Attila kései költészetében* = „A mindenséggel mérd magad!”, szerk. B. CSÁKY E., Bp., 1983.
- 28 Vö. NÉMETH, i. m., 158–162.
- 29 BARÁNSZKY-JÓB László, *Képnyelv és világgép*, Új Írás, 1978, 8. sz., 93.
- 30 WHORF, Benjamin Lee, *Sprache, Denken, Wirklichkeit*, Hamburg, 1963, 11–12.
- 31 Pl. BENN, *Über die Krise der Sprache* = Uő, i. m., IV. k.
- 32 Idézi SZEGZÁRDY-CSENGERY József, *Útőszó* = MALLARMÉ és VALÉRY Versei, Bp., 1990, 218.
- 33 FEHÉR M. István, *Előszó* = HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp., 1989, 52.
- 34 HEIDEGGER, *Identität und Differenz*, Pfullingen, 1963, 298.
- 35 L. pl. az *Ősapám* c. vers magyarozatát: SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, Bp., 1990, I. k., 418.
- 36 Ez a „költői köznyelviségre” való törekvés részben József Attilánál is kimutatható, l. SZABOLCSI Miklós, *József Attila költői nyelvééről*, It, 1980, 595.
- 37 „Csak amidőn minden felesleges lehullott, minden szubjektív, minden könnyű dísz, a műhely minden bizalmassága, hideg fényével akkor kész a vers acélos teste.” (HALÁSZ Gábor, *Szabó Lőrinc* = Uő, *Válogatott írásai*, Bp., 1977(2), 758.)

- 38 Russell filozófiájáról és hatásáról Szabó Lőrincre vö. RÁBA György, *A „megszűnt én” költészetének húrjain* = *Uő, Csönd-herceg és a nikkel szamovár*, Bp., 1986, 146–150. és KABDEBÓ, *Útkeresés és különbéke*, Bp., 1974, 148–150.
- 39 Pl. *A tékozló fiú csalódását, amely – bár a kötetbe nem került be – szintén a Te meg a világ verseivel egy időben keletkezett* (SZABÓ, *i. m.*, II. k., 782–783.)
- 40 RÁBA, *i. m.*, 156.
- 41 KABDEBÓ, *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*, 44–46.
- 42 KABDEBÓ, *Útkeresés és különbéke*, 91.
- 43 Vö. pl. SZÁVAI János, *Az önéletírás*, Bp., 1978, 85.
- 44 KABDEBÓ, *Szabó Lőrinc*, Bp., 1985, 75.
- 45 GIVON, Thomas, *Mind, Code and Context*, Hillsdale/London, 1989, 43–53.
- 46 Vö. KRISTEVA, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt, 1978, 94–96.
- 47 KABDEBÓ, *Útkeresés és különbéke*, 169–170.
- 48 KABDEBÓ, *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*, 65.
- 49 Uo., 8.
- 50 BÓKAY, *i. m.*
- 51 BENN, *Soll die Dichtung das Leben ändern?* = *Uő, i. m.*, IV. k., 592.
- 52 A kifejezést J. Kristevától, H. R. Jausstól kölcsönözzük.
- 53 DIJK, Teun A. van, *Pragmatics and poetics* = *Pragmatics of language and literature*, szerk. uő, Amsterdam/Oxford, 1976, 25.

Szempontváltozások a Szabó Lőrinc-recepcióban avagy egy kötet viszontagságai 1932–1992

„Szavaidat is értse úgy
mindenki, ahogy neki jobb.”

Vizsgálatunk tárgyát Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című, 1932-ben megjelent verseskötetének mintegy hatvan esztendő hatástörténete képezi a kritikák, tanulmányok és monográfiák tükrében.

A *Te meg a világ* kötetet a mai értelmezések szinte egyöntetűen a Szabó Lőrinc-i életmű csúcspontjának tekintik.¹ A kor számára tehát fontos, és talán egyre fontosabb témát választottunk (reméljük, hogy sem a ma, sem a holnap kutatói nem hazudtolnak meg ebben). Feltételezzük, hogy ez a kötet a XX. század végének értelmezői kérdésfelvetéseire releváns válaszstruktúrákkal felelhet. Vizsgálatunk lényege szerint arra irányul, hogy ezen kötet korábbi értelmezései mennyiben térnek el a ma (általunk) kitüntetettnek tekintett értelmezésektől, illetve hogy az interpretációk rendeződnek-e, pontosabban rendezhető-e valamilyen alapú, szűkebb vagy tágabb értelmezői közösségekbe. Ezen közösségek befogadói, elemzői normáit kutatjuk, remélve azt, hogy a kortárs hatásezstétikai szituáció önmegértését elősegíti a korábbi interpretációk e halmazának szorosabb vizsgálata, összehasonlítása. Ez utóbbi tétel alátámasztására egy jelentős tanulmányra hivatkozhatunk; H. R. Jauss Baudelaire *Spleen II.* című versének elemzésével hasonló célkitűzést követett.²

Véleményünk szerint a kortárs Szabó Lőrinc-kutatás kulcsfogalma a *dialogicitás*. Az utóbbi idők két kiemelkedő munkája, Kabdebó Lóránt monográfiája, illetve Kulcsár Szabó Ernő hosszú tanulmánya egyaránt egyik alappilléreként kezeli ezt a fogalmat. A recepcióban – tudásunk szerint – először fordul elő ez a terminus. (Kulcsár Szabó Ernő szempontrendszerében ez egy olyan kérdésfelvetésnek minősül, amellyel rátaláltunk a mű/korszak „megszólíthatóságának kódjaira”.³) Kétségtelennek tűnik, hogy a *Te meg a világ* ezen, eddig nem látott perspektívából egészen más képet mutat. (Ennek részleteire a Kabdebó-monográfia kapcsán visszatérünk.)

De mi tette tulajdonképpen lehetővé egy teljesen új nézőpont létrejöttét, amely többek között Szabó Lőrinc életművét egészében fölértékelt? Mi indította el azt a folyamatot, amelyet 1980-ban Németh G. Béla így jellemzett: „A két világháború között indult lírikusok életműve közül József Attiláé mellé egyre inkább Szabó Lőrincé magasodik bemerési ponttá”?⁴

A jelenség megértéséhez a Th. Kuhn által a diskurzusba emelt szakkifejezést, a paradigmaváltást hívhatjuk segítségül. Tehetjük ezt két irányból, egyrészt az irodalomtudomány újabb keletű irányzatai, másrészt ezen irányzatoknak a húszas–harmincas évek irodalmi, művelődéstörténeti korszakára alkalmazott modell megértésére. Mára a magyar szakirodalom jelentős része egyetért abban, hogy az 1950–60-as években tudományos paradigmaváltás zajlott le. Számunkra ez azért igazán lényeges, mert a strukturalista alaktani irodalomvizsgálatból a kontextuális hermeneutikai elméletbe átívelő szemléletváltás hozta létre egyáltalán a lehetőséget a – nem filológiai értelemben vett – hatástörténeti kitekintéseknek, így jelen dolgozatunknak az irodalomtörténeti kutatásba való beemelésére.⁵ Másrészt a kutatók (Szabolcsi Miklós, Kulcsár Szabó Ernő) véleménye szerint ez a tudományos paradigmaváltás tette lehetővé a XX. század első felének új típusú korszakolását, melynek szükségességére az új irodalomtudományos irányzatok hazai megjelenése előtt utal Németh G. Béla: „[Szabó Lőrinc] helyét, néhány róla szóló kitűnő tanulmány ellenére, igazán még ezután kell kijelölnünk.” Ezen kijelölés egyik alapvető szempontja lehet „a dialogikus költői paradigma” modelljének alkalmazása Szabó Lőrinc költészetére. Szem előtt tartva, hogy „a 20. századi költészet történetének meghatározó fejleményei nem láthatók be a ma [...] horizontjainak mellőzésével”,⁶ a dialogicitás számunkra fontos momentuma alapján tekintjük végig a *Te meg a világ* tükrében a Szabó Lőrinc-recepciót. Másrészt a Szabó Lőrinc-életmű elhelyezésében rendkívüli segítséget nyújthat a fent említett új periodizáció, melynek lényege a klasszikus modernség (esztétizmus), avantgarde, másodmodernség fogalomhármas,⁷ és amely József Attila és Szabó Lőrinc költészetét végre markánsan képes elkülöníteni a Nyugat korábbi fejleményeitől, valamint a harmincas évek más irányú tendenciáitól.

A fent említett tudományos paradigmaváltással egy időben, és valószínűleg attól nem egészen függetlenül egy másik, talán közismertebb korszakváltás is lezajlott az európai kultúrkörben. A modernség–posztmodernség átmenet azonban, akárcsak a kontextuálisnak nevezett (irodalom)tudományi struktúraváltás Magyarországon a mai napig sem vált általánossá, pontosabban általánosan tisztázottá. Ennek ellenére a kevés, bár növekvő számú modern horizontú elemzésre, az eredeti művek szélesedő skálájú fordítá-

saira, valamint néhány valóban a magyar posztmodernség létre utaló szépirodalmi műre támaszkodva talán nem érdektelen egy lehetséges posztmodern *Te meg a világ*-olvasatra való hivatkozás. Annál is inkább, mert bár a posztmodernség egyes képviselői elleneznek bármiféle kanonizációt, az elődök felsorolásában minduntalan feltűnnek Ezra Pound *Cantoi*, vagy éppen Joyce *Finnegans Wake*-je,⁸ melyek az előbb említett másodmodern paradigma kitüntetett, ha nem a legkitüntetettebb szövegei.

A posztmodern korszak, no persze ha beszélhetünk egyáltalán ilyenről (a posztmodern számos képviselője felveti a periodizáció végét, a szimultaneitás eljövételét⁹), egyik alapjellemezője a töredezettség¹⁰ minden tragikum nélküli elismerése, az egyetlen koherens egészzé össze nem állítható, univerzalizációra nem törő részrendszerek egymás mellett létezésének feltételezése és igénye. A széttartó rendszerek létre vonatkozó tétel tűnik a posztmodernség legfőbb kortapasztalatának. Véleményünk szerint ez a széttartóság (divergencia), „az állandó kötődés a kettősséghez, a megkettőzöttséghez”,¹¹ amely a Szabó Lőrinc-i dialogicitás további felértékelődéséhez vezethet. Másrészt, mivel a modernségre mint korszakra való teljesebb rálátást először a posztmodern tette lehetővé, ennek divergencia-elvével szemben lehetőség nyílik a modernség szemléletét egészében, tehát meglehetősen magas absztrakciós szinten megfogalmazni. Megpróbálva tudatosan explikálni előfeltevéseinket, a posztmodern divergencia-alapú értelmezés szempontjának figyelembevételével tekintjük át a *Te meg a világ* a modernség magyar szemléletéhez kötött értelmezéseit. A széttartó világlátás illetve szemlélet modernségbeli ellenpárjaként, a modernségre a posztmodern viszonylatában szerintünk jól használható módon egy *monolit*nak tételezett gondolkodásstruktúra modelljét alkalmazzuk, melynek jellegzetessége egy-egy aspektusú koherens világ- és műszemlélet.

I.

1932–1948

A *Te meg a világ* kötet fogadtatása egyértelműen sikeresnek nevezhető. A kritikusok egymást túllicitálva dicsérték az ifjú lázadóból férfivá érett költőt. A *Te meg a világ* olyan radikális különbségeket mutat a (hat évvel) korábbi kötetekhez képest, hogy szinte vita nélkül fogadták el: a költő megtalálta igazi hangját. Ugyanakkor a pozitív értékelés meglehetősen szerteágazó indoklásrendszert mutat. Ha emellett arra a hatástörténeti kuriózumra is felfigyelünk, hogy a magyar másodmodernség példa nélkül álló nagyságú és talán jelentőségű prózai alkotása, Szentkuthy Miklós *Prae*-je milyen értetlen-

ségbe ütközött, azonnal gyanússá válik ez a határozottan lelkes kritikai hangneme. Kétségtelen, hogy a *Prae* a jóval kevésbé kiépült prózaértelmezési struktúrákkal találta magát szemközt, amelyekbe tulajdonképpen a századforduló modernségének prózája, jelesen Proust és Joyce műveinek újító tendenciái sem épültek be. Sokkal inkább a múlt századi realista regény korlátlan elbeszélői kompetenciájával és sértetlen történetegységével analóg szövegszerveződésű művek álltak a befogadói elvárások homlokterében. A kortárs prózai művek közül az adott struktúrát annak szétzilálása nélkül feszegető *Isten háta mögött*-tel szemben Móricz és mások homogénabb szerkezetű művei kanonizálódtak. A líra helyzete egészen más a század első harmadában, a klasszikus modernség csúcsteljesítményei Magyarországon a Nyugat egy-mást követő nemzedékeiben születnek. Evvel a rendkívül markáns tradícióval a hazánkban gyengébb avantgarde igencsak nehezen birkózik meg. A húszas–harmincas évek fordulójára a lírában még mindig a századfordulós modernség szemléletformái, illetve Kulcsár Szabó Ernő koncepciójára utalva az avantgarde és az esztétizmus közös kérdésfelvető stratégiái uralkodóak. Annak a szemléleti, vagy másképpen paradigmaváltásnak, amely a korszakban az európai lírafejlődéssel párhuzamosan lejátszódott, hazánkban igen kevés tanúja akad. Itt nem egyszerűen az ismeretelméleti jellegű blumenbergi koncepcióra¹² szeretnénk utalni. Sokkal inkább arra, hogy amint a kortárs befogadói közösség prózapoétikai elvárásrendszere elmaradt az európaiótól, ugyanígy a líra másodmodern fordulata sem vált egy kisebb-nagyobb közösség közkincsévé. Ezzel párhuzamos az is, hogy míg szerte Európában az avantgarde utáni modernség tendenciái a tudomány számos területén hasonló eredményeket mutattak fel, addig Magyarországon ezek a tendenciák még csak nem is publikusak. Jellemző példa erre, hogy az európai műveltségű Szentkuthy kiterjedt korszerű humán és tudományos ismeretanyagával reménytelen távolságba került a hazai befogadói közösségtől. József Attila barátai révén vett tudomást néhány jelentős európai gondolkodó életművéről, Szabó Lőrinc pedig egy kalandosan szerzett angol nyelvű Russell-kiadásból merített „költői forradalmához” elméleti biztatást.

A *Te meg a világ* kritikái a kötet kapcsán legnagyobb hangsúlyt egyrészt a közösségiségre, másrészt a cselekvésség kérdésére helyeztek. Ennek alapja valószínűleg az a napjainkig tartó hatású jelenség, hogy Magyarországon a műalkotások létrehozójának tulajdonított azon kompetencia, amely a műbe való üzenetátvitelt biztosítja, az európai tendenciáktól (vö. Mallarmé költészete vagy Hofmannsthal *Chandos-Briefje*) függetlenül érintetlen maradt. A kifejezés épsége a monolitikus szemlélet számára inverz módon is működik, ha a művész szándékának megfelelően uralja a mű jelentésségét, akkor

felelőssé is tehető azért, azaz a művekben (a befogadás horizontján) konstituálódó identitás a művészével azonos. Ez a gondolati struktúra uralja a kezdetektől a Szabó Lőrinc-recepciót.

Lényege szerint tehát a korabeli kritikák (ahogy a későbbi elemzések is) *monologikus*ként értelmezik a kötet és az életmű darabjait. Maga Halász Gábor kifejti: „nem az a lényeg, hogy [a költő] helyesel vagy ellentmond, hanem, hogy ugyanarról beszél, mint én.” Halász szerint verseiben maga Szabó Lőrinc foglal állást, méghozzá az egyéniség és kollektivitás viszonyában az előzőre voksolva. Halász azonban hajlamos felmenteni „az értők szabadkőműves csapata” nevében: „Hálás lehetne felelőssé tenni őt az elhanyagolt tömegekért, ha a tömeg felelősséget érezne a mi lelki épségünkért.”¹³ A tömeg és az értők tábora, élén a költővel szembeállítás tipikusan az elefántcsonttorony és az „előörs” szemléleti közös nevezője. Maga Szabó Lőrinc írásaiban új költői magatartásként elutasítja a közösség e kitüntetett pozícióját. Ám hiába hivatkozik „egy »elközönségesítő« társadalmi szemlélet” szükségességére,¹⁴ költészetével kapcsolatban minduntalan ilyen kitételek hangzanak el: „bizonyos, hogy semmi sincs benne a cselekvő emberből”; „Az ilyen léleknek kevés érzéke van a konkrét realitás iránt.”¹⁵ A társadalmiság kérdéskörét legélesebben Bálint György állítja Szabó Lőrinc elé normaként, árulkodóan kétpólusú költői magatartásmodellt vázolva fel, amely az esztétizmus–avantgarde horizontra épül: az egyén, tehát a költő két lehetősége – „Igyekezhet a tarthatatlanná vált körülmények fölé kerekedni [...]. Ez a lázadás. A másik út: gögösen hátat fordítani a társadalomnak...”¹⁶ Maga Bálint mintegy bizalmat szavaz a költőnek, azt jósolva, hogy az előbb-utóbb visszafordul a társadalomhoz. Hogy a lírakritikai diskurzust mennyire az individualizmus–közösségiség kérdéskör határozta meg, erre jó példa, hogy az 1934-ben megjelent *Válogatott versek* recenzióban az ismert és kevésbé ismert kritikusok egyaránt kulcskérdésként kezelik. Így például az előbb említett Bálint György mellett Kassák: „Ilyen kevés optimizmussal, ilyen kevés bizalommal a tárgyak, eszmék és emberek irányában miképpen boldogulhat a költő?”¹⁷; vagy Móricz: „Tökéletes individualista, kikapcsolja magát a kollektív közösségből...”¹⁸ Az avantgarde–esztétizmus horizontja, és az azon kívül eső másodmodern individuum-értelmezés összeütközése az előbbi szemléleten belül maradó megnyilatkozásokban egyfajta logikai-szemantikai csúsztatásként érhető tetten, így Halász Gábor szerint az egyéniség és kollektivitás viszonya „kicsinyes és mesterkéltnél [...] ellentét, ha a nagy mű igézetében oldódik fel”; Móricz így fogalmaz: „kikapcsolja magát a kollektív közösségből, és ezzel egészen sajátos kollektívizmus virul ki gondolatai áramlásában”¹⁹; Katona Jenőt idézve „esztétista individualizmusa

védekezés [...], de itt is megcsendül valami csodálatos testvériség”.²⁰ Mellesleg esztétistának egyedül Katona Jenő nevezi a kötetet, illetve a költőt: „ez a költészet [...] minden szenvedést szépségre cserél...”²¹

Egy másik fontos szempont a tágabb kortörténeti kontextust figyelembe vevő szemlélet jelenléte a diskurzusban. Ez a szempont elsősorban azért lesz fontos számunkra, mert 1948-tól egészen a 90-es évekig majdnem teljesen hiányzik az elemzésekből, tért adva egy később jellemzendő biográfiai alapú recepcióstruktúrának. A harmincas évek Szabó Lőrinc-kritikáinak jelentős része szorosabb alkalmazás nélkül, axiomatikusan használja ezt a szempontot pl.: „az egyéniség mindig megharcol korával [...], a lomha történeti erők az ő testén keresztül csapnak össze” vagy „Szabó Lőrinc fejlődését szükségképpen determinálták azok a társadalmi és ideológiai viszonyok, amelyek közt élt”.²² Ezt, a kritikákban általában csak említés szintjén megmaradó aspektust azért érezzük kiemelendőnek, mert úgy véljük, hogy az említett előzményekre támaszkodva talán kibontakozhatott volna egy tágabb összehasonlítási stratégiájú, és szélesebb horizontú Szabó Lőrinc-értelmezés. Mint látni fogjuk, nem így történt.

Térjünk át a dialogicitás kérdésére. A kötet megjelenésével gyakorlatilag egyidejű az a felvetés, hogy verseire, illetve azok egy részére „az ösztönélet és a kutató értelem” intenzív együttélése jellemző.²³ A *Te meg a világ* verseinek szemantikai kétpólusúsága azonban csak egyetlen elemzésben foglal el kitüntetett helyet: Szentkuthy Miklóséban. Mielőtt ennek részletes elemzésébe kezdenénk, ki kell emelnünk, hogy a harmincas–negyvenes évek egyáltalában nem egyöntetűek a *Te meg a világ* verseinek értékhierarchiájában. Az azóta kanonizálódott versek: a *Semmiért egészen*, *Az Egy álmai*, a *Börtönök*, a *Csillagok közt* gyakran nem szerepelnek a kiemelték között. Tegyük ezzel kapcsolatban egy rövid kitérőt.

A posztmodern széttartó szemlélete jelentős elődjét ismerte fel a másodmodern szövegpoétikában. Ennek oka véleményünk szerint az, hogy a modernség monolit szemléletű korszakában ez az első fejlemény, amely a világ osztottságát tényként építette bele horizontjába. Ennek szövegeiben ugyan gyakran érintetlen marad a mondottságban fellelhető monolit struktúra, de maguk az állítások magukban hordozzák a divergencia lehetőségeit. A kortárs fogadtatás, éppen a monolitikus befogadói pozíció miatt kevésbé értékelte ezen széttartó tendenciákat, sokkal inkább a dialogicitástól független maradt, és szintén monolit pozíciókat őrző modalitásra figyelt. Ennek köszönhető az, hogy a Szabó Lőrinc-kutatásnak szinte a mai napig a pesszímista–optimista költői magatartás vizsgálata jelenti egyik főbb felvetését. A közösségiség–individualitás és ez utóbbi pesszímista–optimista kérdéskör

különválasztását alátámasztja, hogy a kommunalitás szempontjának állandó felmerülése a harmincas évektől a nyolcvanas évekig – ahogy erre utal maga Szabó Lőrinc is – a századfordulós modernség és az avantgarde szemléletformáinak továbbélésével magyarázható.²⁴ A dialogicitás, a két- vagy többpólusúság ki nem emelése a mára igazán fontossá vált versekben, illetve az a tendencia, amely elsősorban a beszélői modalitást, a hangoltságot mint a költői és ezzel egyenlővé téve az emberi magatartás alapismérvét teszi a műmegértés központjává, véleményünk szerint nemigen magyarázható a modernség horizontján belüli időbeli eltolódással. Az említett jelenséggel párhuzamos egyébként az is, hogy József Attila versei közül elsősorban a költői identitásegységet – erős hangulati töltés mellett – fenntartóak népszerűek az összetettebb világszemléleti stratégiákat magukba foglalóakkal (*Eszmélet*, „Költőnk és Kora”) szemben. De állításunkat ennél is jobban alátámasztja az, hogy maga Szabó Lőrinc is egyrészt a pesszimizmus nevében védte költeményeit a támadásoktól („Hogy pesszimizták vagyunk, az természetes”²⁵), és talán még jellemzőbb, hogy az összetett (dialogikus) versekkel szemben az egyszerű (monologikus) szerkezetűeket az optimizmus nevében preferálta,²⁶ és ezek arányát az 1943-as válogatásában feltűnően megnövelte. Ezzel kapcsolatban említhetjük Németh László 1933-as kritikáját is, amely tulajdonképpen az általunk is kiemeltnek tekintett verseket helyezi a kötetből való beszéd középpontjába egy teljesen eltérő indoklásrendszerrel rejtő metafora konklúziójaként: „Szabó Lőrinc azok közé a költők közé tartozik, akikből a húsukba vágó kötelék sajtolja ki a legszebb költeményeket.”²⁷

De térjünk vissza Szentkuthy 1943-ban megjelent írására. Ezt a tanulmányt több szempontból is kiemelhetjük a Szabó Lőrinc-recepció első korszakának egyéb szövegei közül. Első közelítésben a hangneme alapján. Bár előfordul például Halász Gábornál is modálisan már-már kanonizálóan nevezhető ítélet, de lelkesültségében Szentkuthyét egyik sem éri utol. Ezt talán visszavezethetjük a *Prae* megjelenését követő helyzetre, amely Szentkuthy számára teljes meg-nem-értésként tűnhetett fel. Magyarországon éppúgy nem akadt a *Prae*-nek értő bírálója, ahogy hagyomány sem igen, amire Szentkuthy támaszkodott/támaszkodhatott. Nem csoda, hogy Szabó Lőrinc művészi törekvéseit, melyek sok tekintetben párhuzamosak voltak az övéivel, kitörő örömmel üdvözölte. Szentkuthy bírálata kitűnik e mellett – s szempontunkból ez döntő – egy olyan interpretációs modellel, amely a Kabdebó Lóránt által kidolgozott aktor-néző-koncepcióig jóformán az egyetlen, amelyből a dialogicitást a versszerveződés lényegi elemének tekintő szemlélet bontakozik ki. A kritika metaforák és paradoxonok halmaza, ezekből csak figyelmes olvasásra áll össze kommunikációképes interpretáció. Ezt az is nehezíti, hogy

a paradox tendenciák²⁸ más Szentkuthy-szövegekhez hasonlóan a szöveg elemi szintjein is jelentkeznek. Talán ebben kereshetjük az okot, miért nem fordítottak a kutatók erre az írásra nagyobb figyelmet. A kritika legtöbb állítása a korábban idézett, más kritikákban szórványosan előforduló metaforákhoz hasonlít, amelyek kontextusukban konkrét logikai referencia nélkül fordulnak elő, s így többé-kevésbé arról tanúskodnak, hogy az elemzők saját ítéletük (pl. Szabó Lőrinc individualista), és befogadói élményük között valamiféle distanciát éreznek. Ennyiben tehát ezek a megnyilatkozások, mivel konkrét állítások között szerepelnek, nem bírnak teljes állításértékkel. Úgy tűnik, hogy a kritikus ezekkel a nem teljesen állítás formájú metaforákkal azt kívánta az olvasó tudtára adni, hogy a nyelvben („a kifejezés nehézségei”) illetve magában a befogadási aktusban („meg nem érthető vers”) olyan akadállyal találta magát szemközt, melyet nem tudott legyőzni. Szentkuthy ezeket a metaforákat állítja, méghozzá teljesen állítás formájában. A kritikus modalitás itt sokkal inkább azt sugallja, hogy a környező világ (esetünkben Szabó Lőrinc versei) leírására ez és csak ez a paradox nyelvi kifejezésrendszer alkalmas. A Halász Gábor, Móricz vagy Katona Jenő írásában, valamint a Szentkuthynál előforduló paradoxonok közötti különbség úgy summázható, hogy míg az előző szemlélet prioritást biztosít az egyenes állításoknak bízva a világ (a művek) ilyen leírhatóságában, addig az utóbbi esetben ez a módszer mint a kifejezés alapja tarthatatlanná válik. A Szabó Lőrinc által végrehajtott kifejezésbeli reformot megjelölhetjük a vers mint megnyilatkozás kontextusában a dialogicitást magába foglaló, de formailag, modalitásában monológ struktúrákat is őrző nyelv megteremtésében. Szentkuthy – ha nem feltétlenül azonos színvonalon is – hasonló nyelvi átértelmezést hajtott végre, méghozzá a fent említett kettősség jegyében, nem monolit struktúrákat szilárd állító „formával” ötvözve. Szentkuthy kritikájából a fenti jelenségen kívül még a következőket tartjuk kiemelendőnek. Szabó Lőrinc szemléletével rokon vonásokat itt és csak itt találunk a kortárs elemzések között az ontológia mint gondolatrendszer témakörében. Ontológián ebben az esetben semmi mást nem értünk, mint a dolgok létére mint az érvelés alapjára támaszkodó szemléletet. A *Te meg a világ* kötet ontológiai „ihletettsége” nemigen szorul bizonyításra. Szentkuthy írása igencsak hasonló irányú kérdésfelvetéseket tartalmaz: „az egyetlen pozitívum, hogy a dolgok valahogyan vannak.” Ehhez kapcsolható az a második közös nevező, amelyet meg kell említenünk. A húszas–harmincas évek költészetét az irodalomtudomány hosszú ideig a tárgyiasság szempontja alapján igyekezett elkülöníteni a századforduló lírai jelenségeitől. Habár mára háttérbe szorulni látszik ez az aspektus, kétségtelenül figyelemreméltó az a változás, amely e mentén fe-

dezhető fel a század első harmadának lírafejlődésében. Ennek a változásnak ha nem is tanúja, de bizonyos fokig részese Szabó Lőrinc mellett maga Szentkuthy is. Tanulságos egymás mellé állítani e célból a *Cigarettafüst* című versét, illetve a *Vers és valóságban az Egy pohár víz* című verséhez írt kommentárját, valamint Szentkuthy szövegét: „oly jó megérkezni az agy örök erjedéséből [...] a tárgyakhoz”; vagy máshol „megpihenni [...] a természet tárgyain, az örök emberség örökké ismétlődő legegyszerűbb és legegyszerűsebb kis jelenségein.”²⁹ És végül említsük meg azt a néhány nem elhanyagolható fontosságú megjegyzést, amely Szabó Lőrinc „humanizmusára” vonatkozik (pl.: „Nem fenséges ez a költői »humanizmus«?”).³⁰ A többi kortárs ítélet valószínűleg azért tartózkodott humanistának, az ember egyetemes érdekeit szolgálónak nevezni Szabó Lőrincet, mert az individualizmus–közösségiség poláris szembeállítására nézve többé-kevésbé átjárhatatlan a legsommásabban a *Ne magamat?* című versben elénekelt új szerű „személyiséglátomás” (Kabdebó L.). Ez az egyén szerepét ontológiai/ismetelméleti aspektusban megnövelő világlátás természetesen a humanizmus fogalmát is szükségszerűen átértelmezi. Erre az átértelmezésre volt érzékeny Szentkuthy, míg a többi kritikus a már említett pesszimista-individualista vádját sütötte Szabó Lőrinc-re, évtizedekre meghatározva a recepció irányát.

A következő kritika, amelyre kitérünk, Sötér István 1948-as munkája. Ez az írás tulajdonképpen portré, vagyis átfogó képet próbál adni műről és művészről. Véleményünk szerint kulcspozíciót foglal el a recepció történetében. Kulcspozíciót egyrészt azért, mert 1948-ig az egyetlen jelentősebb ilyen jellegű írás. Másrészt kitüntetett azért, mert több máig ható, és az egész, ’56-tól a kilencvenes évekig a recepciót meghatározó jelenség bontakozik ki benne. Mindenekelőtt az elmúlt negyven évet végigkísérő irodalomtörténeti trend, a pozitivistá hagyomány egy sajátos továbbélése, az irodalmi jelenségeket kizárólag biográfiai eseményekre visszavezető, a tágabb kontextust teljesen figyelmen kívül hagyó módszer találja meg benne előképét. Legfőbb alapja ezen módszernek a már korábban említett elképzelés, amely a költői műalkotásban konstituálódó identitást mechanikusan azonosítja a költő vélt vagy valódi élettényeivel, illetve ezek egymásra vetítésével egy tudományos szemlélet számára csak metaforikusként értelmezhető, konkrét vizsgálat számára gyakran használhatatlan szövegcsoportot hozva létre. Mint látni fogjuk, ez a módszer azért szül esetünkben különösen vizsgálat – ámde felettébb érdekes – eredményeket, mert Szabó Lőrinc részese a modernség egyik legfontosabb lírai paradigmaváltásának, amely a művész teljes körű kompetenciájának visszavonásával művész és mű a XX. században tetőződő elkülönülését készítette elő. Ezen trend jelenlétének bizo-

nyítására talán elég néhány példa idézése is: „[a költő] valamennyiünkénél védtelenebb”,³¹ „életét úgy osztja meg veled, mint valami lakást”,³² „az egész világot befogadja magához”.³³ A másik tendencia, amelynek nyomai az előzőéhez hasonlóan már a harmincas években megjelentek, de markáns megfogalmazást csak itt, 1948-ban kap, szintén központi helyet foglal el az elmúlt negyven év recepciójában. Ennek lényege a Szabó Lőrinc-i líra valamiféle elvont teleologikus (társadalom)eszményhez való viszonyítása, amely a költőt egy letűnt kor reprezentánsának állítja be. Sőtérnél ez így fogalmazódik meg: „Én és a világ – milyen túlhaladott már ez a problémája.”³⁴ Első pillantásra kevésbé látszik fontosnak ez a vélemény, de ha egy kicsit előreszaladunk az időben, egészen más súlyt kaphat. Tudjuk, hogy a Rákosi-rezsim Szabó Lőrinc műveit – egyéb nem poétikai jellegű okok mellett – a teleologikus ideológiával való összeegyeztethetlenségük miatt ignorálta. Illyés kritikája, melyet a recepció – bizonyos szempontból – legfontosabb írásának tekinthetünk, éppen a Sőtérnél is felbukkanó „ötletre” épül, amely Szabó Lőrincet és műveit értékes kövületekként mutatja be. Persze 1948 és ’56 kontextusa egészében más fénybe helyezi ezt az interpretációs módszert. Annyit mindenesetre előrebecsáthatunk, hogy Illyés irodalompolitikailag bravúros ötlete, amely tulajdonképp Szabó Lőrinc életművének megmentésére irányult, a recepció értelmezési stratégiáinak egyfajta beszűkülését is jelentette. Ennek megértéséhez térjünk vissza Sótér írásához. Sótér támaszkodik a harmincas évek recepciójának azon tendenciáira, amelyek, bár kevésbé „értették” Szabó Lőrincet (pontosabban korábbi interpretációs modelleket alkalmaztak), kanonizálták, úgymond klasszikus magasságba emelve zárkóztak el a kortárs műveknek minden időben kijáró interpretációs kényszer elől. Vagyis a kortárs művek kortárs vonatkozásrendszerét a kanonizált művek kanonikus értelmezésrendszerének struktúrájával helyettesítették azon évszázados hagyományra támaszkodva, amely a régi műalkotásokat új kérdésekkel nemigen igyekszik maivá tenni. Ha folytatjuk Sótér gondolatmenetét, melyben a *Te meg a világ* problematikája túlhaladottnak minősül, azt tapasztaljuk, hogy az ilyen értelmezés számára egészen könnyed, formális esztétikai élvezet forrásává válnak ezek a számunkra csöppet sem ilyen típusú műélvezetet nyújtó versek. Maga Sótér nem tartja magát ilyen következetesen saját koncepciójához, meglehetősen váratlan fordulattal „élő, valóban dialektikus feszültségű költészet”-ről kezd beszélni, amely „örök lendületben [tart] a jövő felé”.³⁵ Az előbb felvázolt értelmezést sokkal inkább az 1956 utáni recepció teljesíti ki.

II.
1956–1992

Illyés 1956-ban, egy rezsim bukásának évében a rezsim által a nemkívántak listájára utalt szerzőt próbált megmenteni a publicitás számára Szabó Lőrinc – vagy: *boncoljuk-e magunkat elevenen* című írásában. Az, hogy 1949-től 1956-ig Szabó Lőrincről nem jelenhetett meg kritika vagy elemzés, egyértelművé teszi, hogy Illyés indokolt, ám felettébb nehéz vállalkozásba fogott. Személyes indítékai mellett mindenképpen a Szabó Lőrinc-i életmű nagyságának, jelentőségének felismerése vezette. Az írás helyének kijelöléséhez mindenképpen szükséges néhány szóban annak körülményeire kitérni. A Szabó Lőrinc műveiről szóló szekunder irodalom mellett maguknak a műveknek kiadása is szünetelt a Rákosi-rendszer éveiben. Illyés – Szabó Lőrincsel ellentétben – a hatalommal kötött kompromisszum révén, melynek jellegére dolgozatunkban a terjedelem korlátozottsága miatt nem térhetünk ki, meglehetősen referenciális helyzetbe került az ötvenes évek irodalompolitikájában. Az adott viszonyok között csakis ezért engedhette meg magának, hogy egy úgymond feketelistás költőt védelmébe vegyen. Hogy vállalkozása milyen merész volt, nem nehéz belátni, ha az írását ért bírálókat tekintjük végig. De ne vágjunk a dolgok elébe, térjünk vissza magához az íráshoz. Illyés ügyesen választotta meg a publikálás helyét, a *Válogatott versek* előszavaként jelentette meg. (Valószínű egyébként, hogy egyáltalán a kiadásban is nagy szerepe lehetett Illyés tekintélyének.) Azért volt kitűnő ez a választás, mert bár a hivatalos álláspont, mely az írás megjelenése előtt egyértelműen negatív, az annak publikálása után kitörő vitában alakult ki, és az előszó hangneménél sokkal „mértéktartóbb”, de mivel Illyés méltatása egy primer szövegkiadás részét képezi, sokkal inkább kerülhetett a nagyközönség kezébe, mint a folyóiratokban zajló utólagos – a „helyesbítés” szándékával fellépő – vita.

Mire is vállalkozott Illyés Gyula tulajdonképpen? Egy negatív értékű kánon kívánt megváltoztatni, amely természetesen egy meglévő interpretációra támaszkodott. Ahhoz tehát, hogy ezzel szembeszállhasson, új értelmezésre volt szüksége. Ennek egyetlen hátulütője az volt, hogy értelmezésének ugyanazokra az alapokra kellett támaszkodnia, mint az előző, negatív értelmezésnek. A Rákosi-rendszert mint az elveket eltúlzó, személyes érdekből eltorzító korszakot elítélő 1956 utáni, némileg konzolidáltabb rend ugyanis ugyanazokkal az elméleti tézisekkel, azok „helyes/pontos” értelmezésével igyekezett saját létét ideológiailag megalapozni, mint az előző. Ezek a főbb tézisek – a társadalom teleologikus felfo-

gása, az osztályuralom stb. – gyakran frazeológiai panelkészletként inkább funkcionáltak, mint paradigmát megalapozó szemléleti eszközként. Az értelmezések számára viszonylag tág teret engedtek tehát, a lehetséges értelmezések közötti harc azonban a nem nyelvi szint referenciális viszonyaira sokkal inkább támaszkodott, mint egy nem elsősorban hatalmi diskurzusban. Illyés tehát saját irodalompolitikai pozícióját használta egy – mint látni fogjuk – szélsőséges interpretáció elfogadtatására. Hiába teremtett azonban kedvező feltételeket mind Illyés státusa, mind az az értelmezési szituáció, amely a hatalmi rend 1956-os átalakulásával meglehetősen szabadságot nyújtott a kommunista tézis- illetve frázisrendszer alkalmazásában, ha az adott, viszonylag tág határok közé egy oda semmiképpen nem illő szerzőt kellett elhelyezni. Ha ugyanis összevetjük az egész elmúlt negyven év szemléletében közös nevezőként szereplő tényezőket a Szabó Lőrinc-recepció bármely eddigi értelmezési struktúrájával, azt az eredményt kapjuk, hogy e két szemléleti horizont gyakorlatilag összeegyeztethetetlen. Ez két ponton a legszembevetőbb. A '48 után Magyarországon kialakult, és a kilencvenes évekig vegetáló hatalmi struktúra, mint minden totalitárius rendszer, az egyén szuverenitásának lehetséges minimalizálására törekedett. Ezzel szemben Szabó Lőrinc gyakorlatilag minden értelmezése közös a személyiség központi pozícióiba helyezését illetően. A másik fő inkompatibilitás a teleologikus szemlélet kérdése, amely a kommunista-szocialista világkép alappillére, Szabó Lőrincnél azonban igen kevés nyomát találjuk. A fentiek ismeretében lesz igazán érdekes Illyés írásának elemzése.

Tekintsük az előszó egy rövid részletét: „[Szabó Lőrinc] a polgári élet konfliktusainak a legnagyobb költői ábrázolója.”³⁶ Szabó Lőrinc két irányból volt leginkább támadható. A Rákosi-időkben nem hoztak létre új értelmezést, átvették az „individualista pesszimista költő” harmincas években kialakult olvasatát. Ha – a lukácsi koncepció alapján – egy mű mimetikus, és a hivatalos álláspont szerint a világ jó, vagy javul, értékes műalkotás nem lehet pesszimista. Másrészt, ha a műalkotásoknak gyakorlati szerep jut a társadalmi fejlődésben, akkor egy mű individualista sem lehet. Illyés briliáns módszerrel vágja át e gordiuszi csomót: mint később kitérünk rá, nagy referenciájú utalások segítségével a klasszikus műalkotások létmódjába utalja Szabó Lőrinc verseit, amelyek innen nézve tehát saját koruk – nem a szocializmus, vagy ne adj’ isten az egész világ – negatív szemléletét tartalmazzák. Mivel ez a kor, a polgári világ a rendszer kritikáinak egyik fő célpontját is képezi, Szabó Lőrinc egyszerre lesz jogosan pesszimista és – realista is. „A Te meg a világ témája megannyi probléma: mit tudok elfogadni abból, amit ez (az!) a világ nyújt [...] semmit!”³⁷ Illyés ezenkívül több adut is

kijátszik. A rezsim antiklerikalizmusára támaszkodik: „Ez az a fajta gyötrő magány, amelyre a katolikus egyház éppoly diadallal mondja rá, hogy íme, ide jut, aki elhagyja a Nyáját és az Aklot!“. Rájátszik a kommunizmus polgár- és kapitalizmusellenességére: „De hisz neki a polgárság a nyáj s a kapitalizmus az akol!“³⁸ És ami a legfurcsább ebben az egész mentési kísérletben, így lesz Szabó Lőrincből a polgári rend által szándékosan félreértelmezett költő („a kritika ezt annak idején ebben a pirulában nyelte le: individualizmus; individualista túltengés“³⁹), aki akár már-már egy kommunista forradalmár előképe is lehet („Az vesse rá az első követ, aki – már akkor! – nála szívósabban s igényesebben látott a kérdéshez“⁴⁰). Ez utóbbi megjegyzés az adott szituációban persze oldalvágás is lehetett bizonyos emberek harmincas évekbeli múltjára.

Illyés tehát nem támaszkodik a harmincas–negyvenes évek recepciójától különböző értelmezésre, és a korábbi elítélő kritikák alapelvein sem változtat, mégis a legnagyobb hallgatásból a legszélesebb nyilvánosság elé kívánja juttatni Szabó Lőrincet. Ehhez nem elég az a széles koncepció, amely a polgári világ kritikusaként nevezi ki a költőt. Részletesen kitér minden olyan konkrét vádra és vitás szövegrészre, amellyel az életműnek számolnia kellett. A fő vádak – individualista, pesszimista –, mint már említettük, a harmincas évekből valók. Az újabb keletűek – jobboldali (fasiszta), kommunistaellenes – nagyrészt a hatalmi rendszer neurotikus ellenségkeresésének is betudhatók. És az egyik igen gyakori, a diskurzusban egyfajta referencia nélküli szégyenbélyeggé devalválódott ítélet – formalista. Ez utóbbi címke minden összetettebb poétikai megalkotottságú irodalmi szövegre felkerült Szabó Lőrinctől a valójában a kommunizmus és szocializmus alapelveivel messzemenőkig egyetértő Kassáig. Többé-kevésbé láthatóvá válik tehát, hogy a formalista kategória végletesen formális szempontú, ám hatásában annál sajnos sokkal elementárisabb. Többek között ennek köszönhető ugyanis az, hogy a hazai befogadói közösségek és műalkotások jelentős részétől mind a mai napig érezhetően távol maradtak a szövegalkotás mikéntjében lezajlott XX. századi tendenciák. De térjünk vissza arra, hogyan is próbálta Illyés lemosni a vádakát Szabó Lőrincről. Az individualista vád eltüntetésére a már többször emlegetett módszer kerül elő, amelyet talán „Szabó Lőrinc az ellenálló“ névvel illehetünk. „Vagyis: irigylendő, kívánatos ez az individualizmus? azaz: egyáltalán individualizmus ez még? S nem óvás inkább tőle? Ez a világ s minden rezzenete ellentmondás. Kinek használunk, ha ezt az ellentmondást leleplezzük? Nyilván nem neki, ennek a világnak és társadalomnak, hanem a tagadóinak.“⁴¹ Illyést talán itt érhetjük leginkább tetten, egyértelművé válik, hogy írásának célja egyáltalán nem elemző kritikai vagy értel-

mező, a szöveg retorikai szerkezetéből kitűnik annak illokúciós terheltsége.⁴² A „formaművész” Szabó Lőrinc egy hasonló, ámde sokkal erőtlenebb védőbeszédet kap, ezek szerint a költő igenis a „tartalomra szabja a formát”; „Fő jellegzetessége, szinte világnézete is ebben [ti. a stílusban] mutatkozik meg.”⁴³ A rendszernek a költővel szemben hangoztatott ítéleteire, amelyek társadalmi helyzetére és világnézetére vonatkoztak a következő, részben kifejezésekben fellelhető választ találjuk: „polgáriassult mozdonyvezetőfi” vagy „Soha [...] fáradhatatlanabb és megbízhatóbb munkást [...] a 30-as évek Szabó Lőrincénél.”⁴⁴ Már említettük, hogy az ötletet, hogy Szabó Lőrincet klasszikus alkotóként állítsa be, Illyés nagy referenciájú nevek tömkelegével támasztja alá. Így előkerül a szövegben Don Quijote, J. Sorel, Rastignac vagy Fr. Moreau, a művészek közül Villon, Verlaine és Baudelaire.

Szólnunk kell azonban Illyés mentési módszerének jelentős negatív következményeiről is. Abban, hogy Szabó Lőrincet az európai irodalmi hagyomány legnagyobbjaihoz méri, természetesen jó szándék vezette. Az adott helyzetben nem is igen tehetett mást, ha egyáltalán lehetővé akarta tenni szövegeinek kiadását, és felszabadítani a vele kapcsolatos diskurzust. Csak hogy olyan fegyverhez nyúlt, ami hosszabb távon fordítva is elsülhetett, és, hogy képzavarral éljünk, el is sült. A régi, klasszikus műalkotások létmódjába utalta ugyanis Szabó Lőrincet, de közben implikált egy már említett befogadói pozíciót is, amely az ilyen művek olvasását megfoszthatónak, sőt, megfosztandónak látja a műélvező saját korának kérdésfelvetéseitől (amit a modern irodalomelmélet legtöbb irányzata mára teljesen lehetetlennek tart). Maga Illyés azért választhatta ezt a „klasszikus távolságba” helyező módszert, hogy Szabó Lőrincet leválassza a kortárs műveknek kijáró, azok korreferenciáit feltáró befogadói módszerről, ami Szabó Lőrinc művei számára az ötvenes–hatvanas években végzetes lehetett volna. (A módszer legeklatánsabb példájaként a *Vezér* című vers illyési kommentárját idézhetjük, amely Shakespeare-monológként érti a korra igencsak egyértelműen vonatkoztatható verset.) Csakhogy ezzel gyakorlatilag azt a levegőt zárta el az életműtől, amely az esztétikai kommunikáció alapja, az örökös újraértelmezését, amely egy (irodalmi) hagyományt minden kor számára élővé tesz. Ennek következményei máig kimutathatók a tágabb értelemben vett recepcióban. Idáig visszavezethető az a tendencia, hogy miért alkalmazta a befogadói közösség a József Attila-i életművön kialakult befogadói stratégiákat évtizedeken keresztül Szabó Lőrinc lírájára.

Illyés Gyula 1956-os előszavára Somlyó György, majd Komlós Aladár válaszolt. Ez a két írás határozta meg azt a hivatalos álláspontot, amely az irodalom monolitikus hatalmi diszkurzivitása miatt uralkodóvá válhatott

1956-tól a nyolcvanas évekig. Hatásuk annak ellenére volt rendkívüli, hogy tulajdonképp semmi újat sem tartalmaznak. Arra következtethetünk, hogy az elsősorban a szövegükön kívül létrejövő konszenzus fogalmazódott meg bennük, vagy legalábbis olyan alternatív lehetőséget nyújtottak, amely mind az irodalmi közvélemény, mind a hatalom számára megnyugtató lehetett. Valószínű, hogy fontos volt a kérdés rendezése, hiszen Illyés írása, bár rejtetten, de meglehetősen provokatív élűnek tetszhetett sokak számára. „Szabó Lőrinc költészetének mélyen problematikus lényege”⁴⁵: ez a kifejezés talán nem is annyira a költészet, hanem a kialakult helyzet problematikuságára vonatkozik. A szituáció kényessége főleg abból adódott, hogy Illyés az átrendeződés szlogenjét – a „dogmatikus és szektás” hibák kiküszöbölését – is felhasználta Szabó Lőrinc védelmében. Óvatosan közeledtek hát hozzá kritikáikkal, nehogy ők is a dogmatika vagy a szektáság az előző renchez hasonlóan felülről megállapított listájára kerüljenek. Ennek köszönhetőek azok a – különben semmiféle különösebb vonatkozással nem bíró – megnyilatkozások, amelyekkel a szerzők saját magukat, illetve véleményüket igyekeztek védeni. Illyésnek tehát sikerült úgy beállítania a kérdést (nem [csak] a szó fegyverével), hogy a dogmatizmus, amelynek elítélése 1956 után éppoly kötelező lett, mint Rákosi dicsérete korábban, Szabó Lőrincet hibásan ítélte el. Mivel az új hatalmi rend diskurzusába Illyés azt vetette bele, hogy a dogmamentes értelmezés Szabó Lőrincről pozitív, az Illyésnél kisebb jelentőségű irodalompolitikai/hatalmi helyzetű írók vagy kritikusok, akik (személyében) nem támadhatták Illyést, nem kockáztathatták meg, hogy Szabó Lőrinc elítélésével az átalakuló rendben a régi rend híveiként tűnjenek fel. „Hogy félreértés ne essék: nem »politikai« megítélés kérdése ez; ami ilyesmi történt Szabó Lőrinc esetében, jobbára káros vagy igazságtalan”;⁴⁶ „De ha kilábalunk az elmúlt évek babonájából, mely csak a társadalmi haladásért küzdő költészetet becsülte, ha belátjuk, hogy nagy érték az a költészet is, amely művészien s új és mély megvilágításban mutatja be az emberi lelket, akkor Szabó Lőrinc lírájának joga van nagyrabecsülésünkre.”⁴⁷ Abba tehát, hogy Szabó Lőrinc „nagy költő”, már kevésbé lehetett belekötni, ez ugyanúgy hatalmi jelleggel dőlt el, mint ellenkezője korábban. Nincs szó persze arról, hogy azt tételeznénk, a kritikusok mind Szabó Lőrinc elítélésére törtek volna, csak a helyzet akadályozta őket ebben. Az viszont bizonyosnak látszik, hogy akik állást foglaltak, nemigen dönthettek súlyos következmények tekintetbevétel nélkül a kérdésben. „A fenntartások fenntartásával is: nagy költő”⁴⁸ – írja Komlós Aladár. A fenntartások fenntartásával. Ez azért fontos, mert Illyés előszavában igen kevés nyoma van fenntartásoknak. Sikerült tehát keresztülvinni a Szabó Lőrinc megmentésére tett kísérletet, Sza-

bó Lőrincből évtizedekre „nagy költő” lett. Csakhogy az a brilliáns technika, ahogy ézt Illyés végrehajtotta, veszett kárba. Hiába idézte J. Sorelt és Don Quijotét, emlegette Shakespeare-t és Baudelaire-t, Szabó Lőrincet újra csak „a legszélsőségesebb individualizmus” és „az embereknek [...] végletesen pesszimista megítélése”⁴⁹ megszokott vádak érték. A recepció ezzel a harmincas–negyvenes évek azon értelmezői tendenciáihoz tért vissza, amely mintegy hallgatólagosan elismerte a költő jelentőségét, sőt, klasszikus nagyságát, de a közösségiség és pozitív világlátás síkján ítélte meg, és ezek nevében ítélte el Szabó Lőrincet.

Készült azonban egy másik Illyéssel vitázó mű is. Ebből kiderül többek között, hogy Illyés munkája az említett szöveggel egyetemben 1955-ben keletkezett.⁵⁰ Talán nem alaptalan az a feltételezésünk, hogy Illyés tanulmányát az 1953-tól datálható, a rendszer konszolidációját ígérő változás jegyében írta meg, s meg nem jelenésének oka az a fordulat lehetett, amely például Kassák évtizedek óta kiadatlan műveinek publikálását az arra való konkrét ígéret ellenére megakadályozta.⁵¹ Ha mindez így történt, Illyésnek írása közzétételével az 1956-os események diskurzusátalakító hatását kellett megvárnia. S hogy ekkor milyen jól számított, azt jól mutatja a következő szöveg, pontosabban annak sorsa. Szigeti József saját bevallása szerint 1955-ben írta válaszát Illyés tanulmányára. Miután az megjelent az 1956-os könyvhét Szabó Lőrinc-kötetének előszavaként, Szigeti saját válaszát beszerkesztette az 1959-ben a közönség elé került tanulmánygyűjteményébe. „Illyéssel polémiában [...] kísérletet tettem arra, hogy a marxista esztétika elvi álláspontjáról meghatározzam Szabó Lőrinc költészetének és költői fejlődésének fő vonásait.”⁵² Szigeti egy korábbi írására hivatkozva kifejti, hogy „[Szabó Lőrinc] magatartása: romantikus antikapitalizmus [...] Egyénileg lázad a saját élete nevében...”⁵³ Itt is felbukkan hát az a már jól ismert pozíció, amely képtelen az egyes személynél univerzálisabb életérzésként felfogni a Szabó Lőrinci költészetben fellelhető világszemléleti momentumokat. Azonban ezen sorok ezen értelmezés legszélsőségesebb változatát képviselik, egy olyan minden ízében dogmatikus struktúra megjelenését, amely egyedülálló a recepcióban: „[Illyés látja] – s ez nem kevés – hogy mindez konkrétan a kapitalista élet ocsmányosága és szörnyűsége ellen irányul. Egyik legkomolyabb érdeme cikkének, hogy elsőként tárgyalja ennek a végletesen individualista költőnek egy s másban valóban pozitív viszonyát a dolgozó tömegekhez.”⁵⁴ A tanulmány minden részéből az ítélkező modális pozíciója árad, olyan monolit struktúra, amely az igazság egyfajta kinyilatkoztatását saját kompetenciakörébe utaltattnak látja. Ugyarakkor azt az ötletet, hogy Szabó Lőrinc egy kom-

munista előkép, nemcsak hogy átveszi, de tovább is fejleszti. Mint az egyik fenti idézet mutatja, Szabó Lőrinc az illyési ellenálló után „romantikus antikapitalista” lesz. Ilyet Illyés maga nem írt le, mint láttuk, finom utalásokkal járta körül a témát. Szigeti azonban nemcsak hogy nem elégszik meg a homályos célozgatással, de a saját állításán (ítéletén) fel is háborodik, mélyesen elítélve Szabó Lőrinc káros XIX. századi attitűdjét, kizárólag ebből a szempontból vitatkozva Illyéssel. Ami ezeknél sokkal fontosabb, más vádak is felújít a költővel kapcsolatban. „Általában – minthogy itt közvetlenül politikai kérdésekről van szó, hadd jegyezzem meg, már most – a fejhajtás a tömeg előtt, egybekapcsolva a tömeg elutasításával, az izoláció fenntartásával (ennek skálája a Szabó Lőrincnél látható magatartástól a Hitler-féle cinikus tömegmegvetésig terjedhet) minden jobboldali, a fasizmust előkészítő szellemi és politikai áramlat jellemző vonása, amely legfejlettebb formájában a fasizmusban lép fel.”⁵⁵ Azonban nemcsak Szabó Lőrincet, de Illyést sem kíméli: „Érthetetlen, Illyés paraszti demokratizmusa felől is érthetetlen, hogy a parasztforradalmár miért tartja ezt a közösségi jelleget »nem kis eredménynek«?”⁵⁶

Szigeti argumentációja, amellet, hogy személyek ellen irányul, az életműből a korai lázadó Szabó Lőrincet emeli ki. Szerinte *A Sátán műremekei* és *Te meg a világ* kötetek igazán értékesek. Összességében az egész írásban az lehet érdekes, hogy a korábban vázolt elméleti rendszer (ti. a dolgozó tömeggel való kapcsolat) számára teljesen irreleváns *Te meg a világ* is a kitüntetettek között van. Az, hogy *A Sátán műremekei* – az avantgarde tényezőket szép számmal tartalmazó kötet – átjárható a kommunista szemlélet felől, még érthetőnek tűnik, hiszen a művész szerepéről mint a világszemléleti teleologizmus kiszolgálójáról való elképzelés Kassákra, a korai Szabó Lőrinc-re, vagy éppen a szocialistának nevezett propaganda jellegű irodalomra egyaránt jellemző. De azt a tényt, hogy Szigeti a *Te meg a világ* kötetet is mint haladó művet tünteti ki, csak úgy magyarázhatjuk, hogy a szerző több figyelmet fordított írása pragmatikai viszonyaira, mint elveinek az értelmezésben való megjelenésére. Ezen azt értjük, hogy ahelyett, hogy a hangoztatott kommunista esztétikai elvek birtokában a kérdéses kötetről új olvasatot alakított volna ki, megelégedett a korábban (Illyésnél) nem kommunista, inkább egy kultúremler ízlésére alapuló kanonizáció átvételével. Ehelyett a mondás monolit struktúráját arra használta, hogy elveinek univerzalitása nevében olyan ügyekre is kiterjessze ítéletalkotásának körét, amelyek esetében az ilyen ítéletek az európai kultúr-szemiotika körében védettnek minősül. „Itt olyan problémáról van szó, amelyet Illyés a maga paraszti kö-

mokratizmusa alapján is helyesen láthatna és ítélné meg, ha valami helytelen elképzelés a barátságáról nem akadályozná ebben.”⁵⁷

A fentiekben tehát az ötvenes évek dogmatikus monolit és agresszív gondolkodásának egy tipikus példányát láthattuk. Nagyon fontos azonban, hogy a fenti írás a diskurzusban egyáltalán nem foglal el jelentős helyet. Már említettük, hogy Illyés írása egy átrendeződés speciális lehetőségeit használta ki. Ha azt a foucault-i modellben⁵⁸ jól értelmezhető jelenséget is tekintetbe vesszük, hogy egy hatalmi diskurzus átszerveződése nem elsősorban a szövegek struktúrájának azonnali változásában érhető tetten, hanem a szövegek publicitásának mértékén, akkor a fenti állítás egyáltalán nem meglepő magyarázatot nyer. Abból a tényből, hogy míg Illyés írását 1956-ban 9300 példányban adták ki, Szigetiét 1900-ban, összességében elmondhatjuk, hogy a diskurzusban uralkodóvá vált szöveg jól mérte fel a kontextus változását, míg Szigeti az idők változását figyelmen kívül hagyva szélsőségként, az irodalmi diskurzusba annak marginális jelenségeként került be.

A következő említésre érdemes szövegcsoporthoz Németh László két, illetve Sötér István egy tanulmánya képezi. Ezen írások közös nevezője, hogy összefoglaló igényük ellenére rövid terjedelműek, s stílusuk ehhez mérten esszéisztikusabb.

Az első Németh László-szöveg sok tekintetben Illyés nagy hatású előszavával mutat rokonságot. Egy Illyésétől eltérő koncepciót vázol – melynek sommás tagadását Sötérnél találjuk meg – Szabó Lőrinc nagyságát alátámasztandó. Az illyési fő érv, miszerint Szabó Lőrinc a polgári kapitalizmus bírálója, itt igen kevéssé kap helyet, legfeljebb szólamyszerűen: „...a kivételes gyötrelém is, amit a nyugati s tőkés életforma jelent neki”, de ez is sajátos indokrendszerrel: „[Szabó Lőrinc] alapjában véve keleti ember.”⁵⁹ Az érvelés alapja egy, az Illyés vázolta képhez annyiban hasonlító állítás, amennyiben poétikai megalapozás helyett elméleti konstrukciókra támaszkodva ez is igen egyszerűen cáfolható. Előre lép azonban azzal a Németh László-i állásponttal, hogy nem régi műalkotásként kezelve az életművet, a kortárs irodalmi diskurzus körébe kívánja bevonni. Ha Németh László írásának lényegét Szabó Lőrinc élővé tételében látjuk, úgy ez a kísérlet az illyésihez hasonlóan magán a szöveg egyfajta ellenállásán bukik el. Azok a kevésbé jelentős vitázók, akik mind Illyés, mind Németh László esetében a nagyszabású koncepciót egyszerűbb olvasattal szembesítették, olyan interpretációs elvekre támaszkodtak, mint maguk az állítások megfogalmazói, csak a szöveghez, a befogadói közösség esztétikai tapasztalatához jóval közelebb interpretációt használva.

Németh László koncepciója szerint Szabó Lőrinc népi író. A megfogalmazást egy olyan módszerrel igyekeznek tompítani, amely a fogalmat a diskurzusban nem dominánsan jelen lévő jelentések említésével tágtítja ki. Szabó Lőrinc úgy népi író, ahogy Shakespeare és Rabelais. „[Szabó Lőrinc] társadalmi hitelességéről, hogy egy népes, másutt nem ábrázolt embercsoport, a városra szakadt vidéki leghívebb megszólaltatója.”⁶⁰ Ez néhány éven belül már a második ötlet, hogy tulajdonképp kit is ábrázol Szabó Lőrinc. Diakrón szempontot érvényesít Illyés: a polgári kapitalizmust, szinkrón Németh László: a városba szakadt vidékit. De hogy már itt is érvényesül a hetvenes években kiteljesedő, Sőtér írásaiban korábban is uralkodó, a poétikai jelenségeket a költői személyiségre visszavezető tendencia, arra konkrét példát idézhetünk: „Van, aki mint József Attila, egy új, addig meg nem szólalt társadalmi osztály hangját kapja újdonságul – Szabó Lőrinc mindig csak magáról, a maga nevében beszél.”⁶¹ De ennél jobban alátámasztja ezt az a koncepció, amely a népi Szabó Lőrinc költészetének jellemzőit annak erkölcsösségéből, kíváncsiságából, mesterségtiszteletéből, igazságszeretetéből kívánja levezetni. Mindezekről a kérdéses használhatóságú felvetésektől függetlenül (hasonlóan a már elemzett 1933-as kritikához) a művekre vonatkozó konkrét vélekedések párhuzamosak a XX. század végi elfogadott értelmezéseikkel: „...a nagy diadalmas kötet, a *Te meg a világ* beállítja a jó hangot, a költő és témái közt a helyes arányt.”⁶²

A második Németh László-írás egy előadás publikált szövege. Új kérdésfelvetés nincs benne, néhány sommás meghatározását érdemes kiemelni. „[Szabó Lőrinc] a kultúrába betört népi erő nagy jelképe.”⁶³ A Szabó Lőrinc körül kialakult irodalmi diskurzusra következtethetünk azokból az adatokból, amelyeket, mintegy mellékesen, Németh László szolgáltat. „Válogatott verseit, melyeket a múlt könyvnapon órák alatt elkapkodták...”⁶⁴; „[Szabó Lőrinc a *Válogatott versek* megjelenése után még] megérte az első hökkent ellentmondások elhalkulását is...”⁶⁵

Sőtér István írása – akárcsak Illyésé – egy kiadás kísérőtanulmányaként jelent meg. Ebben az összegző munkában az lehet érdekes számunkra, hogy az eddig vázolt konstrukciókból mennyit vesz át, s ebből következtethetünk arra, hogy ezek az irodalmi köztudatba mennyire tudtak beilleszkedni. Sőtérre leginkább az ellentétek kibékítésének szándéka jellemző. A felmerült diakrón és szinkrón szembenállás így jelentkezik nála: „A költő világa és hangja: olyan vallomás a korról és önmagáról...”⁶⁶ Németh László koncepciójának az a része, amely Szabó Lőrincet egy csoport reprezentánsának tekinti, megjelenik Sőtérnél: „[Szabó Lőrinc] »életregénye« a magyar értelmiség egy jelentős részének válságait és drámáit úgy mutatja meg, ahogy

magyar regény még soha.”⁶⁷ Szabó Lőrinc mint népi író azonban már elfogadhatatlan Sőtér számára: „Szabó Lőrincet tehát a népi mozgalomhoz legfeljebb az irodalmi élet esetleges szálai fűzhetik.”⁶⁸ Két dolgot kell még kiemelni a szövegből. Egyrészt azt, hogy periodizációjában a *Te meg a világ* kötet nem szerepel kitüntettként (említés csak a *Különbéke* és a *Tücsökzene* című kötetekről fordul elő). Ez azért furcsa, mert az a két szekunder szöveg, amelyre Sőtér támaszkodik, a *Te meg a világ* kiemelt jelentőségében megegyezik. Nem lehetetlen, hogy ennek oka Sőtér következetességében keresendő, ugyanis ha a diskurzusban uralkodó individualizmus, passzivitás, lázadás fogalomkört tekintjük, ezek alapján valóban nem tűnik ki a kérdéses kötet (pontosabban nem ezek alapján tűnik ki). Ha így fogjuk fel a dolgot, akkor mind Illyés, mind Németh László irracionális módon, pontosabban explicitté saját számukra sem tett tényezők alapján jutottak a *Te meg a világ* kanonizációjára. A másik fontosnak tűnő momentum a diskurzus rendjének megváltozására vonatkozik. 1955-ben Illyés még fontosnak tartotta Szabó Lőrincet a formalizmus vádjától tisztázni. 1962-re azonban mindez megváltozott, hisz Sőtér így ír: „A tartalom elvész, de ami lírai formaként, lírai kifejezési művészetként létrejött: az tovább él...”⁶⁹

Mielőtt az általunk az abszurd kifejezéssel jelölt szövegek körére térnénk, a hatvanas évek nagy elvárásokkal terhelt, és referenciáját egyes kutatók körében máig őrző műre, *A magyar irodalom történetére*, pontosabban ennek Szabó Lőrincel foglalkozó részére kell kitérnünk. Ezen szöveg vizsgálata azért fontos a recepció szempontjából, mert mind szándékában, mind fogadtatásában dominálnak a kanonizáló momentumok. Ez az írás a később jelentős monográfiát is író Rába György munkája. A szöveg majd minden állításában visszavezethető a recepció tárgyalt szövegeire. Rába így ír: „Ezért már ifjúságából származtathatjuk a tapasztalati világ elé gőrcsövet tartó embernek azt a kíváncsiságát, mely érett költészetét jellemzi.”⁷⁰ (Vö. Szentkuthy idézett tanulmánya.) Jelölt intertextuális kapcsolat áll fenn Németh László, Illyés és Sőtér írásaival, míg nem jelölt, de véleményünk szerint világos az összefüggés Szigeti tanulmányával is. Ez utóbbi két konkrét szövegrészben mutatható ki, s mindkettő a Szigeti által Szabó Lőrincnek tulajdonított világszemléleti jelenségekre utal. Rába György ugyanakkor messze toleránsabb és modernebb szemléletet képvisel annyiban, hogy a költő személyiségét ért vádakat igyekszik elkülöníteni a költészet egészének értékelésétől. „Szabó Lőrinc későbbi jobboldali radikalizmusa, mely inkább csak személyes magatartásában, egy-két cikkében jelentkezett...”⁷¹; „Ez a lázadás még nem teljesen tudatos, a költő romantikus antikapitalizmusát inkább belső szen-

vedély fűti, mint forradalmi társadalomkritika.”⁷² A recepció szokásossá vált fordulatain – pl.: a pesszimizmus, individualizmus – túl Rába munkájában egyrészt a harmincas–negyvenes években felmerült, de az ötvenes–hatvanas években a diskurzusból kiszorult kifejezések, illetve értelmező momentumok, valamint produktív újdonságok merülnek fel. Az előző csoporthoz tartozik mindenekelőtt az ismeretelméleti agnoszticizmus, illetve a pesszimizmus mint metafizikus világnézeti jelenség feltételezése. Az új felvetések egy része valószínűleg összekapcsolható a már Sötér kapcsán említett diskurzusban megjelenő változással, amely a líra poétikai („formai”) komponenseit újra a vizsgálat potenciális tárgyai között tartja számon. Ez a szemlélet más pozitív tendenciákkal együtt első komoly megvalósítást Rába monográfiájában nyer.

Az irodalom nyelvben való létezésére hangsúlyt fektető horizont juthat csak arra a megállapításra, hogy „[Szabó Lőrinc] Látásmódja [...] a technika és a természettudományok fogalmaival korszerűsíti modern líránkat.”⁷³ Hasonló újdonság a kontextuális szempont érvényesítése az életmű vizsgálatában, hiszen József Attilán kívül más alkotót a korábbi recepció nemigen emlegetett. „Szabó Lőrinc [...] a húszas évek német illetőségű »új-tárgyias« irányzatának, a Neue Sachlichkeitnek művészi eredményeit kamatoztatja...”⁷⁴

A hatvanas évek elején, a magát marxistának nevező kritika háttérbe szorulásával két olyan recepcióstruktúra is megjelent, ami a már emlegetett pozitivistá hagyományra vezethető vissza. A két szövegcsoport tehát közös feltételezésében, hogy a műalkotások vizsgálatában az alkotó életének kutatása központi helyet foglal el.

Az első csoportból csak néhány írást emelünk ki, valószínű, hogy egyébként sem nagy számú szöveg tartozik ide. Közös jellemzőjük az, hogy valódi élettényekre igyekeznek támaszkodni. Az első említendő írás, Bóka László műve,⁷⁵ irodalompolitikai események személyes háttérét kívánja megvilágítani – tisztázó jelleggel. A második írás Illyésé, a *Szabó Lőrinc testközelből* tulajdonképpen a költő magánéletének azon momentumait tartalmazza, amelyeket Illyés közérdekűnek értékelt. A harmadik Baránszky-Jób László 1964-es tanulmánya,⁷⁶ amely a *Tücsökzene* értelmezését tartalmazza a szerzői szándékok alapján. Mindhárom szerző a Szabó Lőrincel való személyes kapcsolat alapján ír. A három szöveg, és talán az egész jellemzett szövegcsoport legfontosabbja Illyés személyes hangú vallomása. Mind szövegalkotási módszerére, mind pedig modális jellemzőire nézve a legvilágosabb információkat egy jellemző részlettel adhatunk. „Ő, a művészetében oly fejedelmien igényes, az emberekkel való érintkezésben kimeríthetetlenül de-

mokrata volt. Tudott, sőt szeretett úgynevezett autóstoppal utazni. Ez azt jelentette, kiállt a kocsijáró szélére, s addig integetett a járműveknek – a teherautóknak éppúgy, mint a motorkerékpároknak –, amíg nem akadt olyan, amely megállt és fölvette.”⁷⁷ Arról lehet vitatkozni, hogy a szigorúan vett irodalomtudomány mennyiben hasznosíthatja az ilyen és hasonló írásokat. Arról is, hogy a befogadói pozíciót mozdíthatja-e „előre” a szöveg. De tiszta modális és pragmatikai viszonyrendszere mindenképpen elősegíti azt, hogy bármely szempont – legyen az esztétikai vagy tudományos – könnyen szisztémájába illeszthesse a maga előfeltevései alapján. Messze nem ez a helyzet a második vizsgálandó csoporttal. Hogy Illyést idézzük: „A pletykadüh egyik legalantasabb formája, amely tudományos vigyort mímelve turkál, szennyez és képzeleg – vagyis ferdít – impotenciája szánandó kielégüléséül.”⁷⁸

Az 1950-es évek közepén indult útjára az a művészeti áramlat, amelyet az abszurd kifejezéssel illet a szakirodalom. Az elemzők többé-kevésbé meg egyeznek abban, hogy a jelenség háttérben egy olyan világszemléleti válság áll(t), amely H. R. Jauss szerint a modernség utolsó horizontját képezi.⁷⁹ Lényege talán a lényeg-látszat (Sein-Schein) kettősség agóniájának fogható fel, amennyiben a világ fenti kétosztatóságának fenntartása az ismeretelméleti válsaggal társulva negatív (tragikus) világképet hozott létre. A Szabó Lőrinc-recepcióban a negativista világkép első reprezentáns képviselője Somlyó György 1961-es írása. Az ebben az írásban már a maga teljességében kibontakozó – sajnálatos módon máig fel-felbukkanó – szövegstruktúra valószínűsíti, hogy ha nem is elsősorban Szabó Lőrinc életművének másodlagos irodalmában, de egyéb alkotókkal (mindenekelőtt József Attilával) kapcsolatban már néhány évvel korábban kezdett kiépülni. Somlyó írása bár tipikusnak mondható, a jobbak közé tartozik. A legszélsőségesebbeket jellegzetes módon a diskurzusban kevésbé jelentékeny helyet elfoglaló szerzők produkálták. A címek önmagukért beszélnek: „az önmarcangolás művésze”, „a bűnvalló és szeretetáhitó” stb. De térjünk át Somlyó írása, illetve e sajátos műfaj elemzésére.

A szövegtípus legalapvetőbb jellemzője a világszemléleti negativitás. Tragikus világkép, amely olyan kifejezőkészletet épít ki magának, amely sem korábban, az 1950-es években nem fordul elő, sem az abszurd hatásától valamilyen szempontból távol maradtak között. Ez a szemlélet a szöveget nem az önkifejezés modális szerkezete alapján szervezi. Ennek oka talán az, hogy a hatvanas években, bár ilyen másodlagos irodalom létrejötte lehetséges, de a szövegek szerkezete magán hordja a rendszer elítélő normájának, ennek létének állandó – nem feltétlenül tudatos – tudatát. Az abszurd trend-

jének e sajátos magyar megfelelőjét hosszú ideig jellemzi ez a szövegalkotás szintjén tettenérhető külsődleges szabályozottság. A talán legpontosabban tragikusnak nevezhető világlátás ezekben a másodlagos szövegekben sajátos kettős szerveződésben lelhető fel. Tekintsük először ennek első komponensét. E szövegszervező elv egy olyan Szabó Lőrinc-olvasatra támaszkodik, amely a versekben manifesztálódó világfelfogást tragikusan negatívnak látja pl.: „A kozmikus elmúlás e szinte már nem is emberien körvonalazott, ropant árnya...”⁸⁰ Ezen értelmezői pozíció modellezésére a már említett látzat–valóság szembenállást hívjuk segítségül. Az abszurd világszemlélete, jelezési, kimondhatósági stb. válsága erős leegyszerűsítésben visszavezethető arra, hogy mint emberi pozíció elengedhetetlennek tartja az igazság, valóság, jelentés, verifálható nyelvi megjelenítés stb. keresését, ugyanakkor értékvesztésként veszi tudomásul az ezen a téren elért eredmények megkérdőjelezhetőségét. A huszadik század ismeretelméleti fejleményei a modalitás szintjén egy, a válság előtti monolit pozícióval szembesülnek. Szabó Lőrinc a másodmodernséghez sorolható világszemléleti horizontja azonban nem egészen ilyen jellegű. Az igazság monolit tételezésénél itt jóval összetettebb képleteket találunk.⁸¹ Szabó Lőrinc tehát azokra a kérdésekre, amelyekre az ötvenes–hatvanas évek széles rétegei az abszurdnak nevezett szemléleti rendszer alapján adták meg válaszaikat, egy összetett, osztott igazság-/valóságképet implikáló szövegstruktúrával – amelyet dialogikusnak nevezünk – felelt. A harmincas–negyvenes évek Szabó Lőrinc-értelmezése pontosan azért tünteti ki a pesszimista értelmezést, amiért az ötvenes–hatvanas években kezdődő az abszurdot: mert horizontja olyan monolit világszemléleti pozíciókra támaszkodik, amelyek felől egy dialogikus struktúra átjárhatatlan. Jó példa erre a fenti szövegcsoport legrepresentánsabb primer szövege, Konrád György *A látogató* című regénye, amely 1969-ben sem tud kilépni az ábrázolás alapú poétika Szabó Lőrinc által a *Te meg a világ* kötetben már 1932-ben megkérdőjelezett szerzői pozíciójából.⁸²

Térjünk rá a recepció ezen szövegeinek konkrét vizsgálatára. Azt már kifejtettük, hogy e szövegek a kortárs (harmincas–negyvenes évek) bírálathoz hasonló értelmezésre támaszkodnak. Hasonló tételezés az is, hogy a versekben konstituálódó identitás – az univerzális ábrázoláskompetencia értelmében – a szerző személyiségével azonos. A recepció korai szövegeitől mégis egészen különböző szövegstruktúrákat találunk. Ezen írások legnagyobb részét ugyanis egy olyan beszédmód jellemzi, amely – a saját szövegalkotási kompetenciát a szerzőéhez mérhetőnek tartva – a költőről, annak is elsősorban világszemléletéről fogalmaz meg állításokat. Ezek modális pozíciója a már ismertetett modellt alátámasztva – monolit. A művek, illetve

az egész életmű így annak az értelmezői módszernek esik áldozatul, amit sommásan allegorézisnek nevezhetünk, s amelynek kritikája H. R. Jauss nevéhez fűződik.⁸³ Mivel ez a módszer nem értelmezésnek, hanem egyfajta kinyilatkoztatásnak tekinti magát, a művekről való kommunikáció teljes beszűkülését hozza magával: „[a költő] harcot immár nem vállalt többé másért, csupán az érzékeknek az értelmetlen világtól kicsikart egyéni ünnepeiért”⁸⁴; „Ez a költő végül oda jutott, hogy ne tudja magát és az embert többnek látni a féregnél, mely majd fölfalja, s amely szintén fölfalatik...”⁸⁵

A szövegek alkotójának abszurd világszemléleti horizontja – s ezzel e szövegek kettős szerkezetének második komponenséhez jutottunk – nem csak a költő létértelmezésének egyfajta deskriptív szándékú megjelenítésében lelhető fel. A hosszú ilyen jellegű mondatok között árulkodóan előfordulnak olyanok, amelyekben már nem különíthető el, hogy még a költő, vagy már a szöveg szerzője beszél.⁸⁶ Az ábrázolás-poétika egy olyannyira szélsőséges értelmezésére bukkanhatunk, amely a költő „igazat-mondásán”⁸⁷ fellelkesülve jelölt vagy jelöletlen idézeteket szerkesztve a szövegbe mintegy átveszi a tárgyául választott alkotótól a szót. Ráadásul mivel egy művésztől veszi azt át, kivonva magát a műről való beszéd kommunikatív alapfunkciói alól, a líra szövegszerveződési sajátosságai közül a szekunder szövegben legkevésbé tolerálhatót teszi sajátjává – a referencializálhatatlanságot. „Ez a költő, aki, mint lombját és virágait nagy mementóinak egyike, a téli bodzabokor, minden zöldellő eszményt, illatos illúzióit levetkezett magáról, s csupasz reménytelenségben irtóztatós magányba dermedve... stb.”⁸⁸

A Szabó Lőrincről készült monográfiák közül kettő sorolható az abszurdnak nevezhető szövegcsoporthoz, Steinert Ágota (1971) és Lászlóffy Aladár (1973) munkája. Steinert Ágota doktori értekezése rendkívül alapos filológiára támaszkodik. A mű bibliográfiája a legteljesebbek közé tartozik, Szabó Lőrinc műveire, és a szekunder irodalomra (ezeken belül az újságcikkekre is!) terjed ki. Ennek ellenére – elsősorban szempontrendszerének köszönhetően – újszerű eredményeket nem képes felmutatni. A már jellemzett szövegalkotási módot alkalmazza. A klasszikus műalkotások (mint láttuk, Illyés már 1956-ban, Szabó Lőrinc életében így kezelte az életművet) értelmezésének igen kézenfekvő, ám teljes mértékben megkérdőjelezhető módszerét választja. Modalitásának alapjává teszi a szerzővel való azonosulást, pontosabban a Szabó Lőrinc-művek olvasatát visszavetíti a szerzőre, egy olyan fiktív identitást hozva létre, amelynek sem Szabó Lőrinchez (vö. Illyés életrajzi jellegű írását), sem a műveknek az abszurdon kívüli korok értelmezéséhez nincs sok köze. Innen vezethető le, hogy sem Steinert Ágota könyvében, sem a szövegcsoporthoz egyéb szövegeiben nem sok biográfiai, illetve más ko-

rábbi interpretációra való utalást találunk. Sőt, Steinert más szerzőknél tovább megy, vitába is száll „a költő”-vel (jellegzetesen metaforikus kontextusba kerül ez a szó az abszurd horizontú művekben). Olyannyira reálisnak, igaznak tartja saját – más korszakból nézve szélsőséges – olvasatát, hogy a józan ész, vagy valamiféle reális valóságkép nevében el is ítéli azt. Annyiban tehát Steinert könyve a kommunista kritika szemléletét veszi át, hogy az alkotót hajlamos a maga képviselte normák alapján hibás szemléletűnek, téves álláspontot elfoglalónak nevezni. Csakhogy míg a kommunista elvekre támaszkodó írások egy hatalmas diskurzusban mint annak képviselői manővereztek, addig Steinert mögött nincs ilyen „aranyfedezet”. Gyakorlatilag a szerző saját személyes normarendszerét alkalmazza úgy, ahogy korábban Marxot vagy Lukácsot idézték. A következetesen a lukácsi esztétikára támaszkodó szerzők művei, mint szisztematikus eszmerendszer hívei, többé-kevésbé kommunikációképes hagyományt hoztak létre, az idő Steinert művét (pontosabban az utókort) azonban ettől is megfosztotta. Íme néhány ítélet a műből: „Világnézet és egyéni hajlamok így szoros börtönbe zárják Szabó Lőrincet...”;⁸⁹ „S mert nem elég erős, hogy magát jól érezze...”;⁹⁰ „De ez a vallomás már nem meggyőző, Szabó Lőrinc megfélemezik egy fontos lélektani kérdéstről...”⁹¹ stb. S hogy egy ilyen horizontú értékelés milyen furcsa élvezetet talál a saját maga által tévedőnek nevezett költő műveiben: „elrettető példává válik, állandóan tudatosítja bennünk reménytelen ketősségét...”⁹²

Lászlóffy Aladár munkájáról sajnos még annyi jót sem mondhatunk, mint Steinert Ágotáéről. Úgy tűnik, azok közé a könyvek közé tartozik, amelyeket a keletkezés kora és korunk között eltelt idő teljesen elváltat tőlünk. Szempontjai és megállapításai a tudományos vizsgálat számára használhatatlanok, a szépirodalmi szöveg esztétikai élvezhetőségét véleményünk szerint meg sem közelíti. A *Te meg a világ* kötetről szóló szöveg a következő, a szerző egyéni horizontján minden bizonnyal releváns felvetésként feltűnő kérdéssel kezdődik: „Pillanat vagy folyamat a költés?”. A szerzőnek a következőkben sikerül magát megnyugtani saját kérdésének megválaszolhatatlansága felől: „Mint minden értékes költői életmű, Szabó Lőrinc verseinek flórája, faunája, emberisége is alkalmas közeg a válasz kutatására, és megnyugtató, hogy ezúttal se találjuk meg a választ.”⁹³ Mégsem bír saját, immáron tisztázottan megválaszolhatatlan kérdésétől szabadulni, pár oldallal később ezt találjuk: „Mert pillanat is, folyamat is a költés. Amennyire pillanat, annyira folyamat.”⁹⁴ A *Te meg a világ* kötetrel kapcsolatban is sikerül néhány felettébb egyszerű állítást ugyanacsak egyénien megfogalmazni: „Egyik legjelentősebb kötete; a jelzett motívumok égisze alatt, a jelzett programmal itt már nemcsak

rohan, hanem él és dolgozik. És teljes költői műszere birtokában.”⁹⁵ Akkor sem rejti véka alá egyéniségét, mikor poétikai következtetéseket igyekszik levonni: a versek szövegi megalkotottságának feladata „...szolgálni a költő pillanatnyi csatakiáltását.”⁹⁶ „S ezek a felizzó fegyverek csak szavak...”⁹⁷

Térjünk át a *Te meg a világ* szempontunkból valóban fontos értelmezéseire, ezek közül mindenekelőtt a számos kérdéssel érdemben először foglalkozó monográfiára, Rába György könyvére. Ennek fő újdonságát a kontextuális szempontú művizsgálat következetes alkalmazásában, valamint poétikai kérdéseknek a vizsgálatba való bevonásában lelhetjük fel. Kizárólag ilyen, a horizont szélesebbé válását jelentő változás teszi lehetővé a következő kijelentés megfogalmazódását: „Szabó Lőrincnek ez a kötete, bár heterogén, nemcsak a költő fejlődésének új szakaszát jelenti, hanem a magyar líra történetében is új ízlést jelent.”⁹⁸ Rába nem lép ki abból a szemléleti körből, amellyel a kötet a harmincas–negyvenes években szembesült. Nem véletlen, hogy a polgári Szabó Lőrinc-kutatás legkiválóbb műveire, Halász Gábor és Szentkuthy Miklós írásaira évtizedek óta először itt találunk hivatkozást. A recepcióban az ezen szemléletre épülő értelmezés talán legkiválóbb teljesítményét sikerült létrehozni. E szemléletről csak annyit jegyzünk meg, hogy azon kétosztatóság jegyében fogalmazta meg a versekben fellelhető világ-szemléleti horizontot, amely a következő állítás: „Az új Szabó Lőrinc világfelfogása metafizikus, annak is pesszimista, individualista és értékrendje relativista.”⁹⁹ Mögé mint potenciális és verifálható szempontrendszert felrajzolva látta az optimista közösségi és az értékek hierarchiájában nem kételkedő ember horizontját. A Rába által meg nem kérdőjelezett szemléleti hagyomány része ezenkívül a versbeli identitás és az alkotó személy szétválasztatlansága. Jellemző azonban az, hogy bár Rába nem tér el ezektől a momentumoktól, más felvetésrendszerre támaszkodó horizont számára is releváns állításokat fogalmaz meg. Ennek hátterében valószínűleg az áll, hogy a fenti rendszerre nem támaszkodik olyan kizárólagosan, mint számos elődje, a műről való beszéd előterébe a művekben megfogalmazódó filozófiailag értékelhető megnyilatkozások eredete, illetve a megfogalmazás nyelvi hogyanja lép. „A szakirodalom (e sorok íróját is ideértve) Szabó Lőrinc költészetében korábban nem látott összefüggő eszmerendszert [...]. De a költőnek itt bemutatott életfelfogása határozottan körvonalazott, egymáshoz fűződő lételméleti gondolatokra, metafizikai rendszerre vall.”¹⁰⁰ Rába György a *Te meg a világ* szemléletét két filozófiai elődre, Schopenhauer és Bertrand Russell műveinek hatására vezeti vissza. Módszere produktivitását az is bizonyítja, hogy sikerül megkülönböztetnie ennek segítségével a harmincas évek Szabó Lőrinc-líráját a fin de siècle dekadenciájától. „A *Te meg*

a világ a lét természetére vonatkozó gondolatai Schopenhauer metafizikájának hú tükre, nem pusztán »világfájdalom«, a századvég költőinek egyhangú életérzése...¹⁰¹ Ugyanakkor mint a filozófiai kitekintés első jelentős alkalmazója azt a – véleményünk szerint túlzó – álláspontot képviseli, amely egy korszak műveinek világszemléleti egyezését kizárólag konkrét hatásoknak tulajdonítja. Innen magyarázható, hogy miután eszmetörténeti analógiákra bukkant, azok jelentőségét, hatását ad absurdum viszi. Így lehet az életmű kérdéses része „a német filozófus tételeinek mélyen átélt, szerves kifejtése.”¹⁰² Russell *The Problems of Philosophy*-ja kapcsán is meglehetősen mechanikusan azonosít elméleti és nyelvkezelési szempontból.¹⁰³ Ez a módszer másrészt előremutató tendenciaként is értelmezhető. Rába poétikai fejtegetéseinek fő újdonsága ugyanis az, hogy állításainak eszmetörténeti, de legalábbis világszemléleti háttérrel, magyarázatot igyekszik adni. Míg korábban elszórt utalások Szabó Lőrinc nyelvéről, illetve a *Te meg a világ* nyelvi sajátosságairól előfordultak (vö. főleg Steinert¹⁰⁴), de ezek rendszerbe, vagy legalább tágabb kontextusba helyezésére először Rába György tesz kísérletet. A recepcióban tulajdonképpen először beszél érdemben nyelvszemléleti kérdésekről a konkrét nyelvi jelenségeknek tágabb kontextust teremtve. „A *Te meg a világ* nyelvszemlélete [...] szókinccse puritán, legtöbbször mellőzi a költői képet, és fogalmi látással, a logika világosságával elemzi a szituációt.”¹⁰⁵ S hogy e monográfia, illetve annak *Te meg a világ*-elemzése produktív lehetőségeket rejt, s hogy szemléletében a későbbi munkákat előlegzi, arra a dialogicitás egyfajta korai értelmezéséből következtethetünk: „A *Te meg a világban* feltűnik egy érdekes, újszerű eljárás, mely nem pusztán formaszervező elem, hanem a költő szemléletét is áthatja: ez az ellentétekben gondolkodás.”¹⁰⁶ Rába azonban csak nagyobb szövegegységek, versek, illetve több versszakból álló egységek közötti intertextuális kapcsolatként interpretálja a jelenséget.

Az első olyan írás, ahol a fent említett dialogicitás a maga – számunkra – valódi jelentőségében jelenik meg, Kabdebó Lóránt 1974-es monográfiája, az *Útkeresés és különbéke*. „Így versében két szemlélet szembesül, a kiteljesedni akaró lázadó és ennek kudarcait figyelő, szkeptikus elemző.”¹⁰⁷ Ez a felvetés, mint láttuk, a recepció legjobb teljesítményeiben, elsősorban Szentkuthy és Rába írásaiban már előkerül az életmű, illetve a kötet egyik fő jellemzőjeként. Kabdebó megállapításainak fő újdonsága nem ebben van. Sokkal inkább egy olyan szemléletbeli változásra kell felfigyelnünk, amely nemcsak a felvetések szemantikai szintjén, de a művekről való beszéd hogyanjában is jelentkezik. A fenti, a recepció egészét végigkísérő gondolat, a művekben jelentkező kétpólusúság ebben az új horizontban kaphatja meg – a mai recepció szerint

– őt megillető helyét, egy sereg további, a korábbi recepció számára be nem látható következménnyel együtt.

Véleményünk szerint az az alap, amelyre a már említett, a poétikai következtetések nyelvi megjelenését is átalakító változás visszavezethető, a már sokszor emlegetett versbéli identitás és biográfiai személyiség közti distancia megjelenésének segítségével írható le. Ez a jelenség azért jelenthet, pontosabban jelentett komoly átalakulást a kötet, az életmű, de ha tetszik a két háború közötti, és az az után kialakult poétikai jelenségekről való gondolkodás történetében, mert éppen ebben a korszakban jöttek létre a monologikus szövegszerveződést összetettebb struktúrákkal felváltó műalkotások. Az is érthetővé válik, hogy a századforduló jelenségeit a húszas–harmincas évekétől csak azon szemléleti átalakulás eredményeinek birtokában lehet markánsan megkülönböztetni, melynek fő jellegzetessége a Kabdebó-monográfia újdonságát is megteremtő, az identitásokat elkülönítő vizsgálati pozíció. Ugyanakkor Kabdebónál nem a saját újszerűséget deklaráló formában, hanem konkrét poétikai következtetésekben érhető tetten ez a szemlélet.

E pozíció lehetővé teszi a versben konstituálódó személyiség mint poétikai jelenség felismerhetőségét, amely a másodmodernség vizsgálatában alapvető fontosságú: „A személyiség épp ebben az egymásnak feszülő, egymást ellenpontozó, de ki is egészítő dialógusban fogalmazódik meg...”¹⁰⁸ Lehetőséget teremt a korábbi, az individualizmus-közösségiség tengelyén megfogalmazott ítéletek alapját megkérdőjelező megállapítás megfogalmazására: „...megszünteti a külső és belső világ korábbi kettősségét.”¹⁰⁹ S végül e horizont felől nézve válhat fontossá egy olyan kitekintés, amely Szabó Lőrinc költészetének harmincas évek előtti jelenségeit versnyelvi sajátosságok segítségével különíti el a *Te meg a világ* kötettől, ezzel megadva a klasszikus modernség (avantgarde) és a másodmodernség közötti átmenet egy poétikai modelljét. „Korábban a Szabó Lőrinc-versben a költő, a vers írója hol lelkesen együtt száguldott a versben ünnepelt lehetőségekkel (*Fény, fény, fény*), hol néptribunusi pózban szónokolt a társadalmi korlátozások [...] ellen (*A Sátán műremekei*). A témákkal való ilyen jellegű érzelmi együttmozgás ezekben a versekben megszűnik.”¹¹⁰

A következő monográfia, amelyre kitérünk, Kabdebó Lóránt 1985-ös munkája. Szemléletében bizonyos visszalépés mutatható ki a fentiekben vázolt-hoz képest. Ennek oka véleményünk szerint annak köszönhető, hogy az 1974-ben készült előző monográfia előre mutató fejleményei nemcsak az irodalmi köztudat, de az irodalomtudomány köreiben sem kaptak megfelelő visszhangot. S mivel Kabdebó ezen nyolcvanas évekbeli műve terjedelmében és formátumában egyaránt népszerűsítő jellegű, olyan befogadói közösséget

céloz, amely nemigen tudott volna mit kezdeni a modern felvetéseket is magába foglaló tudományos jellegű szöveggel. Kabdebó tehát az irodalomról való beszéd egy olyan köznyelvén igyekezett megszólalni, amely széles rétegek elvárasi horizontjának felel meg. Így azonban – talán az író számára sem tudatosan – lemondott azokról a nem explikált előfeltevésekről, amelyek '74-es munkáját korszerűvé tették. A közvélemény ugyanis sem a versben konstituálódó identitással, sem a külső és belső világ kettősségének megszűnésével mint tolerálható világszemléleti jelenséggel nemigen tudott mit kezdeni. A monográfia szerzője tehát egy közkeletű hagyományra épített, az abszurd a nyolcvanas években is uralkodó nyelvére. Korábbi felvetéseit ezzel mintegy felhívítva próbált a szélesebb közönségigény elvárásainak megfelelni. Ezzel azonban azt a produktív, a művekről való beszédben megjelenő szemléletet adta fel, amely egyébként is ritka a hetvenes–nyolcvanas évek magyar irodalomtudományában.

Folytatásra a Szabó Lőrinc-recepcióban ez a hagyomány csak 1992-ben talált, mikor is Kulcsár Szabó Ernő nyugat-európai irodalomelméleti teóriáknak a diskurzusba való beemelésével lehetővé tette az 1974-ben meglehetősen magukban álló elvekkel való kummunikációt, s így azok kiteljesítését. A továbbiakban két olyan írás vizsgálatára térünk át, amelyek tételezésünk szerint egy új irodalomtörténeti paradigma a recepcióban való megjelenésére utalnak.

A kortárs recepció két reprezentáns művére, Kabdebó Lóránt *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”* című monográfiájára, illetve Kulcsár Szabó Ernő *A kettévált modernség nyomában* című tanulmányára térünk ki. Ezek a szövegek sajátos produktív viszonyrendszerben állnak egymással. Míg Kabdebó a kor filozófiáinak tükrében igyekszik elsősorban poétikai következtetéseket megfogalmazni, Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya leginkább a Szabó Lőrinc-i paradigmaváltás korabeli világirodalmi előzményeire és párhuzamaira derít fényt. Ezen írások elemzésekor a korábbiaknál kisebb terjedelmre szorítkozunk. Ennek fő okai a következők. Egyrészt az az idő, amely megjelenésük (létrejöttük) és jelen szöveg megírása között eltelt, igen csekély rálátást biztosít ezek szemléleti és hatástörténeti jellemzőire. Másrészt, mint dolgozatunk első feléből kiderült, saját, a kérdéssel kapcsolatos szempontrendszerünket a fenti szövegek eredményeinek alkalmazásával alakítottuk ki. Ennyiben tehát a velük kapcsolatos mélyebb kritika saját szövegünk alap-tételezéseinek megkérdőjelezését is jelentené.

Kabdebó Lóránt monográfiája az első monográfiák között van, amely Magyarországon az irodalomelmélet második világháború utáni eredményeit integrálva fogalmaz meg korszerű állításokat a magyar irodalommal kap-

csolatban. A recepcióban korábban majdnem kizárólagos biográfiai és alak-tani módszerek egyfajta keveredését mutató módszerekkel szemben itt tanúi lehetünk a kontextuális irodalomvizsgálat produktivitásának. Kabdebó koncepciója szerint „...a húszas évek második felében és a harmincas évek elejére nem nemzedék- vagy tematikai és nem is stílusváltás következik be (illetőleg csak részben és járulékosan az), hanem paradigmaváltás.”¹¹¹ Ettől kezdve Kabdebó írásának tétje ezen paradigmaváltás eszmetörténeti és poétikai megalapozása. „Szabó Lőrinc esetében ez az 1926 és 1928 között jelentkező és 1930-ra tudatosított paradigmaváltás az 1932-es *Te meg a világ* kötettel megvalósuló, az egzisztenciális analitika adekvációjának tekinthető versszerkezetet teremt meg a költészetben [...]. A paradigmaváltás tehát nem tematikai, hanem szemlélettől ihletetten szerkezeti: a homogén versszemlélet dialogizálttá alakul át.”¹¹² A szerző tehát Martin Heidegger egy filozófiai korszakával állítja párhuzamba a *Te meg a világ* újszerű létszemléletét és – szövegalkotási struktúráját. Végigtekintve a korábbi – homogénnek tekintett – versszerveződési képleteket, illetve azok felbomlását használható modellként a Max Kommerelltől származó Dichter–Führer kettősséget alkalmazza.¹¹³ Sikerül ezenkívül az aktor–néző párhuzam alátámasztására is jelentős elméleti háttérrel találni J. Austin elméletének egy az irodalomkutatás szempontjai szerinti értelmezésével, illetve J. Habermas nyelvhasználati kategóriáinak említésével.¹¹⁴ A monográfia elméleti megfontolásai mellett – azon elv nevében, amely szerint egy teória valójában csak alkalmazásában jelenik meg – ki kell emelnünk a *Te meg a világ* egyes verseire vonatkozó konkrét elemzéseket, amelyek a felvetett modern kérdések maradéktalan gyakorlati bemutatásaként is felfoghatók. A dialogikus költői paradigma más irányú megalapozására a következő vizsgált szöveg is példa lehet.

Kulcsár Szabó Ernőnek a *Paradigmaváltás(?) az 1920/30-as évek lírájában* című 1991-es konferencián elhangzott előadása az eddigi legbővebb kontextuális felfogású elemzést tartalmazza a Szabó Lőrinc-i életmű a szerző által kitüntetettnek tekintett korszakáról/korszakváltásáról, a *Te meg a világ* kötetéről. Most csak a szöveg újszerű szempontjaira térünk ki. A hatástörténet jaussi felértékelésének jegyében néhány, a modernség korszakainak megítélésében különböző feltevésekre épülő felfogás szembesítésével bizonyítja az azok horizontjában felvetődő kérdésirányok közös nevezőjét, és ezek használhatatlanságát az első világháború utáni költésztörténeti események megítélésében. Ezután a klasszikus modernség a másodmodern paradigma elkülönítéséhez elengedhetetlen elemzését találjuk a szövegben. Mindenekelőtt a jelhasználat/nyelvelfogás síkján Hofmannsthal és Mallarmé kontextusában Babits, Ady, Kosztolányi és Kassák nyelvi magatartását igyekszik

elhelyezni nem kevés meglepetést szerezve a korábbi horizont alapján álló szemléelő számára (vö. pl. Ady és Kassák közötti párhuzam¹¹⁵). Az individuum–nyelv–gondolkodás új képleteit is bevonva a diskurzusba megteremti azt a szemléleti alapot, amelyről Szabó Lőrinc harmincas évekbeli költészete a maga komplexitásában tárható fel. A vizsgálatban viszonyítási párhuzamként Kulcsár Szabó elsősorban Benn, illetve József Attila műveire hivatkozik, mintegy előkészítve ez utóbbi szerző Kabdebónál is ugyanilyen értelemben említett, s ezek jegyében elengedhetetlen újraértelmezését.

Ezzel tehát befutottuk azt az ívet, amely egy kötet, illetve ennek tükrében egy költői életmű recepciótörténetét volt hivatva reprezentálni. Reméljük, sikerült vázolniunk előfeltevéseinket, melyekre dolgozatunk szándékában épül, s így a más horizontú vizsgálatok számára is kommunikációképes szöveget létrehozni. Reméljük, az elemzett írások szerzői, azok szemléletének hívei tolerálják azon fáradozásunkat, hogy szempontrendszerük alapjait kutatva igyekszünk velük termékeny dialógusba lépni, s hozzájuk ily módon közelebb jutva az új szempontra épülő Szabó Lőrinc-kutatás későbbi fejleményeinek eredményeihez – bármilyen kis mértékben – hozzájárulni.

- 1 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában = „de nem felelnek, úgy felelnek”*, szerk. KABDEBÓ L.–KULCSÁR SZABÓ E., Pécs, 1992, 39–52.
- 2 JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984, 821–822, 846–865.
- 3 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 22.
- 4 NÉMETH G. Béla, *A termékeny nyugtalanság költője = N. G. B., Századutóról–századelőről*, Bp., 1985, 425.
- 5 JAUSS, Hans Robert, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Helikon, 1980, 1–2. sz., 14–16.
- 6 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 22.
- 7 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség – avantgarde – posztmodern*, Kortárs, 1990, 1. sz.
- 8 HASSAN, Ihab, *POSTmodernISM = New Literary History*, 11, 17.
- 9 Uo., 7.
- 10 NAGY Zsolt, *Posztmodernizmus*, Mozgó Világ, 1991, 5. sz., 45.
- 11 Uo., 43.
- 12 BLUMENBERG, Hans, *Aspekte der Epochenschwelle*, idézi KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály közt*, Literatura, 1991, 227.
- 13 HALÁSZ Gábor, *Te meg a világ*, Nyugat, 1933, 133.
- 14 SZABÓ Lőrinc, *Könyvek és emberek az életben*, Bp., 1984, 202.
- 15 KATONA Jenő, *Két költőarc*, Magyar Szemle, 1933, 55, 56.
- 16 BÁLINT György, *Szabó Lőrinc „Válogatott versei”*, Nyugat, 1934, 343.
- 17 KASSÁK Lajos, *Csavargók, alkotók*, Bp., 1975, 339.
- 18 MÓRICZ Zsigmond, *Szabó Lőrinc „Válogatott versei” = M. Zs., Irodalomról, művészetről*, 1959, 2. k., 299.
- 19 Uo.
- 20 KATONA Jenő, *i. m.*, 57.

- 21 Uo., 59.
22 HALÁSZ Gábor, *i. m.*, 133; BÁLINT György, *i. m.*, 342.
23 HALÁSZ Gábor, *i. m.*, 134.
24 SZABÓ Lőrinc, *i. m.*, 202, 203.
25 Uo. 218.
26 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság*, Bp., 1990, 386.
27 NÉMETH László, *Magyar irodalom*, 1932, Tanú, 1933, 3. sz., 179–180.
28 TOLCSVAI NAGY Gábor, „Új szójátékkultúra felé...”, *Literatura*, 1992, 2. sz.
29 SZENTKUTHY Miklós, *Szabó Lőrinc, Szenvedély és értelem*, Magyar Csillag, 1943, 14. sz., 76.
30 Uo., 72.
31 SÓTÉR István, *Szabó Lőrinc = S. I., Gyűrűk*, Bp., 1980, 44.
32 Uo.
33 Uo.
34 Uo., 45.
35 Uo.
36 ILLYÉS Gyula, *Szabó Lőrinc – vagy: boncoljuk-e magunkat elevenen = I. Gy., Ingyen lakoma*, Bp., 1964, 193.
37 Uo., 207.
38 Uo., 206–207.
39 Uo.
40 Uo.
41 Uo., 214.
42 AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak*, Bp., 1990.
43 ILLYÉS Gyula, *i. m.*, 210.
44 Uo., 216.
45 SOMLYÓ György, *Vita Szabó Lőrincről – Illyéssel = S. Gy., A költészet évadai*, Bp., 1963, 299.
46 Uo., 301.
47 KOMLÓS Aladár, *Szabó Lőrinc Válogatott versei megjelenése alkalmából = K. A., Kritikus számadás*, Bp., 1977, 144.
48 Uo., 143.
49 SOMLYÓ György, *i. m.*, 300.
50 SZIGETI József, *Szabó Lőrinc költészetének értékeléséről = Sz. J., Irodalmi tanulmányok*, Bp., 1959, 223.
51 KASSÁK Lajos, *Szénaboglya*, Bp., 1988, 40.
52 SZIGETI József, *i. h.*, 223.
53 Uo., 224.
54 Uo.
55 Uo., 225.
56 Uo.
57 Uo., 236.
58 FOUCAULT, Michel, *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991, 868.
59 NÉMETH László, *Szabó Lőrinc (1957) = N. L., Utolsó széttekintés*, Bp., 1980, 383.
60 Uo., 375.
61 Uo., 374.
62 Uo., 381.
63 NÉMETH László, *Bevezetés egy Szabó Lőrinc-esten = N. L., Sajkódi esték*, Bp., 1961, 371.
64 Uo.
65 Uo.
66 SÓTÉR István, *Szabó Lőrinc = S. I., Gyűrűk*, 285.
67 Uo., 286.
68 Uo.

- 69 Uo., 300.
70 *A magyar irodalom története*, Bp., 1966, 6. k., 440.
71 Uo., 442.
72 Uo., 443.
73 Uo., 449.
74 Uo.
75 BÓKA László, *Szabó Lőrinc = B. L., Arcképvázlatok és tanulmányok*, Bp., 1962.
76 BARÁNSZKY-JÓB László, *Szabó Lőrinc (1964) = B.-J. L., Élmény és gondolat*, Bp., 1979, 123–146.
77 ILLYÉS Gyula, *Szabó Lőrinc testközelből = I. Gy., Ingyen lakoma*, Bp., 1964, 2. k., 238–252.
78 Uo., 239.
79 JAUSS, Hans Robert, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno = Studien zum Epochenwandel des ästhetischen Moderne*, Frankfurt, 1990, 67–71.
80 SOMLYÓ György, *Szabó Lőrinc összegyűjtött versei = S. Gy., A költészet évadai*, Bp., 1963, 329.
81 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., 1993, 24.
82 Uo., 111–112.
83 JAUSS, Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, i. k., 850.
84 SOMLYÓ György, *i. m.*, 321.
85 Uo.
86 Vö. pl. STEINERT Ágota, *Küzdelem a harmóniáért*, Bp., 1971, 159.
87 SZÉKELYHÍDI Ágoston, *Pillantás Szabó Lőrinc világára*, Alföld, 1962, 4. sz., 97.
88 SOMLYÓ György, *i. m.*, 329.
89 STEINERT Ágota, *i. m.*, 160.
90 Uo., 162.
91 Uo., 164.
92 Uo., 172.
93 LÁSZLÓFY Aladár, *Szabó Lőrinc költői helyzetei*, Kolozsvár, 1973, 65.
94 Uo., 66.
95 Uo., 69.
96 Uo., 72.
97 Uo., 78.
98 RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Bp., 1972, 67.
99 Uo., 89.
100 Uo., 70.
101 Uo., 71.
102 Uo.
103 Uo., 76.
104 STEINERT Ágota, *i. m.*, 176–180.
105 RÁBA György, *i. m.*, 80.
106 Uo., 89.
107 KABDEBÓ Lóránt, *Útkeresés és különbéke*, Bp., 1974, 61.
108 Uo.
109 Uo., 63.
110 Uo., 65.
111 KABDEBÓ Lóránt, *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”*, Bp., 1992, 33.
112 Uo.
113 Uo., 23.
114 Uo., 51.
115 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában*, i. h., 27.

Kassák Lajos: 18. számozott költemény

„A dadaista, dadaisztikus versek
partján az olvasónak
aranyosónak kell lennie, annyi
az övé belőlük, amennyit sikerül
kiszítálnia.”

Sík Csaba¹

A mai magyar konkrét képköltészet művelői közül többen tekintik mesterrüknek Kassák Lajost. Nem véletlenül látják Kassákban a nagy elődöt, hisz a költői tér fokozottan anyagszerű kezelése nála, az ő szabadverseiben majd képverseiben jelenik meg először a XX. századi magyar lírában.

Kassák képversei az 1920-as évek elején a költő képzőművészeti érdeklődésének elmélyülése eredményeképp keletkeztek.

Már korábban is foglalkozott festéssel, de igazából az 1920-as évektől lesz jelentőssé képzőművészeti munkássága. Az 1920–22 közti időszak az, amikor Kassák képzőművészete és költészete együtt, egymást kiegészítve alakul és formálódik. Először tipográfiai kollázsokat készít. Ezekből nőnek ki azután, egyrészt a betűk fokozatos elhagyásával, az egész képfelületet kitöltő geometrikus kompozíciók, a kollázsok, illetve később a vászonnak, azaz a kép háttérének is szerepet adó képarchitektúrák. Másrészt képversekkel színesítik Kassák költészetét, melyek a tipográfiai kollázs verbális jelentéssel való elmélyítésével, illetve a *Számozott költemények* technikájával épülő szövegek vizuális megjelenítésével, képpé formálásával jönnek létre.

Az ekkor Kassák által eltűntnek, elveszettnek érzékelt tér keresése kezdődik meg a képversekben, hisz itt a papír, mint létező anyag, reális, valós térként funkcionál. Maga a tiszta, fehér lap lesz a „költői tér”, amely mintegy ösztönzést ad a költőnek a felület rendszer szerinti betöltésére, tehát építésre, rendteremtésre.

Rendteremtés a teremtés rendjében – ez az igény hívja létre a *Világanyám* című kötet (1921) egyik képversét, a munkám második részében részletesen vizsgált 18-as számú költeményt.

A *Számozott költemények* illetve a *Világanyám* kötet korabeli bírálói nem veszik észre ezt a szándékot. Az új versekben jogsosan fedezik fel a korábbi

aktivista magatartásezsmény eltűnését, melynek reprezentatív megvalósulása az 1918-as *Hirdetőszozloppal* című Kassák-kötet volt. Ez a gyűjtemény nemcsak egyes darabjaival, de leginkább tudatos megkomponáltságával egy dialektikusan fejlődő, folytonosan emelkedő mozgásképzetet hív létre, mely a világ megismerhetőségének, a jövő formálhatóságának, alakíthatóságának bizonyosságát hirdeti. A *Számozott költemények*ben ezt a biztos tudást valóban felváltja a megismerhetőség végességének – a „tudom, hogy nem tudom” – keserű megtapasztalása. Ugyanakkor végig jelen van e versekben az ebbe való bele nem nyugvás, a „de mégis tudni akarom” elszántságából fakadó, újra és újra előtörő értelmezői szándék, melyet a korábbi aktivista versek harsogó hangjához szokott kritikusi fül már nem hallott meg.

Így például Barta Sándor, aki korábban Kassák munkatársa volt a *Mában*, „Idő kristálya: Moszkva” című költeményében a következőképp bírálja Kassák 1919 utáni magatartását és költészetét: „de amint visszakerültünk a hullámok völgyeibe új / ágaskodásra készülődön te rögtön átpingáltad magad / kozmikus elipszissé”.² 1922-ben Barta el is megy a laptól, Kassákkal nem egyeznek többé művészetfelfogásukban, eltérő a véleményük a művészet társadalomformáló szerepéről.

Déry ugyancsak felfigyel az új Kassák-versek megváltozott hangnemére, s csípős megjegyzéssel illeti a költőt, aki szerinte e költemények írásakor „szatirikus hangfogat rakott magára”.³

Míg tehát Barta a „ kozmikus elipszis”-sel Kassák túlzott pátoszára, „művésziességére” céloz, addig Déry a maga megjegyzésével a korábbi versek patetikus hangjának eltűnését állapítja meg. Amit azonban mindketten nehezményeznek, és ami Bartát eltávolítja a laptól és Kassáktól, az Déry megfogalmazásában így hangzik: „a Ma ma (1921) már tisztára csak okozat: egy állapot, mely irodalmi kifejezése a világ állapotának, míg azelőtt több volt: mozgató akarat s erő, mely változtatni akart s maga is változott.”⁴

A legelszántabb támadók majd a Népszava kritikusi lesznek, akik a lap hasábjain 1924–25-ben együttes harcot indítanak a „megváltozott” Kassák ellen.

A támadás lényege, vagyis az ellenfelek azt tartják, hogy Kassák nem akarja továbbfolytatni a megkezdett politikai, társadalmi küzdelmet, azaz művészetét nem akarja immár annak szolgálatába állítani. A korábbi eszményt, a kollektív individuumot megtagadva már csak az individuummal, azaz önmagával foglalkozik, s versei ennek a személyes elkeseredésnek, önsajnálatnak megszólaltatói, ha egyáltalán szólnak valamiről.

Kassák programja valóban megváltozott, és új verseit is nehéz összehasonlítani a korábbiakkal akkor, ha azokat vesszük mércéül. Ugyanakkor a

fenti vádakat Kassáknak mind elméleti írásai, mind művészeti alkotásai megcáfolják.

A társadalmi szerepvállaló Kassák továbbra se mond le fő törekvéséről, az emberformálásról, nevelésről: „Az új művészet lényege a tragikus idők felérése és értelemmel megvilágosítása a vajúdo időbe. Az új művész hivatása az elnyomottak butaságába és az uralkodók kalmárspekulációiba vezetett emberiség önmagára ébresztése” – írja „Minden ország művészeihez” 1920-ban.⁵

Csakhogya ember önmagára eszméltetését a megváltozott történelmi helyzetben másképp tartja megvalósíthatónak, mint korábban: „az eddigi szociáldemokrata módszerrel [...] szemben, amely nem volt több a tanító bácsi tölcseren okosságot becsurgató pedagógiájánál, a pszichológiai módszerrel kívánjuk felállítani vagy legalábbis az előbbi tisztán logikai módszerrel (szemben) egyöntetűen kihangsúlyozni.”⁶ Ennek az új módszernek abban áll a lényege, hogy nagyobb aktivitást követel a közönségtől, nem oldja meg helyette a problémákat és vele nemcsak a megnyugtató eredményt közli, hanem azt akarja elérni, hogy a problémafelismerés, és annak feloldására való törekvés a mű hatására a befogadóban menjen végbe. Hogy Kassák mennyire fontosnak tartotta a kérdést, arról versei mellett több tanulmánya is tanúskodik, így a *Levél a művészetről* vagy a *Bevezető*, melyekben csaknem szóról szóra megegyezően nyilatkozik, így az előbbiben ezt írja: „A művész minden alkotásában a saját világszemléletét akarja a közönségbe szuggerálni és ahol ezt sikerül elérnie, ott [...] zavart, anarchiát idéz elő az elfogadójában. De hiszen éppen ez a célja és hivatása, az anarchia megteremtése a tunya, konvenciókkal elfalazott lélekben. Mert tudjuk, az anarchia kezdetével az egyensúly megkívánása is jelentkezik bennünk.”⁷

Az egyensúly, a rend megkívántatásának és megteremtésének igénye az, ami az anarchia létjogosultságát adja, s így csaknem együtt, összefonódva jelenik meg Kassák művészetében is a látszólag két legellentétebb avantgarde irányzat, a dadaizmus és a konstruktivizmus. Ez választja majd el Kassákot többek között például Bartától, aki szerint: „ $2 \times \text{DADA} + 2 \times \text{AKTIVIZMUS} = \text{MA}$ ”,⁸ hisz Kassák a korábbi prófétai aktivista magatartást már nem tartja célravezetőnek akkor, amikor „A tegnapi megválthatóság nagy ígéretei átestek a rostán”. S ebből következően számára: „...a tegnapi ún. teljes művészet teljes szépségei is átestek a rostán.”⁹

Az elégedetlenség, a szembeszegülés, az összes meglévő törvény tagadása nem fejezhető ki már az expresszionista „O, Mensch!” felkiáltás pátosza köré szerveződő versformában. A korábbi létélmény, – a „világ eleven összének” tudata, a megismerésében, alakíthatóságában való hit, azaz a $2 \times 2 = 4$

egyszerűsége, ahol a „szorzó és az osztó” is a sorsformálást kezébe fogó ember – teljesen átalakult, elveszett, a világ a „reménytelenség bazaltoszlopai” közé szorított ürességé vált: „ $0 \times 0 = 0$ ”. A továbblétezésre az utolsó és egyetlen esély, alapján lerombolni a meglévőt, „átértékelni az absztrakt fogalmakat”,¹⁰ szétszedni, elemeire bontani a beidegződöttségeket, úgy az életmódban, mint a művészetben, hogy azután esetleg új törvények szerint újratehermenthető legyen a világ.

„...a teremtés taggyűlésén ahol ott van mindenki aki számít / egy szíjas kis kopasz lélek veri az asztalt URÁM / MÁGÁ ELFUSERÁLTÁ Á MŰVÉT”¹¹ – hangsúlyozza Orbán Ottó *Kassák-architektúra* című versében azt az okot, tehát a világ berendezettségével, működésével való mérges elégedetlenséget, ami majd a jobbat, újat teremteni igényéhez, a konstruktivizmus-hoz, a képarchitektúrához viszi Kassákot.

A műalkotások létrehozásával való világteremtés igénye hatja át már a *Világanyám* kötet *Számozott verseit* is. Ezekben a költeményekben végzi el Kassák a „fogalmak átértékelését”, azaz néz szembe immár minden pátosz és utópizmus nélkül a problémákkal. „És nem akarunk többé csak szóno- kolni, és nem akarunk többé csak ígérni. Cselekedni akarunk! S mivel ma nem az utcai barikádharcok periódusában vagyunk, nem gépfegyver ellen gépfegyverrel, hanem gondolatok ellen gondolatokkal, tárgyak ellen tárgyakkal akarunk harcolni.”¹²

Ezért kapnak tehát „hangfogót” az új versek, hisz az érzelmi ráhatás har- sogó eszközeivel dolgozó agitáció majdnem teljesen eltűnik belőlük, s ehe- lyett a gondolatiság, az intellektuális tisztázás igénye szüli őket.

Ezt Kassák úgy valósítja meg ezekben a versekben, hogy mind a tudat- tartalmat, mind a valóságot a legapróbb részleteire bontja, szervetleníti, ki- merevíti, majd a logika teljes kikapcsolására törekedve, az érzékelés rend- szernélküliségének megfelelően egymás mellé rakja.

A dadaista kollázstechnikát alkalmazza tehát, amely „a minket körülvevő valósághoz való legprimitívebb viszonyt szimbolizálja, a dadaizmussal egy új valóság lép jogaiba. Az élet, zajok, színek, szellemi ritmusok szimultán zúrzavaraként jelenik meg, melyet a dadaista művészet merészen átvesz, a hétköznapi psziché minden újszerű kiáltásával és lázával, az élet egész bru- tális valóságával együtt.”¹³

A valóság tárgyyszerűbben jelenik meg e versekben, s azok ezáltal válnak „műtárgyakká”, tehát nem leképezővé, ábrázolóvá, hanem új valóságdarab- bá, költőjük pedig az új valóság létrehozása során lesz alkotóvá, teremtővé. A látszólag értelmetlenül, logika nélkül egymás mellé dobált képekből, a köztük lévő, ki nem mondott kapcsolat folytán áll össze az új valóságdarab.

*ez pedig a JÓ emberek me-
nedekháza előtt történt*

BÉCSBEN

*aztán kimentem
az országutba s a
kutatarkövek alól
felszedtem a meg-
főt lovasokat 1234*

ÉNEKELJETEK

LÁNYOK ÉNEKELJETEK

A 12 KAMASZ pedig
24 VATTAGOMOLYA
GOT
HAJTOTT KI A VÁSÁR
RA

EKKOR már va-
*lamennyien együtt voltunk
a nagy bárethe reverendáktól s
kijelentete ezentúl csak este
hajcsandó a kútba nézni*

ESTE

*de mégis
az or a legkeve
sebet
akinek
értelme van
ne nyúlj a virághoz
mert kihullanak
a fogaid
az asszony akkor
kinyílt az ura előtt
és azt mondta
én
te,
ó*

**VILÁ-
GOS
SÁG**

*aztán
minden
átsétált az egyenesbe
még két napig ádárunk*

A FÁK ALATT
LISPITZ UR
FÉSÜLGETI
SZÉP HAJÁT

**A LEHÁT,
HÁLÓ,
SIPKÁKKAL**

ELMÚLT

A 19 NAP

A
S
Ö
V
E
N
Y
M
E
L
L
E
T
T
T

*mária áléltre fiót
és könnyeket virágot
de ez sem ért már semmit
előnyűetek
A MÁDARAK
elűsztek
A HALAK*

**S A HARAN
GOZÓ**

*örökre
elavult a kötélen
elavult
szegényke
világított
városok előtt*

*de ez is csak két fabalkát
és három gombot ért
tudni kell hogy*

**ISTEN
SZEME
MINDENT
LÁT**

ÉS ÉN

*de az em-
ber tenge-
reket és le-
roskaat hidakat cejel a szemében
s hiába hogy valaki homlokunkra kente*

**AZ ÖREGASSZONY
BATYUJÁT ÁTVIT
TEM A PATAKON**

A CSILLAGOT

*a szamarak nem mernek vízbe
ereszkedni a ószsákokkal*

ÉN ÉHES VAGYOK
TE ÉHES VAGY
Ő SZIN TÉN ÉHES

**KÜLÖNBEN
SWARTZ ÚR MÉRLEGÉN
MINDENT LE LEHET
MÉRNI**

**UTAK
MENTÉN**

SÁRGA KUTAK
FOROGNÁK

és a dombokon

GYEREKEK

*tenyerében kinyíltak a
éiélomok
kíndl tehát máma
kíndl pedig moészap
rórk al a kórsó
nincs kb
nincs kb
be*

**TESTVÉR
SÓGOR**

**KÖVÉR LUDAK ÜLNEK A HOLD
ALATT**

Ó mindenki
Ó mindenki

**TEGYE BE HÁT
FEJÉBE
A TÖLCSÉ
REKET**

*nekünk nem marad más
csak egy kis
sziget*

**A JÉGTÖRŐ
FÜLE MÖGÖTT**

ÉS

**JAJ
JAJ**

MERT MINDENNEK EGYA VÉGE

ANNA
ANNACS
KAM

**AZ
UR**

megjelent a vizet fölött

V
E
S
E
N

●

SIR

A többletjelentés, a többértelműség, tehát ami műalkotássá teszi a szöveget, „nem egy kép immanens sajátossága, hanem szövegszinten, két külön közlésegyeség között, az egymás mellé állított, egyébként szó szerint is fölfogható kijelentések összeférhetetlensége folytán valósul meg.”¹⁴

Az egyes képek közti hiány kiemelt jelentéshordozó szerepét már Németh Andor is hangsúlyozta 1923-as *Az „értelmetlen” versekről* szóló tanulmányában: „A vers zárt láncán belül (mint ahogy a küllők közti üresség teszi kerékké a kereket) az igazi cél, a kozmogonikus központ, a megnevezhetetlen, sötét, erős létezés le nem írt ideogramma.”¹⁵

A *Számozott költemények* „hiányaiban” pedig az a létélmény mélyül el egyre inkább, ami már a *Máglyák énekelnek* befejezésében (bár ott még nem végérvényesen) megjelent, mégpedig, hogy: „A világ elasszonyosodottan fájja az időt.”

Az „elasszonyosodott” világ Kassák számára mindig csak egy korlátozottabb létezést, azaz cél nélküli, csak vegetatív szinten kielégülést adó létformát jelent (vö. „Szégyeníts magadhoz Asszonyom.” – *Szegény boldogságok földjén – Játék-élet* kötet), aminek szűk köréből lehetőleg ki kell törni. Most az utolsó létbe való kapaszkodót ezek a „szegény boldogságok” jelentik („nekünk csak kis bogaraink vannak s ezeket öljük napestig aztán üvegpipából szívjuk / a boldogságot / valóban nagyon boldogok vagyunk... s még boldogabbak vagyunk még nagyon sokkal boldogabbak vagyunk / hogy Simon Jolán elsőrangú dadaista színésznő...” – 16. vers).

A férfit az erő, az egészség, a tett avatja a „kozmosz zengő szimbólumá”-vá. A *Számozott költemények* egy részét a Wiener Krankenhaus falai között írja a beteg költő, erőtlenségtől és tehetetlenségtől sújtottan, ami egyet jelent számára a teremtés során a férfinak kiosztott feladat teljesítésének lehetetlenségével, a férfi princípium világból való eltűnésével: „...az asszonyok valamennyien a világ fölé terítik szoknyáikat, nekünk ettől is kuss már szürke vasteknőkön fekszünk összekeverten s csak éppen a szakálszőr gyomlásánál érezzük még hogy férfiak vagyunk...” (*Számozott költemények* 5.)

* * *

A 18-as számú képversben szintén ez a létélmény fogalmazódik meg, a költőt a világ „elasszonyosodásának” fájdalma, azaz a „teremtés elfuserált-sága” feletti keserűség készíti a teremtés értelmezésére, illetve az annak eredményeképp létrejött világ mechanizmusaival való szembenézésre.

A vers dadaista szerkesztéssel készült, a művet építő képek az ötletszerű egymás mellé szórtság benyomását keltik. Ugyanakkor képvers is, s a képi megvalósulás gyakran kapcsolatot teremt a csak nyelvi jelentés alapján lát-szólag teljesen illogikusan épülő szöveg egységei között.

A vers jelentése tehát a verbális és vizuális sík egyidejű, egymást kiegészítő, elmélyítő kapcsolatából jön létre, ezért a komplex leírásra törekvő verselemzés megkívánja a két jelrendszer szimultán vizsgálatát. Így tehát egyrészt a verbális jelek értelmezését a hagyományos stilisztika módszereivel (költői képek, alakzatok tipografizálása), annyiban módosítva, hogy a vizsgálatot nem az egyes költői kép, hanem az asszociációk, és az ezekből felépülő asszociációs egységek szintjén kell elvégezni. Másrészt pedig, azaz a nyelvi jelentés kibontására alkalmazott fenti módszer mellett, elengedhetetlen ugyancsak az asszociációk, asszociációs egységek vizuális megjelenésének leírása, az általuk mint ikonikus jelek által közvetített jelentés megragadása. Az első, versnyitó asszociációs egység:

A FÁK ALATT
LISPITZ UR
FÉSÜLGETI
SZÉP HAJÁT

ESTE

*de mégis
az ér a legkeve
sebére
akinek
értelme van*

mindjárt talányosnak, és bármiféle logikai kapcsolóelemet nélkülözőnek látszik. Ennek ellenére található összekötő kapocs, s ezáltal szerveződik majd a két különállónak érzékelt kijelentés (az „ESTE” szót a későbbiekben vizsgálatom részletesen) egésszé.

A tekintet először a közepes nagyságú nyomtatott betűkkel szedett részre esik. A szöveg formába rendezése, a betűk tömbösítése egy zárt, szabályos mértani alakzatot – □ – hoz létre.

Mondattanilag egy jól értelmezhető, szabályos bővített mondattal állunk szemben, amelyben a predikatív szerkezet egy határozói és egy tárgyi szintagmatikus viszonyal egészül ki, a tárgy pedig még egy külön jelzővel bővül. Ha azonban e kerek, egész mondatot tartalmilag vizsgáljuk, már nem kapunk ilyen tiszta, áttetsző eredményt. Magunk elé képzelve a jelenetet, érezzük, hogy itt valamiféle abnormális dolog megy végbe: ahelyett, hogy ez a férfi egyszerűen fésülködne, „FÉSÜLGETI SZÉP HAJÁT”. Ebben a szövegkörnyezetben a cselekvés alanyaként egy szép, fiatal, ábrándos szemű

leány lenne elképzelhető, nem pedig „LISPITZ UR”, aki, ha mégis ezt teszi, feltehetően abnormális, elmebeteg.

Az asszociációs egység második részét vizsgálva feltűnik a betűnagyság jelentős csökkenése, sőt a költő-rajzoló átvált a szabályos nyomtatott betűről egy írott és nyomtatott közötti, az előzőnél azonban mindenképpen jóval szabálytalanabb, kötetlenebb betűformára. A szavakból összeállt alakzat sem tömörszerű, hanem különböző hosszúságú sorokból szerveződik. A mondatforma szintén bonyolultabb, mint az előző, alárendelő szerkezetű összetett mondat (az... akinek...), ezenkívül szándékos normától való eltérésre, homálykeltésre utal, hogy a köznyelvi „értelmes, értelemmel bíró” jelző helyett az „értelme van” szokatlan (mivel ezt nem valamilyen dologról, hanem emberről állítja) predikatív szerkezetet használja a költő. Az „értelem – legkevesebbet ér” állítás megfordítva annyit jelent, hogy az abnormális az, ami a legtöbbet ér.

Ebben az összefüggésben kap jelentést a két rész ellentétes összekapcsolása („de mégis”), vagyis az értelem és az értelmetlen szembeállításában.

A felszín, a külcsín szépen elrendezett, szabályos, olyan, mintha teljesen átlátható volna. Ez azonban csak szemfényvesztés, hisz mögötte abnormáltság, örület rejlik, ami nem egykönnyen felismerhető. A valójában értelmetlen jelenség normálisként elfogadott, az értékskála felborul.

A második asszociációs egység –

*ne nyúlj a virághoz
mert kihullanak
a fogaid
az asszony akkor
kinyílt az ura előtt
és őzt mondta
én
te,
ő*

**VILÁ
GOS
SÁG**

– ugyanezt a problémát fűzi tovább. A „virág–asszony–kinyílt” szavakból kirajzolódó metaforahálózat teremti meg a kapcsolatot a részek között, hisz ebben a viszonyrendszerben a „virág” az „asszony” teljes metaforája lesz. Ellentétes viszony keletkezik tehát ezúttal is a képek között: a babonás tudatlanság szülte feddés, miszerint a szépre, természetesre irányuló érzéki vágy megnyomorít, és a „de mégis”, azaz az öntudatlan törvényszerűség

módjára élő természetes érzékiség állnak egymással szemben. Ez utóbbi nemcsak hogy létezik, de az eddig uralkodó „ESTÉ”-be, a normálisnak elfogadott, értelmetlen, sötét abszurditásba „VILÁGOSSÁG”-ot hoz, értelmet, életet („én / te / ő”) szül. A dadaista mozgalom egyik célja, „...nevetségessé tenni az elfogadottá vált emberi félreértéseket, visszaállítani az életben és a művészetben a természetes rendet...” rajzolódik ki már itt a szövegből, ami maga is eszerint építkezik, tehát szakítva a hagyományos konnotációval.

A következő szakasz –

*aztán
minden
átsétált az egyenesbe
még két napig aludtunk*

*ez pedig a JÓ emberek me-
nedékháza előtt történt*

BÉCSBEN

*aztán kimentem
az országutra s a
katarkörök alá.
főszedtem a meg-
főtt tojásokat 1234*

– nemcsak időrendben, de logikailag is követi az előzőleg történeteket. A „VILÁGOSSÁG” felvillanása végre értéket mutatott fel, s az „egyenesbe” való „átsétálás” pedig az ebből fakadó megnyugvás, lecsillapulás érzetét kelti. Ezt bizonyítja a higgadt elbeszélői hangnem, ami itt jelenik meg először a versben („...ez pedig a JÓ emberek me- / nedékháza előtt történt / BÉCSBEN”).

A reális–irreális, lecsillapodás–zaklatottság ellentéteire épül a képek közti kapcsolat. Az első állítmány-helyhatározó szerkezet („átsétált az egyenesbe”) még költői kép, az utána következők azonban, tehát az alvás utániak, már konkrét jelentésük szerint értelmezhetőek („még két napig...kimentem az országutra”).

Az egység zárása azonban újra átlendül a realitáson túlra, a „megfőtt tojásokat 1 2 3 4” sajátos minőség- illetve mennyiségjelzővel bővített tárgy beiktatásával. A zaklatottság–megnyugvás–zaklatottság, az intenzív élmények (melyek az úton lévő nem mindennapi élethelyzetéből fakadóan különössé, szokatlanná teszik a hétköznapi szokásokat, és azok visszáját is megmutatják) emléke–megpihenés–új élmények felé indulás képzetét erősíti a stílusváltás is.

A következő két kép –

ÉNEKELJETEK
 LÁNYOK ÉNEKELJETEK

A 12 KAMASZ *medig*
 24 VATTAGOMOLYA
 GOT
 HAJTOTT KI A VÁSÁR
 RA

– már az őt körülvevő világot teljességében átélő vándor új élményeit rajzolja. A vonalvezetés a környezetben való teljes feloldódást jeleníti meg: eltűnt az egyenes, helyébe a hullámvonal lépett, amely egyidejűleg érzékelteti a térbeliséget az útvonalat, és az énekszó dallamát. A verssorok együtt mozognak az énekkel, a költő teljesen átadja magát a harmóniának.

Az egység második részével kiegészülve azonban megváltozik az értelmezés. E rész betűtípusa megegyezik a kép első felében használttal, a térbeli elrendezés azonban újra kötöttebb, követi az egyenest. A sorok kiegyenesítése mellett számok beiktatásával (12–24: $2 \times 12 = 24$) fokozza a szabályosságot, a magától értetődő törvényszerűség képzetét, kizár bármiféle bizonytalanságot.

A „vattagomolyag”, a bárány teljes metaforájaként értelmezhető, mind külső, mind belső tulajdonságjegyek (puha, a legkisebb erő kifejtéssel elfújható, összegyűrhető, nem tud ellenállást kifejteni) alapján. A védtelenség, sebezhetőség ugyanúgy sajátja a kamasznak is. A „kamasz”-hoz köznapi jelentésben is kapcsolódik az ártatlanság, s így ebben a képben kettős áttétellel (kamasz–ártatlanság–bárány; vattagomolyag–bárány–sebezhetőség–kamasz) válik azonossá a kamasz a vattagomolyaggal, illetve báránnyal. A „kamasz” önmagát viszi vásárra. A vizuális megvalósítással, vagyis a törvényszerűség hangsúlyozásával, emeli a költő az általános tragédia szintjére a képet. Hisz az asszociációs egység második fele így megkérdőjelezi az első részben ábrázoltak érvényességét, tehát a szépségben, tiszta harmóniában való gyönyörködés lehetőségét, illetve ezek létezését, hiszen a harmóniát sugárzó látvány mögött valójában tragédia húzódik.

Az –

EKKOR már va
*lamennyien együtt voltunk
 a nap reverende reverendáját s
 kijelentete ezennél csak este
 hajlandó a kultba nézni*

**LEHÁT,
 A HÁLÓ,
 SIPKÁKKAL**

ELMULT

A **19** NAP

– asszociációs egység négy kisebb részre bontható, melyek azonban nem választhatók szét, kereszteződve erősítik egymást. Az első és utolsó közlés egyrészt egy időbeli keretet hoz létre, azaz megállítja, újból kimerevíti egy pillanatra a vándorlás menetét. A közbeeső képeket a lázadás motívuma kapcsolja össze. A pap magatartása, miszerint kilép a rendből, szakít eddigi életével, kötelességével, példaadó az egybegyűltek előtt. A „reverenda” és „hálósipka” között az eldobás mozzanata teremt kapcsolatot. Mindkét ruhadarab egyfajta státuszt ad az embernek, valamilyen csoportba, magatartásba, életformába kényszeríti, ami megfosztja őt a természetességtől, a tiszta szemlélődés, megismerés, ösztönös cselekvés lehetőségétől.

Az egyén (pap) tette még kisbetűvel szedett, a közös lelkesedésből fakadó kiáltás intenzitását nagyméretű, a hagyomány diktálta egyenes vonalban nyomtatásból (lásd reverenda, hálósipka diktálta életforma egyenessége) ki-törő betűk érzékeltetik.

A szabadság ünneplése mégsem teljes, mégsem abszolút értékű, megköti a már említett, lezárt időintervallumba helyezés. A kép időhatározóval indul, ezt a pillanatot azonban még hatalmas lehetőségekkel ruházza fel a túlzó „valamennyien együtt voltunk” kijelentés, míg a zárásban a kiáltó betűk újból összezsugorodnak, hisz „elmúlt a 19 nap”, egy a végtelen sok közül, a könyörtelenül múltó idő legyőzhetetlen.

A következő asszociációs sor ezt a gondolatot folytatja, vagyis hogy az egyes eseménynek, a pillanatnak a jelentősége viszonylagossá válik, ha több esemény, eseménysor felől tekintünk vissza rá.

Vizuális kiemeléssel a helyhatározó kerül most hangsúlyozott helyzetbe. „A SÖVÉNY MELLETT” szókapcsolatot függőlegesen helyezi a papírra, hogy így melléépíthesse mindazt, ami ott történt. De ez, a valóság látszólag

minél teljesebb megjelenítésére törő megformálás, mégsem csak helyviszonyt, teret jelöl, hanem az idő múlását, a régmúlt és a múlt szembeállítását. A „sövény”, mely a valóságban is határvonalat képez, itt mint válaszfal, valamit valamitől elválasztó jelentésben szerepel. A felosztottság, szétválasztottság jelentést erősíti az, hogy az asszociációsort egy variációs ismétlés („de ez sem ért már semmit” és „de ez is csak két fabatkát és három gombot ért”) is tagolja. Mi található tehát a „sövény” két oldalán, hogyan értelmezhető ez a kettéosztott kép, mi az elválasztás, szembeállítás alapja?

Az egyik oldalon –

*Mária áldottára fiát
és könnyeket virágozott*

– bibliai kép jelenik meg, Krisztus keresztről való levételének története. Látzólag ellentmond a jelenet tragikus mivoltának a „könnyeket virágozott” költői kép, hisz a virágzás egyet jelent az újjáéléddel, kivirulással. Pont ezáltal sűrít azonban Kassák egy szintagmába egy hosszabb gondolatsort, azaz kapcsolja össze a siratást a feltámadással. Mária a szeretet elpusztítását siratja, őbenne él tovább ez a szeretet, őrizné, vinné tovább, hasonlóan, ahogy a *Máglyák énekelnek* „öregasszonya” teszi, aki körül újjászerveződik a megsemmisítettnek látszó élet.

A 18. költeményben azonban, a „sövény” másik oldalán az eltávolodás képe jelenik meg:

*de ez sem ért már semmit
el-önültek
A MADÁRAK
elúsztak
A HALAK*

S A HARANG
GOZÓ

*örökre
elaludt a költelen
elaludt
szegényke
kivilágított
városok felett*

Az eltávolodás (térben és időben) könyörtelen, törvényszerű, az emberek „elfeledkeztek” Jézus haláláról, így annak tanítványai hiába kapták feladatuk az „emberhalászatot”, „elúsztak A HALAK”.

Madarak, halak, a harangozó – a felsorolás nem tesz különbséget az állatok és az ember közömbössége között. A „harangozó” szó nagy, súlyos betűkkel

való szedése, melyek egy kifelé lendülő tömb alakzatát veszik fel – szintén ezt az egyenlőséget erősíti: a harangozó alszik, öntudatlan, csupán a tehetlenségi erő lendíti, aminek ő ellenállás nélkül átengedi magát.

A költemény elején egy értékprobléma fogalmazódott meg, miszerint az abnormalitás, a sötétség, a tudatlanság magasabb értéket képvisel az emberi világban, mint az értelem, a „VILÁGOSSÁG”. Ebben a részben szintén hangsúlyozott szerepet kap a fény alakulása, s végül a sötétség győzedelmeskedik (lásd „elaludt” ismétlése).

A szeretet, az ártatlanság elpusztításának siratásával Mária egyedül maradt, körülötte a világ továbbhaladt, mindenről elfeledkezve.

A következő asszociációs egységek láncolatot alkotnak, s a „kövér ludak...” képpel bezárólagosan az emberi bűn-bűntelenség problémáját járják körül.

A költő mindjárt az első képben mind a verbális, mind a vizuális eszközökkel banalizálja a bűn-bűntelenség kérdését, ahogy az a valóságban is kiüresedett. A szöveg –

tudni kell hogy
**ISTEN
 SZEME
 MINDENT
 LÁT**

– térbeli elhelyezése folytán szavanként tagolódik, így a kimondás során elvész a természetes, értelmező tagolás, rigmusos akusztikai hatás keletkezik, a frázis méginkább kiüresedik. Teljesen közhellyé laposodik az erkölcsi útmutatás, ahogy maga az erkölcs sem működik: az ember nem a bűnt kerüli, nem a természetes értékörzés tartja vissza a bűntől, hanem a büntetéstől való félelem.

Ezáltal az

ÉS ÉN
 AZ ÖREGASSZONY
 BATYUJÁT ÁTVIT
 TEM A PATAKON

kép az engesztelésért végrehajtott jócselekedet önironikus példájává válik. E kép ellentétes variációja az asszociáció következő egysége:

*de az em-
ber tenger-
eket és le-
roskadt hidakat cepel a szemében*

Isten–ember szembeállításával indul az abszolút értékek földi megvalósulásának lehetetlenségét tárgyaló rész.

Az emberi látás véges, azaz saját sorsát nem tudja távolságtartással, mintegy kívülről, szilárd értékrenddel mérni és formálni, hiszen a megszelídítésre váró „tengerek” és a továbbjutást akadályozó „leroskadt hidak”, vagyis a megvalósítandó feladatok, és az ezek lehetővé válását megghiúsító gátak közötti feszültséget éli át folyamatosan.

A következő asszociációs kapcsolat –

s hiába hogy valaki homlokunkra kente

→ **A CSILLAGOT** ←

*a szamarak nem mernek vízbe
ereszkedni a boszákokkal*

– megfejtésének kulcsa a „homlokunkra kent csillag” és a „szamarak” el-lentéte. Csillag a homlokán a lónak lehet, s a lovak között is mindig neme-sebbnek, jobb fajtának számít az, amelyik csillagos. Ezt a csillagot azonban csak úgy kente valaki a homlokunkra, tehát nem természetüktől fogva sajátosságunk, az emberekre csak ráakasztotta valaki a kiválasztott jelzót, s ők valójában maradtak ugyanolyan, sózsákoktól roskadozó „szamarak”, aki- ket terheik megakadályoznak a vízbe gázolásban, a „leroskadt hidak” meg- kerülésében, kijátszásában.

A „teher” képzet szüli az újabb képet is:

ÉN ÉHES
VAGYOK
TE ÉHES
VAGY
Ő SZIN
TÉN
ÉHES

KÜLÖNBEN
SWARTZ ÚR MÉRLEGÉN
MINDENT LE LEHET
MÉRNI

„Schwartz úr mérlege” kirajzolódik a betűkből, erre van ráállítva az „általános éhség”, az egyik a szószakok közül, amit az ember cipelni kénytelen, ami az előbbre jutás elébe gátat emel.

Maga az asszociációs egység az előző képhez hasonlóan építetik, azaz ahogy ott is látszólag adatott meg az embernek a felfelé törekvés, a nemesedés lehetősége, a „csillag felkenése” folytán, ugyanúgy itt is látszólag adtak a feltételek, valójában pedig nem működik a gépezet. Maradnak a szószakokat cipelő, megtorpanó szamarak, az éhségük terhe alatt kínlódó emberek.

A továbbiakban –

UTAK
MENTÉN
 SÁRGA KUTAK
 FOROGNAK
 és a dombokon
GYEREKEK
 tenyerében kinujítják a
 zselomok
 kinél tehát máma
 kinél pedig holnap
 rortik az a korsó

– hasonló helymegjelöléssel találkozunk, mint a „sövény mellett” esetében. Az „utak” hosszabb betűkkel szedett, mint a „mentén”, így fog át nagyobb teret az egyik, mint a másik, és így lesz a szavakból az út és az útszél rajza. S emellett valóban forog a kút, az éppen billenő kútkereket rajzolják a betűk.

A verbális-vizuális hatás egymást erősítő összjátéka ebben az esetben is a valóság minél pontosabb, teljesebb megjelenítését célozza. Az asszociációs képösszetétel első fele az ártatlanság metaforája (gyerekek+liliomok), a zárórész pedig ennek elveszése. A tragikum a „korsó” és a „kút” egymáshoz igyekvő asszociációs köre alapján bomlik ki. A „kútra járó korsó” természetesen eltörik, itt azonban a közmondás fordított értelmében. Eredetileg azt példázza ez a mondás, hogy addig követhet el valaki bűnökét, míg le nem lepleződik, s meg nem bűnhődik tetteiért. Itt pont az ártatlan gyerekek az ép korsók, viszont a forgó kutakat ők sem kerülhetik el.

A forgás ütemességét, mindent magával ragadó, közelítő mozgását a ket-tős variációs ismétlés pattanásig feszíti. („kinél tehát máma / kinél tehát holnap...”; „nincs többé testvér / nincs többé sógor”)

Ez már a következő –

nincs több
nincs több
**TESTVÉR
SÓGOR**

– kép alakzata, mely a legmélyebre zuhanó embert ábrázolja, aki már a legalapvetőbb, legtermészetesebb kapcsolatokra sincs tekintettel. Ez az egység az előző „korsós” kép értelmezésével kiegészülve bibliai asszociációkat indít el a városok pusztulásáról: „Ezt mondja a Seregek Ura: Így töröm össze e népet és e várost, amint összetörhető e cserépedény, amely többé meg sem építhető.” (Jeremiás Könyve 19,11) szól a példázat Jeruzsálem büntetéséről.

S így nyer értelmet a –

**KÖVÉR LUDAK ÜLNEK A HOLD
ALATT**

– kép. Baljós, sötét hangulat, felhizlalódott, levágásra szánt ludak várják az ítéletet. Az előző világosságot, fényt idéző képeken – „csillag, sárga kutak, lilium” – újból felülkerekedik a sötétség.

A bűnök tovább már nem fokozhatók, elérkeztünk a legvégső stádiumig, ez az utolsó olyan asszociációs kép, amely tisztán e problémával foglalkozik.

A vers utolsó része az

○ *mindenki*
○ *mindenki*

**TEGYE BE HÁT
FEJÉBE
A TÖLCSÉ
REKET**

feljajdulással és a közös fájdalomtól fakadó, tette hívó felszólítással indul, mely logikailag következik az előző felismerésből, tehát abból, hogy az ember bűnösségével eljutott az utolsó stádiumig, az ön- és egymáspusztításig. A korábbi szónoki magatartás azonban teljesen hitelét veszítette, a tanítást elmarad (vö. fentebb Kassák új művészetfelfogása, szemben a korábbi „okos-ságot csöpögtető szociáldemokrata módszerrel”).

Másrészt a prófétának nincs mit kinyilatkoztatnia, a patetikus, harsogó megszólítást (aminek harsányságát, emelkedettségét a betűnagyság is felerősíti) nem követi a sötétséggel, tudatlansággal való szembeszállásra bátorító tanítás, ami az eddig elmondottak alapján elvárható lenne.

Nem tud lelkesítő, bátorító bizonyossággal előállni, az aktivista költő kiessett szerepéből, csupán vigasszal szolgálhat:

*nekünk nem marad más
csak egy kis
sziget* A JÉGTÖRŐ
FÜLE MÖGÖTT

Ez az asszociációs egység nem ér itt véget, a „kis sziget” metafora kibontható, megfejthető. A metafora jelölt tagja ebben az esetben nehezebben megjelölhető, mint a korábbi képeknél. Olyan, szinte magától értetődő megfeleltetés, kapcsolóelem, mint azoknál volt, nem található. Nehezíti az elemzést, hogy a szövegben inntől kezdve jelentősen csökken a verbális kifejezőeszközök szerepe, nő viszont a vizuálisoké, s így az elemzésben is hangsúlyosabbá kell válnia a képi kidolgozás vizsgálatának.

Kassák „kis sziget”-nek nevezi a még megmaradt reményt, pozitívumot, ezért a jelölt dolog valószínűsíthetően valahol a szöveg vonulatához képest félreeső helyen („A JÉGRÖRŐ FÜLE MÖGÖTT”) megjelenő, szigetszerű, tehát viszonylag kicsi, töredezett, tömbszerű alakzatban fog elhelyezkedni. Emellett, a „sziget” mint utolsó menedék, gyakran használatos toposz az irodalomban a romantikus boldogság, szerelem szigete jelentésben.

Az

ANNA
ANNÁCS
KÁM

mindkét feltételnek eleget tesz, és így nem pusztá megszólításként van jelen a versben, hanem a megmaradt „kis sziget” jelentéssel kiegészülve. Ugyanakkor tovább bővül és mélyül az „ANNA / ANNÁCS / KÁM” a vele meg egyező betűkkel szedett „MERT MINDENNEK EGY A VÉGE” sorral összefüggésben. Ezt az utóbbi kijelentést függőlegesen és alulról fölfelé helyezi el Kassák a papíron, tehát mintegy ellentétéként az eddigi írásformának,

mely vízszintesen, s a hagyománynak megfelelően balról jobbra építkezett. Ugyanakkor a „VÉGE” szó megjelenése maga után vonja a kezdet–vég problematikáját, s így együtt, ezek az eszközök egymást felerősítve hangsúlyozzák az irányok szerepét, ugyanakkor az előre–hátra, a vég és a kezdet viszonylagosságát teremtik meg. Az „ANNA / ANNÁCS / KÁM” a „MERT MINDENNEK EGY A VÉGE”, sor alatt helyezkedik el, az eddigi szövegolvastat szerint tehát utána, annak a végén, az irányváltozást előidéző függőleges sor szempontjából pedig ez előtt, az elején. Ha ez utóbbi megállapítás vízszintesen állna a papíron, s úgy csatlakozna hozzá az

„ANNA / ANNÁCS / KÁM”,

(MERT MINDENNEK EGY A VÉGE ANNA

ANNÁCS

KÁM), akkor egyértel-

műséget, befejezettséget sugallna a képi elrendezés, így viszont nyitva hagyja a „kis sziget” problémát, illetve továbbfűzi azt. Ezzel az elrendezéssel a költő ugyanis visszafelé vezeti a tekintetet, s ha egészen visszatérünk a vers elejére, akkor a kép fent bemutatott jelentése összecseng a költemény elején a „VILÁGOSSÁG” szó jelentéskörével, az „ESTÉ”-be fényt hozó szerelemmel, ami az utolsó olyan dolog, mely még a természetes, ősi, romlatlan értékrend szerint működik.

A nő, a szerelem marad meg mint menekvés, de ez a létforma a férfi számára soha nem jelenthet teljes harmóniát, kielégülést, csupán a „szegény boldogságok földjé”-t.

Nem is zárul le a vers ezen a ponton, hanem a Teremtéstörténetre utaló kép bekapcsolásával Kassák elmélyíti, általánosítja személyes elégedetlenségét, keserűségét.

A zárókép –

ÉS
JAJ
JAJ

AZ
UR

megjelent a vízsz. fölött

V
E
S
E
N

20 m 20 m 20 m

●
SIR

– mind a verbális, mind a vizuális jelekből keletkező jelentés szempontjából gócpont, azaz inkább összekötő „pont” (●) a versben.

Amit az „UR” tesz, az egyszerre az ő első cselekedeteinek egyike, az ő dicsősége, ahogy az a Teremtés Könyvében áll: „A föld pedig kietlen és puszta vala, és setétség vala a mélység színén, és az Isten lelke lebeg vala a vizek felett. És...” (Teremtés Könyve 1,2) „...KESERVESEN SÍR” – viszont itt az Isten, ellentétben azzal, ahogy a Teremtéstörténetben áll: „És mondá Isten: Légyen világosság: és lőn világosság.” A „világosság” megvalósulását cseréli fel Kassák a „KESERVESEN SÍR” kifejezésre, tehát nem írja le a „világosság” szót, viszont a kép indításával ez asszociációs úton megjelenik. A költemény nyitóképében ugyanez a szembeállítás (este/sötét ↔ világosság) található meg, vagyis a sötét–világosság jelentést írja körül, a valóság jelenségeiben tetten érve konkretizálja. Nem meglepő így az „UR” keserve, hiszen a kezdeti, mindent elöntő fényességből annyi maradt, amennyi a szerelmi vágy kielégülésével jut az embernek. S ahogy a „kis sziget” valójában semmit nem tehet a jegeket zúdító zajlás ellen, csupán pillanatnyi menedéket adhat a rá fölkapaszkodóknak, ugyanúgy ez a „VILÁGOSSÁG” nem elegendő a sötétség legyőzésére, gyengébbnek bizonyul annál. A mű az „ESTE” szóval indult, majd a vers folyamán többször szembekerült egymással a fény és a sötétség, míg végül a „Legyen világosság!” teremtő gesztusának hiányával a vers végén a teljes sötétség képe jelenik meg. Ezáltal elmélyül az „ESTE” jelentése: nemcsak az utolsó napszak megjelölője lesz, hanem az egész világra ráboruló végső elsötétülés víziójává válik. Az emberi világ bűneivel visszajutott a teremtés rendjét megelőző éjfékete „nemlét” küszöbéig.

A vers nyitó- és záróképének szoros összefüggését erősíti a művész vizuális megformálása, mely megfelel egy lefelé folyó, hol felduzzadó, hol elkeskenyülő hullámvonalnak. Az utolsó képi negyedben már szinte nincs is vízszintes vonal menti, hanem csak vertikális képi építkezés, amit a záróképben az „ÉS KESERVESEN SÍR” szedése mellett a ferde vonal is megerősít. A „SÍR” szóban azonban a nyomtatott „I” fölötti felnagyított pont (mely szinte bizonyos, hogy képi funkciós elem, mivel helyesírásiilag helytelen, és Kassák eddig sehol se használt ékezetet a nyomtatott, nagy „I” fölött) újból felfelé kényszeríti a tekintetet, körképzetet, körmozgást idéz. Úgy működik, mint egy örvény a folyamban, ahol is a víz megpördül, majd újra bekapcsolódik az árba. Így tehát míg a hullámvonalba rendezéssel lineáris előrehaladás képzetét kelti a képi alakzat, melyben a hullámok a zárás felé egyre nagyobbá válnak, addig a felnagyított ponttal, azaz fekete körrel

a körmozgás, illetve a visszakapcsolással az önmagába záródás képét is előhívja, ahol nem lehet kezdő- és végpontot kijelölni.

Verbális síkon ugyanez a kettős mozgásképzet áll elő. Az idő- és térkezelés (pillanatra megállás-továbbhaladás, kisebb teret megmutató képkimerevítés-nagy távolságot átfogó továbbblendítés állandó váltakoztatása) eredményeképp itt is létrejön a hullámvonal. Ugyanúgy ez az egymásnak feleselő ellentétpárokban megvalósuló (este-nappal, sötét-világos, pihenés-indulás, remény-csüggedés, lehetőségekkel bírás-gúzsba kötöttség, ártatlanság-bűn) állandó dinamika szervezi az egyes asszociációs egységeket is.

Másfelől viszont a zárórész módosított Teremtéstörténet-képének és a költeményindító „ESTE”-„VILÁGOSSÁG” ellentétpár jelentésének szoros egymáshoz tartozása felerősíti az ismétlésekből, illetve az „UTAK MENTÉN SÁRGA KUTAK FOROGNAK” asszociatív rendszeréből adódó körkörös, önmagába záródó mozgás képzetét.

Az egymáshoz lineárisan, láncszerűen kapcsolódó érzékelt elemek valójában egy forgómozgás mentén szerveződnek. Ez a mozgásmegjelenítés hasonlít a *Máglyák énekelnek* című műben is megvalósulóhoz, de a kettő között lényeges eltérés van: míg a korábbi műben a körkörösöshöz a felfelé törő mozgás képe csatlakozott (ezzel olyan hatást keltve, mintha a körmozgás egy kúp egyre magasabban elhelyezkedő síkmetszetein menne végbe), majd a zárlatban megerősítést kapott, addig a 18-as költeményben a lefelé húzó örvény képzete jelenik meg, az „ESTE” és az eltávolodás, elalvás képek jelentése által is felerősítve (vö. a *Hirdetőoszloppal* című kötet lineáris, illetve körkörös lefelé irányuló mozgást megjelenítő versei: pl. *Járvány*).

A legfontosabb különbség azonban a versszerkezet eltérő volta a korábbi művekhez képest. Ennek oka, hogy ebben a versben a viláértelmezés nem egy külső, mindent átlátó költői pozícióból valósul meg, hanem egy olyan emberéből, aki nem tud „Isten szemével látni”, a világot töredékeiben érzékeli és éli át, s ezen töredékek és a mélyükből egymás felé tartó összekötő erővonalak megfejtésével, földerítésével az Egész megértésére törekszik. A lírai én szituációjának megváltozásával módosul az idő- és térkezelés. Korábban Kassák az események háttérében, s majdhogynem azoktól függetlenül létezőnek, azaz abszolútnak feltételezett időt és teret „materializálva” (pl. megszemélyesítéssel) leírta, így próbálván kapcsolatot teremteni a valójában különállónak érzékelt anyagi mozgás, eseményalakulás és az annak háttérében elhelyezkedő tér és idő között. Ebben a versben nem leírja, hogy mi megy végbe az absztrakt fogalmak szintjén, hanem megteremti az események mögötti mélyszerkezetet. Verbális síkon az egyes képek közti összekötőelemek elhallgatásával, vizuális síkon pedig a szöveg valós moz-

gatásával. Így a papír konkrét térként való felhasználásával egyszerre lesz jelen a versben a szó vagy a költői kép a maga konkrét, anyagi mivoltában, illetve mint fogalmi jelentést hordozó nyelvi elem, mely a poétikai jelrendszerben még többletjelentéssel is gazdagodik.

Amíg például a *Máglyák énekelnek* című műben a megformálás módjával hangsúlyozottan elválik a felszíni kaotikus jelenségvilág a mélyben törvényszerűen működő lényegtől, addig itt az egyes felszíni jelenségek megfelelő egymás mellé montírozásával és megrajzolásával magától létrejön a mélyréteg, s a kettő nem választható külön.

Kassák a 18-as számú versben még tragikusan értelmezi azokat a törvényszerűségeket, melyek a „teremtett” világot működtetik, azaz épp pusztulásba döntik. Ugyanakkor azzal, hogy szoros összefüggésben látja és láttatja az egyes eseményeket, a valóságcserepeket önmagukon túlmutató jelenségként értelmezi, már megtette az első lépést a rendszerezés, a fogalmi tisztázás és a teremtés rendjében való rendteremtés, azaz a húszas évek közepétől mind képzőművészetében, mind lírájában főszerephez jutó, a valóságformálás lehetőségét és szükségességét hirdető konstruktivizmus felé.

- 1 SÍK Csaba, *Kassák két évtizede* = KASSÁK Lajos, *Tisztaság könyve*, Bp., 1987, 9.
- 2 BARTA Sándor, *Idő kristály: Moszkva* = DERÉKY Pál, *A vasbontakrony költői*, Bp., 1992, 88.
- 3 DÉRY Tibor, *Új irodalom elé? Független Szemle 1921.* = *Jelzés a világba*, Bp., 1988, 272.
- 4 DÉRY Tibor, *i. m.*, 273.
- 5 KASSÁK Lajos, *An die Künstler aller Länder!*, *Ma*, 1920, V. évf. 1-2. sz., 2.
- 6 KASSÁK Lajos, *Válasz sokfelé és álláspont*, *Ma*, 1922, VII. évf., 8. sz., 6.
- 7 KASSÁK Lajos, *Levél a művészetről*, *Bécsi Magyar Újság*, 1920. szept. 19. = *Jelzés a világba*, i. k., 208-209.
- 8 BARTA Sándor, *A Ma törekvései*, *Tűz*, 1921, 69-80. = *Jelzés a világba*, i. k., 285.
- 9 KASSÁK Lajos, *Mérleg és tovább*, *Ma*, 1922, VII. évf., 5-6. sz., 4.
- 10 KASSÁK Lajos, *An die Künstler aller Länder!*, *i. h.*, 2.
- 11 ORBÁN Ottó, *Kassák-architektúra* = *Szép versek*, Bp., 1987, 246.
- 12 KASSÁK Lajos, *Válasz sokfelé és álláspont*, *i. h.*, 56.
- 13 HUELSENBECK, Richard, *Dadaista manifesztum* = *Dada-Almanach*, Berlin, 1920. – *Ma*, 1922, VII. évf., 4. sz., 54-56.
- 14 Cs. GYÍMESI Éva, *Találkozás az egyszerűvel. Kísérlet mai líránk értelmezésére*, Bukarest, 1978, 19.
- 15 NÉMETH Andor, *Az „értelmetlen” versekről*, *Diogenes*, 1923, dec. 22., 25-26. sz., 27.

Déry Tibor pályájának indulása

Déry Tibor századunk irodalmának egyik legösszetettebb alakja. Hosszú élete (1894–1977) alkalmat nyújtott arra, hogy több korszakon keresztül jelen legyen az irodalmi életben. Írói pályája 1917-ben indult, s élete végéig gyakran okozott meglepetést egy-egy művével. Az olvasói köztudatban pályájának kései szakaszában írott művei a legnépszerűbbek (*Niki, G. A. úr X-ben, Kiközösítő, Képzelt riport, A félfülű* a regények és kisregények közül, valamint a *Szerelem, Két asszony* című novellája, hogy csak a legismertebbeket említsük); a *Felelet, a Befejezetlen mondat* elsősorban az idősebb korosztály számára ismerős cím; az ennél régebbi műveket jóformán csak az irodalomtörténészek ismerik, ha ismerik.

Ennek oka könnyen érthető. Habár Déry életműkiadásában szerepel pályája legkorábbi szakaszának jónéhány műve, ezek a kisregények, versek és drámák vagy itt jelentek meg először, vagy négy-öt évtized után láttak újra napvilágot. És akkor még nem is szóltunk az eleddig kiadatlan művekről.

Miért nem jelent meg Déry összes műve? Az életműkiadást jórészt maga Déry válogatta. Különösen a korai művek kapcsán gyakran megnyilvánult benne egyfajta távolságtartás, e műveket nem tartotta túl sokra.¹ Kár, hogy az író túlzott öregkori hiúságára hallgattak a szerkesztők, mert még ha nem törekedtek is összkiadásra, a fent említett kötetekbe bekerülhetett volna néhány további érdekes-értékes alkotás.

Persze nem meglepő, hogy nincs összkiadásunk. Dérynél nagyobbra értékelt szerzők esetében sincs. Gondolok pl. Krúdyra, Füst Milánra.

* * *

Déry Tibor 1894. október 18-án született Budapesten, egy nagypolgári család elsőszülöttjeként. Származása fontos szerepet fog játszani egész életében, különösen indulásakor; de szinte élete végéig viaskodik vele.

A gyerekkori betegség (csonttuberkulózis) és más okok miatti magánéletet hosszú külföldi tartózkodások terjesztenek ki szinte Déry felnőttkoráig, meghatározó élménye lesz a fiatalembernek. Az első hazamosásléti honlét, amikor kortárs közösség tagja lesz, a Kereskedelmi Akadémia ének- és zenészek osztályán történik. Itt tesz 1911-ben érettségit. Am ezt is egy év internátus követi.

Gallenben Déry külön lesz, majdnem teljesen külön osztályba jár, egyéni elbírálással.

Sokáig nem olvas irodalmat. Első ilyen irányú vezetője kereskedelmi iskolai barátja, Grósz Andor.² Mint olyan fiatalember, aki németül és magyarul egyformán, anyanyelvi szinten tud, s akinek a családjában a könyveket csak le kell emelnie a polcról, Déry mindkét nyelvterület értékes és értéktelen irodalmát olvashatja. Hamarosan azonban – saját bevallása szerint – csak a *Nyugatot* fogja igazi élménynek tartani; s amikor a Nasici Rt-nél eltöltött öt év (1913–1918) alatt maga is írni kezd (1916 körül), megjelenni is csak a Nyugatban szeretne. Annál is inkább, mivel ekkorra már barátjának mondhatja Tihanyi Lajost, a festőt, s személyesen ismeri a frontról hazatérő Tersánszky Józsi Jenőt.

Az efféle ismeretségek nem ritkák Déryék társadalmi helyzetében, de ez még kevés ahhoz, hogy valaki valóban a Nyugat hasábjain jelenhessen meg. Pedig Déry többször próbálkozik versekkel Osvát Ernőnél, aki elég sértő módon utasítja el;³ s ekkor mutatkozik meg Déry egyik fontos vonása, az önérzetesség: elhatározza, hogy többet nem fordul a laphoz, csak ha hívják.

Kapóra jön az Érdekes Újság novellapályázati felhívása, ahol a zsűri elnöke nem más, mint Osvát. Déry a *Lia* című elbeszéléssel pályázik, s a harmadik helyet szerzi meg.

*Lia*⁴

„A *Lia* a pályázatnak talán legkülönösebb és legegényibb darabja. Egy, az életből lassanként kiszakadt embernek története, vad és lázas szerelmi líra, talán a legkevésbé regény, de bizonynyal a legforróbb szerelmes költemény.”⁵

„Déri[!] Tibor magánhivatalnok és protekciós költő úr” és a Nyugat nem „tőzsgyökeres magyar fiatal hajtásai” körül „a Kelet erotikus virágainak illata, bűze kábít és mérgez”.⁶

„Nem emlékszem [...] Knut Hamsun hatása alatt írtam, azt hiszem, rossz írás.”⁷

Három nézet a *Liáról*, Osvaté, Andor Józsefé és az idős Déry Tiboré. Utóbbi külön kezelendő, hiszen nem korabeli, ezenkívül Déry előszeretettel nyilatkozott hasonló módon fiatalkori írásairól. Mégis lépten-nyomon azt az élményt idézi fel, amit akkor érzett, amikor neve először jelent meg nyomtatásban.

Osvát a kéziratot magához vette, s úgy lett, ahogy Déry akarta: akkor jelent meg a Nyugatban, amikor a folyóirat kereste meg. Osvát ettől kezdve csaknem mindent leköszölt, amit Déry vitt neki.

A kép teljességéhez tartozik az is, hogy Kassák felolvasta a *Liát* a MA-körben.⁸ És az is, hogy Déryt – több névtelen sértegető levél mellett – „sajtó útján elkövetett szeméremcsértés” vádja miatt 1200 korona pénzbírságra ítélték. A védőügyvédet és a bírságpénzt a Nyugat biztosította. Déry pedig a novella megjelenése kapcsán gazdagabb lett két barátsággal: Tóth Árpádéval és Füst Milánéval.⁹

Mit látott Osvát, Tóth Árpád és Kassák Lajos ebben az írásban?

Mindenesetre szokatlan írás. Különösen a magyar irodalomban, 1917-ben. Valami merőben új.

Mitől új? A történet maga is érdekes: egy kisvárosban egy fiatalember (Endrei Tibor) – akinek be kellene fejeznie valami munkát – egy lánnyal (Liával) szerelembe esik; ám megtartani nem tudja szerelmét, hagyja, hogy a városba érkező idegen, dr. Kovács Leó, fokozatosan átvegye akarata felett a hatalmat, s ezt azzal tetézza be, hogy Liát is elhódítja tőle; Endrei kivonul a városból, majd amikor Lia hűtlenségéről is megbizonyosodik, a gátakat körülúlván várja a vihart, s ennek jötte előtt távozik.

Elég banális történet mai szemmel olvasva. De nem érdektelen. A cselekmény vezetése is kérdőjeleket hordoz magában. Miért engedi Endrei dr. Kovácsot? Miért engedi (el) Liát, miért nem beszél vele? Miért nincs általában az emberek között kommunikáció? Ha pedig lemond Liáról, miért nem tud beletörődni? Ha csak magával törődik, mégis mitől ennyire „külső kontrollol”? Akihez vonzódik, azt miért bántja?

Mindezt rá lehetne fogni Déry kezdő voltára: nem ismeri az alapvető dramaturgiai szabályokat. Én mégsem e megoldás felé hajlok. Déry „tudatosan hibázik”: talán épp az imént felvetett kérdésekről (is) szól ez az elbeszélés.

Újat hoz a *Lia* stílusában is. A külső leírásokat belső monológok váltják fel. E belső monológok roppant találóak. Rengeteg a három pont, az elharpagott félmondat, az elfojtott *indulat*, s a *házas* kifejezését szolgálják a szokatlan szóválasztások is. Az olvasóban is nő a feszültség, amikor a szereplőkben.

Mondjuk ki: igazi avantgarde próza ez. Bár még nem kiforrott, bár vannak még impresszionisztikus mozzanatai (pl. leírások), az expresszionizmus hatása elvitathatatlan.

Ezt érezhette meg Osvát, Kassák és az a néhány ember, akinek a füle fogékony volt e stílusra. A többség megragadt a cselekménynél, vagy az sem lehetetlen, hogy nem tudva mit kezdeni ezzel az újmódi prózával, megkereste, mibe lehet belekötni. Talán ezért varrták Déry nyakába a szeméremcsértési pert.

De honnan jön ez az új stílus? Déry Knut Hamsunt és Karl Kraust említi, mint ekkori olvasmányélményét. Hamsun *Éhségével* a párhuzam¹⁰ ma már evidens, talán az idős Déry is belátta ezt. A *Lia* a korai alkotások között az egyik legjobb, Dérynek alkalma lett volna közzétenni később is; mégis elzárkózott előle. 1917-ben még jó eséllyel adhatta el,¹¹ mert a német nyelvtérület irodalmát anyanyelvi szinten (tehát tempóval) olvashatta; akkor ez még lépéselőny lehetett, de 1970 körülre már talán plágiumnak számított volna.¹²

Ezek pusztán feltételezések, s az originalitás kérdése egyáltalán nem lényeges, mint ezt többek közt Egri Péter monográfiájában¹³ is olvashatjuk. Szeretném azonban megfordítani az eredetiség kérdését. A *Lia* néhány mozzanata nagyon emlékeztet Thomas Mann kisregényeire, elsősorban a *Mario és a varázslóra*. A kisvárosban megjelenő idegen (dr. Kovács Leó – Cipolla) alakjára gondolok,¹⁴ valamint arra, ahogy a szereplők reagálnak cselekedeteire. Nem tartom lehetetlennek, hogy a két mű közös eredetre vezethető vissza.

Érdemes megemlíteni a *Lia* hibáit is. Ahogy öregkorában Déry is utal rá:¹⁵ nyelvében – a számos ösztönös találó kifejezés mellett – sok a pongyolaság; valóban nem olyan színes ekkor még Déry nyelve, mint majd a harmincas évektől kezdve.¹⁶

Nem célom, hogy a *Liáról* itt részletesebb elemzést adjak. Mint minden jó mű, ez is több értelmezést tesz lehetővé. Itt csak az életmű szempontjából fontos elemeket említettem meg.

Déry tehát ettől kezdve otthon érezhette magát a Nyugatban. Mégsem érezte; fiatalos nyeglesége (gondoljunk az első nyugatos estére, amelyre elment, s ahol Adyval megismételtette a nevét¹⁷), és indulásának viszonylag szerencsétlen időpontja (melynek következtében sem az első, sem a második nemzedék nem tartotta saját emberének) kirekesztette az igazi közösségi életből.

A *Lia* Déry egyik korai típusnovellája. Időben (a megjelenés sorrendjében) a következő típus két novellája: *A két nővér*¹⁸ és az *Ellopott élet*.¹⁹

Ezek visszalépést jelentenek stílusban is, témájukban is. Bár jellemző rájuk a zaklatottság és a lelki vívódás, nem ütik meg a *Lia* színvonalát. Más szempontból éppen felül is múlják: sokkal „összeszedettebbek”, amit mutat terjedelmi különbségük – az első három Déry-novella mértani sorozatba illően feleződik hosszát tekintve –, ám ez is inkább a hagyományos, a Nyugatról is jól ismert naturalista novellatípushoz közelíti őket. Némileg önkényesnek tűnhet, hogy e két írást egy típusként kezelem. Ennek az az oka, hogy mindkettőben valamilyen szociális probléma körül forognak az események

(az alkoholista apa, illetve az anyját és testvérét meglopó katonafiú), s mindkettőben – ahogy az összes ekkoriban keletkezett Déry-novellában – erőszakos cselekedettel végződik a történet. Tucatnovellának is nevezhetnénk e két írást, hozzátevé, hogy nagyszerű részleteket tartalmaznak (pl. a két gyerek félelmének és elszántságának ábrázolása, illetve az anya megmagyarázhatatlan és öncélú zsugorisága, amely e novellát Déry többi öntörvényű főszereplőjű írásához közelíti – ezúttal ironikusan).

A következő novellatípus az, amelyet az életműben (a később keletkezett és nem igazán színvonalas *Az éneklő szikla* mellett) egyetlen mű képvisel: *A kéthangú kiáltás*.²⁰

Talán erről a korai Déry-műről írtak eddig a legtöbbet. Kétségkívül – a *Liához* hasonlóan – ismét egy izgalmas kisregény. Izgalmas, a szó szoros értelmében, szinte horror. De az alapötlet nem ismeretlen sem a magyar, sem a világirodalomban. Déry írói pályafutása során először, de nem utoljára dolgozik vándormotívummal. Ez a motívum különböző alakokban a XIX. század óta többször előfordul a világirodalomban. Adalbert von Chamisso *Peter Schlemihl különös története* című kisregénye (1814) után válik közkinccsé az a történet, ahol a főhős eladja az árnyékát az ördögnek. Már az alaptörténetben az árnyék elvesztése a lélek elvesztését jelentené, de Schlemihl Péternek van *akarata*²¹ ezt visszautasítani, s fontos az is, hogy az ő *alter ego*-ja nem él külön életet. A vándormotívum a XX. század elején Oscar Wilde-nál jön elő; a *Dorian Gray* magyar változatának tekinthetjük Babits *Gólyakalifáját*, amely az 1913-as Nyugatban jelent meg, tehát Déry is minden bizonnyal olvasta.²²

Ugyancsak a Nyugatban jelent meg Karinthy *Legenda az ezerarcú lélekről* című novellája,²³ amely abban is hasonlít *A kéthangú kiáltásra*, hogy háborúellenes.²⁴ Ám nemcsak a történet ismerős családja mondatta velem azt, hogy Dérynek ez a műve külön novellatípus. Ellentétben Oltyán Bélával,²⁵ én ezt nevezném *expresszionisztikusnak*, a *Lia* sokkal modernebb nyelvében, szerkesztésmódjában egyaránt. *A kéthangú kiáltásban* csak ott találkozunk pl. a tudatfolyamatnak olykor a „köznapi” logikát is felrúgó ábrázolásával, ahol Diró, a főszereplő naplóját olvassuk. Az egész kisregény²⁶ tehát szinte csak külsőségeiben és csak részleteiben tér el a tízes években nem ritka parabolisztikus-misztikus novelláktól. A tudományos fantasztikum dívik ekkoriban, amelynek „ponyva” színvonalú képviselői mellett – a már említett *Gólyakalifán* és a *Legenda az ezerarcú lélekről*ön kívül – olyan maradandó értékű művei születnek, mint szintén Karinthytól a *Fáremidő* (1916). A háború minden elképzelést felülmúló pusztítása és irracionálitása előli menekülésnek is felfoghatjuk e divatot.

Déry írása kifejezetten háborúellenes. Diró – akiről közvetve megtudhatjuk, hogy alapvetően becsületes, igazságszerető ember lenne – az egyéni akaratnak a háború alatti kötelező megszűnése, megszüntetése következtében a frontról hazatérve sem nyeri vissza egyéniségét. Nem lehet az, aki volt, képtelen önmagán uralkodni.²⁷ Elválík a tükörképétől, amely bár külön életet él, csak két dimenziójú. Ez a tükörkép fog nap mint nap borzalmas cselekedeteket elkövetni. Figyeljük meg azonban, mi aktivizálja ezt az alter egót! Három eset-típus: az erőszak, az ösztön és az ellenállás.²⁸ Az erőszak jelképe az egyenruha, az ösztöné a nő. Voltaképp nem *akar* a kétdimenziós Diró külön életet élni, de *kénytelen*, amíg van egyenruha és erőszak.

Láthatjuk, Déry itt inkább a szimbólumokkal, az allegóriával dolgozik, ami persze nem áll távol az expresszionizmustól. E kisregény mégis visszalépés a *Liához* képest. (Ami nem zárja ki, hogy – hasonlóan a fentebb tárgyalt két novellához – mai szemmel olvasva jobb írásnak tűnik. Az *írói mesterségről* könnyebb tanúbizonyságot tenni a megírásakor hagyományosabbnak tartott stílusban. A *tehetséget* viszont sokszor éppen a kevésbé kiforrott, de merőben újat mutató írások árulják el.) A cselekmény homogénebb, az írói nézőpont végig azonos, külső, a történet logikus a saját „lehetséges világában”. A *Lia* nem az. A *Lia* tele van polgárpukkasztással. A *kéthangú kiáltás* nem lehet polgárpukkasztó: az elterelné a figyelmet az eredeti szándéktól: attól, hogy rájőjjünk: bármelyikünk lehet Diró,²⁹ álmunkban³⁰ bármelyikünk gyilkolhat, élhet ösztöneinek.

Életrajzi élményre nemigen alapulhat *A kéthangú kiáltás*: Déry alig volt katona. Amikor nagybátyja vállalatánál, a Nasici Rt.-nél sztrájkot szervezett, bár célját elérte, nem maradhatott tovább állásában. Ez egyenértékű volt a behívóval, de Pesten (illetve egy darabig Rákosszentmihályon) maradt, nem utolsósorban a nagybácsi protekciójának köszönhetően. A katonaságnál Déry csak megalázó élményeket szerezhetett; az egyenruhának az erőszakkal való azonosítása tehát nem ehhez a pár hónapos élményhez fűződik.

Ez Déry három induló alap novellatípusa: az expresszionista, a naturalista-szociális és az expresszionista vonású szimbolikus-parabolisztikus típus, melyek azonban még mutatnak impresszionista jegyeket. E típusok közé sorolhatók be a Nyugatban ekkoriban megjelent további novellák: a *Novella* és *A próba*,³¹ mindkettő döntően az első, expresszionista típusba. Déry következő korszakában e típusok megmaradnak, bár gyakran keverednek, és természetesen új típusok is jelentkeznek.

* * *

1917-ben a *Lia* az irodalmi életbe való berobbanásnak számított. Déryben többen láttak fantáziát, Kassák avantgarde harcostársat vélt benne felfedezni. Déry konzervatív kritikusai is a *Liát* említik, mint az erkölcstelenség netovábbját, amiből szintén arra következtethetünk, hogy felfigyeltek az írásra. A *Lia* megjelenése tehát esemény volt az irodalmi életben, a megjelentetés Osvát részéről pedig talán kísérlet arra, hogy éppen egy Kassákéktól független, fiatal, „szelíd” avantgarde-ot beengedjen a Nyugatba.

Déry feltehetőleg meglepte azokat, akik a *Lia* folytatását várták (el) tőle. Kassák később meg is írta,³² hogy csalódott volt a Nyugatban megjelent további novellák olvastán. Déry pedig be akart illeszkedni, meg akarta valószínűsíteni álmát, hogy a Nyugatba rendszeresen publikálhasson, s ehhez – úgy érezte – „szalonképesebb”, s legalább stílárisan kevésbé lázadó művek keltenek. Az alapindulat persze megmaradt, s ez bizonyítja, mennyire belülről jövő a *Lia* lázadása, még akkor is, ha a történet néhány részletét Hamsuntól vette „kölcson”.

E lázadás ösztönös, alkati volt, eredetileg Déry osztálya ellen irányult, de a tízes években inkább nevezhetnénk parttalannak. A bevonulás és néhány – mindenkivel megeseő – katonai „élmény” kell ahhoz, hogy a háború ellen fordítsa. Déry tehetségét bizonyítja, hogy képes erre. Így születik meg a tízes évek második maradandó alkotása, *A kéthangú kiáltás*. Érdekes, hogy Nyugat-beli megjelenése nem váltott ki visszhangot, még akkor sem, amikor Bécsben könyv alakban is kiadták. Az ugyanott megjelenő *A két nővért* is csak Gaál Gábor³³ veszi észre (és lehet, hogy ekkor veszi észre magát Déryt is, hogy majd 1928-tól a Korunk számára egy évtizeden át kérhessen írásokat tőle).

Gaál Gábor ezt írja: „Ahhoz az írósorhoz tartozik, amelyiknek nem volt ereje a modern magyar irodalmi stílus disszonanciája által adott ellentmondásokat valaminő pozitív irányba leküzdeni. Kereső, a keresés és forradalmi temperamentum minden láza nélkül [...] bizonyítéka ennek a naturalizmus-sal való állandó küzdelme. [...] A tiszta naturalizmus legmélyebb értelmű példája érdekl: a környezetében szenvedő ember, aki nem tud elválni sorsa külső burkolataitól. [...] Hősei számára már alakulóban van egy önállósuló világ, ahova tartoznak.”

Az emigráció előtti novellák tehát nem egyenletesek. Ez persze abból is adódik, hogy Déry mindig mással próbálkozik, ettől van, hogy szinte minden novellája külön novellatípus. Összefoglalóan azonban elmondható, hogy a *Lia* és részben *A kéthangú kiáltás* kivételével az újat kereső, lázadó, mégis alapvetően impresszionista³⁴-naturalista novellák sorába tartozó, jórészt felfedhető alkotások. A kivételként említett két mű azonban mai szemmel ol-

vasva is figyelemre méltó. A kéthangú kiáltásnak van „újkori” kiadása; a *Lia* is megérdemelne ennyit.

- 1 DÉRY Tibor, *A napok hordaléka*, Bp., 1982, 450, 634; *Önéletrajz 1955-ből = Botladozás*, Bp., 1978, I. k., 17 („Pályám első szakaszában, a harmincas évek elejéig megható írói erőfeszítéssel, kevés elnézéssel önmagam iránt, tűrhetetlen rossz műveket szerkesztettem”; *DT TD-nél*, i. h., 153–154; *Huszonöt kérdés Déry Tibor-hoz*, i. h., II. k., 573; *Írószobám*, i. h., 690.) „Nem bíztam abban – de hogy is! –, hogy valaha is lehet írói sikerem. [...] Különc voltam. Pontosabban különcnek tartottak.”
- 2 Emlékét a G. A. úr *X-ben* monogramja őrzi.
- 3 „Rámnézve sértő módon dicsérte [verseimet] (és itt megnevezi azt az öregedő kitűnő magyar író, akihez Osvát hasonlította), úgy, hogy megfogadtam magamban, hogy nem viszek neki több írást, amíg nem kér.” Részlet VAJDA János interjújából (*Fény*, 1933, 45. sz., 16–17).
- 4 *Nyugat*, 1917, I, 231–262, 327–359.
- 5 UNGVÁRI Tamás, *Déry Tibor alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., 1973, 36. A bírálóbizottság értékeléséből.
- 6 [ANDOR József] Szén vezércikke az *Élet* 1917. okt. 28. (43.) számában.
- 7 DÉRY Tibor, *Börtönnapok hordaléka*, Bp., 1989, 98. Mint Oltyán Béla is rámutat (*Déry Tibor indulása*, Borsodi Szemle, 1974, 3. sz., 51–67), leginkább a korai Hamsun-művek, ezek közül is az *Éhség* az, amit Déry mintegy újraír: a piros ruha, a ház ablakából visszanező nő, Ylajali neve, az írással való megakadás, az erdőbe való kivonulás, a koldus megsegítése, a főhős dühe és büszkesége, a végén a hajós távozása egyértelművé teszi a párhuzamot. Déry csaknem húsz évvel később nyilatkozott olvasmányélményeiről (*Új könyvek könyve*, Bp., 1937, 100–101): „Azok a könyvek, amelyeket semmi áron sem akarnék másodsor is elolvasni, nagyobb hatással voltak rám, mint azok, amelyeket tízszer is átböngésztem [...] az erkölcsileg gyatra, művészileg bárgyú könyvek éppoly sugalmazón alakítják az embert, mint a tiszteletreméltó olvasmányok [...] [Ha nem így kezdtem volna a riportot] megemlítenék egy könyvet, mely hosszú évekre tönkretette bennem minden emberi erény iránti előszeretetemet.” Déry Tibor *Börtönnapokjából* tudunk egy másik lehetséges befolyásról is: ekkoriban Déry Karl Kraus-rajongó (98). Lásd még: *A napok hordaléka*, i. k., 435: „Hatását máig viselem stílusomon.”
- 8 KASSÁK Lajos, *Néhány megjegyzés az új líra fejlődéséhez*, Századunk, 1928, 191–195.
- 9 Füst állítólag „az ihlet, az ifjúság csodájá”-nak tartotta a *Liát*, de a későbbi írásokat lebecsülte. Lásd: *Börtönnapok hordaléka*, i. k., 126.
- 10 Még egy „játékos” párhuzamra hívom fel a figyelmet. Ylajali Hamsun hőse által kitalált név, mely nem egyszerűen „két Liát tartalmaz”, hanem oda-vissza nagyjából egyformán olvasható. Ez az oda-vissza olvasás Déry *Meslohes* című cikkében is (*A napok hordaléka*, 28–33) előfordul, az *i* és az *y* felcserélése pedig a *Kyvagiókén* című önéletrajzi játékban. A hű nevelőnő alakja önéletrajzi: Rosenbergeknl az élete végéig hű házvezetőnőt *Ajlinak* hívták (l. a novella *Annáját*).
- 11 Ráadásul az ifjú Déryre jellemző furcsa, polgárpukkasztó humorérzék és enyhén nagyképű öntudatosság számára sem lehetett kis elégtétel, hogy az egész magyar irodalmi életet „megetette” egy Hamsun-parafrázissal, és senki se vette észre.
- 12 Ennyi párhuzam és feltételezés után úgy illik, hogy felhívjam a figyelmet a *Lia* önálló voltára, arra, miben más gyökeresen, mint az *Éhség*. A teljesség igénye nélkül kezdjük a címmel: Déry itt még a nőt, a szerelmet, a nemi vágyat tartja a legfontosabbnak, csak a másik Hamsun-parafrázisban, az *Alkonyodik, a bárányok elvéreznekben* – és az ezzel egyidejű keletkezésű versekben – kerül a kenyér a hierarchia csúcsára. Az *Éhség* főszereplője nem áll bosszút, hanem egyszerűen továbbáll. A *Lia* expresszivitásának alapja – és igaz ez a *Liával* rokon Déry-novellákra is – a világot elpusztító indulat, a bosszú (l. még: *A Kriska*, *A két nővér*, *Novella*). Ylajali oldalán egy Herceg (bece)nevű úr mutatkozik, akiről többet nem tudunk meg (az *Éhség* főszereplője számára

- általában még annyira se fontosak az emberek, mint az *Országúton* sokkal magányosabb hőse számára); dr. Kovács Leó a *Lia* egyik kulcsszereplője.
- 13 EGRI Péter, *Kafka- és Proust-indítások Déry művészetében*, Bp., 1970.
- 14 E párhuzamot Oltyán Béla is megfigyelte, l. OLTYÁN Béla, *Déry Tibor indulása*, Borsodi Szemle, 1974, 3. sz., 51–67.
- 15 *Ítélet nincs*, 179: „Máig is érthetetlen, miért nem figyelmeztettek sem barátaim, sem Osvát arra, hogy nyelvem szegényes, nedvtelen, fantáziátlan, magyartalan, a sekélyes pesti stílus felszíni rétegeiből táplálkozott.”
- 17 Másutt Déry a nyelv tudását az idegen nyelvből való fordítással hozza összefüggésbe (*A napok hordaléka*, 350, 450; *Ítélet nincs*, Bp., 1969, 179–180).
- 18 Nyugat, 1917, II., 675–705. E számban jelent meg Babitsnak egy szintén apagyilkosságról szóló novellája, a *Drága élet* (uo., 706–719); nem kizárt, hogy Babits ekkor sértődött meg Déryre. L. DÉRY Tibor, *Börtönnapok hordaléka*, i. k., 100.
- 19 Nyugat, 1918, I, 500–514.
- 20 Nyugat, 1918, II, 550–587.
- 21 Ellentétben pl. Fausttal.
- 22 Csak lábjegyzetben hívom fel a figyelmet arra, mennyire gyakorivá válik a vándormotívum megjelenése Déry művével párhuzamosan. Chamisso művéből ekkoriban két némafilm készül (1915, 1921), Hugo von Hofmannsthal Richard Strauss-szal közösen megkomponálja *Az árnyék nélküli asszonyt* (a mű már 1914-ben kész, de csak 1919-ben nyílik mód bemutatására); talán ennek története mutatja a legtöbb párhuzamot Déry *A kéthangú kiállításával*: az árnyék itt már a szabad-akarát szimbóluma. De előjön az árnyék – mint a halált is túlélő személyiség-jegy – Sztravinszkij *Petruskájában* is.
- 23 Nyugat, 1916, I, 648–666.
- 24 E novellára még jobban, szinte botrányosan hasonló az *éneklő szikla*.
- 25 OLTYÁN Béla, *Déry expresszionizmusának sajátos vonásai*, It. 1974, 999–1008.
- 26 A szakirodalom a *Liát*, *A kéthangú kiállítást*, *A Kriskát*, de olykor még a *Két nővért* is gyakran kisregénynek nevezi. Én nem látom a novella és a kisregény közti különbséget olyan élesnek, hogy egyértelműen be tudjam e műveket sorolni ide vagy oda, Egri Péterrel ellentétben. Az általa felhozott kritérium – hogy a történet hány szálon fut – mások szerint a kisregény és a regény szétválasztására alkalmas. L.: EGRI Péter, *Pomogáts Béla: Déry Tibor*, Kritika, 1974, 10. sz., 74.
- 27 Talán nem túlzás, ha azt állítjuk, ez – a palackból kiszabadult szellem – ugyanaz a gondolat, mint Goethe *Bűvészinasa*, amelynek ötletére 1879-ben Dukas még humorral írhatott zenét.
- 28 Az ellenállás tekinthető erőszaknak is, de az ösztönélet korlátozásának is. Ily módon e három dolog voltaképp egy: az egyéni szabadság bármilyen korlátozása, beleértve a társadalmi konvenciókat is. Ugyanerre a következtetésre jut Egri Péter is (EGRI Péter, *Déry Tibor: A kéthangú kiállítás*, It 1969, 925–934).
- 29 Érdemes odafigyelni Déry névadására. Endrei Tibor, Diró vagy majd a *Salamon tornyának* Dániele: Déry nevének változatai vagy álnevei. Ebből is látszik: Déry mindig magát írja meg.
- 30 Mint minden huszadik század első felében keletkezett, skizofréniával foglalkozó mű, ez is magán viseli a freudizmus vonásait.
- 31 *Novella*: Nyugat, 1918, II, 213–232; *A próba*: Nyugat, 1919, 657–683.
- 32 *Néhány megjegyzés a líra fejlődéséhez*, Századunk, 1928, 191–195.
- 33 *Jövő* [Bécs], 1921, 262. sz. (december 21.)
- 34 EGRI Péter, *Kafka- és Proust-indítások Déry művészetében (Déry modernsége)*, Bp., 1970, 136–140.

NYÁRY KRISZTIÁN

„Nincs tulajdon kecsék hiján...”
(Fábchich József poétikája)

Hogyha Magyar könyvére találz; jó légyen,
akár rofz; Meg vegyed: ámbátor olvasod
azt fo ha fem.

QviPhœbum, Muſaqve colit, qvalem effe libenter
Me dederim, fumma furgens de luce, difertis
Immoritur libris, ac cætera ridet ineptus:
Huetius Epiftola 2.24

A fönti idézet az ajánlása annak az 1804-ben megjelent 360 oldalas könyvnek, amely egy győri paptanár, Fábchich József életművének csekély töredékét tartalmazza és amely mind ez ideig az egyetlen tudományos és művészi igényrel megszerkesztett anyag, amely nyomtatásban megjelent tőle. Ógörög költők verseinek fordításaiból és a hozzájuk írt jegyzetekből áll a mű, s szerzője szerint csak melléklete kíván lenni egy majdani nyelvészeti-verstani munkának. Kezünkben van tehát egy könyv, amely önmagában véve sem önálló, most mégis ez alapján kísérelünk meg rekonstruálni egy egész elfeledett életművet, tágabban értelmezve pedig egy olyan poétikai kánont, amely nem könnyen bár, de végül is alulmaradt azzal a rendszerrel szemben, amit ma megújított magyar versírásnak nevezünk.

A fábchichi életmű jól modellálja, milyen is lenne költészetünk, nyelvünk, beszédünk ma, ha a nyelv- és versújítás vitáiból nem a Kazinczy és Kölcsey nevével fémjelezhető irányzat kerül ki győztesen. Századunk feladata volt, hogy fölfedezze magának azokat az alkotókat, akik nem fértek be a Szépkalomban lassanként kikristályosodó és onnantól kezdve irányadó költészeti kánonba: a Berzsenyiket, az Ungvárnémeti Tóthokat, a Baróti Szabókat. Ha az elsővel nem is, de a két utolsóval mindenképpen párhuzamba állítható Fábchich József költői és műfordítói életműve.

Mivel ezen dolgozat keretei nem engedik meg a kéziratban maradt munkák részletes ismertetését, azokkal csak érintőlegesen fogok foglalkozni. Tekintve, hogy az egyéb nyomtatásban megjelent művek mind alkalmi verse-

zetek, s mint ilyenek nem képezhetik részletes elemzés alapját, elsősorban a fönt említett *Magyarra fordítatott Pindarus...*¹ című könyvre fogok hivatkozni, amely bár fordítás, mégis minden esetben maradéktalanul tükrözi Fábchich sajátos alkotói módszerét.

Dunántúl

Fábchich József 1753-ban Kőszegen született. Láthatjuk, dunántúli származású, s már ez a tény önmagában elég lehet, hogy lokalizálni tudjuk irodalmi életművét és annak későbbi sorsát. Túlzott sarkítás lenne a XVII–XIX. század fordulójának dunántúli költőiben valamiféle egységes irodalmi műhely tagjait látni, de szembetűnő jelenség pályáik hasonló alakulása. A Linzben elfeledve meghaló tapolcai Batsányi, a niklai remetességbe menekült Berzsenyi, a Virten csöndben elhallgató Baróti Szabó (aki bár erdélyi ugyan, de akit munkássága Kassához kötött) és Fábchich élete mind amiatt terelődött vakvágányra, mert szembekerültek (és pedig éppen dunántúliságuk miatt) a Kazinczy és csoportja által diktált poétikai doktrínákkal. Hogy a „tiszaiság” és a „dunaiság” kérdése mennyire élő probléma volt a korban, azt mind Berzsenyi és Kazinczy levelezése,² mind pedig a Kazinczy-kör egyéb írásban elszórt megjegyzései bizonyítják.³ Mivel a „dunaiak” korántsem tekinthetők olyan egységes csoportnak, mint Kazinczyék – gondoljunk csak a prozódiai vita személyeskedésbe torkolló polémiáira –, a köztük lévő ellentétek nem értelmezhetők „kétfrontos harcként”. (Ha jobban megfigyeljük Kazinczy nyelv- és költészetegységesítő programját, olyanfajta fokozatos kanonizálást tapasztalunk, amit joggal nevezhetünk szalámitaktikának, – a leoninisták kizorítása után a dunántúliak, majd a debreceniek következtek.) De a dunántúliság csak az egyik oka Fábchich az irodalomban elfoglalt marginális helyzetének.

Iskolák

Fábchich horvát eredetű polgári családból származott, de ennek ellenére, vagy talán éppen ezért fokozottan élt benne a magyarsághoz tartozás tudata. 1763-tól szülei beadták a jezsuiták helybéli kollégiumába. A hat osztályból álló gimnáziumban kizárólag latin nyelven folyt az oktatás, fontos szerepet kapott a poézis, a prozódia és a retorika tantárgya. Nagy gondot fordítottak a görög nyelvre, itt tanult meg Fábchich görögül annyira, hogy talán csak Ungvárnémeti Tóth László nyelvtudása mérhető hozzá. Iskolájáról későbbi műveiben szívesen és gyakran ír; a *Pindarus* előszavában például így di-

csekszik Alma Materével: „Az hozzá szükséges görög nyelvet nem az Konstaninápoli, hanem Kőszögi Univerzitasban szereztem.” Az itt eltöltött évek emléke az a három disztichonból álló versike, amelyet Fábchich később a *Pindarus* jegyzetei közé is beiktatott, mint a verslábát bemutató mintát:

Aestiva Carmina

[...]

Hallod-e vánkosodon nagy Ülővasat ütni kovácsot?

Hallod-e mint kukorít álmos Álomra kakas?

Szégyen ugyan tollas Nyoszolóban heverni Deáknak

Nosza töröld ki szemed, nógat ugrásra Tavasz.

A gimnázium hat évére a győri Jezsuita Akadémia következett, ahol 1771-től kispapként folytatta tanulmányait. A rend 1773-as feloszlatása után is Győrött maradt, itt is szentelték pappá két év múlva. Későbbi kedvezőtlen megítélésében nagy szerepe volt annak, hogy kortársai mint exjezsuitát könyvelték el. (Ez különösen a református és szabadkőműves Kazinczy szemében volt szálka, 1806-ban Kis Jánostól és Németh Lászlótól is információt kért erre vonatkozólag; Németh a válaszelevélben így tájékoztatja: „*F. a győri Dioec. Calendáriumában így tituláltatik: In lycaeo Episcopali Jauriensi Theologiae Moralis et Pastoralis, Juris item Cannonici Professor Publ. Ordin. Itt amint ládd nincs kitéve, hogy exjezsuita volna, de az.*” Kazinczy a „nyomozás” bizonytalan eredménye ellenére több levelében is jezsuitaként említi Fábchichot.⁴) Az efféle kortársi és utólagos beskatulyázást példázza, hogy Fábchich a levelezésekben, későbbi tanulmányokban, mint „mokány győri pap” jelenik meg, bár a korabeli leírásokból tudjuk, hogy kifejezetten magas, szikár ember volt.

Előkészületek

Ezek után a helyi püspöki felügyeletű gimnázium első grammatikai osztályának tanára lett. Az intézmény hasonló szerepet játszott az ország katolikusainak körében, mint a reformátusokéban a debreceni kollégium. Itt tanított többek között Istvánfy Elek, akinek poétika tankönyvét egész 1854-es betiltásáig az egész országban használták, Kazi Ferenc történétíró, a teológus Balogh Sándor és Rájnis József. Ez utóbbival együtt határozza el Fábchich a magyar nyelv oktatásának kiszélesítését, ami pedig a II. József alatt állami felügyelet alá helyezett iskolákban igen merész cselekedetnek számított. Huszonkét évi tanítás alatt kora egyik legelismertebb pedagógusa lett, a kilencvenes évekre már ő jelentette a legfőbb vonzerőt a Győrbe jelentkező diá-

koknak. Legkedvesebb tanítványa, Pázmándi Horváth Endre így emlékezik meg róla: *„Szorgalma és olvasása majdnem hitelen fölül való nagy. Fő stúdiuma a görög és római írók, kiknek kivonásaikkal tele volt feje.”*⁵

Tanítási rendszerét „görög mintára” szervezte, délelőtti órái közé zenei képzést is iktatott, ahol „klavírjának késéretével” előadta ódáit is. Diákjaival régi magyar könyveket olvastatott, sőt a többszöri tiltás ellenére is magyar nyelven tartotta hittanóráit. Péteri Takáts József, aki 1776 és 1780 közt volt tanítványa, így ír: *„Főkép Fábchichnak köszönhetem, hogy már gyerekkoromban magyar nyelvű könyvekhez jutottam s hogy már ekkor lelkesedéssel olvastam Faludinak gyönyörű munkáit.”*⁶ Külföldi folyóiratokat rendelt az iskolának, köztük csillagászati lapokat, mivel az asztronómiai stúdiumokra is nagy súlyt helyezett; nagy papírtáblán gombostűkkel jelölte a csillagok napi állását. Délutánonként kötelező labdajátékokra került sor, ezt hadijátékok, futóverseny, majd este „csillagnézés” követte. Jeles tanítványai nevét időről időre megjelentette az iskolai újságlevelekben.⁷ Az ifjúság nevelésén kívül lelkipásztorkodással is foglalkozott. Több szentbeszéde maradt fenn az 1776–85 közti időből, mint a város legjobb szónokát többször kérték föl különböző rendek prédikálásra. Fennmaradó idejét ritka szavak gyűjtésének szentelte. *„A’ közrendbeli embereket különféle tárgyak elnevezésérül megkérdezte, és a’ mi még csűrjében nem vala, követvén a munkás gazdát nyereségét abba takarította.”*⁸

A győri triász

Ez azonban mind csak előkészítette élete 1785-ös nagy fordulópontját. Ekortól beszüntette lelkipásztori működését, de még kedves iskoláját is ott akarta hagyni – a pozsonyi *Magyar Hírmondó* megszűnte után Győrbe költöztek a szerkesztők, Rát Mátyás és Révai Miklós. A két gimnáziumi tanár, Rájnis és Fábchich különösen ez utóbbi hatása alá került. A kassai triász, Kazinczy, Batsányi és Baróti Szabó példájára megalakították a *győri triászt*. A kassaiak mintájára kiosztották egymás közt a feladatokat: Rájnis fordított, Révai a magyar költőket kezdte kiadni – meg is indította a *Költeményes Gyűjteményt* Faludi Ferenc verseinek kiadásával –, Fábchich pedig Révai biztatására nyelvészettel kezdett foglalkozni. Valószínűleg Révainak köszönhető az is, hogy ettől az időtől kezdve megszaporodtak Fábchich kézírataiban a Blumauertől és Voltaire-től vett kivonatok.

Révainak barátaira való hatása a külsőségekben is megnyilatkozott. Őt követve levetették egyházi ruhájukat, és a győriek megrökönyödésére a három pap magyar ruhában és hosszú bajusszal jelent meg az utcán. Ezért nemsokára föl is jelentették őket, az egyházmegye alá tartozó két pap ügye

püspöki bíróság elé került: „1790 liessen Rajnis und Fabchich sich, als ächte patriotische priester, bajuszen wachsen, und ihre Obern konnten die zwei Freunde mit Harter Mühe dazu bringen, dass sie die Schnautzbärte ablegen.“⁹ Saját igazuk bizonyítására írta Fábchich *A magyar ruhába öltözött bajuszos magyarországi papnak védelmezése*¹⁰ című szatirikus röpiratát, amely természetesen nem jelenhetett meg. Ebben a munkában azt hangoztatja, hogy a magyar ruhában járó, magyar könyveket olvasó papoknak feleséget kéne ígérni, ami azonban csak akkor valósulhatna meg, ha a pápa is magyar lenne. A kérdés még a *Pindarus* megírásakor is foglalkoztatta Fábchichot, erre utal a *VII. nemeai dal* ajánlása: „amint a természet urak megáldott, azt többé nem borotválom le.” A röpirat megírásának kitudódásával mindössze csak azt érte el, hogy ismét följelentették, ezúttal az ifjúság megrontásáért.

Ruházatukkal, tudatosan polgárpukkasztó magatartásukkal – mint például amikor szándékosan nem fogadják a papnak járó köszönéseket, hanem rezzenéstelen arccal továbbmennek¹¹ – hamarosan hírhedtté váltak. Munkájuk híre Kazinczyt is arra készítette, hogy 1789-ben Győrön keresztül utazzon Bécsbe s ettől kezdve figyelemmel kísérje a triász ténykedését.

Fábchich ebben az időben latin nyelvű szótárt szerkeszt, amelyben a ritka vagy elfeledett magyar szavakat, szólásokat magyarázta. Ehhez az általa gyűjtött szavakon kívül felhasználta Szenczi Molnár, Pápai Páriz Ferenc és Apáczai munkáit is. A szótár Fábchich több munkájával együtt az 1809-es győri tűzvészben megsemmisült. Egyetlen dokumentumunk ebből a korszakból egy latin nyelvű episztola, melyet Majláth Antalhoz írt a költő, s amelynek célja a vagyonos püspök mecénásnak való felkérése.¹²

A következő években nyelvészeti munkáit készítette el Fábchich. Részletes bemutatásukra itt nincs mód, Hadnagy László azonban hosszabb tanulmányt szentelt a témának 1944-ben (mindeztidáig utoljára elemezve részletesen Fábchich munkásságát).¹³ Annyit mindenesetre érdemes megemlíteni, hogy ő fogadta el először Sajnovics finnugor elméletét, sőt később a *Pindarusban* is Sajnovicsnak, a „magyar csillagvártásnak” ajánlja az egyik ódát. A többéves munka (1790–95) eredménye a *Magyar Kálepinus* és a *Kengyelfutó* című két szótár. Barátai csodálták fáradhatatlanságát, Kis János, aki ebben az időben a győri evangélikus gimnázium rektora lett, így ír erről *Emlékezéseiben*: „Mikor meglátogatom, vagy másképp vele összejövök, legörömostebb emlegeté azt, hány régi magyar szót talált”.¹⁴ Fábchichot tudományos munkáival sorra érték a kudarcok – a tankönyvnek szánt *Kálepinust* a cenzor elutasította, katé formátumú történelemkönyvét, a *Historia Regum Hungariae*-t nyomdába érkezése előtt betiltották, végül pedig a *Kengyelfutó* állami költségen való ki nyomtatására tett ígéretet indoklás nélkül visszavonták. Ez utóbbi mű

különösen érdekes amiatt, hogy egyszerre tartalmaz régies és Fábchich által kitalált szavakat is. Álljon itt a teljesség igénye nélkül néhány ma is használatos szóalkotása: *emberevő, viziló, tétel, tünet, napéjegység, hangjegy, előszó, végszó, vasrugó, vágány* (a cezúra szó helyett!), *bekebelez*. Elsősorban prozódiai okokból, a magyaros hanglejtés miatt kreálta a például következő szavakat: *Alchimista = Alkumista; Duumvir = Amandár; Echo = Keho; Eleemosyna = Alamosna; Experientia = Áperencza; Idea = Ádia; Pentametrum = Pentamérón*. Magyarra tette a görög verslábak helyét is: *Jambus = Nyilas; Dactylus = Újnyi; Anapestus = Ráknyi, Spondaeus = Hüvelyknyi; Trochaeus = Futó*.

1749-ben Bessenyei Jámor szándéka és Révai Plánuma után ő is megírta a felállítandó Tudós Társaság feladatairól szóló röpiratát, amelynek szintén a *Plánum* címet adta. A művet Révai készült kiadni, csak hogy közbeszólt valami, ami nemcsak Fábchich és Révai barátságát, de a győri triász működését is megszakitotta.

Fábchich volt tanártársa, Balogh Sándor, akivel Révai Győrbe kerültekor többször összetűzött, a győri egyházkerület kanonokja lett. Fábchich a visszavont anyagi támogatás felülbírálását várta magas pozícióba került kollégájától, akivel a gimnáziumban jó barátságban is állt. Magyar nyelven üdvözlő verset írt a beiktatásra, aminek nyomtatott példányait az ünnepségen ki is osztották.¹⁵ Az alkaiosi sorokban írt ének valóban közepes szintűre sikerült, nem is a metrika, hanem a közhelyekből összefércelt képek miatt. A magát elárultnak érző Révai még a helyszínen ezt írta a kézről kézre járó nyomtatvány hátoldalára: „*delirium Fabchichianum*”. A vers visszakerült Fábchich-hoz, aki válaszul egy pentametert rögtönzött Révai sorai alá: „*Poetis canto ego, mina et alta fatus.*” Bár a ceremónián már mindenki rájuk figyelt, Révai még egyszer visszaküldte a papírt, immár egyértelműen sértő szöveggel: „*Te írsz verset? Valóban azt gondolhatja ki-ki, hogy nincs eszed.*” A botrányba fulladt beiktatás heves szóváltással végződött, s így Fábchich nemcsak költőtársa barátságát, hanem egyetlen pártfogója jóakarátát is elvesztette.

Fordítások

Az epizód után Révai elhagyta Győrt, Fábchich pedig abbahagyta a volt barátja által sugalmazott nyelvészeti munkák szerkesztését. Újra az egyházi szónoklatokkal kezd foglalkozni. Valószínűleg ekkor szilárdulnak meg a költői és a beszélt nyelv kettéválasztásáról alkotott nézetei. A görög aiol és dór nyelv különbségeit alapul véve, úgy látja, hogy az általa dallamosabbnak tartott dunántúli nyelvnek kell a költészet nyelvévé lennie, míg a felső-tiszai

nyelvjárás egyszerűbb szavai miatt a köznapi beszéd alapja lenne. Sajnos ezen tétele írásban is kidolgozva nem maradt ránk, csak tanítványai elmondása alapján rekonstruálható.¹⁶ A *Pindarus* kidolgozásán is látszik azonban, hogy tudatosan más szavakból állítja össze a verses részeket, mint a prózai betéteket. A jelenségre később Kazinczy is fölfigyelt: „Egészen másnak tetszett mikor valamiről szólt és másnak mikor írt”,¹⁷ más helyen kifejezetten dórnak említi Fábchich általa affektáltak tartott dunántúliságát.¹⁸

Pár esztendő múlva hozzálátott a görög lírikusok fordításához is, saját bevallása szerint is Rájnis Kalauza alapján.¹⁹ Erről a *Pindarusban* is megemlékezik a Rájnisnak ajánlott *IV. Olimpiai dal* előszavában: „Ez *Pindarus* egyedül Kalauzodnak köszönheti vagyonságát.” Megkezdett munkáját nemsokára abbahagyta, mivel Balogh kanonoknál hosszas kérésre mégiscsak sikerült elérnie, hogy megkapja a győri szeminárium egyházzjogi tanszékvezetői állását. A fordításhoz csak 1799-ben tért vissza, ekkor írta meg a görög lírikusok életrajzát, amelyhez adatait Plutarkhosztól merítette. Bár a teljes munkát már 1802-ben befejezte, csak egy évvel később kapta meg a cenzori imprimátumot. Még ebben az évben „reklámkampányt” indít a műnek, szétküldi a *Tudósítás Pindarus Anakreon munkájának fordítása* iránt című verses körlevelét:

Magyarra fordítottam Pindarust
[...]
Szabados ötös Jambussat kürtölök,
Hogy öt forint, ötven pénzeket
Szabadon előre megfizessetek.

Pindarus

Fábchich nagyon bízott benne, hogy e műve meghozza számára az országos sikert. Egyfelől mert tudta, hogy ez a görög lírikusok első teljes magyar fordítása, másfelől mert úgy hitte, hogyha példákkal is bizonyítja a dunántúli „dór” nyelv alkalmasságát a versíráshoz, el fogják ismerni igazát. Ezért nem egyszerűen fordításantológia a *Pindarus*, hanem terjedelmes elméleti részt is tartalmaz. A könyv tartalmát négy csoportba lehet osztani: maguk a tulajdonképpeni fordítások, a hozzájuk írt ajánlások, a költői életrajzokon kívül részletes verstani útmutatót is tartalmazó *jegyzések*, és az ezekre példaként felhozott saját versek. A befejező versikében a csalódásai ellenére is vakon bizakodó költő hangja szólal meg:

*Pindare végre jutál. Iupiternek haragja, se nyíla
Sem vas üdőnek éhes foga tégedet el nem emészthet.*

[...]

*Merre Magyar Koronának szikra szórja sugárait önti,
Kézbe Tudós forogat: sok ezer napi századokon túl,
Hogyha Sibilla beszél igazat, bizony élek örökön.*

Már az előszóban kiderül, hogy az egész munka nem más, mint a soha ki nem adott *Kengyelfutó* melléklete, illusztrációja: „*Hogy Szótári Kengyelfutómat oly szárazon ki ne adjam, melléje fordítottam mulatságbul az Henricus Stephanusban foglaltatott apró Lantosokat, azomban méltán tartottam némelyeknek szemre hányásoktul, kik az gördíthették: Hallod-e! hol az apróbb Lantosok vagynak, ott vagyon ám Pindarus is, minek adsz egy zsebbe való könyvecskét csonkíttatván?*” Hogy a „mulatságbul fordítás” vagy az „élek örökön” vágya közül melyik tükrözi igazából Fábchich alkotói magatartását, nem nehéz eldönteni, ha összeszámoljuk a mű jelentőségére célzó elejtett megjegyzéseket. Mindenesetre biztos, hogy a költői lelkesültség és a szaktudósi pontosság egyszerre nyomja rá bélyegét a kötetre. Fábchich a fordításhoz teljes egészében a Henricus Stephanus-féle gyűjteményben kiadott verseket használta fel, de a jegyzet-blokk elkészítése saját kutatásainak eredménye. Fábchich még itt a bevezetőben elmagyarázza a hátul közölt verstani táblázat használati utasítását: a pindaroszi ódák minden sora előtt egy szám szerepel, amely a táblázatból kikeresve egy verslábbal azonosítható. Mindezek végén ironikus önelégültséggel jegyzi meg: „...mely verseket Pindarus egész élete folytán egyenként irdogált, én három hét héján egy esztendő alatt lefordítván kerekembe semmi bomlást nem tapasztalék.”

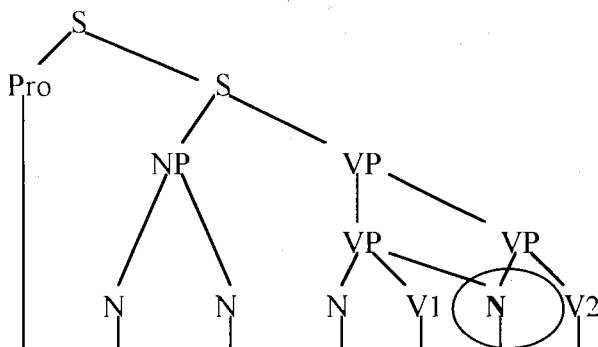
Bár Fábchich számára a Pindarosz-fordítások a legjelentősebbek, most mégsem elsősorban ezekről lesz szó, részben mert az ódák terjedelme meghaladja az ezen dolgozat nyújtotta kereteket, részben mert megpróbáltam azokat a verseket kiemelni, amelyek valamely más fordításukban közismertté váltak. Az azonban fontos, hogy a verstani táblázatban dekódolt számok itt szerepelnek, azaz Fábchich leginkább az ódákban akarta bemutatni a görög metrika lehetőségeit a magyar nyelvben. Pont ebből ered, hogy amíg a verslábakat mindig pontosan visszaadja, addig a szövegen tudatos változtatásokat végez. Hogy mi ez, arra már az ajánlásban is felhívja a figyelmet: „...ha már magyar általkötött nadrágban öltöztetém Pindarust, az múzsák anyjának (*Mnemosyne*) fejére illett, hogy tegyek aranyas főkötőt.” Valóban, ahol olyan személy- vagy földrajzi nevet talál, amit a magyar közönség számára sem-

mitmondónak érez, azt magyar szóval helyettesíti. Ez nemcsak Pindarosra, hanem az összes görög lírikus fordítására igaz.

Itt már elérkeztünk ahhoz a problémához, mit is jelentett Fábchichnak a dunai „dór” költői nyelv. A magyar nevek használata csak kísérőjelensége az archaizmusokban és újításokban egyszerre bővelkedő nyelvezetnek. Fábchich már morfémák és ragok szintjén is archaizál. Előszeretettel alkalmazza például az el-ki típusú kettős igekötőt, amivel később majd Arany is élni fog. Fábchich az első, aki nagy tömegben használja föl ezt az archaizmust: pl. „El meg vonta dícséretét” (Pind. 38.); „el föl akasztá” (Pind. 71); „el ki ragadta”, „el le bujik” (Pind. 86). Jellemző az a/az névelőpárból az utóbbi szinte kizárólagos használata. Egyébként ezt használta Fábchich a mindennapi beszéd (orációk) és a jegyzetelés során is, pedig a többi észak-dunántúli szerző munkássága tükrében megfigyelhető, hogy már kiveszőben volt és csak a lágy mássalhangzók előtt éltek vele.

Ha a szavak szintjét vizsgáljuk, itt is sok, a XVIII. századra már elfeledett szóval találkozunk, amelyeket Fábchich szeretett volna felújítani; ilyenek például a *buz*, *csötört*, *csom*, *süv* és az, amit végül is sikeresen rehabilitált, az *aggastyán*. Még a szóújítás során is régi szerkezeteket használt föl, – így lett a *chriad* istennévből a régi magyar *váz*=*madárijesztő* szó felhasználásával *Erdei Váz*.

A mondatok és szintagmák elemzésekor nem választhatjuk el egymástól a szöveg és a metrum kérdését. A szoros metrum sokban befolyásolja a versmondatok szintaxisát, de még ilyenkor is XVI. századból visszaköszönő megoldásokat alkalmazva. Az előbb már idézett záróvers egy félmondata például az Amade Antalnál is sokszor előforduló kettős átmetszés módszerével él:



Merre Magyar Koronának szikra szórja sugárait önti²⁰

Fábchichot ezen megoldásaiért sok bíráló érte, az ilyen szintaktikai permutációk is csak Aranyánál kapnak létjogosultságot. Ráadásul a kortársak úgy látták, hogy Fábchich a görög mondattant alkalmazza magyar fordításában, mivel nem tudja áttranszformálni az eredeti szerkezeteket. Véletlenül sem erről van szó, hiszen például a hagyományos görög mondattan nem ismer sem kettős, sem többszörös igei átmetszést. Hogy ez a lehetőség semmiképpen se merülhessen fel, nem fordítást, hanem saját verset idéztem.

Csak a metrikai táblázat használatát bemutató – idézek egy részletet az *I. Olimpiai Óda* fordításából (ΙΕΡΩΝΙ ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΙ ΚΕΑΗΤΙ). Fábchich *Leghelyeseb ugyan az víz* címmel fordította le:²¹

[...] 39 Az Olimposi baj viadalnál 4 Jelesb lehetetlen. 39 Ered az jeles éneked inne. 14 Böcsös angyali elmém, 102 Hogy dücsös Hierónak arany palotáiba jutván 49 Kronusi fit Jupiterbe dicsérhess.

A táblázatból kikeresve a következő verslábakat találjuk:

- 39 – Anapestusos négy lábú
- 4 – Iambo Trikeus
- 39 – Anapestusos négy lábú
- 14 – Daktilusok
- 102 – Kertész
- 49 – Daktilus

Hogy a *Kertésznek* nevezett versláb miben különbözik a 101-es *Homérusi hat lábú Daktylustól*, nehéz lenne megállapítani. Fábchich valószínűleg valamelyik hosszabbban ejtett dunántúli magánhangzóra alapozta a különbségtételt. Szigorúan betartotta az általa mérvadónak vélt nyelv szakainak eredeti kiejtési alakját; a szónyújtást; mássalhangókettőzést elítélte. „*Dugába dőlnek valamennyi szónyújtók és consonansokat minden ok nélkül kettőzők törekvései...*”, írja a jegyzetekben. A táblázatban egyébként a négy alapverslábból (trocheus, jambus, daktilusz, anapestusz) többet is megkülönböztet, anélkül azonban, hogy különbségüket kifejtjené. Rájött, hogy ezekből kombinatorikai úton hívhatók létre a hosszabb sorok, azokból pedig a strófák: „...*miért ne csinálnék mind az négy substantiális Trokeus, Iambus, Daktilus, Anapestusbul egy verset, mint most ki mondtam? és miért hogy ex Arte Combinandi 4 szám Huszonnégy-szer változtathatja helyét, ez egy föltételből 24 új verseket készíthetek. Íme!*

1234 1342 1432 1324 1243 1423
 2134 2314 2431 2143 2341 2413
 3421 3412 3214 3241 3124 3142
 4123 4231 4321 4213 4132 4312"

Tudtommal Fábchich előtt Magyarországon senki sem foglalkozott ehhez hasonló matematikai formalizmussal, de utána sem jó ideig.

Az Ibikhosz-, Bakkilidész- és Pindarus-fordítás úttörő jellege miatt is jelentős; egész a XX. századig nem készült nálunk hasonló. (Ungvárnémeti Tóth sem fordítja Pindaroszt, hanem pindaroszi ódákat ír.) Szapphó és Anakreon esetében más a helyzet, különösen az utóbbit magyarították előszere-ttel a rokkó anakreonitika hatására. Míg Anakreontól csaknem mindent lefordítottak, addig Szapphónak csak a hosszabb (több strófás) verseit dolgozták át, töredékeit azonban elhanyagolták. Fábchich ezeket is mind lefordította, köztük a Radnóti fordításában közismert 30. töredéket:

*Szép anyám! gyolcsom szövevénye nem megy.
 Szép legényemnek ki fogott szerelme,
 Gyújt Venus engem.*

Az anakreoni dalok formája különösen kedvez Fábchich költői-fordítói módszerének. Az archaizálás itt a könnyed hangvétellel találkozik s a kettő keveredéséből egy sajátos egyénien népies hang születik. Fábchich a cím nélküli töredékeknek olyan címetek ad, mint *Komáromi Füge, Batai hintó, Tatárfej, Madártej, Füstfaragó, Toldi Miklós, Nyúl fark, Hamupipőke, Beh kár!, Jó pipás volt, Pünkösdi rózsa* stb. A legjellemzőbb példa talán mégis az alábbi 41. töredék:

Eszemiszomszki

*Örömost igyunk Tokaj bort,
 Bromius nagy isten áldjon.
 Bromius találta táncunk,
 Nagy örömmel ének áldja,
 Nagy örömmel áldja tréfa.
 [...]
 Haszon itten ennem innom,
 Muzsikára ropni táncot,
 Kenetekkel illatozni,*

*Trufálódni asszonyokkal.
Meregessen hét csöbör bút,
Kinek abba kedve tartja.
Örömost igyunk Tokaj bort,
Bromius nagy isten áldjon.*

Fábchich nem a népköltészetből, nem is a nemesi közköltészet felől jut el a népiességhez, hanem az anakreoni idill, a bor és a szerelem görög képvi-
lágának és sajátos archaizált nyelvezetének összefonódásából. Az olyan ré-
szek, mint „Szerelmem, Galambom, honnét van illatod most?”; „Mihelyt iszom
borocskát, nyavalyát pokolba küldök” vagy „Szeretöm legény ha járja, iszom eggyet
és dudálok, hiacint virág bokréta koszoruzzon, az leányok szeretöm, velünk ha
játsznak” kétségtelenül ezt a tendenciát erősítik.

Fábchich jegyzetei közé illesztett saját verseivel is ezt az archaizáló és
könnyeden népies hangvételt üti meg, nemegyszer az önmagáért való for-
majáték kedvéért. Szándéka szerint ezekkel a versekkel a magyar nyelvben
rejlő lehetőségeket akarja bemutatni, egyenrangúságát a görög nyelvvel,
előnyét a latinnal szemben: „Lássák az napnyugoti kásaszájú Deák Uraimék,
miért nem tudták az m, n bötüket karikásan kimondani, mi Magyarok az Görögökkel
napkeleti nyelvünket hoztuk magunkkal, meg is tudjuk Görög Atyánkfiainal nemcsak
Cicnus, Kadmus, hanem tukma, vakmerő, zúzmarást is pördíteni.”

Példaverseiben már csak a forma, és pedig a görög mértékű verslábakkal
való játék dominál: „Dithyrambo fuvalkodott, hosszu igékbül készült vers. Hege-
zandernek az Zofistákra írt versét hozzák példájul. [...] Skaligyér József ekép próbálja
Deákra fordítani:

*Silonicaperones, vibrissasperomenti,
Manticobarbicolae, exterbropantiae,
Planipedatqvelucernitui, sussarcinamicti,
Nocitalatentivori, noctidolostudii,
Pullipremoplagai, sutelocaptiotricae,
Rumigeraucupidae, nugicanoricrepi.*

ne hadd magad Magyar:

*Borszemszörbekomorfejük, orlyukkiszörre vadálluk
Köpönyegesbajuszuk, medribetálvakarók,
Sárbamezitlábokravilágmutatóvasashordók,
Ejtszakititkonevők, éjjelicsalfakohok,
Ördögtuújamicsirkelopók, szörszálóthasítók,
Udvarifüstfaragók, encembencikofák.”*

Legérdekesebb talán az a példavers, amelyben az egy versben előfordulható verslábak lehetőségeit vizsgálja Fábchich s amely tartalmi és ritmikai tényezők mellett vizuális információt is hordoz:

„Nagy Jól Tévéőmnek, Ünnepi Neve Napjára ez csonka Orsót, nem tudom mi ragadtatásomban esztergároltam:

8 Fő Tisztöletü
 12 Somogyi Lipótnak
 13 Ezekiel szekerét
 41 Nem poroszka, négy röpülő
 43 Oroszlán, Ökör, Ember, Sas
 27 Ragadozva frisen magasabb
 60 Ég felé föllyebb Szkófiomával
 73 Kérkedvén legerősb kezében első,
 85 Második botát, keresztét harmadik,
 67 Aranyos gyürejét körömében utolsó
 78 Fogva Menyégbe vadász ragyogó szeget: az Sas
 102 *Szent Lipót Napodon tetőjén öt órákor estve*
 78 Horgas hidas Duna partjainak maga mellé
 122 Kelet felé Dalomnak ez szögére szegzetött
 52 Delfinius, Magyarul kediglen neve
 74 Nagy köröszt csillag negyedes szömére
 38 Fel kötözi mutogatja nekünk
 45 Ájtatos, Vendég szerető, és
 37 Tudományos Érdem Hírét,
 42 Mind valamennyi láthassa
 28 Napkeletbe nyúgaton
 18 Északi Déliovel
 5 Négy Magyar
 Ország”

A kis vers ráadásul egyetlen többszörös szintaktikai átmetszést tartalmazó mondat; nehéz megértéséhez az is hozzájárul, hogy egy asztrológiai enigmával van módunk. Formajáték persze ez is, de hasonlóval még sokáig nem találkozunk a magyar költészetben.

Fogadtatás

Mivel az előzetes kampány ellenére is igen kevesen érdeklődtek a *Pindarus* iránt, Fábchich anyagi hasznot nem remélt a kiadástól. Mindössze egy német nyelvű kritika jelent meg róla, az is inkább csak a formai dolgokat említi, az ajánlásokat és a terjedelmes jegyzetanyagot bírálja.²² Kísérőverseket mellékelve hozzá Fábchich megküldte a kötetet azoknak az embereknek, akiktől elismerést remélt. Ezekből a versekből a Virág Benedekhez küldött maradt ránk; Virágra a vers is és a kötet is nagy hatással volt, még jóval később is lelkesülten írja Kazinczynak: „*Vale Kedves Kazinczym és menél előbb énekeld el Pindarusból: »Ha nyújtanom lehetne« vagy »Szerelmesem galambom«.*”²³ Kazinczynak addigra azonban már kialakult álláspontja van Fábchichcsal szemben, költőként, fordítóként maximálisan elutasítja, barátként elfogadja. Ez a doktriner kritikai nézőpontból eredő ambivalens érzelmi alapállás nagyon jellemző Kazinczyra, elég akár Berzsenyivel, Csokonaival vagy Földi Jánossal való kapcsolatára gondolnunk. Virághoz írt válaszevele is ezt a kettősséget mutatja: „*Nevesse verseit, a'kinek azok nem tetszenek; pattanjon meg a kacagásban, mint a'hogyan én szintén megpattantam [...] piszkálja arhcaizmusait, versinek zordonságát, hibás constructióit, de úgy áldjon meg engem az áldások Istene, hogy Fábchich egyike a szeretetre legméltóbb embereknek! hogy Fábchich a maga nemében nagy ember! és ha ő meghal egyszer, hamvait elszórnám, hogy minden ízéből támadjon ismét egy F!*”²⁴ Három év múlva Kazinczy már jóval erősebben bírálta Fábchich fordításnyelvét, recsegősnek, dórnak, affektálnak írva le azt. Jellemző, hogy ebben az időben személyes kapcsolatuk még kedvezőben alakult, szó volt róla, hogy a kis Kazinczy Iphigéneának Fábchich lehetne a keresztapja.

S bár a *Pindarus*ra kedvező válasz is érkezett (Nagy József győri főszolgabíró még verset is írt róla), Fábchich Kazinczy elutasításától elkeseredve, nem foglalkozott vele többet.

Utolsó évei

Szinte fanatikusan, újult erővel kezdett újra dolgozni: Rájnis javaslatára elkezdte fordítani a görög tragédiákat. Mikor barátja, a triász második tagja is eltávozott Győrből, bezárkózott házába és ott csak a fordításnak élt. Négy év alatt lefordította a korban ismert összes görög tragédiát[!], mindezidáig egyedüli teljesítményt nyújtva a magyar irodalomban. Kiadásukra már nem gondolt, de Euripides *Iphigéneáját* Kazinczy lányának ajánlva elküldte Széphanomra. Ez időben röpiratot írt *Mi hír Budán? vagy Fancsali Feszület* címmel

egy Tudományos Országgyűlés összehívását sürgetendő. Valószínűleg Kultsár István 1804-ben a *Magyar Kurír*-ban kiírt pályázatára készítette, de soha sem küldte el. Olyan feladatokat tart okvetlenül megoldandónak, mint a Tudós Társaság tényleges megalapítása, keleti nyelvi tanszékek állítása, magyar egyházi és katonai nyelv bevezetése, a cenzúra szabályozása, régi auktorok (köztük „gyékényes auktorként” említve pl. a Toldi és a Salamon és Markalf) betűhív újrakiadása, ingyenes közkönyvtárak fölállítása vagy átfogó Grammatika készítése.

1808 júliusától beszüntette a jegyzetek, kéziratok készítését – súlyos köszvénye akadályozta az írásban. Paptársánál húzódott meg Sövényházán, csak könyvtárát rendezni járt be Győrbe. 1809-ben még ezt az utolsó örömét is elvesztette; a napóleoni hadak ágyúitól kigyulladt a városnegyed, ahol háza állt. Teljes könyvtára odaveszett, valószínűleg kézíratai egy része is bennégett. A tűz oltása közben tüdőgyulladást kapott, s a betegség és a teljes lelki összeomlás hatására két hónap múlva 1809. december 23-án meghalt.

„A nemzetnek javára élvén, illő, hogy emlékezete tisztelettel adassék által a jövőendő kornak, és azok, kik rövid látásból, nevelték írásait, [...] oktatást végyenek, s az érdemeit becsülni megtanulják.” Kazinczy írt így Fábchich halála után három hónappal, feltehetően magára is értve a fönti sorokat. Tervbe vette, hogy átdolgozva kiadja Fábchich munkáit, de tervét nem tudta megvalósítani. (Hogy evvel nyert-e vagy vesztett volna Fábchich életműve, az más kérdés.) Kazinczy epigrammát szentelt halott barátjának és volt irodalmi ellenfelének a *Tövisek és Virágokban* elismerve, de mégis elutasítva benne a Fábchich által járt poétikai utat:

*Fábchich vala nevem. A kegyes Múzsák zörgő
Cziterát adának énnekem. Iszonyodással fut
Zengése elől az a kir' ők nem mosolyogtak
De nem fut, a kit felavatának és értik,
Hogy nincs tulajdon kecsek híján, midőn a szép
Ifjak s leányok táncza közzé rekénnyel
Koszorúzva lép a kopasz Anakreon s rekkent
Szózáttal ő is dalja Kómust és Éránt,
S neveli a kéz örömet. Engem is kedvelj
Szeretett hazámnak hív fija! Nem ád azon egy bájt
Sváda mindennek. Szerettem a nyelvet,
Buzogtam én is érte. Nevemet tiszteld s álld!*

* * *

Egy életutat vázoltam itt fel, segítségül híva egy régen elfeledett fordítás-gyűjteményt. A művek és az életpálya nemcsak filológiai unikumként kelt-hetik föl érdeklődésünket. A könyvtárnyi kiadatlan írás és a pár év alatt elfelejtett alkotó jelképek: az egymást kiszorító lehetséges irodalmak párhuzamos evolúciójának jelképei. A számunkra furcsa, ma már valóban „zörgősnek” ható versek jellemző példái annak a „másik útnak”, amely egyenrangú társa és méltó oppozíciója volt a kétszáz éve kanonizálódó magyar költői nyelvnek.

Hogy jó költő volt-e Fábchich József vagy csak közepes, nem e dolgozat feladata eldönteni. Annyit kétségtelenül megérdemel, hogy tudjunk róla, olvassunk bele könyvébe és ítéljük meg tetszésünk szerint.

Fábchich nyomtatásban megjelent munkái

- Apotheosis Herostrati festis honoribus rev. dni Antonii Mailath de Székely, dum ad latus ill. ac rev. dni episcopi Jaurinesis ascisceretur, anno 1788. XII. Kal. Maji dicata. Jaurini.
 Ünnepi vers főtiszt. Balogh Sándor úrnak győri kanonokságba való iktatására. Komárom, 1794
 Tudósítás Pindarus Anakreon munkájának fordítása iránt. Győr, 1803
 Vas Vármegyei Kőszögi Fábchich József Az Magyar föl állítandó Tudós Társaságnak az XIdik Szám alatti Tagjátul Magyarra fordítottatott Pindarus Alceus Záffo Stezikorus Ibikus Anakreon Bakkilides Szimonides Alkmán Arkilokus. Győrben, 1804
 Méltgos Wilt József úrnak győri püspökségbe való mind szent havának 21dik napi fényes iktatására, Győr, 1806
 Verses előbeszéd Kovács Pál: Magyar példa és közmondásai. Győr, 1794

Fábchich magyar nyelvű kéziratái

- Vegyes irományai. 1788. 466. Fol. Hung.
 A magyar ruhába öltözött bajuszos magyarországi papnak védelmezése. é. n. 207. Fol. Hung.
 Pray Györgynek krónikájából való bengészés. 1790. 412. Fol. Lat.
 Egyházi beszédek. 1790–97. 121. Oct. Hung.
 Magyar Kálepinus. 1791–95. 14. Fol. Hung.
 Kengyelfutó. 1794. 13. Fol. Hung.
 Kengyelfutó. 1796. 15. Fol. Hung.
 Escilosnak hét tragédiája. 1803. 22. Fol. Hung.
 Pindarus, Alceus stb. fordítása. 1803. 24. Fol. Hung.
 Szofokles hét tragédiája. 1803. 23. Fol. Hung.
 Euripides hét tragédiája. 1803. 25. Fol. Hung.
 Aeschylus, Sophocles, Euripides tragoeiáji. 1823–1808. 21. Fol. Hung.
 Kisseb versezetei. 1804. 526. Quart. Hung.
 Felséges csász. Károly feo Hercegtül. 1807. 274. Fol. Hung.
 Mi hír Budán? é. n. 16. Fol. Hung.
 Experta ex X. ut Tök könyvnek eltépése. 1808. 200. Fol. Hung.

- 1 Mivel a terjedelmes című művet később Fábchich is csak *Pindarusként* említi, a továbbiakban én is így fogok rá hivatkozni.
- 2 *A magyar kritika évszázadai*, szerk. SÓTÉR István, Bp., 1983, I. köt., 413.
- 3 Pl. Szemeré Pál 1810-es levele Kazinczyhoz egy Berzsenyivel folyó beszélgetésről: „(B.:) [...] az örömhöz írt dal Kazinczynak nem tetszett, pedig ez nekem kedves darabom. [...] Miért ellensége K. a dunamelléki szavaknak? Én némelyeket meghagyok benne munkámban.” S hogy lássuk, hogy a szembenállás nem pusztán a nyelvjárások különbségein, de poétikai kérdéseken is alapszik, érdemes megnézni a levél folytatását. Szemere Vitkovics és Berzsenyi beszélgetéséről tudósít: „Azzal Baróti Szabó, Rájnis, Fábchich, Ráth, Kis Jánosról beszéle, s a poharak ürültek. [...] »Ne féljen az úr, míg én élek, nem vesznek erőt rajtunk a szonettek.« Bravó, nevéte Kölcsey a tréfának.” (Még pár esztendő, és Kölcsey megírja a Berzsenyit elnémitő recenzióját.)
- 4 BARTHA György, *Fábchich József élete és munkái*, Esztergom, 1899.
- 5 HORVÁTH Endre, *Köszegi Fábchich József*, Tud. Gyűjt., 1829, I., 54–68.
- 6 TAKÁTS, 1890.
- 7 Jellemző adalék pedagógiai módszeréhez a délutáni hadi játékok menete: a diákokat két csoportra osztotta, magyar és török felekezetre, ezek között folyt a jelképes háború. A török felekezet tagjai azonban mindig többen voltak, mint a magyarok, és ha esetleg kedvezni akartak az „ellenségnek”, Fábchich kizárta őket a további játékból. A dolog kísértetiesen emlékeztet Esterházy Péter egri toleranciajátékára. (Lásd: E. P., *Feljegyzések az Elefántcsonttoronyból*, 1990.)
- 8 HORVÁTH Endre, *i. h.*
- 9 HADNAGY László, *Fábchich József mint nyelvész*, Bp., 1944.
- 10 OSZK, 207. Fol. Hung.
- 11 Vö. RÁJNIS *Beste lélek Karaff (népszerű Diatribe az alkalmatlan köszöngetők ellen...)* c. munkájával.
- 12 *Apotheosis Herostrati...*, 1788.
- 13 HADNAGY László, *i. m.*
- 14 BARTHA György, *i. m.*
- 15 *Ünnepi vers Főtiszt Balogh Sándor úrnak...*, 1794.
- 16 BARTHA György, *i. m.*
- 17 Uo.
- 18 Levelei, VII. 320.
- 19 *Miscellanea manuscripta*, OSZK. 11. Quart. Hung.
- 20 Vö. „Mások ugyan lesegetik pillantásim kísérgetik” (Amade Antal) Idézi: HORVÁTH Iván, *A vers*, Bp., 1991, 141.
- 21 Trencsényi Waldapfel Imrénél „Legjobb csak a víz” (*Görög költők antológiája*, Bp., 1959).
- 22 SCHEDIUS Lajos, *Magyarra fordított Pindarus*, Zeitschr. Ung. 1804, VI, 187–188.
- 23 Virág Benedek levele Kazinczynak (idézi: BARTHA, *i. m.*) – jellemző, hogy Virágnak azok a fordítások tetszettek, amelyek leginkább a népies műdal-formához vannak közelebb.
- 24 Kazinczy levele Virág Benedekhez, 1807. júl. 8. (Idézi TOMPA József, *A művészi archaizálás és a régi magyar nyelv*, Bp., 1972, 71.)

A g/Gyász posztmagyarázata
– emlék-, azaz posztbeszéd –

Hölgyeim és Uraim! Jelen-lévők!

Aki most itt beszél, nincs most itt. Aki most itt beszél, nincs jelen. Aki előidézi, azaz beszél az itt következő mondatokat, nincs az Önök jelen-létében; jelenleg egy másik világban tartózkodik. S mégis veszi a bátorságot, hogy szóljon Önökhöz.

Önökhöz, akik a jelen-lévők. A jelen-levés mindkét értelmében. Jelen lenni, azaz Szegeden, a Grezsa Ferenc-emlékülésen lenni. És jel-en lenni, azaz megjelölve lenni, jelöltként létezni. Jelöltként létezni annyi, mint most és itt megszólíthatónak lenni. Ha azt a jelölőt mondja Önök közül valaki most és itt, hogy Ilia Mihály, akkor megállapítható, hogy most és itt van valaki, aki az Ilia Mihály jelölő jelöltje, s egy bizonyos szituációban rávehető lenne arra, hogy válaszként annyit mondjon: JELEN. S folytatható a jelölés, azaz a névsorolvasás: Bíró Zoltán, Cs. Varga István, Füzi László, Kovács Imre Attila, Monostori Imre, Olasz Sándor. Önök jel-en vannak. Jel-en vannak, mert megszólíthatók, s mert megszólíthatók, válaszadásra képesek. Önök dialógusban állnak. Önök dialógusban vannak velem, aki itt beszélek, ellenben én nem vagyok dialógusban Önökkel. De én teszem Önöket képessé a dialógusra, mert én szólítom meg Önöket.

Én máshol vagyok, én máshonnan beszélek, én máshonnan szólítok. A távollevő az Önök számára csupán egy jelölő, én az Önök számára csak szöveg vagyok, amelynek nincs jelöltje, mert nem vagyok jelen. Egy gondolat vagyok, egy képzet, egy emlék, egy töredék, azaz szöveg. Én itt egy szöveg vagyok.

A meghívóban megjelent jelölők, a meghívóban kinyomtatott nevek között van, amelynek nincs jelöltje. E két jelölő: Grezsa Ferenc és Odorics Ferenc. A két jelölő közötti alárendelő szintaktikai kapcsolat a tanító-tanítvány viszonyt jelzi. Most a tanítvány neve a tanítója neve mellé íródik. E melléírásra/mellérendelésre több ok mondható.

Az egyik a közös távollét. Jelenleg mindketten egy másik világban tartózkodunk. (Minden írás, minden távoli beszéd egy kicsi meghalás.) A másik az az emlékegyüttes, amelynek kezdete 1977-re tehető. A végpont nem jelölhető meg. A harmadik az itt elhangzó beszéd neve: a g/Gász posztma-

gyarázata. A jelenlévőket a távollévőkhöz, az eltávozottakhoz a g/Gyász fűzi/fűzheti. A gyász mint az élőkben keletkezett hiány, mint az élők lelkiismerete. Ha olykor mégis rászakad az emlékezés az élőkre, úgy érzik, mintha megoldhatatlan feladat elé állítanák őket. Ilyenkor egyszerre meghidegedik a szívük körül, a sajtár megáll a kezükben, a gügyögés a torkukra akad, mintha nem is akkor érné őket a veszteség, hanem most vesztenének el mindjárt valami pótolhatatlant, talán az emlékét annak a veszteségnek. Félelmükben ide-oda kapkodnak, hogy elcsípjenek valamit abból a szörnyű emlékből, amely most fog örökre elfutni az emlékezetük elől, de mindig csak részletek villannak fel, sohasem az egész.

A g/Gyász posztmagyarázata – mondatta velem az imént a nyelv. A g/Gyász posztmagyarázata. Minden magyarázat a magyarázandó után van. Ha a g/Gyásrról van szó, különösen így áll. A g/Gyász poszthalálos, halál utáni, ha a halál az élet megszűnésének pillanata. A g/Gyász poszt akkor is, ha mindaz a halál, ami az élet után van, mert a halál az elPOSZTulás. A túllét, a túllevés. S a g/Gyász poszt mindenképpen, mert akiről szól, az az élet után van, túl van az életen: posztélő.

Kurátor Zsófi maga a gyász, így igazi posztélő: úgy van túl az életen, hogy itt járkal közöttünk. Kurátor Zsófi az az itt és most élő, aki sosincs jelen. Akinek az ittlét mindig ott van, ott: az elveszített férjnél, Sanyinál, az elveszített fiúnál, Sanyikánál, halottainál. Kurátor Zsófi mindig túl van, Kurátor Zsófi igazi poszt. Voltaképpen semmi meghökkenítő nincs ezen a fekete ruhás asszonyon, kissé halványabb, szikárabb, merevebb, feketébb, mint a többi sietős asszony, aki kendőjét az arcába húzva, a dolga után iparkodik. De a nap akármelyik órájában találkozik vele az ember, tudja, hová megy és honnét jön, mindenki tudja, mi történt vele, s mindenki látta őt valaha rózsaszín ruhában, violával a melle fölött, zománcos zsoltárral a kezében, amint templomba igyekezett. Most meg mintha ő maga állna ott a síron s őrizné kővé váltan a halott gyermeket.

Hölgyeim és Uraim!

Amikor ma itt megszólítom Önöket, akkor a konstruktivizmus hagyománya szólítja meg Önöket, a konstruktivista irodalomtudomány nyelve szól Önökhöz. Itt egy konstruktor beszél. A konstruktor a g/Gyász hagyományáért beszél, a konstruktor posztbeszélő, a konstruktor posztmagyarázó.

A konstruktor olyan beszélő, aki nem képes kilépni önmagából. Nem képes, mert be van zárva saját magába. Ez úgy fogható fel, hogy a konstruktor

számára nincs más, mint szöveg és interpretáció, pontosabban: szöveg-interpretáció.

Minden szöveg. Minden, mi van, eleven hal.

A szöveg *elhal*. Elpusztul. Túlra kerül: elPOSZTul. A szöveg élő és halott. A szöveg élő, eleven a beszélgetésben, a szövegelésben. A szöveg halott, a szöveg nincs, ha nincs beszélgetve, ha nincs szövegelve. A szöveg csak mondasban van. A szöveg, ha nincs mondva: elpusztul. Akkor csak nyomdafesték rajza a papíron, vagy tétova zajok a levegőben.

A szöveg, ha mondva van: elPOSZTul. A szöveg mindig túl van, a szöveg mindig poszt. Soha nem éri el, amiről beszélve van. A szöveg szerencsétlen utazó: mindig lekési a vonatot, a szállítót; a szöveg állandó késésben van. A szöveg mindig poszt, de sosincs poszton.

A konstruktor interpretátor. A folytonosan szövegelő, a minduntalan szájaló. A konstruktor állandóan létrehoz, folytonosan teremt. Értelmet, jelentést, interpretációt, nappalt és éjszakát, a tegnapot és a holnapot, az életet és a halált, a szerelmet és a hiányt, az ittet és a mostot, mindent ő hoz létre, mert egyedül van. Magában van, de beszélget velünk. Magában van velünk.

A konstruktor társasági lény. A konstruktor velünk-magyarázó. Magyarázata mindig poszt, így már nem is magyarázat, inkább beszélgetés, együtt-szájalás. A posztmagyarázat a poszt logikája mentén: nem-beszélés, nem-róla, de beszélgetés mellette. Valahogy úgy, mint a társasági kávézás rituáléja: alapja a tárgyról mint középponttól való lemondás. Felállva a szövegről beszélés fotójéből, megnyílik a lehetőség a beszélgetésre a szöveg jelen-létében: mint kávé az asztalon, gőzölög közepén. A jelölők használatától eltekinteni nem lehet, de ami így mondódik, az nem állítások szigorúan szintagmatikus rendje, hanem mondasok és hallgatások laza egymásnak dőlése. Hallgatni annyi, mint tévedhetetlenül beszélni. A posztmagyarázat társasági életforma, (meg)történés. Primitív, egyszerű, kicsit otromba dolgok ezek: bízunk kell a közmegegyezés pontosságában, egy egészen kis köz megegyezésében, különben nem lehetséges beszélnünk. Bízunk kell a beszélgetésben és a hagyományban.

A konstruktor posztinterpretátor. Szövege folytonos késésben van, interpretációja minduntalan *mellett* van, a mozdony füstje és a kávé gőze marad neki csupán. Illékony, megfoghatatlan tárgyak. A konstruktor ezek között él.

A konstruktor páninterpretátor. Mindent értelmez, mindent szövegel. A konstruktor elismeri a hagyományt, kivonni nem tudja magát alóla, de nem tiszteli. Tudja, nem egy hagyomány van. Nem ismeri el az uralkodó hagyományt.

mányt, s felfedi, megmutatkozni engedi a rejtett, az elfedett hagyományokat, felszabadítja őket. Azt mondja: a hagyomány én vagyok. Azt mondja: mindent megtehetek a szöveggel, amit megengedek magamnak. Amit megengednek nekem a hagyományaim. *Hagyományosan* mindent lehet.

A konstruktor azt játssza el, hogy egymást nem kedvelő interpretációkat is megenged ugyanarra a szövegre. Megengedi, mert ez az engedély a szöveg természetéből következik. A szövegben nincs benne az interpretáció, azt az interpretátor rendeli mindig hozzá a szöveghez, s annyiféle interpretáció lehetséges, ahányféle interpretátor, ahányféle arcot tud ölteni az interpretátor.

Kicsoda Kurátor Zsófi? Mint mindenki, Zsófi is saját identitását keresi. Az identitás, az önazonosság megszerzésének természetes útja a közösséggel való azonosság megszerzése, a megszocializáció.

Ezzel Zsófi azonban bajban van. A falu a hazugság, a képmutatás faluja, az önelfedés tradíciójának hordozója. Bele akarja kényszeríteni Zsófit egy olyan szerepbe, amely Zsófi önmagáról alkotott képe, Zsófi identitása ellen van. Így Zsófi kívül reked, Zsófi túl van a falun, túl van a tradicionális szokásrenden, Zsófi innen nézve is poszt.

Zsófi magyar nő. Magyar falu magyar nője. Magyar falu olyan magyar nője, aki nem akar a magyar falu magyar nője lenni. Nem is lesz. Zsófi túl van a magyar falun, túl van a magyaron. Zsófi posztmagyar.

De lehetséges Zsófit úgy is értelmezni, mint természeti lényt, akit az ösztönei, a belső hajlamai, a természete nem enged azonosulni a hazug magyar faluval, ezért Zsófi mintha előtte lenne a magyar falunak, ebben az értelemben Zsófi premagyar.

Zsófi története a minden élő elvesztésének története. Zsófi klasszikus poszt. Úgy POSZTul el, hogy nem hal meg, nem pusztul el. Zsófi klasszikusan poszt, magyarul élőhalott. Kovács Sanyi meghal, Kovácsnéától, az anyósától elköltözik, Marit, a húgát elzavarja, Sanyika meghal, Kiszelánét elüldözi a lakásából. Csak Móri Zsuzsi marad, de Móri Zsuzsi éppúgy poszt, mint ő, túl van az élőkön. S mind a ketten posztolnak, posztolnak, halottaikat strázsálják.

Zsófi minden élő elveszít, ezzel megszabadítja magát az élőkötől, kioldja magát az élők dialógusának gúzsából. Zsófi nem szólítható meg – a halottak nem beszélnek, vagy ha igen, akkor mi mondjuk mondataikat –, de Zsófi – mert túl van – a dialóguson túli megszólító. Kurátor Zsófi a magány szabadságának beszélője. Azt beszél, amit akar, a mások, a más magyarok dialógusa nem zavarja meg. Zsófi küszöbön áll. S a küszöbön túl, szobája

sötétjében, a szobája sötétjét megtörő gyertyafényben Zsófi föltehetően Martin Heidegger sorait olvassa, mert tudja: a halál kitüntetett küszöbönállás. Zsófi a küszöb küszöbén van. A halál küszöbén. Tudja, a jelenlét teljességének elérése a halálban a jelenlét elvesztését jelenti. Zsófi az élőkhez képest küszöbön áll: halott, elvesztette jelenlétét. A halottakhoz képest az élők küszöbén áll: megvalósította a jelenlét teljességét. Zsófi elérte saját identitását, megvalósította a jelenlét teljességét. Zsófi elérte saját identitását, megvalósította magát, elérte magát a magányban. Zsófi eszménye: úgy lehetsz magad, ha magad vagy. Magadat a magányban érheted el. Identitásod az egyedüllétben van, a megszólíthatatlanságban.

Szegény Zsófi, mi lett belőle. Valami hiba esett az értelmében a nagy csapástól. Nem is jó a szemébe nézni, az embernek úgy viszolog a hátán. Igen – felelte a másik –, én a múltkor kint voltam az apósom sírjánál meglócsolni. Hát ott bóklásznak az öreg temetőben a Móri Zsuzsival, azok közt a régi kövek közt, amelyeken már kereszt sincs. Te édes Istenem, mit keres ez ott a Móri Zsuzsival, s akkor úgy megijedtem, hogy elbújtam a Keneseyék kriptája mögé, nehogy amint visszafelé jönnek, meglássanak. De a Pordánné is mondja, neki dicsekedett a Zsuzsi, hogy most a Kurátor Zsófi a barátnéja. Egész nagyra van a Zsuzsi, hogy ilyen barátnét talált.

A konstruktor úgy áll leginkább benne a hagyományban, ha a legszélesebbre húzza a horizont függönyét, ha a legszélesebben lát. S nem úgy lesz a leginkább hagyományos, hogy az uralkodó hagyomány súlya alatt a sémává merevedett, elfedő és elnyomó nyelvet szószólja.

Amikor az itt elhangzó beszéd Kurátor Zsófít posztra helyezi, az uralkodó Kurátor Zsófi-hagyományt, az uralkodó g/Gyász-hagyományt és az uralkodó Németh László-hagyományt mozdítja posztra. Nem pusztít, hanem POSZTít. Akkor táruul fel a konstruktor számára leginkább a múlt öröksége, ha a hagyományokat mozgásban szemléli, ha a megmerevedett hagyományokat mozdítja. Ha DEkanonizál. Ha nem a mozdíthatatlan hagyomány az eszménye, hanem a hagyományok mozdításával, a hagyományok eltolásával, a hagyományok posztolásával folytonosan eszményít.

Mondják mindezt az Önök jelölői: Grezsa Ferenc, Kurátor Zsófi, Németh László és egy tanítvány. Köszönjük, hogy megszólíthattuk Önöket!

Szemle

XVI. századi forrásművek

Zay Ferenc: *János király árultatása*; Kis Péter: *Magyarázat*;
Bánffy György: *Második János... török császárhoz menetele*

A Balassi Kiadó *Régi Magyar Könyvtár* sorozatának második darabjaként jelent meg a három XVI. századi török tárgyú forrásművet tartalmazó kötet.

A kiadvány kétségkívül legérdekesebb újdonsága Kis Péter már régóta ismert, de máig kiadatlan latin nyelvű munkájának megjelenítése magyar fordításban. Múlt század közepi elavult kiadások után a másik két szöveg is hiányt pótol: Zay Ferenc művét autográf kéziratból kapjuk, Bánffyét, mivel az 1837-ben még meglevő eredeti elveszett, az akkori kiadás utánnyomásként. A szövegeket színvonalas bevezető tanulmányok prezentálják és még alaposabb jegyzetek kísérik. Értékes filológiai eredmény a Kis Péter-életrajz szövegének pontos megállapítása, Bánffy György szerzőségének helyreállítása, valamint a *János király árultatása* keletkezési időpontjának kikövetkeztetése.

Kis Péter deák hányattatott élete a közreadó, Bessenyei József kutatásainak eredményeként bontakozik ki előttünk. A szerencsétlen sorsú Kis Péter mellől még gyerekkorában, a mohácsi vész idején, elrabolják tanuló- és játszópajtását, akivel azonban később újra találkozik, ugyanis tolmács lett a szultán mellett, Kis Péter pedig követként kerül át a törökökhöz. Találkozásukkor a volt iskolatárs feltárja előtte a török tábor rendjét és működését, s Kis Péter minderről beszámol *Exegeticonjában* (ez a *Magyarázat*) Miksa császárnak. Az 1564-ben keletkezett *Exegeticont* már Horányi Elek *Memoria Hungarorum*a ismeri: „Liber satis docte et ingeniose conscriptus”, írja róla elismerően, nem minden alap nélkül. Mindeddig mégsem került be az ismertebb törökellenes röpiratok közé, pedig a törökről szerzett pontos értesüléseivel, gyakorlatias, szinte a *Tábori kis tractát* előlegező katonai szakértelmével ki is emelkedik közülük. Mivel a latin eredeti kiadása még bizonyára sokat várat magára, Bessenyei Józsefet dicséri, hogy a szövegben előforduló török tisztségneveket és a tábori létesítmények nevét mindig közli a jegyzetben eredeti alakjukban is.

Zay Ferenc neve és történetírói munkássága jól ismert a *Landor feyrwar El wezessenek oka...* révén. Most kiadott művének szerzősége csak nemrég vált bizonyossá. Bevezetőjében Bessenyei József Zay életrajzát Thallóczy Lajos kissé regényes, múlt századi életírása alapján adja elő (*Csömöri Zay Ferenc,*

1885), de fontos újdonságokkal is szolgál. Cáfolja például azt a korban elterjedt hiedelmet, miszerint Szapolyai János már Mohács előtt is szövetségben állt a törökkel. Zay Habsburg-párti írásának is ez a témája: Szapolyai megmérgeztette a törökverő Bánffy Jakabot, miután az szemtanúja lett találkozójának a szultánnal. Bessenyei Bánffy Jakab életének gondos feltárásával ezt valószínűtlennek tartja, bizonyítva Szapolyai és a Bánffy-család jó viszonyát Jakab halála előtt és után is. Egyébként is valószínűtlen a történet, hogy Szulejmán kísérete nélkül átsajkázott volna az erdélyi vajdához egy kis eszmecserére.

A harmadik opusculum, a *Második János... török császárhoz menetele* kevésbé ismert szöveg, szerzője pedig még ismeretlenebb. A történet János Zsigmondnak a szultánnál tett 1566. évi látogatását mondja el, népszerűsítő, pompázatos leírásban, részletesen felsorolva az adott és kapott ajándékokat, ezzel is propagálva a szövetséget. Mivel a szerző említi, hogy személyesen ott volt a zimonyi török táborban, sőt János Zsigmond belső köréhez tartozott, Bessenyei József valószínűsíti, hogy a már két évszázada szerzőként feltüntetett Bánffy *Gergely* névalak valójában szövegromlás eredménye a máshol is említett erdélyi politikus, Bánffy *György* nevéből.

Bessenyei József szövegkiadás-trilógiája minden elismerést megérdemel. A törökre vonatkozó XVI. századi ismereteink az ő jóvoltából részint új forrásokkal, részint új összefüggések feltárásával gyarapodtak. (Balassi Kiadó, 1993)

KISS FARKAS GÁBOR

Komlowszki Tibor: *A Balassi-vers karaktere*

Örvendetes, hogy a Balassi Kiadó a *Régi Magyar Könyvtár* sorozatcímét felújítva teret biztosított az irodalomtudomány műzsájának, és a *Tanulmányok* 1. köteteként Komlowszki Tibor gyűjteményét adta ki. Komlowszki évtizedek óta a Balassi-filológia elkötelezett művelője. 1972-ben Eckhardt Sándor *Balassi-tanulmányok* kötetét szerkesztette, s rá is igaz, amit Eckhardtról ír: hogy munkásságát „nem lanyguló tudósi-kutatói szenvedély” jellemzi; hogy kitűnően ismeri a XVI–XVII. század „verselési hagyományokhoz kapcsolódó eredeti karakterét”.

Komlowszki kötetének már első tanulmánya érzékelteti azt az utat, melyen még „Balassi hagyományos énekverset ír”, de amely elvezet a „humanista

poétikában gyökerező” líráig (Kőszeghy Péter kifejezése); addig a „mérhetetlen távolság”-ig, mely a Celia-ciklus verseit elválasztja „korai költészetének jellegétől”. Így jut eszébe szerzőnknek az *Idővel paloták...*, „liliom, violák mind elhullnak” és Petőfi „Elhull a virág, eliramlik az élet” hangzashangulatának rokonsága. Komlovszki László Zsigmond felismerésére is hivatkozik, a *Szít Zsuzsánna tüzet* versre, mely „a hangzáslehetőségek már-már rafinált kihasználásának példája”. De tovább is építi a gondolatot: a ritmus „különc” volta igazodik a „citeraszózat játékos, gyors ritmusához”.

A *Sajátkezű versfüzér* valóban Balassi szerelmi lírájának ékszer-finomságú sorozata. A „Forr gerjedt elmémre” ugyan „kiemelt versszak”, de Balassi „igazít a sorvégen” és emiatt „folyamatosabb hangzású”. A versfüzér azonban „változatlanul kissé talányos”. Ezt a kis gyűjteményt küldhette Balassi Poszeradszkyval Batthyány Ferencnek 1593 tavaszán. Ekkor dolgozhatta át komédiáját, melyből Batthyáynak is volt példánya, hiszen „die Comedie die auff Ungerisch ist gemacht” példányával udvarolt később Poppel Évának. (A Balassi-filológia további gyarapodását ígéri a Balassi–Batthyány-adalékok összegzése.)

Komlovszki Varjas Béla gondolatával azonosul, amikor a „zárt architektura” művészetét fogadja el, felismerve a versszerkezet feszes építésének jelentőségét. Az irodalomtörténeti együttgondolkodás szép példája azonban, hogy Varjas Béla viszont néhány vers esetében Komlovszki elgondolása alapján módosított saját hárompilléres versszerkezet-elméletén. A *Mester és tanítvány* című tanulmány a kötetnek ugyancsak sikerült írása. Rimay „sajátos hangulatú képrendszer” ad lehetőséget a szerzőnek „a hazai válságtudat elmélyülésé”-nek lemérésére. Komlovszki kitűnő felismerése a Rimay-költészet és Ecsedi Báthori István költészetének rokonsága. Ha ezek a „prózában írt zsoltárok” nem kerültek is bele a XVII. századi irodalom vérkeringésébe, Rimay mégis ismerhette a meditációkat, hiszen „a bűnben fogantatás motívumát kifejező sorok”-ból kétszer is verset formált. Balassi-filológiánk nyeresége a *Balassi költészete és az Eurialus és Lucretia* tanulmány is. A per régi; Szilády Áron meggyőződéssel vallotta Balassi szerzőségét. A Dobó Jakabét pedig Négyesy László következetes végiggondolás után vetette el. (Vö. Irodalomtörténet, 1916, 81–86.) Komlovszki legfontosabb megállapítása az, hogy „A Balassi költészete és az Eurialus és Lucretia közötti kapcsolatok talán sejtetik, hogy a régi polémiát nem szabad lezártnak, megoldottnak tekinteni.” Komlovszki mintha azonosulna Szilády feltételezésével. Egy kiskaput mégis hagy: „elvben lehetséges, hogy volt Balassinak egy vele egyenrangú tehetségű és igen-igen rokon lírai alkatú költő-kortársa, és ő fordít-

hatta a széphistóriát." De tudunk-e ilyen kortársról? Hiszen még a „nyolc ifju legén” nevét sem tudjuk mind felsorolni!

Bárhogy legyen is, megállapíthatjuk, hogy a Balassi-filológia reneszánsz építményének újabb sarokkövét, szépen formált pillérét faragta meg szerzőnk, tudós Komlovszki Tibor.

(Balassi Kiadó, 1993)

KOVÁCS JÓZSEF LÁSZLÓ

Debreczeni Attila: *Csokonai, az újrakezdekés költője*

Tehetségéről, erudíciójáról már tanulmányaival számot adott ifjú szerzőt, valamint a Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézete által létesített új könyvkiadót köszönhetünk annak ürügyén, hogy egy új Csokonai-monográfiáról adunk számot. Csokonairól nagyon könnyű és nagyon nehéz könyvet írni. Igen könnyű, ha csak a közeli múlt monografikus igényű vállalkozásait nézzük: Szauder József, Julow Viktor, Vargha Balázs könyvnyi Csokonai-műveit, Bíró Ferenc monográfiarészletét, Szilágyi Ferenc filológiai jellegű dolgozatait, Zentai Mária, Csetri Lajos, Szegedy-Maszák Mihály Csokonai műhelyébe bepillantó írásait, mint amelyek a Csokonai-kutatás fő irányát tisztázzák. Röviden: a Csokonai-kutatás sokrétűsége, érdekessége és igen sok (rész)eredménye, a kritikai kiadás köteteinek egymásutánja szinte készlet az összegzésre. Mégis nagyon nehéz Csokonai-monográfiát írni. Hiszen éppen azért oly sűrűn tárgyalt alkotója a magyar felvilágosodás-kutatásnak Csokonai, mert alapvető eszmetörténeti, poétikai és mindenekelőtt filológiai kérdések tisztázása várat magára; mert Szauder József és Julow Viktor vitája messze nem tisztázódott még a Csokonai-kutatás meghatározó irányultságával kapcsolatban; mert jórészt hiányzik Csokonai elhelyezése abban az európai irodalmi kontextusban, amelybe valóban tartozik (a magam ilyen irányú kísérlete a kelet-közép-európai kontextusról figyelmen kívül maradt); mert a kritikai kiadások után is igen sok datálási, textológiai probléma megoldatlan még. (Vö. erről: ItK 1990, 139–143. Ilyen például az, hogy mikor kezdett el Csokonai olaszul tanulni, és ez meghatározza olaszból fordított műveinek évszámát stb.) Debreczeni Attila kiváló könyvére is érvényesnek érzem a Szauder-Julow-vita alapkérdését: vajon az eszmetörténeti vizsgálódás, Csokonai uralkodó eszméinek forrásfeltárása és az életműben elfoglalt helyének földerítése nem vonja-e el a figyelmet Cso-

konairól, a költőről? Vajon a sokfelől anyagot gyűjtő, az előző és a régebbi korszakok bölcséleti jelenségeire többnyire verssel vagy versprózával reagáló Csokonaihoz közelebb jutunk-e akkor, ha teljesen háttérbe szorítjuk azt, miképpen vált költészetté, az életmű egy részében világirodalmi jelentőségű-értékű poézissé az, amit a fiziko-teológiából, Pope-tól vagy éppen a francia felvilágosodásból, d'Holbachtól és nem utolsósorban Rousseau-tól tanult? Az a tétel, miszerint az életművet tervező Csokonai szinte XX. századi tudatossággal készült volna föl a költészeti feladatok végzésére, és ennek az előzetes tervnek rendelte volna alá az ennél jóval kevésbé megtervezhető, par excellence költői életutat, tetszetős hipotézis. Nem szívesen foglalnék állást ebben a kérdésben; s ha mégis megkockáztatom, hogy a szükséges eszmetörténeti-bölcséleti stúdiumok kissé elterelik a valóban poétikai kérdésekről a figyelmet, csupán a helyes egyensúly kedvéért teszem. Annál is inkább, mivel Csokonai ugyan legalábbis „középszerű originál” akart lenni (legjobb műveiben nem középszerű volt), ám ez az originalitás messze nem azonos a romantika egyéniség-kultuszából származtatható eredetiséggel. Nemcsak „filozófus” gondolatainak lehet forrására rábukanni, számos versének, versrészletének jellemzője az, hogy fordítás, adaptáció, szabad átköltés. Posztmodern korunkban ez éppen nem hátrány egy költő értékelésekor, nem volt az saját korában sem. S ha a XVIII. század irdatlan verstengerében nem lelünk rá egy-egy Csokonai-vers eredetijére, a filológiát nem éri nagy sérelem. Lényegesebbnek vélem, ha azt elemezzük, miféle verstípusokat honosított meg Csokonai a magyar (és nem csak a magyar) irodalom számára. Ezen a ponton például szükségessé válik a XVIII. század német rokokójának, anakreontikájának áttekintése, bordalainak, ódáinak egybevetése a Csokonai-életmű megfelelő darabjaival. Még tovább haladva az úton: például a *Halotti versek* messzevezető forrásairól, eszmei-gondolati összetevőiről Debreczeni Attila könyve után többet tudunk, Szauder és Bíró nagyon szép írásai után is tud Debreczeni újat mondani, kevesebb idő és hely marad azonban annak tisztázására: igazán jó versről van-e szó, vagy a Csokonai-életműre általában (tulajdonképpen szinte minden magyar kortársára) jellemző színvonalingadozás itt is megfigyelhető-e.

Debreczeni Attila valójában csupán három kérdéskör tárgyalására vállalkozik: boldogság és erkölcs; nemzet és kultúra; természet és ember. Mindhárom akár önálló monográfiát is megérdemelne, szerencsére a szerző korábbi tanulmányait együttolvasva teljesebb képet kapunk a bemutatott problémákról. A legnehezebb feladatnak a „nationalis poézis” és a „nemzeti karakter” Csokonainál igen pregnánsan megfogalmazódó kérdései tetszenek. Dicsérni szeretném Debreczeni Attila mértéktartását, és azt, hogy Cso-

konai terminusait megkísérli egykorú értelmezés szerint használni. S általában szintén dicséretes elfogultságtól mentes fejtegetése a nemegyszer későbbi viták alapján pontatlanul rekonstruált Kazinczy–Csokonai-viszonyról. Bizonyos, hogy több mindenben nem értettek egyet, de az is bizonyos, hogy együttműködtek, és – teszem hozzá – Kazinczy negatívvá váló véleménye az árkádiai pör után, a személyeskedéstől sem mentes viták hevében alakult ki. Az *Árpádiász* ilyen kiemelt tárgyalása mindenképpen indokolt. S bár már Horváth János bemutatta a magyar honfoglalási eposz útját a *Zalán futásáig*, talán nem ártana ezt még egyszer, eszmetörténetileg és poétikailag áttekinteni, olyan kérdések felvetésével: milyen eposztípust tart az eposzszerező mintának (itt lehetne tárgyalni például a verselést is!); milyen forrásokra támaszkodik (történetírás és költészet miképpen hat egymásra még Vörösmarty korában is); egyáltalában a nemzeti családélet vagy a nemzeti gyermekkor megjelenítése miféle módon történik. Tanulságos lehetne egy nacionalizmus előtti korból származó honfoglalási eposz (tervezet) és egy későbbi egybevetése, nem utolsósorban a történeti, a krónikákból nyert adatok feldolgozását, hierarchizálódását tekintve. Ebben a vizsgálódásban is nagy szerep jutna Csokonainak – és Kazinczynak (aki megírja az Ungnál celebrált tisztulási ünnepet, majd borzadozik Árpád tömjénezőitől!). Nem kevésbé új értékelést igényel a már Pukánszky Bélától alaposan megtárgyalt Herderreceptió, különös tekintettel Csokonaira, de ebbe a körbe vonandó be Michael Denis magyar receptiójának feltárása is (*A megváltozott hagyomány*, Bp., 1988, 61–102).

Ha összegezmem kellene benyomásaimat Debreczeni Attila könyvéről, még egyszer hangsúlyoznám korábbi véleményem, azzal a kéréssel, hogy az eszmetörténeti elemzések, feltárások után szakítson időt a poétikai elemzésekre is. Néhány igen óvatos, visszafogott fejtegetése arra enged következtetni, hogy ezen a téren is ugyanolyan sikeres lehet tevékenysége, mint a Csokonai-művek bölcséleti-eszmei vonásainak átvilágításában. (Csokonai Kiadó Kft., Debrecen, 1993)

FRIED ISTVÁN

Arany János: „Tisztelt Irótárs!”*

Kötetben még nem szereplő kritikai írások, glosszák.

Az előszót írta Németh G. Béla, Kovács Sándor Iván irányításával és jegyzeteivel kiadja az ELTE Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének Arany-szeminárium: Bak Marianna, Bodó Teodóra, Erdei Anna, Gyenes Erzsébet, Simonyi András, Szegedi Eszter, Szundi Tamás.

Arany János szerkesztői körlevelének fenti megszólítását viseli címként a 157 lapnyi, de gazdag tartalmú gyűjtemény, amely „kötetben még nem szereplő kritikai írások és glosszák” közreadásával az Arany-filológia kutatási lehetőségeit gyarapítja.

Arany összes műveinek kiadása 1982-ben megszakadt – a munkálatok remélhetőleg folynak, de újabb kötetekre, úgy tűnik, várnunk kell. Így különös örömmel kell üdvözlőnk e kis kötetet: ébren tartja az igényt az összkiadás folytatására, és egészen új fiatal kutatóknak ad lehetőséget, hogy igényes filológiai aprómunkában együttműködve, avatott vezetéssel elsajátítsák a „mesterséget”, olyan anyagon, amelynek mozaik-kövecskéiből – az Arany-filológia eddigi eredményeinek kényszerű lakúnaít több helyütt betöltve – mind Aranyról, mind a XIX. század második felének kultúrtörténetéről teljesebb kép állhat össze. Tanári szemszögből nézve is jelentősek azok a műhelyek, amelyeket a szerkesztő nem először, s remélhetőleg nem utoljára szervez és irányít: mind a *Zrínyi-könyvtár* és a *Zrínyi-dolgozatok*, mind a Zrínyi-szeminárium egyéb publikációi fiatal kutatókat indítottak el tudományos pályájukon; hasonlóképpen történhet ez az Arany-filológiában is. Erre garancia a szerves kapcsolódás igénye – s az igény megvalósítása – a Németh G. Béla által magas szinten elkezdett gyűjtő- és azonosító munkához, amelyet irodalomtörténet-írásunk e szigorú filológiai erkölcsű klasszikusa, Arany János, folyóirat-szerkesztői-írói tevékenysége körében végzett. A szerves kapcsolódás megnyilvánul mind az általa korábban felvázolt lehetőségek kiaknázásában, mind a további eredmények kontextusba helyezésében, mind pedig abban, hogy a kötetet Németh G. Béla bevezetője nyitja, és korábbi, az e kutatási témával összefüggő írásai zárják. Mindez jóval több, mint filológiai protokoll. Mércét állít fel – magasra –, és e mérték szerinti megújulást, egyben folyamatosságát tűz ki célul.

A kötet túlnyomó részében az Arany által szerkesztett Szépirodalmi Figyelő, valamint a Koszorú című folyóiratoknak éppen a szerkesztői mun-

*A kötet bírálatára Dávidházi Péter készülő írásával még visszatérünk. (A szerk.)

kával leginkább összefüggő írásaival ismerkedhetünk meg. A „megismerkedés” nem egészen pontos meghatározás, mert több esetben már szétszórtan publikált anyagról van szó: ám ezek együttes, egymás mellé állított, apparátussal ellátott és egységes kritériumok szerinti közlése valóban az *Opera omnia* igényeinek és követelményeinek felel meg, s filológián túli élményt is ad arról a szívós, sokoldalú, eszmei és gyakorlati küzdelemről, amellyel Arany lapjainak színvonalát és pusztá létét egyaránt fenntartani igyekezett. Felhívásai, körlevelei, a munkatársak megnyeréséért folytatott levelezésének kritikailag még nem kommentált darabjai tovább gazdagíthatják a kultúraszervező, rangos irodalmi fórumot fenntartani akaró Arany arcképét. Az Aranynak tulajdonítható glosszák anyagából is az eddiginél bővebb válogatást kapunk, azzal a céllal, hogy egyrészt tágabb lehetőség nyíljen a nem megnyugtatóan azonosított Arany-szövegek (vagy az Arany keznyomatát is viselő, mások által írt szövegek) szerzőségének kutatására, másrészt egyértelműen kirajzolódjék a szerkesztés és a magyar, illetve európai kultúráról való tájékozódás-tájékoztatás valamennyi kritériuma. Kultúrát mondunk, nem csupán irodalmat: a bő válogatás szemlélteti, hogy magán a tudományos tájékoztatáson belül is valamennyi ágazat eseményeiről értesülhetett az olvasó, a természettudományok, a matematika, a néprajz, nyelvészet, tudományos célú utak, Európa-szerte figyelmet kiváltó természeti jelenségek körét felölelő tömör összefoglalások segítségével. A rokon- és segédtudományok esetében szemmel láthatólag azért a humán kultúra, a nyelvi és irodalmi vonatkozások centralitása nyilvánvaló – de hát ez természetes. Sűrűn szerepelnek az Arany számára oly fontos hírek vagy jegyzetek, amelyek a magyar és az európai irodalom, kultúra kapcsolatait, összefüggéseit, kölcsönös ismeretét tanúsító tényeket mutatják fel és minősítik, vagy éppen séggel azok hiányát vagy hiányosságait fájlatják. Beszámolva a ninivei ásatások szenzációs eredményeiről, a glosszáíró felsóhajt: vajon mi fordítunk-e csak töredék gondot is nemzeti kincseinkre? Mikor Toldy Ferenc megjelent előadása elhangzik az „ó-magyar Margit-legendáról”, pusztába kiáltott szó marad Rómer Flóris figyelmeztetése, hogy egy 1300-as évekből való Margit-freskót vizsgáljanak meg és reprodukálják. A könnyed, tréfás hang sem hiányzik a glosszákból, a korabeli lét kuriózumait felvillantó beszámolók sem.

Fontosnak tartom, hogy a széljegyzetelő Arany glosszáit is közli a kötet: az Ariosto- és Tasso-jegyzetek, a Vida-verseskötetet és a Szász Károly *Macbeth*-fordítását kísérő megjegyzések ugyanarról a kérlelhetetlenül magas fokú igényességről, a filológiai és esztétikai értékrendnek ugyanolyan mérvű érvényesüléséről tanúskodnak, mint amelyek saját költői és fordítói tevékeny-

ségének is vezérelvei. Valóban, ezeknek a dokumentumoknak itt, együttesen van helye: munkamódszer és egységes alkotói etika *rendszere* rajzolódik ki általuk.

A kötet, egészét tekintve, „köztes” műfaj a dokumentum-közlés és a kritikai kiadás között, de mindkét irányban segédeszközül szolgálhat. Annál is inkább, mert gondos apparátus kíséri. A mutatókat és a repertóriumot a következő füzet terve ígéri: így lesz majd teljes az Arany szerkesztői-kultúrászervezői munkásságát feltáró anyag, amely az ilyen irányú kutatásokban hasznosan egészíti ki az *Összes Művek* már megjelent anyagát.

(Magyar Irodalomtörténeti Társaság, „Csak tiszta forrásból” – Szövegkiadások, 1.)

KIRÁLY ERZSÉBET

Babits Mihály: *„Itt a halk és komoly beszéd ideje...”*

Interjúk, nyilatkozatok, vallomások

„Kiáltás volt elég: most úgy érzem, itt a halk és komoly beszéd ideje” – mondja Babits új verseskötetéről, a *Sziget és tengerről* nyilatkozva a Pesti Napló munkatársának, hogy aztán – nyilván szelíden hajtott fejjel, arcán a Szép Ernő által rögzített emlékezet fogta, sugalom-járta derengéssel – megjegyyezze: „Jobb szeretek könyvben beszélni, mint könyvről.” Téglás János tanár úr könyve ezt a nehezen megnyilatkozó Babitsot állítja elének a korabeli sajtó száznegyvennégy dokumentumában; a szavak súlyát érezni mindig képes emberét, a shakespeare-i „nem elég csak beszélni, helyesen is kell” elvvel azonosulót, interjúkban, nyilatkozatokban, körkérdésre adott válaszokban és vallomásokban.

A kötet valószínű teljességét adja Babits interjúinak, nyilatkozatainak, vallomásainak. A *magyar irodalomtörténet bibliográfiájának* Babitsot tárgyaló VI. kötete az ötvennégy most közölt dokumentumból csak tizenkilencet szemlél, s ez önmagában is mutatja a vállalkozás nehézségét, nagyságát és eredményét.

Az összegyűjtött szövegek azáltal kapnak súlyt, jelentőséget, hogy alanyuk és tárgyuk a megnyilatkozó Babits. Az a személyiség, aki a rögtönzés műfajaiban is óvakodik a rögtönzéstől. Az, aki sosem volt képes feladni a szólás felelősségét, s engedményt tenni a tetszetős felszínességnek, a sziporkázó

aktualitásnak, s így valamennyi megnyilatkozását a szellem, s nem a szellemesség uralja.

Mindennek természetesen ára van. Többek között az, hogy Babitscsal lehetetlen – *face to face* – oldott interjút készíteni, hogy a feszültség, esetenként az ingerültség ott lappang szövegeiben. Személyiségének ezen vonását számos interjúkészítő körül is járja. „Kérdéseinkre lassan, szabatosan felel Babits Mihály”; „kétségtelenül kissé zavarban van. [...] lassan formálja szavait, gondolkodik, nem tud könnyű megjegyzéseket tenni, minden mondatát mélyről halássza ki” – írja Ráskay László. Szilágyi Ödön Babits lassú, szinte szótagoló fogalmazását emeli ki: „mintha nem íróval, költővel, hanem magánemberrel beszélgetnék, akinek kellemetlen az interjúadás.” A legpontosabban Ignótus Pál jellemzi a nyilatkozót: „Babits Mihály nem jó nyilatkozó. Nem szónokol és nem viccel, nincsenek kész sablonjai és nincsenek alkalmi ötletei. Gondolkozva, tétovázva válaszol, szinte lámpalázás alázattal a témája iránt. Kissé remegő hangon, azon az ő különös melodikus hangján, amelyben mindig érezni valami idegességet is, valami melankóliát is.”

Még erősebb, különös gátlás – szinte fóbia – ébred Babitsban, ha a legszélesebb közönségnek kell önéletrajzot írnia. Személyesen – ahogyan Szabó Lőrinc rögzítette – teljesen beszélgetésszerűen, laza fogalmazásban vallott életéről (*Önéletrajz a gyermek- és ifjúkor éveiből*, 1920). Nincs különösebb gondolja a hivatalosságnak szükségből íródó autobiográfiákkal sem (*A szakvizsgai folyamodáshoz kívánt önéletrajz impuruma*, 1904; *Curriculum vitae*, 1940), ám szinte írásképtelenné válik – s ez korántsem megjártszott szerep –, ha az olvasóközönséghez kell szólania: „rettenetes dologra jöttem rá – szinte restellem leírni, de mit tegyek? –, felfedeztem, hogy nekem nincs is életrajzom” (*Önéletrajz helyett – Budapesti Újságírók Egyesülete Almanachja*, 1941). „Váltaképp nincs életrajzom: sohasem történt velem semmi nevezetes” (*Autobiográfia – Az Érdekes újság Dekameronja*, 1914); „Íme: néhány szót kellett volna mondani [ti. vallani olvasmányairól], s egész életrajz lett” (*Könyvek könyve*, 1918); „Tizenöt-husz könyvem van, s bennük talán egy különb életrajz, mint ez” (*Az Est Hármaskönyve*, 1923). S végül, a legteljesebben kifejtve: „Ha életrajzomat kérdik tőlem, mindig valósággal megdöbbenek arra a gondolatra, hogy mennyire nincs voltaképp életrajzom, s mennyire nem történt velem semmi egyéb, mint hogy írtam néhány könyvet és semmi egyéb, mint amit abban a néhány könyvben megírtam. [...] mit mondhatnék magamról, amit ők már sokkal jobban és igazabban el ne mondtak volna?” (*Önmagamról – Pásztortűz*, 1930).

A sajtó érdeklődése Babits iránt korántsem volt egyenletes. Különösen nem, ha az interjúkészítés apropóját, motívumait is vizsgáljuk. Azonos té-

makörben való kiugró érdeklődés csak négy alkalommal figyelhető meg: 1918–19-ben tanári, közéleti aktivitása, 1924-ben betegsége váltott ki megkülönböztetett figyelmet, 1926–27-ben – a *Halálfiához* kötődően – négy, végül a San-Remó-i díj kapcsán öt interjú születik.

A Babitsról író sajtóorgánumok zöme természetesen budapesti. A legtartósabb figyelem a Pesti Naplóé, amelyben – 1921 és 1939 között – hús interjú és tudósítás jelenik meg róla, de Az Est és a Magyarország újságírói és tudósítói is gyakran felkeresik. A cikkeknek csak mintegy tizede jelenik meg vidéki lapokban, a kolozsvári Független Újságban, az Ellenzékben és a Keleti Újságban, a nagyváradi Famíliában, az Esztergom és Vidékében, a Tolnamegyei Újságban, a Szegedben és a Délmagyarországban, a Debreceni Független Újságban, a Pécsi Naplóban, valamint A jelenben (Orosháza). S itt adhatunk hangot a jegyzetekre vonatkozó egyetlen hiányérzetünknek is: talán szerencsés lett volna a lelőhelyekről – főként a kevésbé ismertekről – néhány soros információt adni.

A kötet sajátos színfoltját jelenti az a huszonnyolc válasz, amely – többnyire ankéthoz kapcsolódóan – körkérdésekre születik. A kor ezen kedvelt publicisztikai formájában vall Babits indulásáról, első műveiről, a magyar irodalom háború utáni állapotáról, fejlődéséről, feladatairól, rögzíti álláspontját az 1920-as Kosztolányi–Szabó Dezső-vitában, teszi le voksát Ady mellett a több évtizedig húzódó nyilatkozatháborúban, vagy értékeli a szlovenszkói és az erdélyi irodalmat, igen gyakran értékes – mert eddig ismeretlen – részleteit villantva fel egyebütt (egyetemi előadásaiban, tanulmányaiban) már megismert felfogásának és nézeteinek. A körkérdések másik csoportja – a bulvársajtó bevett szokásának megfelelően – jóval felszínesebb témát választ, írói szokásokra, tervekre, az első honoráriumra, életének legvidámabb esetére kérdez rá, vagy épp arra, hogy megváltoztatták-e az új divatformák az asszonyideált.

A tudósítások írói, az interjúk kérdezői is nagyjából két csoportba sorolhatók. Névtelen vagy ma már ismeretlen publicisták, akik tudósítói feladatot kaptak, kérdezőként pedig alárendelt szerepük volt. Vagy írók, kritikusok, irodalomtörténészek, akik a beszélgetések egyenrangú résztvevőiként valóban irodalmi interjút készítettek Babits Mihállyal, mint az író Földes Jolán, Márai Sándor, Szini Gyula, Nádass József és Sásdi Sándor, a kritikus Kárpáti Aurél, Hevesi András, Ignóty Pál, Bálint György és Elek Artúr, mint az irodalomtörténész Komlós Aladár és Bisztray Gyula. Néhányan közülük – Kárpáti, Komlós és Bálint – a Babits-kötetek rendszeres szemlélőiként valóban az életmű legjobb ismerői voltak.

„Minden szavamért meg kellett szenvednem” – gyónja meg egy helyütt Babits. Elolvassván ezt a kötetet, bizvást érezzük majd, hogy ez nem üres beszéd.

(Pátria Könyvek, 1993)

ILLÉS SÁNDOR

Keresztury Dezső két könyve *Szülőföldeim; Nehéz méltóság*

„Magyar vitézeknek dicsőséggel földben temetett csontjai és azok nagy lelkeiknek árnyékjai [...] nem hadnak nékem alunnom, mikor kívánám, sem henyélnem, ha akarám is.”

(Zrínyi Miklós)

Keresztury Dezső emlékirata, a furcsán kettős című *Emlékezéseim. Szülőföldeim* (eredetileg csak *Szülőföldeim* volt a címe) nem csupán a vallomástétel vágyából vagy a létösszegzés igényéből született. Megformálódására ösztönzően hatottak azoknak a barátoknak a buzdító szavai, akik – köztük Juhász Ferenc is – fölismerték, hogy a kiváló irodalomtörténész és író élettapasztalatai, melyek csáknem egy teljes évszázadot ölelnek föl, sok mindenre rávilágíthatnak korunk történelméből, a magyar kultúrából, a társadalmi változásokból – s mindezt a személyesség és az emberi viszonyok tükrében megmutatva. Az emlékiratokban Keresztury Dezső 1904-től (születésétől) 1936-ig vall életútjáról.

Valójában azonban nem 1904-től, hanem jóval korábbról, mert Keresztury az életrajzot az őseivel kezdi, akiket rejtve magában hordoz, s akiknek „árnyékjait” („umbráit”) önmaga föllelése és megtartása végett kell fölidéznie. Ahogyan a halottak eltemetése sem a felejtés, hanem éppen a folytonosság záloga („Rettenetes, de hogy élhessünk, el kell / temetniök a holtaknak halottaikat” – olvassuk egyik versében), akképpen „árnyékjaiknak” megidézése, az emlékezetbe, emlékiratba „temetése” is továbbélésüket és továbbélésünket jelenti.

S miként Zrínyinek sem hagytak nyugtot a megholt vitézek lelkeinek árnyékai, oly módon készítetik írásra Kereszturyt is a XX. századi magyar történelem és kultúra emlékezetes alakjai, de sarkallja „Szülőföldjeinek”, éle-

te különböző helyszíneinek szelleme is. S így rajzolódik ki az emlékiratban a ki nem mondott, kötődésekben és kötelezettségekben megnyilvánuló hazaszeretet és felelősségérzet: „Elfussunk? Nincs hová, senki maga országából barátságunkért ki nem megyen: a mi nemes szabadságunk az ég alatt sehung sincs, csak Pannoniában. Hic nobis vel vincendum vel moriendum est!”

Zrínyit idézni itt éppen helyénvaló: Keresztury szinte bensőséges viszonyban áll vele, mint mutatja ezt drámája, a *Nehéz méltóság*, melynek különlegessége, hogy a történeti tényekkel ellentétben Zrínyi itt önkezével vet véget életének. E felfogásban benne munkál – túl Keresztury szülőföldjének, Zala megyének máig is eleven Zrínyi-hagyományán – az író személyes tragédiája, apjának öngyilkossága is. Az I. világháború idején a zalaegerszegi polgármester „nehéz méltóságát” hordozó apa kitartása, helytállása ellenére összeroppan a körülmények súlya alatt. E körülmények végzettségűsége, megfellebbezhetetlensége (az expresszionista színház különböző fogásaival hangsúlyozva) jelöli ki a drámában Zrínyi sorsát. Az apa és Zrínyi alakja közötti hasonlóságokról, az őket szorító szituációk egymásrámeléséről, s arról a számos finom művészi megoldásról, melyek az emlékirat és a dráma közötti rejtett kapcsolatokat hivatottak jelezni, a könyvalakban is megjelent *Nehéz méltóság* utószó-tanulmánya ad számot.

Drámájában Keresztury a személyest „lopja be” a történetibe, emlékiratában a történetit rejti a személyesbe. A *Szülőföldeim* ugyanis azzal sem marad adós, hogyan élte meg az író az első világháborút, a forradalmakat, Horthy bevonulását, Trianont, a náciizmus hatalomra jutását Bécsben és Berlinben. És bővelkedik az emlékirat művészeti és geográfiai leírásokban, történeti ismertetőkből, néprajzi megfigyelésekben, szociológiai eszme-futtatásokban, politikai elmélkedésekben is.

Külön vonzereje a könyvnek, hogy – ha csak egy-egy jelenet, jellemző kép vagy megjegyzés erejéig is – olyan szereplők bukkannak fel lapjain, mint Ady Endre és József Attila, Prohászka Ottokár és Mindszenty József, Gombocz Zoltán és Pais Dezső, Egry József és Horváth János, Szerb Antal és Németh László, hogy ne is említsem a *Jeles vendégek Berlinben* című fejezetet, mely Kosztolányiról, Babitsról, Török Sophie-ról, Mécs Lászlóról és Móricz Zsigmondról mond el néhány fontos érdekességet és anekdotát.

Az önéletrajz szerkezetének fő vonala a kronológia, amelytől azonban a szerző – ahogy ezt műve elején ki is jelenti – újból és újból eltér, hogy asszociációit kövesse. Ilyenkor az emlékirat szinte rögtönzött szóbeli valomássá lesz, s a részletezőkedv jellemzi.

Keresztury Dezső nyelve és stílusa tárgyilagos, pontos, kifejező, mert ő nem ítélni akar, hanem „csak följegyezni”. E tárgyilagos hang csak olyankor

vált líraira, amikor például a szerző az Eötvös Collegiumról tesz vallomást. Köztudomású, hogy az intézménynek nemcsak diákja, de tanára, majd igazgatója is volt, s a Collegiumot (pedagógiai főművének színterét) saját szavai szerint már-már „feleségének” vagy „leányának” tekinti.

Az Eötvös Collegium, miközben a tudományokkal ismerteti meg az ifjú bölcsészt, örök példát nyújt emberi és szakmai tisztességből, önismeretből és toleranciából is. S amit már a soknemzetiségű Zalaegerszegről magával hozott a fiatal diák, a másság tiszteletét, az válik életelvévé, s irányítja tetteit majd Berlinben is, mikor a trianoni tragédia vagy a numerus clausus miatt továbbtanulni nem tudó diákok segélyezésében vesz részt. Mert ez az, amit Európa titkának érez: a „szabad sokszínűség s önkéntes egység”.

Az emlékirat utolsó fejezeteinek egyike a *Vizek* című, melyben a szerző hitet tesz patakjai és folyói, ivóvize s a Balaton mellett. A víz és a malom az emberi életnek, a könyv elején említett „születik, szenved, meghal” hármasságának szimbólumai: az újrászületés és újra meghalás örök áramát hordozzák. Ezek a vizek mossák el a könyv végén annak a drámai erővel megidézett őszi esőzésnek a keserű fájdalmát is, amelyre Keresztury József öngyilkossága hajnalát felidézve emlékezett Keresztury Dezső. A nagy lelkek árnyékjai immár örökre s tisztességgel vannak beletemetve az emberi emlékezet nagy folyamába.

(Mindkét könyvet az Argumentum Kiadó jelentette meg; Bp., 1993. A *Nehéz méltóság* a Magyar Irodalomtörténeti Társaság „*Csak tiszta forrásból*” című *Szövegkiadások*-sorozatának 4. kötete).

HOFFMANN KORNÉLIA

A Társaság életéből

(1993. július–1994. november)

Fontosabb tagozati rendezvények:

A megyei és tájegységi tagozatok rendezvényeiről részletesen beszámol az *Iris* 1993. évi 3. száma. Csak néhány fontosabbra utalunk röviden:

– Október 20-án: Magyar–olasz nyelvű emléktáblaavatás Nagykőrösön az Arany János Gyakorlóiskola falán annak emlékére, hogy Arany Nagykőrösön írta *Zrínyi és Tasso* című tanulmányát. Beszédet mondott Király Erzsébet és Giovanna Gruber, a budapesti Olasz Kultúrintézet igazgatóhelyettese.

– Október 29-én Csokonai-ülésszak és ünnepség Csurgón a Református Gimnáziumban a költő születésének 220. évfordulóján. Előadók: Szilágyi Ferenc, Komáromi Gabriella, Molnár László, Horváth József, Laczkó András, Lehota Jánis, Harkány László. Irodalomtörténeti munkásságáért Csurgón vette át a Társaság 1993. évi Toldy-díját Szilágyi Ferenc.

– November 11–13-án Verseggy-emlékülés Szolnokon a szolnoki Verseggy-kutatások megindulásának 20. évfordulója alkalmából. Előadók: Benda Kálmán, Bíró Ferenc, Szathmári István, Notheisz János, Éder Zoltán, Fried István, Szurmay Ernő, Kaposvári Gyula, Rékasy Ildikó, Pápay Lászlóné.

Magyartanárok III. Országos Konferenciája (Csongrád, október 20–23.)

A több mint 400 hazai és környező országbeli magyartanár előtt Keresztury Dezsőnek a Nyugatra való emlékezése, Németh G. Béla *A Nyugat utolsó évei*, Rába György *A Nyugat nagy nemzedéke költészettanának metamorfózisai*, Kenyeres Zoltán *„A kettészakadt irodalom” és „Az írástudók árulása” – Jegyzet Babits és a Nyugat irodalomszemléletéről*, Péter László *Az „időszerűtlen” Juhász Gyula*, Bori Imre *Miloš Crnjanski lírájáról*, Madocsa László *Irodalomtudomány és irodalomtanítás*, Bókay Antal *Posztmodern irodalom, posztmodern irodalomtudomány és az irodalom tanítása*, Balassa Péter *Levegős labirintus – Ottlik Géza: „Buda”*, Tamás Ferenc *Nádas Péter: „Egy családregény vége” – Töprengések a könyv tanításáról* című előadása hangzott el.

A szekcióülések munkájáról, a konferencia eseménytörténetéről lásd az elhangzott előadásokat is közlő *Iris* említett 1993. évi 3. számát. A III. Országos Magyar tanári Konferencián adtuk át a Társaság tanári Toldy-díját. A jutalmazott: Kovács Ferencné Ónódi Irén miskolci tanárnő, Borsod-Abaúj-Zemplén megyei Tagozatunk elnöke.

KABDEBÓ LÓRÁNT

Határ Győző

„A Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Intézetének Tanácsa 1993. november 22-i ülésén egyhangúan elfogadta azt a határozati javaslatot, amely Határ Győző mérnök, író tiszteletbeli doktori címmel való kitüntetését javasolja az Egyetemi Tanácsnak.” „A MISKOLCI EGYETEM Rektora és Egyetemi Tanácsa HATÁR GYŐZŐ urat, aki 1914-ben született a műszaki kultúra terén kifejtett tevékenységéért és nemzetközi elismertségű írói munkásságáért a MISKOLCI EGYETEM TISZTELETBELI DOKTORÁVÁ nyilvánítja és a Miskolci Egyetem tiszteletbeli doktora cím viselésére feljogosítja.”

„Dr Kovács Ferenc
Rektor
Miskolci Egyetem

hivatkozási szám: 119-Tu/1994. Ka.

Mélyen tisztelt Rektor úr, kedves barátom!

Nagy fájdalom nekem, hogy aki mellett csak mellékalak lehettem volna: egykori rabtársam és barátom, Cziffra György, a kiváló zongoravirtuóz és nagy emberbarát nem lesz ott az őt sokkal inkább megillető helyen. De ha ti a magamforma mellékalakkal is beéritek, nem vagyok én semmi jónak az elrontója.

Hálásan köszönöm a látatlanba belémhelyezett bizalmat – mármint ha *hübrisz*-formán arra gondolnátok, hogy ezután következő oeuvre-öm az eddigit a könyvespolcon hosszúságban és tartalomban felülmúlándó *lészen* (mire magam is törekszem). Feleségemmel, Piroskámmal szíves-örömet részt veszek a június 11-i tanévzáró ünnepségen; de minthogy már jóval előbb, május végén is dolgom lesz Pesten, onnan jönnék s így itineráriumom valahogyan ilyesformán alakulna: alkalmasint 9-én (csütörtökön) érkeznek hozzátok (ha Jenei Laci kapacitálna, vasárnap, 12-én d.u.tán még valami irodalmi-est félére is rákerekíthetnénk a sort), és hétfőn, 13-án úgy indulnánk vissza Pestre, hogy épp elérjük a londoni gépet (feltéve, hogy van repülés).

Mitagadás, igencsak nézek elébe, hogy viszontlássam a „Rákosi Mátyás Bányászati és Nehézipari Műegyetem” komplexumát, melynek kollé-

giumi épületein dolgoztam, – mely azóta bizonyára megszépült, most, hogy a humaniorák köntösébe öltözött; és külön öröömre szolgál, hogy megismerkedhetek veled/veletek. Szívélyes köszöntéssel

baráti öreg híved

London, 1994 01 30

Határ Győző”

„Indokolás: Határ Győző 1914. november 13-án született Gyomán. A Műegyetem Építésmérnöki karát 1938-ban végezte el. Pályája során építésmérnöként és íróként egyként működött-működik. 1943-ban *Csodák Országa Hátsó-Eurázia* című regényéért 5 évi fegyházra ítélik, 1945-től újra publikál, 1949-ben kizárják az írószövetségből, 1950-ben tiltott határátlépés kísérlete miatt két és fél évi börtönre ítélik. Büntetésének letöltése során a Miskolci Egyetem építői között szerepel Cziffra György zongoraművész társaságában. 1956-ban külföldre emigrál, 1957-től Londonban telepedett le. 1957-től nyugdíjba vonulásáig a BBC magyar osztályának munkatársa. Építésmérnöként az angol állampolgárok budapesti kártalanítását végző hivatal szakértője volt. 1991-ben Kossuth-díjjal tüntették ki, 1993-tól a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tiszteletbeli tagja.”

* * *

Az életrajz eseményei általában fontosak bármely életmű alakulása szempontjából. Háttérként. De olyan népeknél, ahol a történelem állandóan beszél a magánemberi életpálya alakulásába, ott elsőrendűen meghatározóvá válik, és nemcsak a tematikába, de még a művek stílusába is beszél. Mint például a közép-európai térségben. Határ Győző életműve éppen azért lehet reprezentáló ebből a szempontból is, hiszen életművében egymást keresztezik a modern irodalmi áramlatok és a közvetlen történelmi meghatározottság. Távol tartaná magát minden helyhez és alkalmisághoz kötött esetlegességtől, mégis az elvont művészség jegyében létrehozott életmű minden mozzanatában tetten érhetjük a helyi történelem ihlette motívumokat is. Életműve kötődik a világirodalom kortársi törekvéseihez, nyitott a filozófia korszerű problematikája felé, ugyanakkor kapcsolódik a közép-európai és a sajátosan magyar kulturális és irodalomtörténeti adottságokhoz is. Önironikus understatementtel panaszkodhatna ugyan elszakíttóságát a magyar irodalom tematikájától: „Bűnöztem, atyámfia, súlyosan vétettem irodalmunk nemzeti illemkódexe ellen s nem is egyszer. Olyan könyveket – (is!) – írtam, amelyeknek azonkívül, hogy magyarul íródtak, a magyarsághoz semmi kö-

zük. Íródhattak volna akármelyik nyugati nyelven." Mégis – azt hiszem – barátainak az a meglátása érvényesebb, amelyről költő-kortársa, Weöres Sándor tájékoztatta egyik levelében; az 1956 őszéről kelt levél egyetlen regényről beszél ugyan, de a jellemzés Határ Győző egész életművére érvényesen hangzik:

„Kedves Győző,

köszönöm leveledet, tanácsaidat. Szükséges és igen hasznos dolgokra figyelmeztetsz a tervezett folyóirattal kapcsolatban; leveledet gondosan elteszem és alkalomadtán a szerkesztőtársaknak megmutatom, ha a folyóirat-tervből tényleg lesz naposcsibe.

És ha valóban nem csak terv marad: remélem, hogy írásaidra és közreműködésedre számíthatunk.

Ezelőtt pár héttel Balatonfüreden író-társaságban beszélgettünk arról: van-e olyan magyar regény, mely világsikert arathatna; mely francia, angol vagy német fordításban nem sikkadna középszerűvé, hanem pótolhatatlan értéként ragyogna? Sorra vettük a múlt és jelen kb. félszáz íróját. Egyrészüknél (pl. Kemény Zsigmond, Krúdy) az látszott valószínűnek, hogy világhírű klasszikusok árnyékába kerülnének, másodlagosaknak látszanának, nagyrészt önhibájukon kívül. Másrészük, pl. Jókai, a nemesebbfajta fél-ponyvához hasonlít fordításban. Legtöbbjük pedig olyan volna, mintha az ember belép Paks vagy Balmazújváros múzeumába, ahol a legesleghitelesebb helybeli varsát, kapufélfát, pruszlikot, sámedlit, dudabőrt, rokkát, stb.-t látni százszámra; nagyon igaz, csak éppen nem érdekes, hogy ott épp olyan a varsa, kapufélfa stb. Végül is, mindnyájunk nagy meglepődésére, a *Te Héliáne* regényednél kötöttünk ki: ez a regény európai, anélkül, hogy úgy volna európai, mint a nyugatiak; érdekes, dunavidéki, de nem mucsai; ha lefordítanák nyugati nyelvre, nem zökkenne valamely nagy előd hatáskörébe.

Jó visegrádi üdülést és munkát kíván, ölel

1956. okt. 17.

Weöres Sanyi”

Határ Győző életművét két véglet határozza meg: távol él a magyar irodalmi folytonosságtól, mégis kötődik a régió sajátos világához; bárha élete jelentős részét emigrációban tölti, és egész pályáját (tehát otthoni életét is!) a magyar irodalmi közéletől különváltan élte – írói beszédmódja minden mozzanatával kötődik az itthoni klímához (sőt az emigráció utóbb talán még inkább összeköti a hazai irodalommal).

Az első világháború kitörésekor született, pontosabban akkor, amikor a közép-európai lelkesedés szerint már győztesen otthon kellett volna lenniük a katonáknak: „mire a lomb lehull”, 1914 őszén. Persze a történelem más-képp alakult: a háború folyt tovább, a katonáskodó apa még az újszülöttet sem láthatja, utóbb pedig a korábban kitűnő nyomdaipari papírszakértő a háború sérültjeként egy hosszú életen keresztül ápolásra szorul, a fővárosba költöző családját nemhogy irányítani és eltartani, de összetartani sem tudja. A felnövekvő ifjú hamar önálló életre rendezkedik be. Ifjúkorának anyagi kiszolgáltatottsága megtanítja, hogy egy életen át függetlenítse életmódját az írói létől. Ebből következően Határ Győző életrajzának szinte minden mozzanatában különbözik a magyarországi írópályáktól. Rajzkészsége építész-mérnökként a legkeresettebb munkatársává avatta, utóbb pedig széleskörű nyelvismerete (latin, görög, német, angol, francia, orosz) a legfrekvenciáltabb fordítóként tartatja számon. Mind a háború előtt, mind utána az átlagos értelmiségi életszínvonalat meghaladó életmódot tudja biztosítani önmagának. Mindezt mégis úgy, hogy a pénzkereset mellett maradjon ideje szabadon foglalkozni irodalmi alkotómunkával. Párhuzamosan tanul építészetet és végzi felsőfokú zenei tanulmányait. Majd mindkettőt szüneteltetve autodidakta módon óriási filozófiai műveltségre és gondolkodóképességre tesz szert. Közben a folyóiratok és az irodalmi csoportosulások megkerülésével, szinte az ismeretlenségben érik íróvá.

Háború előtti kéziratai elvesztek. (Ugyanis a hazai politika ellenében tevékenykedett, ezért letartóztatják, kézírataiban „kormányzógyalázó” kitételeket fedeznek fel, és az inkriminált regénykéziratokat a kormányzóhoz juttatják; feltehetően a budai vár ostromakor valamely irattárban pusztultak el; egyetlen regényét találja meg a szétbombázott rendőrség irattárában 1945-ben az ostrom után, az 1939 tavasza és 1942 októbere között készült, *Csodák Országá Hátsó-Eurázia* címűt, ennek átdolgozott változata azután 1988-ban jelenik meg Londonban, az Aurora könyvek sorozatban két kötetben.) A regényeiben talált politikumért öt évi fegyházra ítélik. Az ország német megszállása után büntetését töltő elítélt belekerül egy politikai börtönlázadásba és csak csodával határos körülmények között menekül meg.

A háború előtt a jobboldallal került szembe, az ostrom után a kommunista rendszer közösi ki az első perctől. Megjelent regényét (*Héliáne*, 1947) és verskötetét (*Liturgikon*, 1948) zúzdába küldik, a regény kritikusa a vezető irodalmi folyóiratban életveszélyesen megfenyegeti a szerzőt. Amikor megélhetését fordításokkal biztosítja, Lukács György vele kapcsolatban hangoztatja, hogy sok fordítással kell ellátni, mert így a szocialista irodalmi életnek dupla nyeresége lesz: Határ kiválóan fordít, és addig legalább nem ér rá

saját műveket írni. Egy újabb, a politikai viszonyok következtében kiadatatlanná váló regény (*Az Őrző Könyve*, 1949, megjelent: 1974, Aurora könyvek, München, majd 1992, *Életünk könyvek*, Szombathely) megírása után, 1949 őszén megkísérli illegálisan elhagyni az országot. Elfogják, tiltott határátlépés kísérlete miatt két és fél évi börtönre ítélik, majd internálják (fogsága egy részét ugyanabban a börtönben tölti, ahol akkor már emléktábla örökíti meg a háború alatt átélt börtönlázadás emlékét). Az étkezési körülmények elleni börtönsztrájk következményeként szigorított büntetésként a hírhedt márianosztrai szigorított börtönbe kerül, ahol dramatizált hallucinációk formájában kigondolja az utóbb élete főművének tartott „világdrámájának”, a *Golghelóghinak* első változatát. A börtönből szabadulván építész-mérnöki munkakörben dolgozik, majd ismét műfordításokkal tartja fenn magát, többek között Rabelais-t, és Laurence Sterne rémekeit, a *Tristram Shandyt* és az *Érzelmes utazást* fordítja. 1956-ban, a forradalom leverése után elhagyja az országot, feleségével együtt rövid ideig Bécsben tájékozódnak, majd Londonban telepsznek le. Londonban a BBC magyar adásainak munkatársaként dolgozik, Wimbledonban él, Hongriuscule nevet viselő Viktória-korabeli házában. Életműve itt teljesedik ki: még otthon írott regényei, valamint a már Angliában írott könyvei sorra megjelennek. Sokáig csak nyugati kiadásban, 1986-tól már magyarországi kiadók gondozásában is. A magyarországi rendszerváltás után a magyar irodalom megbecsült alkotója; 75. születésnapján az egyik legmagasabb állami kitüntetésben részesül, majd 1991-ben elsőként kapja meg a külföldön élő magyar írók közül a Kossuth-díjat, a legmagasabb magyar állami művészeti kitüntetést.

* * *

A látszat: Határ Győző bűvész, aki mindent meg tud csinálni. Virtuóz, akinek a mesterség minden trükkje a kisujjában van. És él is vele: eleme a játék, a latin derű.

A valóság: Határ Győző moralista művész, aki visszafordíthatatlanul arra irányítja pályáját, amerre a belső kényszer hajtja. Ellenzője minden megszállott elfogultságnak. Szabad szellem, akit – épp a szabadság eszményének nevében – a legkegyetlenebb rabtartó kényszerít pályára: önmaga.

A látszat és valóság megszenvedett párharca: műveinek ironikus feszültsége. A játszó ember és a vizsgálódó szellem egyeztetése:

Latin szellem, de már a kései császárkor idejéből. Hívő, aki a hit ellentmondásosságán akadt fenn. Individualista, aki tudja, hogy csak a közösség egészével együtt lehet megmenteni a személyes létezési formát. Ironikus a

kétségbeesésig, hős a szerep kétségbevonhatóságáig. Magányos, aki hatni akar; politikus, aki céltalannak lát minden ténykedést. Provokáló az összeférhetetlenségig, klasszikus a sokfelé kötődésben. Befogadó a szétrobbanásig, egyöntetű az állandó ismétlődésig.

Sorsa: hit és ellenszegülés, érte börtön, majd számkivetettség. Színhelye évtizedek óta: Hongriuscule. Az egyszemélyes (kétszemélyes!) „kis-Magyarország” Londonban. A számkivetettségben teremtett archimédeszi pont. Ahol zavartalanul megírhatja, ami a börtönének magányában felgyűlt benne. Zavarhatatlanul. De visszhang nélkül is. Hongriuscule: nem politikai számküvetés (ha annak is indult, valaha); „procul negotiis”-lét, ahol feldolgozhatja a negotium tapasztalatait.

A század legnagyobb zavarait szenvedőként és bele nem törődő lázadóként élhette át. A fasizmussal szemben forradalmár lett – a francia forradalom értelmében; a sztálinizmus ellenében a polgárerényeket és a latin értelmet csillantotta meg. Áldozat lett mindkét esetben. Ezzel az alapvető élménnyel érkezett Hongriuscule-be: elhagyva az ihlető társaságot, nem vette le az élmények terheit. Éppen elég feldolgoznivalója maradt. Látszólag bezárkózott – a mítoszok világába, a képzeletében összetorlódó történelembe –, valójában sajátos módon kinyílt a század lényegi kérdései számára. Nem publicistaként. Íróként kérdez, szuverén, esztétikailag érvényes művekben válaszol.

* * *

Miből született ez az írói világ? Minden világirodalmi zenei és filozófiai ihlet ellenére itthoni forrásból, közép-európai tapasztalatokból. Akkor is ide kötődik, ha látszólag idegen volt is valaha itthon. Egy szembesítés és egy szemléleti törésvonal edzettje-neveltje.

A szembesítés: a *Hétköznapiok és csodák* és a *Tanú* Európája Horthy és Gömbös (hogy a többit ne is említsük név szerint) Magyarországon.

Ha még itthon írott és meg is jelent regényét, a *Heliánét* olvasom: látom a kötődést, az indulás ihleteit. Azt a társaságot, értelmiségi elitet, amelyik a két világháború közti időhöz kötődve a háború utáni pillanatban különböző kísérletekbe rendeződve megoldhatónak érezhette még a világ és benne a maga sorsát. A szellem erejében bízva hihetett az európai civilizáció megújulásában. Vérátömlesztésre várt és nem elvérzésre. A flört és életélvezet késő latin világot felújítva a szellemi megújulás esélyeit is vélhették az adódó kalandokban.

A hazai társasági értelmiségi tudatregények szervezője a két háború közén kétféle szellemi mozgásirány volt. Az egyik – paradox módon – a tájékoztatatlanság, a másik – ennek ellenében – a megoldáskereső. Hőseik szélcsendben nőttek fel, de vihar után is újabb vihar előtti csendben. Előtörténetük regénycímekben elbeszélve: az *Álmodó ifjúság* (Balázs Béla) érlelte az *Optimistákat* (Sinkó Ervin), de a háborúk és forradalmak után itthon maradottak kétségbeesve vették tudomásul, hogy végül is *Halálfiak* (Babits) lettek, utódaik számára pedig, úgy látszott, már csak a *Fellegjárás* (Sőtér) maradt. Biztatást nem kaptak, de érezték, hogy az eljövendő évek erős próbáknak vetik majd alá őket. Európában éltek-gondolkodtak, amikor itthon már terjedtek az „őspatkányok” kórjai. Azt az életet vágyták, amelyet Huxley aranyifjai éltek, szellemi válságaikat az ő receptje szerint akarták leküzdeni, csakhogy Közép-Európában nem volt elég az ironikus játék a lelkek megmentésére. Valódi tragikus helyzetekkel szembesültek. A terhek fokozatosan súlyosodtak. Magukra maradva próbáltak tájékozódni: és végül szétszóródtak. Művekkel szólva: a *Prae*-től az *Utas és holdvilágon* keresztül a *Hajnali háztető*ig feszül az ív.

De épp ez a tájékoztatatlanság: állásfoglalás. Nem negatívum, hanem negáció: a készen kapott világ tagadása, elvetése, és borzongás valami olyan külvilágtól, amely fellegjáró ködlovagokká fokozza le a tájékozódni akarókat. Minden irányban. Az a tájékoztatatlanság ez, amelyet átérezve Németh László elindította a *Tanút*; amely az európai regény legújabb eredményeit összegezteti Szerb Antallal a *Hétköznapiak és csodákban*; amelyben József Attila elgondolja, majd kétségbe vonja a marxista társadalomelemzésre épülő forradalmi költészetet; amelyben az Eötvös-Kollégium cselekvésre törekvő hallgatói kapcsolatot teremtenek a munkásmozgalommal; amely elindítja a Szegedi Fialatok mozgalmát; és amely a szocialista tájékozódást számon kérő Gaál Gábor és a Korunk figyelmét és rokonszenvét felkelti; és amelyik az új szempontok szerint tájékozódni kezdő Szekfű Gyula megbecsülő sorait is kiváltja a *Három nemzedék* új kiadásának függelékében; és amely a történelmi fejlődéssel leszámoló életmódok körülírására vállalkozik történeti archetípusok megidézésével (Szentkuthy) vagy minden „egy igazság” kétségbevonásával (Szabó Lőrinc). Tájékoztatatlanság, amely megteremti a tájékozódás új alapformáit. Németh László sokat idézett értelmiségi korpé ezekről az évekről: „A politika szélcsendje után megint Keletről hajoltak a fák, s Pesten tízezer kis jövőző népbiztos járt-kelt kemény nyakkal Jerikó trombitásait várva.”

A szellemi törésvonal? Az elvetett formák helyébe ugyanakkor az új megoldások különböző képletei születnek. De a tájékozódás ironikus nyitottsága

a kirekesztő megszállottságba torkollik, úgyhogy a felszabadulás után a győztesek mindegyike saját elképzelését tűzve zászlóra fordul szembe valahai társával. A szekták harca következett. Tájékozottság helyett az elképzelt megoldások kényszere. Világviszonylatban pedig a korábbi konfrontáció után a győztesek újabb polarizálódása – Hirosima árnyékával.

Ebből a történelmi sokkból születik Határ Győző írói világa is. Benne élnek a tájékozódni vágyó értelmiségiek, akik fantasztikus kalandokon mennek keresztül világ- és önmegváltó céljaikat keresve és követve (*Heliáne*). Nem véletlen, hogy a mellőzöttség-kiközösítettség éveiben spanyol pikareszkregényeket és Sterne-t fordít majd. A romantikus-realista regény előtti és utáni, világnézeti tájékozódást szolgáló regényformák állnak közel világhához. A kalandban és az ironikus filozófiai eszmélkedésben mozog otthonosan. Másrészt felfedezi azt a történelmi korszakot, amelyet felidézve leginkább közel tud férkőzni korához. A késő ókor világát. Amikor a despotikus hatalom és a kiközösítő, mindjárt eretnekséget kiáltó szektáriánizmus egymást kiegészítő világát érzékelheti. Mint Vas István ugyanekkor a *Római pillanatban*: „Óvj meg minket a hatalomtól!”

Határ Győző nem metaforát keres. Gomolygó látomást teremt. Saját tisztázatlan világának mintájára. Tájékozódni akar ismét, amikor pedig megszállott követőkre várnak. Milyen elődökre tekinthet tanácskérő szeme?

Wells és Babits *Elza pilótája* primitív előrejelzések lehetnek. A *Thibault család* zárójelenetei, *Remarque* regényei előképei a válságnak, amelynek Határ Győző kortársai a leigázottjai. Határ Győző trükkje: a történelmi és futurológiai regényt összetolja, egyetlen történetbe zsúfolja. Jóval Orwell előtt. És megírja *Az Őrző Könyvét*. Sort nyitva éleművében. A *Bábel tornya* folytatja, majd a *Köpönyeg sors*. De ez utóbbiakban már elhagyja majd az idősíkok egyberoppantását. Éreztetve persze az átértelmezhetőséget is, művei történeteiben megmarad már a kiválasztott korban. Ezt az „összeroppantást” csak ekkor, a probléma genezisének pillanatában alkalmazza. A kétségbeesés ihletének magasfeszültségében. De nemcsak regényben, hanem prózaversben, drámai jelenetversben. Verskötetének, a *Liturgikonnak* legizgalmasabb darabjaiban. Stílustörténetileg: szürrealizmus. Ugyanakkor a reális tájékozódás lehetséges módja.

* * *

A példaművek, melyekből eredeztettük Határ Győző írói világát, még a második nagy háború előtt keletkeztek. Ami közben történt, vízválasztó. Határ Győző is megjárja Horthy börtöneit, résztvevője a sátoraljaújhelyi bör-

tönlázadásnak, szemtanúja a véres megtorlásnak, büntető századba kerül, megszökik, ellenálló lesz.

A háború után írott könyvekben a kísérlet, a kaland és a játék más értelmezést kap, és más megítélést vált ki. A személyes szabadságot megcsúfoló valóság kísérteties jelenetei másfajta hangszerelést kényszerítenek a műfaj újabb alkotásaira, például Karinthy *Kentaurjára* vagy Határ Győző *Heliánéjára*.

„Három nap alatt a mongol vallatókamra egész repertoárjával megismerkedtem; nem szégyellem bevallani, harmadnap Dambin Dzsamcang mindent tudott rólam, még azt is, amivel édeskeveset törődött: de betörték egyik arcüregetem, kezemen-lábamon vérzett minden köröm. Belöktek a közös zárkába: ásongó hosszú üreg volt, teli Dambin Dzsamcang foglyaival, szárte kereskedők, szökevény tangutok és néhány kínai ambán, turkesztániak. Csöppet sem csodálkoztam, hogy ott találok holmijaimat: melléjük vánszorogtam, és leestem. ...kínozz meg, és megmondom, ki vagy.”

A kísérletező regény szellemi-világnézeti tájékozódása a kaland veszélyérzetével társul. Malraux „remény”-értelmezése a jellegzetesebb változata. A csillogó, vonzó, lázas kísérletek, elméletek hiába kísértének, a kegyetlen valóság ellenében az élet alaphelyzete emelkedhet meghatározóvá: a társas összetartozás. Radnóti végszava éppúgy ez, mint *A pokol tornácán* című nagy sikerű ostromversét alakítgató fiatal diák, Lakatos István belépője az életbe, de hasonló végeredményre jut a magára maradt ember életmeditációját végző Szabó Lőrinc is a *Tücsökzene* záróversében. Határ Győzőnél: *„ó Violante, talán már egyre megy, hogy nem küldjük el, de lehetetlen, hogy ne írjuk kedvesünknek: lélegzetvételnünk, örömparányunk, ami kéjmérlegünket naponta billenti, és ha élünk még, egyedül azért, hogy ezt kedvesünknek elmondhassuk...”*

És nem mond ellent a közösség felé tekintő társas meghatározottságnak a magány vágya sem. Nem az embertelen magányé, hanem a meditáció lehetőségéé, amelyben rendezni lehet a tapasztalatokat, és amely éppen a kínzó eseményektől való elvonatkozást segítheti. Mintha a *Levél a hitveshez* szituációja ismétlődne – de egyben Hongriuscule előképe is már. „Kedvesének” mondja az egyik szereplő képzeletében ezt a vágyát, ez a társas meghatározottság oldja a keserű-konok szavakat: *„...ó Violante – azt hiszem, az ember legáltalibb igénye, hogy néha egyedül legyen. Ha megérem az ostrom végét, és ebből a hármassal börtönből kiszabadulok, nem az lesz az első dolgom, hogy az embertolongságban részegüljek, hanem hogy újra megszerezsem a szabad magányt... – egy országot egy magáncelláért...!”*

* * *

A *Heliáne* még megjelent 1947-ben. A *Liturgikon* is, verseinek gyűjteménye 1948-ban. Az *Őrző Könyve* 1949-ben már nem. Legfeljebb barátok olvashatták néhány sokszorosított példányát. Köztük Szabó Lőrinc. És vagy értették, vagy nem.

A *Heliáne* záró szava: tolerancia. Az *Őrző Könyve*: a tolerancia nélküli világ.

A Lakatos Istvánról készített monográfiámban jeleztem: a fasizmus, a század botránya egy megrázó esemény volt, amin túl lehetett jutni. Égetten, káprázó szemmel, de: a túlélés esélyét melengetve. Ha szétfeszítette is az emberi összetartozás kereteit, ellenében lehetett hivatkozni az emberi kapcsolatok szentségére. A szerelem így lehetett az antifasizmus szimbóluma. A tragikus meghasonlás ezután következett: akik fegyvertársak voltak az emberiség nevében – a győzelem után szembekerültek. Mást-mást értve a szabadság fogalmán. És mihelyt a megosztódást hatalmi helyzet is minősítette, az összetartozás érzése helyett a gyanakvó éberség válik jelszóvá, szemben vele pedig a mártír magánya szimbolikussá. Pilinszky, Nemes Nagy, Rába, Lakatos, Határ Győző – más-más megfogalmazásban, de ebbe döbbenek bele. A tolerancia helyett az állandósult viszályt és veszélyt érzélik.

A valahai ideális forradalmár Határ Győző számára nemcsak a megpróbáltatások megújulását jelenti – mint barátai esetében – a sztalinizmus hazai megjelenése, de eszmei alapjának, a haladáseszmenének a végleges megkérdőjelezését. „*Valami »tökéletesnek« a tönkremenése csak a belebukott nemzedék számára tragikus*” – írja Az *Őrző Könyvében*, summázva saját csalódását, egyben szituálva is azt. Az ostrom utáni pillanatban még megírt egy kétszázötven oldalas irányregényt, *Zsuzsika fényképalbuma* címmel, benne Dosztojevskij *A kamasz* című regénye mintájára kiáltványt intézve Magyarország honleányaihoz, biztatva őket az új rend támogatására és támogattatására. De a személyeskedés, intrikák mindjárt kedvét szegik.

Míg a kor jellegzetes gesztusa a „polgári” múltját megtagadó-takargató attitűd lesz, Határ Győző – épp fordítva – egy egész forradalmi hangvételő (*Ragyogó szívvel remete daccal* címmel a Bokor és Vajnánál kinyomtatott) verskötetét tűzre veti – visszagyűjtve a példányokat. Irányregényét pedig csak emléknék őrzi kéziratban. Kései regénye, a *Köponyeg sors* hőséne a helyzetét ekkor éli meg: a hitehagyó Julianosz alaphelyzete ekkor csírázhat benne.

Persze más benne élni egy történelmi helyzetben, inkább érzékelni, mint érteni – és megint más történelmi távlatból megítélni a benne tevékenykedőket. A *Liturgikon* darabjait vagy Az *Őrző Könyvét* ma olvasva pontosan értelmezhetjük a korra adott egyfajta válaszként. Mint ahogy ő maga is egészen másként éli át, építi meg Julianosz tudati válságát sok évtizeddel a személyes élménycsira megszületése után.

De a művek utólagos megítélése szempontjából is jellemző lehet a környezet reagálása, esetleges értetlensége, amikor érdeklődő távolságtartással fogadja a csapdába esett társ – másmilyen – jajkiáltását. A múltból előkerült néhány reagálástöredék. Mint becses archeológiai maradványt, idézem Szabó Lőrinc sorait. A Válasz rovatvezetője így köszöni meg a még ismeretlen költő verseit, a *Liturgikont*:

„Kedves Uram

Bpest, 1948. június 8.

Köszönöm könyvét s a szívélyes dedikációt. Kíváncsi vagyok a verseire, hiszen több helyről hallottam már kedvező személyi közléseket magáról, s magam is olvastam egyet-mást az írásaiból. Nem tagadhatom, hogy egy kis idegenkedéssel, hökkenéssel kezdtem forgatni a szép kötetet: hogy az ördögbe ne?! Viszont belülről érdekel minden kísérletezés, mihelyt tehetség kezd, s minden ellentmondás az észnek, ha ész és logika az ellentmondó. Szóval: csakugyan kíváncsi vagyok, s remélem, rá fogok jönni, miért ír ilyen különleges modorban, s főképpen, hogy miért ragaszkodik ehhez a modorhoz. Nem biztos, hogy megfejttem ezt a talányt, de az igen, hogy szeretném kiforrottnak, nyugodtnak látni alkotásmódját.

Sárközínénál alkalmilag bizonyára látni fogom. Addig is sok jó munkát kíván és szeretettel üdvözli

híve:

Szabó Lőrinc”

Nemsokára, július 14-én Határ Győző már személyes együttlétükre hivatkozva emleget egy könyvet, „amelynek jó hasznát láttam”. *Delaporte*. Egy despota személye körüli ember emlékiratai. A két ember, ha érintkezik, érti is egymást. Szabó Lőrinc a *Tücsökzenét* írva különböző hangnemű naplót, emlékeztetéseket forgat. A verseiben a zsarnokság létformájára kérdező ifjú költő pedig tanulságosnak érzi a Napkirályról olvasottakat.

De a látogatását ijesztő véletlen zavarta meg: Szabó Lőrinc másik vendége Határ Győző büntetőszázadának parancsnoka, aki pár éve a Görömbölytapolcán megszökött ifjú halálos ítéletét olvasta fel. Ismét drámai lecke a közép-európai sorsból.

A személyes közeledés ellenére a művek világa továbbra is távolságot tart. Igaz Szabó Lőrinc is megírja a maga *Kisértetszonátját*, és leközi a Válaszban Határ Győző egy francia témájú elbeszélését, de érdeklődő fenntartásai továbbra sem szűnnek. Nemzedéki különbség, óvatos-féltő távolságtar-

tás a két kiközösített között? Az *Őrző Könyvének* ifjú lektornője számára a regény alapos feldolgozása olyan traumát jelentett, hogy szoptatós anya léteire elapadt a teje. Szabó Lőrinc mindössze imígyen reagál a gépiratosan terjesztett könyvre:

„Kedves Barátom!

Budapest, 1949. okt. 24.

Köszönöm a kódexet, mulattam, már ahogy ilyesmin mulatni lehet, az ötleten, s szeretném, ha egy kicsit kitanítanál erre a munkádra, mert bizony nem nagyon értem. Egyébként is régóta adósom vagy a viziteddel. Hogy másrészt én teneked a meghívással, azt, kérlek, ne vedd rossz néven, ezer gondom-bajom semmihez nem enged hozzájutni, ami valahogy nem erőszakolja magát, ha mással nem, hát a szerencsés véletlennel. Most vasárnap délelőtt ráérnél? Örülnék neki. Igaz, hogy ezt se írhatom le egészen jó lélekkel, mert nem tudom, nem kerülök-e be akkorára a Babics-klinikára. T.i. a tavalyi vesenyavalyám kiújult, a prof. egyelőre lábon kezel, de lehet, hogy a coli-bacillusaim miatt esetleg már ezen a héten befektet az intézetébe, ahol tavaly két ízben vendégszerepeltem. De nem hinném, hogy már most sor kerülne a streptomycines kúrára. Ha nem akarsz fölösleges utat kockáztatni, szólj be előzetesen telefonon a 163-614-es számra, Margalit-lakás, hogy bevitték-e, s ha nem, akkor gyere. Ez egy szomszéd baráti hívószám, s rendszerint mindent tud rólam. Ha nem érnél rá, ne sajnálj egy levlapot! A viszontlátásig szeretettel köszönt híved:

Sz. Lőrinc”

Talán a történelem adhat magyarázatot. Határ Győző válaszából tudjuk, hogy ez az oly pontosan előkészített találkozás nem jöhetett már létre. A lemondó levél Pécsre tervezett utazásról beszél – azóta tudjuk, nemsokára arrafelé akarta elhagyni az országot. Sikertelenül. Ezzel kezdődtek újabb börtönévei.

Amikor szabadul, nála szokatlanul komorrá válik a hangja, a játék teljesen kihál a versből. Az ismételt börtönévek után a döbbenet szava: a nemzeti költészet hagyományos nyelvén, súlyos élményekről vall. Verseinek kettős kötete, a *Hajszálhíd* (mely addigi próza- és dialógusverseit – *Lelencek zsoltára* címmel – és „költeményes” írásait – *Szárny és verőfény* címmel – 1970-ben összegzi) különböző ciklusokban elosztva ezeket a verseket is közreadja. Idézem itt az 1954-ből való, *Az utópiás* című költeményt, amely épp élete törésére reagál. Nemcsak a személyes veszteséget siratja, a tipikus helyzetet mutatja:

tanulj meg tönkremenni
 hogy föld és trágya légy
 föld nélkül is teremni
 hogy áldjon majd a nép

ordítsd tükörbe: másod
 már tudja – ingyenes
 döglésed pusztulásod:
 így lásd magadra vess

s tanuld hogy majd ne áldjon
 szerelmét nélkülöződ
 a honvágy hogyha rádjön
 s herédbe marni kezd:

magadra vess fiad már
 nem ismer tükre más
 lejárt a holnapoknál
 minden utópiás

ki lányodul kívántad
 bujább szerelmesül:
 ordítsd a pusztaságnak
 talán benépesül

lejárt: de szeretetlen
 is zengj üzend magad
 egy-élet légy ez egyben
 s haláloed egy marad

Amit Közép-Európa a század középső harmadában beleoltott az emberek idegeibe, abból alakítja írói világát azután majd Határ Győző az előre megjósolt magányban.

Csak akkorra már eltűnik körüle a társaság, amelyik oly aktív volt még a *Héliáne* idején. És amelyik, szinte búcsúzóul egy 1956. őszi visegrádi tartózkodás alatt még egyszer visszakéredzkedett írói világába a *Pepito és Pepita* rögtönzésében (megjelent: Aurora, London, 1984; Magvető, Budapest, 1986; franciára fordította Pierre Groze, Julliard kiadás, Párizs, 1963). De ekkor már idézőjelben, ironikus játékként. Amit felidéz: a *Héliáne* írásának és a *Liturgikon* keletkezésének ideje. A háború utániság öröme és iszonyata.

Ami ezután következik: a külföldi évtizedek. A folyamatosság természetesen dokumentálható is, mégis különbözik az itthon alkotó Határ Győző a külföldre távozottól: az itthon élt író belülről élte át a történelmet, amelyet a kint élő ironikusan elvethet.

Távozása nem politikai kényszer, inkább szellemi *választás*. Az erősödött fel benne e szakításig, amit a válság már itthon kiváltott belőle. Az egyszeri csalódást általánosítja, az „utópiás” szakít az utópia létevel magával is. Idáig a hazai rendszerek válságait kényszerült megélni-átszenvedni – ekkortól távolba kerül ezek gyakorlatától és szólamaitól. Bár – ha azóta íróként ki nem mondja – párbaja életre szóló marad. Sajátos kriptamnézia. Ekkortól végleg elveti a történelmi haladás-„önkitaljesedés” elvét, nem történelmi folyamatokban, hanem a mítoszok történetében gondolkodik. Történelmi megvalósulásukat vizsgálja, a módot, ahogy a közösségek valamely mítoszhoz kötődnek. A „tökéletes tönkremenésének” pillanata izgatja. Amikor a Bábel

tornya elérhetetlen-befejezhetetlen, amikor szinte hegemoniára jutása pillanatában csalódní kell a kereszténységben kezdeti rajongó hívének, Julianosznak. És amiért Golghelóghinak pokolra *kellene* szállnia. Amikor valaki vagy valamely helyzet épp az ellenkezőjére változik. Mint a még Magyarországon írott *Bábel tornya* (megjelent: Stockholmi Magyar Intézet, 1966) zárójelentében:

„Elvesztettem rajta minden ismerőt, ezen a gorillapofán. Tekintetének végletes idegenségéből, ábrázatának képtelen megcseréltségéből – egész dúltságából megértettem, hogy most rajta van az Erő. Itt álltam a Menekülés Csatája kellős közepén árván, mint az ujjam a nagy sokadalomban, s most ért sújtó villámával az a véghetetlen magány, mert már nincs énnékem Felvezetőm. Lehetséges volna? – képedtem el egy még sokkalta panaszolhatatlanabb gyász előérzetével, és felsimítottam a szakállt a torkom alatt – lehetséges volna, hogy énelem is az történiék, ami a várnaggyal, a méd kapitánnyal, ami altakui Tubállal meg a többivel és szememben a szem és szájamban a száj – a tulajdon szavam nem ismer meg engem?!... Csak nehezen bírtam elképzelni ezt a kiűzetést.”

* * *

A hazai irodalmi közvélemény az 1947-es *Heliáne* és az 1948-as verskötet, a *Liturgikon* megjelenése után Határ Győzöt a szürrealizmus címkével látta el, egyfajta avantgarde-szerzőt gondolva a művek mögött. Teljes életműve ismeretében ezt a beállítást, külsőséges jegyek alapján bármennyire jellemzőnek látszik is, mindenképpen korrigálni kell. Kétségtelen ugyanis, hogy Határ Győző ismerte az avantgarde irányzatait, hasznosította is tapasztalatait külsőségekben, de lényegében másfajta alkotási módhoz köthetjük életművét. A magam részéről a vele kapcsolatban leginkább társítható alkotási módnak a huszadik századi irodalmi modernségnek azt a formáját tekintem, amelynek eszménye maradt ugyan az irodalmi mű megalkothatóságának igénye, de tudatában van mindannak a poétikai és filozófiai tapasztalatnak, amely Musil, Joyce, illetőleg Pound nyomán mind a prózában mind pedig a lírában kétségessé teszi a megalkothatóság két alapját: a személyiség megfogalmazhatóságát és az írónak a nyelv feletti uralmát. Kitűnő nyelvi leleménnyel és nagyszerű szerkesztőkészséggel megírott regényeiben és megkomponált verseiben mutatja be a történetek befejezhetetlenségét, a világban való tájékozódás lezáratlanságát. A nyelv gyönyörködtet, a kompozíció biztat: bennük és általuk mégis az életutak töredezettségét élhetjük át és rá-

döbbenhetünk az ember állandó kiszolgáltatottságára. Egyszerre kétségbe ejt és gyönyörködtet.

Példaként utalhatok a *Vámpír* című prózaversre (amelyik a *Halálfej* című kötetben és a Holnap 1993/3-as számában jelent meg), ebben a kis remekműben – mint cseppben a tenger – tetten érhetjük Határ Győző alkotói módszerét: egy alkati sajátosság kiváltotta erotikus ingerből kiindulva a szexuális kapcsolat polivalenciáját éppúgy felvillantja, mint ahogy bevilágít abba a tudati működésbe, amelynek során a *szavak* felidézte nyelvi játék formálólág visszahat a tudati tevékenységre, sőt még az ösztönéletet is befolyása alá vonhatja. Íme a művészet visszahatása: egy partnerviszony legbelsőbb eseményeit is átalakíthatja – mai szóval: átprogramozhatja – a szavak etimológiai és hangzásbeli játékossága. Mint a *Finnigans Wake*-ben, a nyelv a játék-elv alapján világteremtő elvvé varázsolódhat.

A *Pótvendég* című karcolat pedig (amely a Holmi 1990/3-as és a Tiszatáj 1994/1-es számában jelent meg) a történetalakítás példája lehet. A szinte barokkos szóhalmozással pontosító szuperpontos leírás észrevétlenül fordul groteszk ellentétébe. Minden, amit leír, minden mozzanatában meg is történhetne, egészében mégis már olyan eseménysorrrá változik át, amely soha, sehol elő nem fordulhat. Ez a Szologub karcolataira is emlékeztető kettősség azután olyan meggondolkodtató vibrációt hoz létre az olvasói tudatban, amelynek során egész létezésünket kénytelenek leszünk másfajta horizontok szerint is átgondolni.

Az én számomra – de azt hiszem ez végül is túlzottan szubjektív megközelítés – a prózaíró Határ a leginkább meghatározó. E nemben a fontosabb alkotásai a már említetteken kívül: a még Magyarországon írott *Anibel* (franciára fordította Jeanne Faure-Cousin és Georges Kassai, a Les Lettres Nouvelles sorozatában, Denoel kiadás, Párizs, 1970; Aurora, London, 1984; Szépirodalmi, Budapest, 1988), *Eumolposz* (Aurora, London, 1990), a már Angliában írott *Éjszaka minden megnő* (*Archie Dumbarton*) (franciára fordította Jeanne Faure-Cousin és Georges Kassai, a sci-fi sorozatában, Denoel, Párizs, 1977; Aurora, London, 1984; Magvető, Budapest, 1986), *Köpönyeg sors* (*Julianosz Ifjúsága*) (Aurora, London, 1985), *A fontos ember* (JATE Kiadó, Szeged, 1989; Aurora, London, 1989). Elbeszéléseinek gyűjteménye két kötetben jelent meg: *Angelika kertje*, illetőleg *A szép Palásthyné a más álmában közöszül* címeikkel (Aurora, London, 1987). Mindezek mellett kell megemlítenem filozófiai munkásságát, amely az *Intra muros* című politikai-filozófiai traktátus (amely évtizedekkel előbb megjósolja és levezeti a bolsevizmus törvényszerű bukását) mellett az *Özön közöny* című bölcséleti elmélkedését, a *Szélhárfa* címen három kötetben összegyűjtött filozófiai kommentárokat és *Az ég csar-*

nokai, valamint a *Filozófiai zárlatok* című filozófiai gondolatokat tartalmazó köteteket foglalja magában. Tanulmányait pedig *Rólunk szól a történet* összefoglaló címmel három kötetben adta közre. A napokban pedig *A fülem mögött* címmel jelentek meg rövidebb okfejtései. De mindezeknek a műveknek az ismerete is szükséges ahhoz, hogy szépirodalmi műveit – regényeit, drámáit – értelmezhessük. Vitáját a történelemmel és a hívő létformával ezekben az írásaiban karakterizálja.

Határ Győző elkerülve a múlt századi regény hagyományos formáját, mellőzve a „nagy elbeszélés (grand recit)” vonzaskörét, a tizenharmadik századi regényekhez (mondjuk a *Candide*-tól a *Tom Jones*ig vagy a *Wahlverwandtschaften*ig) kapcsolódva alakítja ki sajátos regényformáit. Nem az ember nevelődési folyamatának a leírása a célja, hanem a különböző helyzetekbe kerülő különböző szereplők mozgatásával, egymáshoz való viszonyításukkal, állandó ütköztetésükkel az emberi létezés körülményeit vizsgálja. A tudományos-fantasztikus történetek tudós-sorsa éppúgy témává válik a regényekben, mint bizonyos „módszerek” felhasználásának biológiai és etikai kérdései (*Csodák Országá Hátsó-Eurázia*, *Heliáne*, *Az Őrző Könyve* és tulajdonképpen a *Bábel tornya* is és az *Éjszaka minden megnő* című fantasztikus történet is). Ugyanakkor jelen van a történetekben a közösségi viselkedés kérdése: az ember lefokozódásának, kiszolgáltatottá válásának problematikája (börtön, kínzatás, a személyiségi jogok megszűnte), illetőleg a megaláztatással való szembefordulás pátosza (*Csodák Országá Hátsó-Eurázia*, *Heliáne*, *Az Őrző Könyve*, *Köpönyeg sors*). Koestlerrel és Orwelllel egy időben, de sohasem direkt politikai célzattal, hanem az emberi tájékozódás mechanizmusának vizsgálataként „kísérletezi ki” szövegeiben a kreatúralét ellenében a „nem szolgálás” megtartó erejét (*Heliáne*, 1947!, *Az Őrző Könyve*, 1949!). Példaként idézem talán legfontosabb regényét, a *Heliánét*. A *Heliáne* tulajdonképpen egy beavatás ironizált leírása: szatíra, amely az írónak a különböző huszadik századi szellemi szekták tevékenysége iránti kételyét jelenti be. De több is ennél: a beavatás érvényessége mellett rákérdez arra is, hogy milyen mértékű az egyes ember cselekvési lehetősége abban a világban, ahol minden személyes ténykedés eleve meghatározott. Megidéz egy természeti katasztrófát, hogy ezzel a végveszéllyel szembesítse az embereket: de még ennek az árnyékában is legfeljebb csak néhány etikusan gondolkodó embert tud elképzelni, akik legalább *gestusaikban* kiválnak az irányított átlagból. Kuriózumként a regény „rövidített” összefoglalását idézem, amelynek létrejötté maga is éppolyan kalandos történet, mintha a regény része lenne. Bizonyos Miguel de Seabra készítette, az írónak valahai portugál emigráns barátja, aki a regény kedvéért

tanulta meg a magyar nyelvet. Majd a portugál rendszerváltozás után visszatért hazájába, eltűnt az író horizontjáról. Kőd előtte, köd utána.

„Panpeszvalginéziának hívják az Ezersziget országát; soha-nem-látott, délnél-is-délebb déltengeri szigetvilág, ahol egymás mellett él a dzsungel időtlen primitívizmusa és a Brazil Kormánykirendeltség áramvonalas civilizációja. Egyik arculata a bennszülött yunyurik babonás világa, másik arculata a főváros festőkből-szobrászokból, fantasztákból és mániákusokból álló bohém társasága.

A panpeszvalgoszi szigetvilágon sehol a Földön másutt meg nem található életérzés és merőben sajátos vallás uralkodik. Itt minden »egyszerre van« s bár múlik, áll az idő; mindenki pontról pontra sorsának ismerője és tudója, de engedelmes fatalizmussal fogadja a jót és rosszat, amint a sors kiszabja. A szigettenger Olimpuszának tetején Sors-Isten-Barom székel, a kaotikus oktalanság princípiuma. Sors-Istent deres szőrű óriás bölénynek ábrázolják, baromi ostobasága az »isten bölcsesség« ellentettje: kiszámíthatatlanságait, ostobaságának egész metafizikumát emberi elmével felfogni nem lehet.

Panpeszvalginéziát a tudós jóslatok szerint kozmikus katasztrófa fenyegeti, a Nigragor átvonulása; az üstökösraj támadása persze egyúttal a Föld megsemmisülését és a világvégét jelenti. Mi sem természetesebb, hogy a szigetvilág társadalma vad izgalommal fut élvezetei-bolondériái után – bár írók-művészek legtöbbször más a gondja s a Föld utolsó perceiben is előbb halhatatlan szeretne lenni. Ide vetődik el Bikornutusz Barnabás, szívében Európa küldetésével és kíváncsiságával; és kalandos módon rögvést belecsöppen a művészmenazséria kellős közepébe.

A szigorú szekta módjára élő-érintkező, züllő-kiránduló-röhécselő kocsmai menazséria atyja és feje Gabreliusz Gábrriel, mázsás festőfejedlem. Noha csak elméletben van palettája, kötetekre menő – soha meg nem írt, de szorgalmasan végigfecsegett – művei mindenkit meggyőznek róla, hogy Gábrriel a hivatott vezér és a gabrelianizmus a legegységesebb, legtisztább művészeti-bölcséleti hitvallás. A társaság minden tagja tisztában van sorsával, de szent derűvel fogadja s meg sem próbálja, hogy meneküljön előle. Nein Ferenc, aszkéta-költő például – a boldogtalan, ki köldökzsinórája felakasztva született – tudja, hogy kettős szerelmi dráma áldozata és végrehajtója lesz. Prozeliusz Nepomuk – köztisztületben álló, mesteri élelmiszer-festő és hamisító – tudja, hogy egyszer fejére esik egy tégl a házat is ismeri. Lulof – lezüllött muzsikos, bárzongorista, sok ingyenélő cimborá szerény mecénása – az üstökösraj átvonulása idején attól való féltében, hogy meg talál ijedni, szörnyethal; Hebaminte nyugalmazott tengerfelvigyázó és felta-

láló átvészeli a borzalmas kataklizmát, de egy séta alkalmával meghűl és elviszi a tüdőgyulladás. Hebaminte a »tökéletes államgépezet« feltalálója, mely már ember közbejötté nélkül kormányozza az államot és engedelmes, »felsővezetőkes« alattvalóvá változtatja a bennszülöttet – Hebaminte elszökik hazulról, hogy találmányának éljen és halálhírét költi. Neje, a természetes Hebaminte asszonyság, özvegynek vélvén magát, egyre gyöngédebb szívvel istápolja európai albérlőjét, Barnabást. Csakhogy lődörgései alkalmával Barnabás életre-halálra belehabarodik a szent prostitúció egyik felkent szolgálólányába, Heliánéba; Heliáne tudja, hogy Sors-Isten-Barom rendelése szerint sohasem találkozhatnak és nem ismerhetik egymást. Menekül előle. Egyszer egy esztendőben, a Boszorkányünnepen azonban a misztérium szerint az istenség felmentést ad a sorstörvény alól s engedélyt egy napi szabadakaratra. A kurta szerelmi idill után az ünnepen Barnabás eltökéli, hogy kiragadja a lányt a szent prostitúció karmaiból, és elviszi Európába, a szabadakarat hazájába. Az ünnepen a boldogtalan, faképnél hagyott Hebamin-téné felfedezi férjét, a feltalálót, kését magasra emeli és veszett rikoltással hirdeti ki megszállottságát – ő a »Boszorkány«. Szent rettenettel tágulnak előle. A megcsalódott »Boszorkány« kirúgja albérlőjét és Barnabásra nehéz napok következnek.

Kétségbeesetten csügg a szekta rejtelmes bölcsességén és az egész kocsmai asztaltársaságon; csakhamar szakadás támad a gabreliánus egyházban és a meghasonlott Barnabás nem tud eligazodni a zsarnoki izmusok között. A »Transsylvaniaián« a szigetre érkezik Consolata Maientau; őzikeszemű európai lány, önkéntelenül vonzódik Nein Ferenchez, az öregedő költőhöz, de Heulaffen mama és leánya, Carenzia, elidegeníti tőle, nekik gyümölcsözőbb üzleti céljaik volnának a csinos teremtéssel. A Heulaffen-bestiák titokban jók, de szent önfeláldozással teljesítik Sors-Isten rendelését, hogy gonoszak legyenek; Barnabás gyűlöli őket, s igyekszik pártolni a furcsa szerelmespárt.

Nemsokára értesül egykori szeretője, Violante messzehurkolódó sorsáról. Az orvosnövendék Violante levelezni kezd Szinapsziusz Viktorral, egy középázsiai segélyhely orvosával, aki feleségül kéri. A lány a kedvéért elvégzi a trópusi betegségek fakultását, és nekivág a kalandos útnak; holmi helyi hadműveletek következtében azonban Viktornak nyoma vész, és a férfi rokonai cselédnek, majd rabszolgának fogják be a sokáig vendégeskedő Violantét; a »jó rablók« segítségével menekül, ápolónővértnek, eltemetkezni Naurura, a lepraszigetre. Szinapsziusz Viktort ezalatt Dambin Dzsamcar rabló-láma fogságra veti s kémkedéssel gyanúsítja; a vörösök bevonulása után viszont a kommunisták süllyesztik el évekre börtöneikben az orvost, s így annyi levélváltás után Viktor és Violante sohasem találkoznak. Életük

tanúja, Barnabás még a »gabreliuszi filozófia fényénél« sem tudja elfogadható magyarázatát adni képtelen sorsuknak.

Bekövetkezik a kataklizma. Vulkánok születnek, szigetek süllyednek el, a Nigragor átvonul – ám a világnak esze ágában sincs, hogy elpusztuljon. Mintha nem is ők jövendöltek volna: a világvége-jövendölők éppoly rendületlen magabiztossággal szapulják azokat, akik hittek a jóslatban, mint szapulták a hitetleneket, amikor jóslták, – a gyermekek újra feltalálják a földművelést, a boltosok újra nyitnak s kinyitja zárdáit a szent prostitúció. A gabreliánus szekta már számlálja halottait. Nein Ferenc féltékenységében lelövi az ártatlan Consolatát és végez magával. Prozeliusz Nepomuknak menetrendszerűen fejére esik a téglá. Hebamintének a Nigragor poklában haja szála sem görbül meg, s most elpusztul egy hűvös szellőtől, amint rendeltetett. Barnabás lázadozva szemléli e felháborító, ostoba sorsokat. Pedig a gabreliánusok egyre többet zaklatják-rohamozzák Barnabást, hogy vesse alá magát a sorstörvénynek s legyen egészen panpedelupei. Rituális próbának vetik alá, és apálykor kikötik a Rémület Sziklájára, hogy szembe tud-e nézni az elborító árral s az utolsó pillanatban oldják el; már a beavatás napját is kitűzik, amikor majd közlik kiszabott sorsát. Barnabás azonban iszonyú felfedezést tesz. Bálványa és eszményképe, a teljes aszkézist hirdető Gabreliusz Gábel titokban kiváltotta Heliánét a zárdabordélyból, és feleségül vette. Bikornutuszban az európai fellázad az Ezersziget sorsbörtöne ellen, s megkezdí futását. Disznók, libák, kecskék esnek áldozatul késének, sikoltva menekülnek az apróságok, kiürülnek az utcák. A harcosok űzőbe veszik az ámokot, aki a sorstörvényre támad, s az üldöző tömeget maga Heliáne tüzeli. Dárdaesőben, az utolsó pillanatban veti magát a hegypartról a tengerbe Barnabás, ahol – éppen Sors-Isten-Barom csudálatos és felséges beavatkozása révén – megmenekül a csónakrajok elől. A békés Roc-Y-Iocoo szigetén, a vajákos varázsló lányainak lázas betegen, kapkodva meséli különös történetét.”

Idáig a regény története, akárha egy Swift-féle kaland, avagy egy *Candide*-variáció is lehetne, ha Határ Győző nagyszerű szerkesztői művészetével a leírásban a történeteket nem tolná *egybe*. A mozaikok ugyanis nem külön lezáruló történetek, hanem az egész regény magában hömpölygeti az összes történetet, mindegyiket külön-külön lezáratlanul is hagyva. Sőt a szereplők neve is váltakozik a regényben: kiejtés és hangalak is különválnak ebben a megjelenítésben. Mondhatnám azt is: labirintusban. Talán a bulgakovi életműhöz hasonlíthatnám Határ Győzőnek ezt a fajta történet- és szereplő-kezelési módját, megjegyezve, hogy a két író egymástól teljesen függetlenül,

nem is hallva egymásról alakított ki, hasonló történelmi-életrajzi körülmények között hasonló alkotói technikát. Sőt még tematikában is találhatók érintkezést: a *Mester és Margarita* című Bulgakov-regény színházi világa sokban emlékeztet az *Anibel* vagy a *Pepito és Pepita* című Határ-regények történeteire és atmoszférájára.

A *Heliánét* követő regényeiben Határ Győző azután azt vizsgálja: hogyan bomlik fel a közösség éppen a közös cselekvésben (*Bábel tornya, Az Őrző Könyve*). Az *Őrző Könyve* sajátos futurológiai regény. A második világháború alatt, után, a harmadiktól való félelem idején a katasztrófizmus fogalom alá tartozó számtalan műalkotás gondolta végig az emberiség háború következtében bekövetkező pusztulását. Határ Győző az atomkort nem a kőbaltás ősemberrel, hanem az ókort felbomlasztó népvándorláskori háborúkkal veti össze. A regényben modern eszközökkel küzdenek világhatalmak, majd pedig a világhatalmak önmaguktól felbomlanak, törzsi háborúk mentén alakul tovább az emberiség története. És írta mindezt 1949-ben! Mai ismereteinkkel olvasva, amikor mindez „elvileg” máris bekövetkezett, prófétikus erejű könyvnek érzem. A regényben a kuszává váló történet egyetlen „krónikás” tudatában áll össze, válik „Üzenetté” egy feltételezett utókor számára. Az író ezáltal fel tudott tételni olyan emberi tudatot, amelyben megoldódik és értelmeződik a felbomló világtörténelem. Ezzel megelőlegezte „absztrakt” történelmi látomását: hasonlóképpen jár majd el az *Éjszaka minden megnő* című regényben. De ehhez túl kell lépnie a csak a történelemmel való párviadalán.

Határ Győző ezt követő regényeiben a haladáselmélet után a másik európai keretet, a hívő létállapotot, az általa „judeo-krisztianus” metafizikának nevezett hagyományt választja le az emberről (bárha sohasem a metafizikát akarja ezzel kikapcsolni gondolkozásából – sőt: ezzel akarja bekapcsolni azt; megtartva elméletileg a „nem euklideszi” metafizika – metafizikák – lehetőségét; ezzel bizonyos fokig nyitottá is téve ennek irányában). De ez már nem befolyásolhatja az ember morális ténykedését. Legfeljebb spekulatív fantáziáját. A Szabó Lőrinc jelezte „ész és logika” itt az ellentmondó. Itt, ennyiben a hasonló műveltségi elemekkel dolgozó Szentkuthy antipódusa.

Mindketten ugyanannak a kétezere éves kultúrának a neveltjei. Nyelvük, tájékozódásuk belőle származik. Csak Szentkuthy belülről veszi magára válságait, magában vizsgálva a kereszténység szakítószilárdságát. Határ Győző kívülről bontja szét, fürkészi ellentmondásait. Szentkuthy nem moralizáló hívő, Határ Győző nem hívő moralista.

Szentkuthy nem került szembe soha a *hit* tényével. Határ Győző épp ezzel kényszerült vívni, amikor szemében a vallás még nem is jelentett problémát.

Előbb a *hivés* állapota váltotta ki ellenérzését, és csak ezután, vagy ezt elemzendő kezdte vizsgálni annak történelmi és filozófiai változatait. Ebből születnek műveinek utószó-tanulmányai (legteljesebb e nemben a *Golghelóghié*, filozófiai esszéi, az *Özön közöny* és a *Szélhárfa* három kötete (*A rákóra ideje*, *Félreugrók*, *megettantorodók*, *Antisumma*).

„mérhetetlenül fáj az isteneszme elsikkadása – és teljes – tökéletes elvesztése; fáj feladni »fontosságunkat«, feladni »képünket- és hasonlatosságunkat«, előbbrevalóságunkat; a gondolatot, hogy mi a a bioszféra választotta *speciesze* vagyunk, többrendbeli kinyilatkoztatások birtokosa

és fáj elszakadni kényelmétől; eszméink természetes nehézkedésétől

megválni az isteneszme színe léggömbjétől, amellyel a gondolkozó szeleme mindig oly könnyedséggel indulhatott a legkisebb ellenállás irányába, s amely rövid úton a leghamarabb – mindjárt a leggazdagabb zsákmánnyal kecsegtetett; amelynek mákonyos diadalmámorára amúgy is rákaptunk, s pákosztosan nyaltuk az isten mézét

erre voltunk eleve kondicionálva s a tetejébe még tetszelegtünk is »ránk sugárzó fényében«: közvetítői – levita szerepünkben.”

„*A multivetzumok tátongásán az isteneszme elveszett*” – írja, szójáték-metaforájával „özön közönynek” nevezve a létezést. És ha a filozófus Határt izgatja is mindez a probléma, az írótnak ennek épp morális következményei érdeklík:

„a mi levelünket egy olyan postás hozza, aki Origenész körzetét nem őríti. A címzés szabályos; a borítékon a feladó hiányzik. A levélpapír üres mit akarnak velünk?

írjuk meg magunknak a levelet olyannak, amelyet kapni szeretnénk?

vagy íróhártyáját tartjuk óvatosan a láng fölé, hogy hátha citromlével írták, s majd úgy a titkosírás előjön?

vessük tűzbe, hogy mielőtt aláhamuzna, összeugró rongyán hátha felizzik az új pentagrammaton?

tanácstalanul forgatjuk lehunyt szemünk mögött

elkergetjük – a látomány nem tágít”

Az író válasza: az *Archie Dumbarton és a Köpönyeg sors* (*Julianosz ifjúsága*). Az *Archie Dumbarton* (magyar címe: *Éjszaka minden megnő*) ironikus és apokrif evangélium a modern időkben. Az átlagember története, aki létezése értelmére döbben. Határ Győző nem tartja fontos írásai között számon, gyorsan megírt ötletként emlegeti, pedig talán egyik legnagyobb prózairói alko-

tása: nyelvezetének ironikus feszültsége jelentős írói remeklés. „Absztrakt regény”-ként jegyzi, tájainkon sci-fiként méltatnák.

Archie Dumbarton a legátlagabb átlagember, Willy Loman-szerű ügynök. Mégis már a regény ötödik szava célba találóan zárja sorsát. Az ügynök: szeret barkácsolni. Ebből tartja el családját. De a regény végére: a maga barkácsolta keresztfán szenved kínhalált, magára véve a világ bűneit, vezelve értük.

Mert arra ébred, hogy körülötte mindenki halott. Romolhatatlanul hullá. Ő az egyetlen, aki élőnek megmaradt. „*De nehéz a dolga a parányi egérnek, amely a maga kristálygömbjébe beleüvegesedve – benne él [...] benne élünk kristálygömbünk »csarnokvizében«, amivel látunk. Eszközei vagyunk valamilyen sorsnak; de sem az nem világos, hogy végső soron végzetünk bennünket mire használ majd, sem az, hogy mi magunk – mire valók vagyunk*” – így hangzik Határ Győző embersorsképlete. Archie Dumbarton ennek teljesen eleget tesz. A bizonytalanságból egyedül kénytelen felküzdenie magát az intellektualitás magas fokára, ahol átlátja: a világ bűnei sokasodván, a bűnnel való telítettség mérgezte meg az emberiséget. Meg kell váltani saját kinszenvedése és keresztje által. De úgy, hogy az áldozata révén utóbb új életre támadó emberiség ne is tudjon áldozatáról. Nem új szektát alapít halálával. A barkácsolt szerkezettel saját áldozatának nyomát is eltünteti. Róla magáról is azt hiszi majdan családja: elbitangolt, valahova Ausztráliába.

Az ember erőpróbája a regény: hová emelkedhet intelligenciában és morális áldozatvállalásában az egyes ember, amikor még az áldozatát honoráló közösségi kontroll is hiányzik. Sőt ő maga zárja ki. Dumbarton jól vizsgáljuk. Amit a *Heliáne* hősei – egymásnak beszámolva – játszottak végig, ő – csak önmaga előtt tudatosítva – *megteszi*. Dumbarton cselekedete a moralista író válasza a filozófus eszmélkedésére: ha a létezés jellemzője az „özön közöny”, az emberi létezésben benne van a morális elem, az áldozat vállalása. Az emberi lépték: optimizmusra biztat.

Archie Dumbarton: az absztrakt ember. Az ember Határ Győző fantáziájában. Ezzel szemben a *valóságos* ember: Julianosz. Megidézéséhez történetírókat, filozófusokat hív segítségül. Mert kíváncsi rá, milyen a hitek keresztvezésében, ütközésében vergődő ember. Akit hagyományai, környezete, kora szorít be egérként üveggömbjébe. Az ember, aki a legteljesebb áldozatra is képes önszántából, absztrakt körülmények között – hogy viselkedik a legpontosabban megrajzolt kötöttségei között. Nem amikor már autokrátor, hanem amikor még egér sorsába kötve próbál tájékozódni. Milyenek vagyunk mi a ránk zúduló ideológiák és kötöttségek keresztüzében?

Itt egy Miller-féle Willy Loman-szerű ügynök, bizonyos Archie Dumbarton különleges történetében írja le azt a szellemi felemelkedést, amely során az egész világ megváltására képessé válik egyetlen ember. Ekörül a műveletlen ügynök körül egyik pillanatról a másikra halottá válik az élő világ. Ő pedig – erről szól a regény – magányában kikövetkezteti feladatát, hogy meg kell ismételnie a keresztthalált, hogy áldozata révén visszaálljon a világ korábbi rendje. A regény egyszerre a „csoda” lefokozása, és az emberi áldozatkészség apoteózisa.

* * *

Évtizede megjelentetett regénye, a *Köpenyeg sors* a történelmi Julianosz császár ifjúságát írja meg. De Határ Győző nem az aposztata császárt, a hellén – keresztény utókora szerint a pogány – világot visszaállító álmodozót formálja *Köpenyeg sors* című regénye központi hősévé. Hanem egy, a huszadik században is – kétszeresen – jellegzetes sorsú szereplőt kelt életre. A *lét-számfeletti embert*, a születése véletlene révén már halálra eljegyzettet: akire kora ifjúságától a bármely pillanatban lecsapható végzet leskel; aki mihelyt egy újabb napot túlélhet, boldog lehet. Élete állandó halálfélelem. Ugyanakkor sorsa megáldotta-megverte a *lelkesedés* adottságával, nemcsak minden jó szóra ugrik, hanem minden *képzelt* jóra is halálos nekiszánással, kizárólagos lelkesedéssel tudja magát odaadni.

Az író nem a császárra kíváncsi, hanem az állampolgárra. Akik eddig írtak Julianoszról – ellenében győztes keresztény utókora, majd Ibsentől Gore Vidalig dráma- és regényírók –, a keresztény hitet szimulálót vagy a történelmet visszafordítani akaró autokratort idézték meg. Határ Győző a kelepében élő, tehetetlen embert és az egymással homlokegyenest ellentétes korozsmék között szintén csak kiszolgáltatottan vergődő útkeresőt kelti életre; a könyv alcíme is ezt hangsúlyozza: *Julianosz ifjúsága*.

Elkerülve az áltörténelmi regények és történelembe kalandozó riportkönyvek buktatóját: sohasem kacsint ki az író a szöveg mögül, semmiben sem módosít a történeten. Valódi történelmet idéz, életre kelti a Nagy Konstantinosz utáni évtizedek világát. De szerencsés hősválasztása révén szabadul a történelmi rekonstrukciók veszélyétől is: a *Salammbô*-szerűen tökéletes múltidézés nem marad művészi álomvilág – az emberi sors századunkbéli alapproblémái szólalhatnak meg általa.

Miről is szól tulajdonképpen a regény?

„Flavius Claudius Julianus – vagy ahogy előszeretettel görögösítette: Iulianosz – [...] gyermeki hitét nem feszélyezte volna, hogyha nem így –

nem mint Constantius Flavius Valerius Chlorus császár unokája – nem mint császárivadék tudja meg, hanem csak *amúgy*, messziről, alulról, alkalmilag értesül róla: arról, hogy az uralkodócsaládokban az uralomváltással járó szokványos vérfürdő ezúttal is elkövetkezett s lezajlott, műsorszerűen, annak rendje-módja szerint [...] ám a császárivadék – az *Nobilissimus*; a jeltelenség fényűzése sohasem lehet osztályrésze annak, aki, mint ő is, rajta van a császárivadékok táblázatán; és a Második Flaviuszok családfájának minden ágabogán, a táblázat minden sarjadéka mellett ott a kérdőjel. Az olyan potenciális hatalomratörőn, amilyené, legjámborabb szándéka ellenére, félt, hogy ő is kinőheti magát, ha felcseperedik és születési rangtáblázatán visszatekintve vérszemet kap, rajta tartja argoszteknitétét a Szent Palota, Palotában a Szent Konzisztórium, Konzisztóriumban Eusebiosz Főkamarárius- és Főeunukh, az Aranykalanas Gém – ahogy becenevén ellenlábasai emlegetik; mert igazi gúnynevét, mely férfiatlanságát pécézte ki s ahogyan ellenségei, áldozatai célozgatnak egymásnak rá, a párlatát adva mintegy, ami benne rajta kiröhögnyaló: igazi gúnynevét a Szent Palota falain belül még gondolatban felidézni sem ajánlatos [...]"

Íme a herceg belépője a regénybe. És az életét meghatározó apparátus? Csak néhány jellemzést a regény előtt közölt *Szereplő személyek* listájából: „Flavius Julius Claudius Valerius Constantinus, II. CONSTANTINUS császár, az »Apostolokkal Egyenrangú« Constantinus Magnus harmadik fia, jeles családirto (amiben az atyai hagyományok ápolója) – a két árva, Gallus és Julianus rettegett gyámja-és Atyai Pártfogója”; „Eusebiosz Főkamarárius, Praepositus Sacri Cubiculi (a Szent Hálóterem Öre), az »Aranykalanas Gém« – Első- és Teljhatalmú Korlátlan Kegyenc; titokban, áldozatai és ellenségei úgy csúfolják, hogy a »Hétszerherélt« – de még nyolcadszorra is volna mit miskárolni rajta”; „Arabianosz – előbbi helyettese a Szent Palotában – Primicerius Notariorum et Domesticorum, a petrai óriás [...]”; „Paulus »Catená« – az AGENTES IN REBUS (A. I. R., az Államvédelmi Hatóság) élén és tetején; »Lánccsörrentő« Paulosz – a »Pók« [...]” – és így tovább. Késő Róma-kora Bizánc, ez utóbbi épp berendezkedése első pillanataiban. És mivel egy – a vérfürdőt beteges szervezete miatt (úgyis meghal!) elkerült – kis hercegről van szó, alkalmunk lesz keresztül-kasul megismerni ezt a birodalmat. A gyermek Julianoszt számúzik (nem így nevezve) a fővárosból. Ezzel elkezdődik kényszerű és meglepetésszerű helyváltoztatásainak története. Él – bátyjával – egy sivatagban eldugott palotában (Macellumban); onnan bevitték alkalmanként a vidéki megyeszékhelyre, Kaiszareiaiba az érsekhez, templomokba; majd visszajut az újonnan épült fővárosba, Konsztantinopoliszba; honnan (növekvő népszerűsége miatt) megint elküldik – az admi-

nisztratív fővárosba – Nikomedeiába. Útjait követve eljutunk udvari fogadásra, templomi szertartásra, patrícusok közé és hírünk van roxolán rabszolgáladásról. Julianosz – és főként féltestvére, bátyja – nemcsak potenciális trónkövetelők, de a család *egyetlen* örökösei is – tehát az uralomra felkészítő neveltetés körülményei is gazdagítják a regényt. Határ Győző szakkönyveket tanulmányoz, a korszak irodalmát jól megismeri, hellenisztikus attikizálókat és keresztény hitvitázókat egyként, és persze Julianosz háromkötetnyi filozófiai munkásságát. És mindezt – mint Móricz valaha az *Erdélybe* – beleömlészi regényébe. Amikorra a majd hatszáz oldalas regényen végigjutunk, mi is a bizánci birodalom lakosainak érezhetjük magunkat. Otthonosan mozgunk a birodalom mindennapjaiban úgy, hogy az ókori kultúrát mind kevésbé ismerő kortárs is a regényben mindenre magyarázatot kap. Nem tudálékosat, hanem a szöveg művészi szövetébe illeszkedőt.

Persze az író nem tudósként kezdett regényéhez. Keletkezéstörténete régi szerelméhez, Will Durant kultúrhistoriái munkásságához kapcsolódik. Hadd idézzem magát az Írót:

„Úgy 59–60 táján, az Apostatáról szóló fejezetben megakadt a szemem a következő bekezdésen: »(Julianosz) sírt, amikor meghallotta, hogyan rombolják le pompás szentélyeiket, hogyan proskribálják a pogány papokat s osztják szét vagyonukat heréltek és (keresztény) párthívek között. Alkalmassint ebben az időben történhetett, hogy nagy titokban beavatták az eleusziszi misztériumokba. A pogányság erkölcsseivel összefért, hogy valaki titkolja aposztáziáját. Tanárai, barátai, titkának tudói óva intették tőle, hogy elárulja magát [...]. Tíz éven át tartotta a látszatot és keresztény módra, nyilvánosan imádkozott, sőt, nyilvánosan olvasta a szentírást a keresztények templomaiban« (The Age of Faith. 1. fejezet, III. The New Caesars). Megrendülten mérláztam el az olvasottakon. Kijegyeztem és melléfirkantottam: »novellát belőle«. 1984-ben, vázlatdossziémat forgatva, kezembe került ez a feljegyzés, de roppant bizonytalanak éreztem magam hozzá. Mégis megpróbálkoztam vele. Hamarosan belemelegedtem és látnom kellett, hogy ebből »nagyelbeszélés« kerekedik majd. 25–30 oldal; végezetre az első változat ~~hat~~van oldal lett. Egy hónapi pihentetés után újra munkába vettem, hogy végleges formába öntsem. A beleolvasás, az átböngészés lesújtó volt. Az írás tele volt tárgyi tévedéssel. Szorongásom rémületté fokozódott, amikor földeregett bennem: ez nem egy elbeszélés, hanem egy nagyformátumú regény kezdeménye. Belevetettem magam az anyagba, összevásároltam hozzá mindent, ami még nem volt könyvtáramban és kellett hozzá; világosan láttam, hogy nem elégedhetek meg másodkézből kapott értesülésekkel, történelmi kom-

pendiumoktól elcsípett aperçukkel, idézetek angol fordításai: látnom kell görögül, latinul... Tömerdek jegyzetet készítettem s időbe telt, amíg jegyzeteimet kipreparáltam, miközben nem kis fáradságomba került, hogy kívülrekesszem a bőséges-főlöslegest, ne »csomagoljam bele« örömömben csupán azért, mert megleltem. A regény megírása, az anyag feldolgozása hat hónapig tartott. Intenzív hat hónap volt."

Megvolt tehát hozzá az intuíció, de meg is dolgozott az író a korhúségért, pontosságért. Ideális alkotói csillagállás alatt fogant a könyv. A regényben megismerünk egy tökéletesen felépített és „fortélyos félelemmel” kormányzott birodalmat és benne egy vezetésre alkalmas – épp ezért születése pilanatától „megdöngölesztésre” kijelölt – személyiséget.

Az egész regény tárgya: hogyan játszanak a hatalmak a „megjegyzett” emberrel. És a másik oldalról: a megjegyzett hogy viseli el így az életét. Ez a tárgy ilyen terjedelemben menthetetlen mechanizálódáshoz vezethetne, mint még oly kitűnő meseszövő esetén is, mint Graves, aki regényeiben az első Claudius-dinasztia *állandóan ismétlődő* csapdáit ismétli. Határ Győző ellenben tud fejezetenként újítani. Mindig új és új motívumot, szereplőt hoz be, újabb fordulatot teremt, amellyel a figyelmet le tudja kötni. Nemcsak egy korszak rekonstrukcióját végzi, de jó meseszövőnek is bizonyul. A regényben – jelenetről jelentre – mindig történik valami *váratlan*, amely mégis a bemutatott rendszert *egészíti ki*, a szerkezet része, de az olvasó számára meghökkentően új mozzanat. Úgy halad előre regényében egy jellem és sors megfejtése felé, mint Füst Milán *A feleségem történetében*: minden jelenet újabb *helyzet*, amellyel szembesítve hősről és sorsáról újabb dolgokat tudhatunk meg. A két regény közötti különbség: Füst Milánnál a jellem van a hangsúly; Határ Győző inkább a sorsra kíváncsi, pontosabban a sors és jellem viszonyára.

Az író nem történelmi tablót akar adni, hanem egyetlen ember „lélekrajzi regényét”. Ez az ember uralja a könyvet, életének esetlegességei irányítják a meseszövést, amely éppen a véletleneken keresztül erősíti és igazolja az egyest meghatározó törvényszerűséget. Nem a történelem bemutatása céljából alakul a cselekmény, élnek-halnak a szereplők, hanem egyetlen szereplő életre keltése érdekében támasztja fel a történelmet. Így a történelem nem dekoráció, hanem minden újabb mozzanat esetében a lélekrajz meghatározó, szükségszerű helyzete.

Julianosz ifjúsága nem egyetlen zsarnok, valamely történelmi kisiklás áldozata, hanem *a zsarnokságé*. Egy éppen berendezkedő szokásrend függvénye. Ahol az áldozat maga is elfogadja a gyilkosság logikáját. Legjellegze-

tesebb pillanata ennek a függvény-létnek: amikor a császár, a hercegek gyilkos nagybátyja Itáliában vesztésre áll egy ellencsászárral szemben. Ekkor rémül csak meg igazán Julianosz: mi lesz, ha családjuk ellenfele győz (*nekik* gyors halál), de mi lesz, ha a hatalmon osztozkodókat esetleg bátyja (ekkor már társcsászár) veri le végül is (*neki* még gyorsabb halál). Végül a megnyugtató vég: családjuk gyilkosa (a hercegeknek kétszínű gyámja) megerősítette hatalmát (mindkettőjüknek némi haladék). Mire ezt az eseményt Julianosz megkönnyebbülten panegürikosszal, ünnepi magasztalóbeszéddel üdvözli.

Persze kérdés: ha mindenki tudja, hogy végül is Julianosz uralkodó lesz; nem oltja-e ki a veszély izgalmát a happy ending tudata, nem vész-e el így a katarzis lehetősége, tragédia helyett mesét adva csak a regényben?

A katarzis a regény ezen szálán talán épp ezáltal erősödik fel. Ugyanis még egyetlen népirtás sem teljesezhetett be. Mindenfajta írtás ellenében megmaradnak emberek. Tehát a megjelöltség sohasem jelent megmásíthatatlan végzetet. A katarzist ez esetben nem a tényleges áldozattá válás váltja ki, hanem éppen a túlélés esélye. A megjegyztet, a rab – és ezt Határ Győző, ki többször, több helyen volt ilyen helyzetben, ne tudná? – csak úgy élhet – amíg élhet –, ha a túlélés esélye élteti. Ha képes úgy viselni sorsát, hogy nem adja fel magát belülről. A regény szereplője *így képes* élni. Ő még nem tudja a történelem véletlenét, hogy épp Ő lesz a túlélő, sőt *a győztes*. Ő még csak elképzeli *egy* túlélőt és egy esetleges győzőt, aki majd úgy cselekszik, ahogy ő most szeretné. A regényben ő végig a rab, aki *kihasználja* rabsága idejét, hogy esetleg segíthessen, előkészíthessen mást (talán bátyját, akinek hatalomra jutása *neki* szintén halált jelenthet!) a győzelemre.

Ugyanakkor az író azt is tudatosítja, hogy Julianosznak ez az olvasók által előre tudott győzelme mégsem lehetett olyan biztos. A megjelöltség Julianosz körül igen jól működött. Az *Útrabocsátóban* a regény végén fontosnak tartja elmondani, hogy a túlélés valóságos esélyesei: kihullottak. A báty, Gallus, rossz végre jut, sőt a regényben nem (csak Julianosz rémálmában) szereplő Prokopiosz nagybácsi, az uralkodásra tényleg alkalmatlan – de „létszámfeletti” – családtag szintén csúnyán végzi.

Épp ez (ha nem lenne a szó oly borzalmasan paradox) a játék emeli meg erről az oldalról a regényt. Egy *véletlen* sorsban az *emberi történelmet* (illetőleg a történelem helyére kerülő archetipikus történeteket) példázza: tökéletes írtás elképzeltetlenség, de hogy ki lesz a túlélő, az valóban véletlenül (vagy véletlenek összjátékán) múlhat. Senki sem tudhatja, hogy a – bármilyen – megjelöltségben élő utóbbi milyen pusztulásra, túlélésre, esetleg győzelmi pozícióra számíthat. Éppen ezért kell, úgy is élnie – védekezésül –, mintha nem lenne megjelölt.

És itt kezdődik a Julianosz-regény másik arca. A halálra szánt herceg úgy él, *mintha* életre készülne. Ha a regény kerete a kelepccék-csapdák-börtönök nagy fantáziával variált láncolata, ami kitölti: a herceg *eszmélkedése*. Idézzük csak tovább a félbehagyott első mondatot:

„Flavius Claudius Julianus [...] a maga gyermeki hitével buzgó keresztény volt. Ariánus, mint mindenki az Udvarnál. Volt ugyan egy-két attikizáló hatalmasság, rhétor, szenátor; két lábon járó emberi monumentum, [...] aki intézmény számba ment s jaj dehogy is jutott volna eszébe bárkinek a faragatlanság, hogy szemére lobbantsa »pogány« mivoltát. De ezektől eltekintve, aki számított és érvényesülni akart – az az volt: igaz keresztény; pontosabban ariánus, amióta az Areioszi Egygyaszentegyház mindenütt visszaszorította s majdhogynem eretnekséggé fokozta le a katolikus orthodoxiát [...]” Kezdetben Julianosz herceg nem ilyen álkeresztény. Ő rajongó. Szinte igazolva az orvost, aki első vizsgálatra megállapította *jellemét*: „Kis herceg urunknak kutyabaja [...] Hacsak a mohóság nem, mely természetében van s majd utóbb még megtetszik más formájában, élemedettebb korban, például a rajongásosságban. Amit ingyen sem kúrálunk, sokkal inkább tiszteljük annál s magasztaljuk, mint szép erényt, ebben a rajongásos korban [...]”

Kétféle vonzás keresztezi így egymást: a felvilágosult eszmélkedés és az eszmékhez kötődő rajongó hit. Az egyik felemelő, a másik elveszejtő. Az író nagyon finoman különböztet: rokonszenve az „eljegyzett” üldözötté, aki félelmében eszmélkedni kezd, *nevelődésen* megy keresztül, felvilágosult szemlélet hatja át, érdeklődésében az audiatur et altera pars elve is érvényesül; de ahogy rajongásosságában átlendül, ezt már nem akarja követni. Csak leírja. És ezzel menti meg *művét*.

Határ Győző, aki maga is megtapasztalta mind a rettegést, mind a rajongás ártalmait és veszélyeit, már korán – lásd az 1947-es *Héliáne* című regényt – „elidegenítő” céllal, iróniával szemlélte annak hatását. Ezt folytatta az *Éjszaka minden megnő* című regényében, az evangéliumi történet modernizálásával és profanizálásával. A Julianosz-regényben nem él az ilyen irónia eszközével. Julianosza belső fejlődését írja meg, vívódásait a monologue intérieur-ré váló regényszövegig átélve. Kérdés: azért teszi-e, mert Julianosz magára vállalja az ő (az író) antikrisztianus elveinek képviselőjét? Korántsem. Ne kövessük eddigi kritikussait, akik Határ Győző filozófiájának illusztrációját látták inkább a regényben. Sokkal lényegibb oka van itt az irónia mellőzésének.

Határ Győző az *Özön könyvtől*, a *Szélhárfa* kötetein keresztül a Julianosz regény bő utószaváig filozófiai műveiben erőteljes harcot vív az általa „judeochrisztianus pálvallás”-nak nevezett kereszténység ellen, mint amely évezredekre eltorzította, megalázottá tette az európai ember szemléletét. És ezt a vitát vállalta valaha a valóságos, a történelmi Julianosz császár is. De szerencsére a regény *regény marad* és nem húz el semmilyen filozófiai vitairat felé. Ezt hangsúlyozza is az író utószavában. Mert ha egyet ért is az író a császár antikrisztianus okfejtésével, nem ért – mert nem érthet – egyet a fiatal Julianosz rajongásosságával. Természetesen kezdeti ariánusságával, de későbbi attikizáló rajongásával, a herceg papnő-szerelme, Szozipátra khál-deus-szellemű misztikusságával sem. Tartalmukkal sem, az alkati meghatározottságú viselkedéssel sem.

A regény formáját tekintve a Bildungsroman szerkezetét követi, az ifjú herceg különböző nevelők, barátok, barátnők hatására kiábrándul a primitív szellemi tákolmányoknak érzett, különben is egymással vetélkedő szektákra szakadt kereszténységből és visszatér az attikai „szentkönyvek”, Homérosz és Hésziódosz istenvilágához, a Platon alapján alakuló plótinuszi újplatonista filozófusvallást követné, összefonva a korábban majdnem államvallássá lett Mithrász-kultusszal. Cseberből-vederbe – ráncolja homlokát Határ Győző. Amennyiben példává emelhette az üzöttségben *önmagát fel nem adó* megjegyzettet, annyira *nem* követheti a keresztény templomok helyett attikai és egyéb kultikus oltárokat *hívóként* visszaállítani akaró Julianoszt.

Ezért nem érdekli őt a császár majdani ténykedése. Érdekelte: az üldözöttségben sorsát eszmélkedéssel ellenpontoszó ember. De elfordul a rajongásosságát különböző hitekre fecsérő győztestől.

Határ Győző, az ironikus mondatszövés nagymestere ebben a regényében csak a felszínen használja fölényes művészetét. Amikor a kívülállókról van szó: az áldozatra eljegyzők rendszeréről, legyen az hidraulikus trónon ég felé emelkedő óriástestű-törpelábú császár vagy a palotát eltöltő kicsiny néger heréltek patkányserege, avagy a széliránt lengedező rhétorok és zsinati atyák állatkertje. Az ironikus mester remekel az udvari fogadás leírásakor, a különböző görög-latin rangok-címek magyarításában. A neofita alkalmazkodást csakis iróniával tudja érzékeltetni, jellemezni.

De a neofita rajongásossággal másképp van. A regény Julianosza egyben a század veszendő embere, függetlenül attól, hogy túlélés esetén mi várható tőle: zsarnok lesz-e vagy Don Quijote. (Az utószóban már vele szemben is megjelenhet az irónia, de már a császár-Don Quijotéről írva.) Julianosz rajongásossága ebben a regényben az üldözött belülről megszenvedett ügye. A barbár ősoktól származó hellén herceg agyában eszmék-hitek népvándor-

lása zajlik. Ez nem alakoskodás, helykereső helyezkedés (vagy amennyiben az, már nem eszmélkedéséhez, de életmentéséhez tartozik), hanem a kiszolgáltatottság egy fajtája, ahogy a herceg a koreszméket hit formájában gyakorlatilag át is éli, magába szívja, önmaga számára meghatározóvá teszi. Orvos jelzi ezt az alkati tulajdonságot a regény legelején, az író valójában *betegségnek* is tartja. Julianosz nem hatalmi célból, hanem életfennmaradása érdekében tájékozódik – közben pedig máris úgy éli át a hiteket, mintha tőle magától is függene azok sorsa. A hatalom foglyaként úgy gondolkozik, mint a hatalom birtokosa. Mert olyan helyzetben él, hogy a túlélés esélye az ő esetében egyben a hatalom reménye is. És ez azonosítja helyzetét századunk bizonyosfajta forradalmáráéval.

Az üldözött ember szektássága csak veszélyt jelző, bárha önmagában még nem veszélyes. De a megalázott álmodozása már fenyegető energiákat gyűjthet győzelem esetére. És ezzel fordulhat át az *alkati betegség társadalmi bajj*á. Már benne a tragikus történelmi fenyegetettség: a hatalomban a tolerancia elhagyása.

Az ifjú Julianosz: a győzelem előtti forradalmár. A hőse vívódásait követő (nem biográfiai értelemben, de helyzetét tekintve): a „blazirt” ember. A magát elkülönítő. Akiről 1947-ben a *Heliánéban* így ír a fiatal Határ Győző: „Itt különös és értelemzavaró hézag következik bemutatkozásomban... nem akarral (csupán egy lassan gyógyuló lelki nyomor sebhelye, a védekezés stigmái:) én blazirt ember lettem. Hogy a győzelmes forradalom gátjaskadát szennyözöne, nihilizmusa volt-e, vagy az a velejéig korrupt rendszer, amivel... a vassal kivert hódítót pénzért az országba (és a kormányzatba) visszacsempészte...”, vagy imígyen: „én meg nem születtem – – – hanem a világra toloncoltak, külföldinek.”

A *Julianosz ifjúsága*: a rajongásos forradalmár *belső* ábrázolása, a *Heliánéban* bemutatott forradalmár életrajzában jelentkezett rejtély (az író akkori szavával: „hézag”) *belső* rajza. A „hézag”, amelynek akkor nem akarta – vagy az általánosítás fokán még nem tudta – magyarázatát adni: most megfejtésért kiáltott. Már nem egyetlen konkrét csalódás élményeként, de egy életmű történelmi (sajátos személyes emlékei) és filozófiai (sokkötetes birkózása a „judeochrisztianus” hagyománnyal) tapasztalatainak és egy évszázad jellegzetes emberi (alkati) megnyilvánulásainak sugallatára.

Természetes tehát, hogy egy vívódó-alakuló és veszélyeztetett embert idéz fel, nem pedig a már hatalomba került valahai hőst. De ehhez el kell vetnie a tevékeny forradalmárt eddig figyelő ironikus szemléletét. A forradalmár mostani megjelenítésében: létszámon felüli rajongásos alkatú ember, mielőtt még maga kompromittálódhatott volna. Amíg nem a császár rajong, addig

indulata művészileg-emberileg hitelesíthető. Csakhogy a történetben rejlő történelmi *mesé* a végül is győztes autokrátorról más színezetet is ad ennek a – mondom – jogos pátosznak. Figyelmeztethet: hogy a hős is lehet balek, a túlélőből is lehet újabb zsarnok – ha a rajongásosság foglya marad.

És talán még ezen kívül másik oka is lehet Határ Győzőnek, amiért *nem írta* tovább a mesét, a győztes autokrátor történetét. Mert Julianosz uralkodása – az író utószavában is tudom – már inkább valamely mesehős útja, mint századunk jelenségeit is példázni képes történet. Rajongásossága ellenére megmaradt – igaz, rövid életében – a tolerancia hívének. Vitatkozó és nem taposó autokrátor lett. És ez – ugye – „csak a mesékben él”. Különbösen is: autokrátor és tolerancia – egymást kizáró ellentétek. Ha volt is a történelemben ellenpélda, az kisiklás a logika rendjéből, személyes véletlen.

Határ Győző első megjelent, alapvető regényének, a *Heliánének* végszava a *tolerancia*, és ezt az író nem egyesek kegyétől várja el, hanem az emberiség egészének szeretné programjává tenni. Valahogy úgy, ahogy Archie Dumbarton gyakorolta az *Éjszaka minden megnő* című regényében: megmentette-megváltotta újra a világot, úgy hogy az ne is tudjon róla. Tehát: minden egyes ember éljen a teljes közösségért – de személyes tetteiért ne várjon kiváltságot, főként ne váltson ki rajongásosságra alkalmas helyzeteket. A kozmoszt – szerinte – jellemző „Özön Közöny”-nyel szemben az ember józan, „felvilágosult” áldozatvállalása álljon. Julianoszt ebben először körülményei gátolják (ezt írja le a regény), utóbb természete akadályozza (erre már nem kíváncsi az író, ezt már végiggondolta a *Heliánében* és az *Éjszaka minden megnőben*).

Az esztétikai megvalósítás során egyensúlyt teremtett az epikai hitel és a korszakos szimbólum között. Megtehetette, mert nem politikus, nem ideológus, hanem *író* írta a regényt, melyben a *nyelv* diadalmaskodik a rút történeten: egy primitív fantáziájú és stilisztikájú világ ellenében a nyelvi-retorikai műveltség kitaruló pompáját engedi érvényesülni.

* * *

Nemcsak a prózaíró, de a költő Határ Győző teljesítménye is jelentős. Verseinek gyűjteményei (*Hajszálhíd I–II.*, Aurora, München, 1970, *Lélekarangjáték*, Aurora, London, 1986, *Medvedorombolás*, Aurora, London, 1988, *A léleknek rengése*, válogatott versek, Magvető, Budapest, 1990, *Halálfej*, Aurora, London, 1991) eseményt jelentenek a magyar líra történetében.

Kitűnő ritmikai készségével, stílusának jelentésárnyaló erejével verseiben az emberi létezés ironiáját érzékelteti. Költőként ellentétezően kötődik előd-

jéhez-barátjához Weöres Sándorhoz: mindketten nagyszerű nyelvi leleménnyel világokat teremtenek verseikben. Csakhogy Weöres verseit a mítoszalkotás szabályai szerint szerkeszti, a versben az egyes ember a mítoszok segítségével feloldódik egyfajta spirituális teljességben, ezáltal egyszerre kiteljesítve és meg is semmisítve önmagát. Határ Győző az ellenkező utat járja: olyan verset ír, amelyben minden misztikától mentesen a kultúra elemeiből varázsol önálló világot az ember köré, és gyönyörködve nézi, miként képes boldogulni ebben a köréje alkotott világban az ember. Az ember játszik a nyelvvel, de már a nyelv is játszik az emberrel: a kettő metszéspontjában születik meg a vers, amely jellemzi az embert is és a nyelvet is.

Költői világa jellemzője lehet angol költő barátjának, George Szirtesnek ajánlott, a *Halálfej* című kötetében publikált *Azonosulások* című verse: ha a szavak és a ritmus varázsolni tudna, az azonosulások valóban be is következhetnének. Hiszen minden lény más szeretne lenni. A nézés serkenti a vágyat, a vágy megtestesül a szövegben: a versben átrendeződik a másképpen teremtett világ. De Határ Győző a maga iróniájával azt is tudja, hogy a világnak ez az átépítése csakis a varázsolásban lehetséges. Számára így a vers egyszerre válik panteistává és pesszimistává: egyszerre tud a vers által az ember mindent elérni, de egyben kényszerül megmaradni a maga tényyszerű valóságában is. Határ verse ezáltal egyszerre áhítatosan szárnyaló óda és fájdalmasan beletörődő elégia. Ami pedig ezt a kételtűséget kiegyenlíti versében: az irónia.

* * *

Az embert lefokozó történetek és a történeteket hordozó nyelv derűs játékossága adja azt az ellentétet, amellyel Határ Győző drámái világát alakítja. Rövidebb drámáit, melyeket *Sírónevető* címen két kötetben gyűjtött össze (Aurora könyvek, München, 1972), ha először olvasom: kietlen, céltalan világ látomása fogad. Ha pedig a történetek nyelvbéli megformáltságát, a dialógusok szikrázó ötletességét figyelem: a játékosság örömét és derűjét érzékelem.

Életművének legfontosabb darabja, összefoglalója és egységbeszerkesztője a *Golghelóghi* című sajátos „világdráma”. Csírázott a *Heliánéban*, kihordatott a börtönökben, megszületett a hetvenes években, megjelent – két kiadást is megérve – 1976-ban és 1978-ban, majd egyszerre itthon és Londonban 1989-ben.

A csírája egy mottó a *Heliánéban*: „Ó – semmivel sem vagyunk jobban a jövőbe látó és kevésbé fanatikusan tévedő jósok, mint a végítéletesekek és az

olasz dómok reszkető tömegei, akik az ezredik évben hiába várták az utolsó ítéletet és a Krisztust.”

A *Golghelóghi* a *Divina Commedia*, a *Faustok*, a *Peer Gynt*, *Az ember tragédiája* fájának újabb virágzása, de egyben azoknak „visszavétele” is. A *Doktor Faustus* értelmében. Azokban egy célokságú világ jutalmazza az emberi igyekezetet. Itt az emberi igyekezet sorozatosan fonákjára fordul, a keretjáték pedig sajátos fiaskót fed fel. Mik ezek a sorozatos kisiklások? *Golghelóghi* a maga kétbalkezességével minden jelenetben pórul jár, míg el nem határozza, hogy a rosszra tesz, feltalálja a gonosz hatalmat, a *Magnum Latrociniumot*. Szegényeket bolondítva, kihasználva, szipolyozza őket a császár céljaira. Majd fonák szerepét felismerve, az ezredéves világvége-várásban vezekelni akar, fordított megváltásként magára venni a világ bűneit, kitudva a Sátán szájából a korábbi legnagyobb bűnöst, az áruló Júdást. De végül az isteni „kegyelem” ettől is elúti. Csakhogy a keretjátékban ez a fausti fordulat érvényét veszti: a „jó” isten csak egy kisebb fajta kézműves, demiurgosz a világ rendjében, a főhatalom, a Sátán a maga közönylényéből következően elnapolja a végítéletet. Mint *Babits Babilonja*, nyüzsöghet tovább a világ, de nem a jó reményében, hanem az ember és isten iránt közönyös Sátán megvető gesztusa révén.

A háromszor három részes, sokjelenetes, több mint nyolcszáz oldal terjedelmű misztériumjáték és másfélszáz oldalas utószava összegzése *Határ Győző* életművének. Formájáról szólva hadd idézzem *Gömöri György* szellemes és találó metaforáját:

„*Határ* írásművészete olyan, mint egy hatalmas, kultikus építmény, amit az istenekkel versenyezni kívánó halandók képzelete emelt a sohasemvolt-seholsem kellős közepén, egy előbástyákkal körülvett, sáncokkal-őrtornyokkal védett, groteszk és fura szobrokkal és vízköpőkkel díszített, rejtett ülfülkékkel ellátott, kívül-belül elképesztő, gótikus alapozású, de barokk székesegyház. Ennek legbensejében van valahol egy titkos szoba; közepén, kapcsolótábla mögött ott ül a szerző, kicsit úgy, mint az »Óz, a csodák csodája« című filmben a varázsló, s keze nyomán a templom hajójában hol itt, hol ott gyulladnak ki mécsesek, szikráznak fel karbunkulus-lámpák, beborul, mennydörög, villámlik, talán még esik is, hogy aztán elmés napkorongot mintázó kerekek kezdjenek el forogni, miközben egy lovag lándzsájával beledőf a sárkány torkába, vagy egy angyal magasra emeli harsonáját, és roppant orgonasípokon felharsan a *Gloria in excelsis*.”

Gömöri metaforája telitalálat, mert megéreztet valami lényegeset ebben a csodálatos drámai épületben. A modern improvizációt. A középkori katedrális archetipikus meghatározottságot sugall: közösség és egyén szoros összetartozását, összemunkálását feltételezi. Ott nincs az Óz-beli varázsló. A varázsló oda kell, ahol már nem hisznek a csodákban. Ahol az egyén elválik a közösségtől, és a közösség képtelen értelmet adni az egyes ember életének. Amikor az egyes ember útja nem a céltudatos kiteljesedés, hanem csakis kudarcok sorozata. Golghelóghi isteni „megváltódása” kétszeresen is érvénytelen. Mert csak action gratuite, és mert a „jó” istennek erre nincs felhatalmazása.

Golghelóghi tehát nem Faust és nem Ádám, „származására” nézvést inkább Peer Gynt. Csakhogy tőle meg elkülönbözök: Peer hagyja magát sodorni a véletlenek által, hagyja, hogy kitérjen sorsa elől. Golghelóghi mindig *akar* valamit. Célja van. És ezzel eljutunk Határ Győző egyik alapproblémájához: az ember hogyan kapcsolódik sorsához.

Az első keresztény ezredfordulón játszódó történet a különböző szerepeket felvevő mesehős, Golghelóghi (és általa a történelemben megjelenő ember) alakváltozásait mutatja be: a történelemben előforduló legfontosabb szerepeket idézi fel. A jelenetekben az emberi létezés egyszerre drámai-tragikus illetőleg vásári-cirkuszi horizontjai egymást keresztezve villannak fel. Cirkuszátor és világmindenség: az ember egyszerre szenved meg emberléte gyötrelmeit és gyönyörködik a létezés önmagát mindig megújító és átalakító csodájában. Az író művébe foglalja mind a küzdő ember, mind pedig a küzdelmet irányító „korongoló”-kézműves befejezhetetlen munkáját.

Ugyanakkor mindennek felette ott trónol Szatanael, aki „özön közönnyel” tekinti ezt a világot, de fenn is tartja azt. Saját végszava szerint: „tartóoszlopnak felséges előjoga: megtérek koronás *közönyömbé* s valamíg te nyomorultul tündökölsz, majd nékem lesz fölötted égen-tengerzésem – fejedelmileg.” Ez az egyszerre kívül és belül jelenlévő erő szerintem Határ Győző művészetének meghatározója: maga a nyelv, mely uralkodik ebben az életműben. Nyelvi leleményességében és erejében fonódik össze az író nagyszerű művelődéstörténeti, filozófiai és stílári felkészültsége. Ez ennek az életműnek tartóoszlopa: egyszerre magában foglal mindent, és „koronás közönyébe” burkolódva „fejedelmileg” ki is válik mindenből. Küzdve küzd és egyben fenntartja ezt a küzdelmet magát. Egyszerre látja és láttatja az omló küzdelmet, és leírja, *egész* műalkotásban rögzíti ezt az omlást. A mozgás és mozdulatlanosság egyszerre-jelenléte ez az életmű, amely leszámol minden emberi cselekvésformával, ugyanakkor a létezés alapformájává fogadja a nyelvi megjelenítést, amely tanúsít és alakít egyszerre.

Boltozat

láttad már a boltozat aláomlását nagyon lassúra lassított »lassított felvételen«? Ebben a lassított felvételen élek. A boltozat állni látszik – de én tudom: aláomlásom folytonfolyvást folyik, s ebben a »mozdulatlanban« rongálódok-tördelődöm, porlok s porlandó részem elperereg”

Mint ebben a prózaversében is, pontosan fogalmaz, állapotokat meghatároz. Ugyanakkor beledereeng valami „nem euklideszi” metafizika is, álmolátásain keresztül. A létezés folyamat jellegére, a minőségek egymásba kapcsolására utal.

Meditációiból, regényei gondolatvilágából ki-kiszakítódik néhány pillér: kemény gránitból faragva. És ezeket körülfogják a sejtések, a bizonyíthatatlan érzékelések: poétikus látletelek egy világot vizsgáló lélek állapotairól, helyzeteiről. Az adott pillanatban egymást keresztező hatások, élmények egymásra vonatkoztatásai. Minden vers egy-egy regény csírája is lehetne. Mint ahogy a regények a versekben jelzett sajátos tudatállapot elemzése. Versei: az ésszel felfogott és bekerített ember sejtelmeinek formába öntése.

Világok keresztezési pontján, „coincidentia oppositorum” – az itthon Vas István által leírt lírai helyzetben. Közös ősük, magát a kifejezést szülő Cusanus. Csak míg Vas István körüljárja, óvatosan kitapogatja az ellentmondásokat, hogy így érzékeltesse határozott-szigorú *igen*-jeit és *nem*-jeit, Határ Győző magát az ütközetet játszatja le. Évtizedek óta él magányban, rejtekezve, mint a varázsló, mégis a század uralkodó eszméit és helyzeteit hozza működésbe fantáziája színpadán: versben, filozófiai esszében, drámáiban. Műveit olvasva résztvevők leszünk magunk is csatáiban. És közben élvezettel, gyönyörködve követjük a brilliáns mondatokat, szójátékokat, a meseteri ötleteket, látjuk épülni és hullani korok díszleteit. Saját romjaink között bújócskázunk. Belőlünk is kihajtanak a sejtelmek. Többes számom: a kortárs nemzedékeket jelentheti. Tátongó sebeket mutat. Vérbeli játékos. Csakhogy a játék vérré megy.

Határ Győző – nekrológ (1956. február)
(Jegyzetek egy majdan megírandó esszéhez)

Negyvenkét éves korában, élete virágjában meghalt egy furcsa költő, provinciális irodalmunk egyik legidegenebb, legfélreismertebb alakja. Míg élt, nem volt barátja, csak rajongója vagy ellensége; lénye és irodalma mindig túl erős indulatokat kavart fel maga körül, semhogy objektív kritikára sor kerülhetett volna. Nem is igen ismerték; egyelőre még számbavétlen, alighanem 15-20 kötetet kitevő munkásságából csak kettő látott nyomdafestéket, egy regény meg egy vékony verskötet; közönsége, olvasója ki tudja, volt-e a kettőnek is annyi, hogy közvélemény gyűjtőnévre tarthasson igényt.

Próbáljuk meg most, a halál életmű-összegező távlatából felmérni, mit adott (már amennyire az ötperces távlat – távlat egy olyan szellemnél, aki – mint Stendhal – nemzedékeket ugrott át kifejezési módjában) és azt is, mit adhatott volna, ha előírt nyolcvan esztendejét végigmorzsolja; adott volna-e többet, mint amit eddig adott?

Nem valószínű. Határ Győző a *készen születettek* közé tartozik, és a készen születettségben éppúgy megdőbönt korai érettsége, mint késői kiforrotlansága. Első nagy regénye 1939-ben íródott, az utolsó 1955–56-ban. Egyaránt bámulatos az elsőben (25 évesen!) a készség, az utolsóban a Sturm-und-Drangra jellemző befejezetlenség. Ha nem tudnók, hogy közben több mint 15 esztendő telt el, nem vennők észre. S legteljesebb, legérettebb műve, a *Héliáne*, középen fekszik a kettő között.

*

Egy szó, amely igen gyakran elhangzott céhbeli irodalmárok, és pedig rendszeren a legszürkébb céhbéliek ajkáról Határ Győzővel kapcsolatban az, hogy dilettáns. Csakhogy előbb nézzük meg, mi a dilettáns. Az outsider nem ismeretlen jelenség a világirodalomban: egy ugrással szokott bennteremni a „céhben” s olykor nem ő költözik bele, hanem a céh – őbelé. Az outsider azért nem „céhbeli”, mert szabályok nem kötik, nem ismer lehetetlent, neki mindent szabad. Ezért parttalan, korlátlan, minden művében kicsit az egészet akarja adni, nem gazdálkodik szóval-eszközzel-gondolattal. Valamilyen formában Gesamtkunstwerk-ről álmodik. Nem fogadja el a szakma szabályait, a mesterség korlátait – játszik. Persze a játék mindig halálosan komoly,

akárcsak a gyermeknél. A játékban semmi sem lehetetlen: Leonardo egyszerűen nem hitt a repülés lehetetlenségében: dilettáns volt. Én szeretem a dilettánst, ha zseni; mindig úttörő, csak „iskolát” nem szabad alapítani. (Proust átkos hatása az irodalomra. „Jette mon livre, o Nathanael!” – Gide tanácsa: helyes. Madáchnak sem lehetnek utódai.)

Ilyen író Határ. Minden regényében az egészről van szó. Persze nem mindig ugyanarról: a *Bábel tornya* orgiasztikus világvég-hangulat, az *Egy államfőnök története* politikai satíra, az *Anibel* szerelmi regény, a *Pantarbesz* filozófiai világbkép – nagyjából. A *Héliáne* mindez együtt, és a *Csodák Országá Hátsó-Eurázia* is nekifutás a totalitásnak.

*

Fantázia. Ez a vadul burjánzó fantázia – képekben, szavakban, álmokban – olyan mértékben körülfonja az olvasót, hogy jóformán szem elől téveszti az egészet. Pedig ez a fantázia olyan, mint a mitológiák változatossága; alapképek, alapállások, archetípusok vannak a mélyén. Határ fantáziabőségének elemzését másra bízva, néhány ilyen mitologikus ritornellót szeretnék leszögezni.

A *mulya hős.* Fagulya Dániel, Bikornutusz Barnabás, a *Csodák Országá* első személyben beszélő névtelen főhőse; Sömjén Simon, Fakupofa. Mulya, mafla, mindig-alulmaradó, de azért – persze – mindig felülmarad; mindentudó, semmit-nem-tudó, szemmeresztő, fülével kelepelő fickó; mindenek szemlélője, sodortatik-rúgatik és mindig mindent elveszít – miért mondom mégis, hogy felülmarad? Mert ő mondja el a regényt. Határ Győző jellegzetes elbeszélő modora az egyes szám első személy. A mulya hős egyben mindentudó. A mulya hős létformája az albérlet. Archetipikus jelenség Hebaminte néni, Sibelkáné, Piroskáné Bábika – anyagpótló a hétköznapi felől; de démoni is, torzságában – die „Mütter”; vasorrú bába. Mert Határt is (és kit nem? de őt sokkalta manifesztebben, mint másokat) az Oedipus-komplexum determinálja. Tudjuk (szájhagyomány), hogy nem szerette Freudot és a pszichoanalízist; ezzel a nem-szeretettel talán Freud malmára hajtja a vizet? Nem fontos, de megemlítendő, hogy oly bőséges tanulmány-anyagot szolgáltatna oeuvre-jével a „nagyok” iskolájában bőven akadó művészetelemzőknek, mint talán senki más széles kis Európánkban.

A „mester”. Ezt az archetípust igazán csak idézőjelesen írhatjuk ide. Mert a Mester Határ Győző regényeiben karikatúra: Gabreliusz Gábrriel, a *Héliáne* semmit-nem-festő festőfejedelme, Hyacinto Y Saavedra, a *Csodák Országá* neurológus professzor-fejedelme, az emberi szellem ad-absurdum vivését alakítják.

Alapállás még az író olthatatlan vonzódása az orvostudományhoz is. Ehhez és a filozófiához mindvégig hű maradt, ezt a kettőt komolyan vette. Makro- és mikrokozmosz. Az embereket nem.

Anima. A regények nőalakjaiban domborodik ki a legjobban a készen-született író változatlan-egyformasága. Mi jellemzi őket? Az, hogy nincsenek jellemezve, csak jellegük van, nem jellemük. Funkciók. Tipikus anima-figurák; a férfi „lelkének” kivetülései. Két oldaluk van: *állatka – istennő*. Emberen-túli és emberen-inneni – de mind a kétféle fajta egyaránt inszipid. (Amint a mitológiában is minden istennek megvan a maga állat-aspektusa.) Mindkettő csupán férfifunkció kivetülése: az illanó, csodálnivaló; meg a babusgatnivaló. Egyéniséget nem is mutathat, hiszen a férfi az egyéniségét magának tartja meg. Az állatka-oldal példái: Neruság Sura (*Csodák Országá*), Kerkápoly Ernike (*Anibel*); a kettő egy és ugyanaz: a „nőci”. Mi marad meg az olvasóban? Surából a svédfrizura, a lapossarkú cipő; Ernike „lapka trapéz” orra – csupa külsőség, epidermikus vonás. Csak az a dolga, hogy bizonyos szerepet eljásszék a regényben. A másik oldal, az istennő: Daniela (*Eumolposz*) – Heliáne – Anibel. Az „ilyen-nő-nincs” nő, az „ez-a-nő-nem-lehet-igaz” nő: az anima démoni, de éppoly inszipid változata. (Hebamin-te-mama „boszorkánnyá”-változása. „Boszorkány” – az archetípus másik oldala.) Ilyen ez a másik: a mindenki számára kapható, illanó-villanó, hegyvölgyön vonuló – s a mafla hős szája elől az utolsó pillanatban elkapott *szuperkurva*.

Míg Határ regényeiben a férfialakok ha torzak is, karikatúrák is, de feltétlenül: emberek, a nőalakok közül ezt csak az egy Violantéra mondhatjuk (*Heliáne*); a többi lélektani tünemény, amolyan „női netovább”.

Fantáziából egy író sem alkotja figuráit: a) kopíroz, b) kontaminál, c) önmagát vetíti; s a leggyakrabban mindegyikből van valami. Határnál feltűnő a szintkülönbség a férfi és a nőalakok között. A férfiak (bár az író közismerten rejtőző lénye miatt konkrét adatok nem állnak rendelkezésre és csak eszmei evidenciára vagyunk utalva) – a férfiak elhatárolt egyéniségek (Gabrieliusz Gábiel a *Heliáné*ben, Verderber bácsi vagy akár Keve Borci az *Anibel*ben, Dr. Kachexi vagy Rochard ezredes a *Csodák Országában* stb.) – míg a nők mind a fentebb jellemzett módon jöttek létre. (A férfi-intellektus ellenpólusának kivetülése: testet öltött inszipiditás!)

Figyelemre méltó, hogy ez a korának sztenderd „okossága” előtt hétmér-földes léptekkel járó intellektus megírandó témájának csupán a *butaságot* érzi. Hogy a nők buták – illetve még csak odáig sem érnek jóformán, hogy értelmi funkcióval akár negatív formában is vádolhatók legyenek – ezt már láttuk. De buták a jól egyénített férfiak, buták, hóbortosak, torzak; a Gab-

reliusz-féle halandzsza-próféta (*Heliáne*), Dr. Zimbermantius Wundermund spiritiszta sarlatán (*Anibel*). Dr. Halpern-Hochwirrwar, az „arany töltőtoll-hegyen született pszichológia” karikatúrája (*Csodák Országá*), Nein Ferenc, a költő, aki „köldökzsínórája felakasztva” s ezzel mintegy akasztott állapotban született (*Heliáne*), Fakupofa, az emberré nevelt gorilla, mint a Mérleg-hitelesítő Intézet kishivatalnokja – a Zwofuessler Gedeonok, Fagulya Dánielek, Keve Borcik ismét másféleképp – mind az emberi elme insuficienciájának különböző módon árnyalt megjelenési formái. Okos csak a mulya hős. Jellemző.

*

De minek is sokat beszélni az emberábrázolásról. Nem ez a lényeg. Ember és kozmosz – sőt, ember és társadalom kapcsolata; bár a „társadalom” szót félve írom le, annyira visszaéltek vele. Mégis, e kettő felé irányul az író igazi érdeklődése. A legtöbb írónál az ember, az egyén (legfeljebb!) sorsok és eszmék hordozója, megtestesítője; Határnál az embert iszonyú sors-áramlatok, eszme-forgószelek sodorják; kiszolgáltatott, parányi ázalag a vaksors szökőárjában. (Talán azért a „butaság” mint uralkodó téma?) Ember és ember közt jóformán nincs és nem is lehet kapcsolat. Lojalitással csak az eszméknek tartozunk, tisztelettel csak eszmékről szólt, ha valaha valamiről; az eszme eltorzulása és elfajzása az emberekben a téma. (L. Hebaminte de Soculoheuloszt, aki feltalálja a „tökéletes államgépezetet”, mely embermentes, lerázhatatlan gépszörny); az eszmék általános és óhatatlan elfajzása eredményezi, hogy alakjai mind karikatúrák, nyomorékok, bolondok – hogyan, hiszen a teljes, az ép, a minta egészen másutt van, e világon lehetetlen.

Úgy is mondhatnók: ennek az írónak a szeme nincs *emberméretre* beállítva. *Kozmikus* méreteken lát – időben és térben, jövőben és múltban egyaránt – és *mikroszkóposan*, az apró, legapróbb, mondhatnám sejt szerkezeti részleteket (a lelkekben is!). Mivel a „normális” halandó nem így lát, első olvasásra még a nagyon igaz is meghökkentőnek tűnik, mint jégvirágok, spirochéták vagy tavaszi rügyek óriásira kinagyított fényképei. Ez Határ Győző fantáziájának egyik tényezője. Ez a fantázia bizonyos ágon a tudományból táplálkozik és mint ilyen, „igazabb” a realitásnál.

Innét ered viszont az a furcsasága, hogy ami igaz, azt sem érezzük igaznak. Ha bomba-pusztított várost ír le, álom-önkéntésnek tetszik, tudományos tételek fantazmagóriáknak, életből ellesett párbeszédnek (furcsa, de még ilyenek is akadnak műveiben) írói kitalálásnak. Teszi ezt a méret, arány és nézőpont eltolódása.

Nyelv. Eszköz vagy öncél? A szóalkotó, szókapcsoló fantázia ilyen mértékű túlburjánzása művészet-e, vagy szemfényvesztés? Arra való-e, hogy kifejezze – vagy arra, hogy elrejtse a gondolatot...? Avagy netán annak hiányát? Ezen még sokat kellene dolgozni, mielőtt ezt valaki a véglegesség igényével elemezhetné. Nekünk nem kenyerünk a furcsaságok, asszociációk, játékok elemzése. Kiemelhetünk bizonyos csúcsteljesítményeket ezen a téren (a madarak felsorolása az *Államfőnök* arisztofanészi történetében, Gabreliusz Gábrriel „gabrelizációi” stb., stb.) – de ezek helyes értékeléséhez el kellene mélyedni az európai húszas–harmincas évek izmusainak lélektani vizsgálatában s kideríteni, hogy mennyi szolgálja az irodalmat a „Közbülső Birodalom” (*Anibel*) e gyanús mezben fellépő szellemeiből; tekintetbe kellene venni a tekintélyes Narrenhaus-literaturát is, analógiák felkutatásáért (vö. a *Csodák Országá* ideggyógyintézeti gyorsírójegyzeteivel) s meg kellene még azt is vizsgálni, mennyiben hasonlít és mennyiben tér el Határ – európai rokonszemlektől. Magyar rokonszemleleme nincs; helyesen mutatott rá Réz Pál, hogy nálunk a prózában a stílusjátékok mennyire nem divatoztak sohasem. De versben is kevésbé; ez nyilván kulturális fejletlenségünk egyik sajnálatos tünete (hiszen a humor a kultúra felsőfoka).

De talán nem is fontos az európai rokonszemlelekkel való egybevetés, ha tudjuk, hogy Határnál mennyire *alkati* sajátság az, hogy megelőzte az előképek-példaképek ismeretét. Előbb írta meg a *Heliánét*, mintsem Joyce-ot ismerte volna – az, akit Joyce-utánzóknak kiáltottak ki (mellesleg, ez csak azzal történhetett meg, aki sem az egyik, sem a másik író igazában nem forgatta és nem ismeri; s kitől szokás ilyesmit számon kérni egy országban, ahol a provincializmusnak oly büszke-durcás, oly sértődött s oly mindenkor-hivatalos hagyománya van). Meg kellene fontolni továbbá (bár ehhez néhány évtized távlata szükséges), hogy az állandó nyelvrobbantó kísérletezés mint kifejezési forma, amely a húszas évek jellemző stílusformája volt, mennyire állandósítható mint írói attitűd; ha alkati sajátság és mint ilyen, nem levethető, akkor mennyire van művészi érvénye s nem csupán kathartikus (önkifejtő) funkciója; hogy az avantgardistának mi a helyes fejlődése – örökké megmaradni annak (újat, újat próbálni!) – vagy azt csinálni élete végéig, amivel egyszer „avantgardista” volt? (Szépasszonyok öregedése: vagy holtukig úgy öltöznek, mint amely divatban valaha sikereiket aratták, vagy mindig a „dernier cri” előtt egy orrhosszal haladnak cicomáikkal s egész kellékárúkkal...)

Mentsége Határ Győzőnek minden itt ellene felmerülő vád vagy kifogás ellen: *ő komolyan vette*. Minden játéka mögött halálos komolyság rejlik. Minden absztruz szó-dagálya mögött végiggondolt gondolat. Nem a *dada* és

társai „épater-le-bourgeois”-vágya vezette, hanem teljesen odaadta magát annak, amit szellemei diktáltak. Vagy jó vagy rossz démon vezette – ezt az idő és az interpretáció divatjai döntik el; de démona volt. S akinek démona van, nem szólhat vissza, kifogásokkal nem élhet. Majd hogy „nem értik”?... Erre nem gondol a művész; ő nem gondolt rá. Ő értette a diktandót, úgy adta át, ahogyan üzenték. Ő – megmondta.

Élete utolsó idejében – talán jószándékú, de helytelen baráti tanácsra hallgatva, talán a körülmények nyomása alatt (még a legmagánosabbnak is fáj, ha „százszorszép kéziratban temetetlenül” marad évtizedeken át) – megpróbált kibontakozni nyelvi dzsungeléből, hogy „közérthetően” írjon. („Mégis, ha írsz, valamiféle közönségre csak gondolsz! – mondogathatták neki. Valakinek, bármily keveseknek, csak szánod azt, amit írsz. Márpedig, ha még én sem értem, ha még én is elveszítem a fonalat, barátom...” Ilyesformán hangozhatott a legkártékonyabb, bár jószándékú, szirénhangú csábítás, amely elől soha ki nem olvadó viasszal kellene bedugnia a fülét minden művésznek. Mert ennek vagy más alakulásnak, csakis belülről szabad kinőnie.) *Anibel* című regénytrilógiája, melynek első (árulkodó) címe „Boldogságról, szenvedésről” volt, szerelmi regény igyekszik lenni; de ne feledjük, hogy a *Pantarbesz*, ez a korunk elérhető legmagasabb magasában járó filozófiai elmefuttatás (amelyről az egész világ írna, fecsegne, ha írója történetesen *egyéb* műveivel már Huxley-, Greene-, Kafka-szerű világhírré evickélt volna) – ne feledjük, hogy ez a *Pantarbesz* az *Anibel*ből szakadt ki, mint hold a bolygójából. Talán ez hiányzik az *Anibel*ből (az ólomtőke – a *svert*), ez teszi, hogy alatta marad azoknak a regényeinek, amelyekből nem operálta ki az elvontságokat. Itt aztán persze felmerül a forma–tartalom elcsépelte, sőt bánygató kérdése is, hogy a szó–dzsungel, a nyelvi horror vacui mint stílus, mennyiben befolyásolja, módosítja a mondanivalót... A kérdést nem tartjuk lényegesnek és ezért későbbi korok disszertálóira bízuk.

*

Pillanatra sem szabad szem elől tévesztenünk, hogy Határ Győző látszólag gáttalanul-parttalanul ömlő szóáradata alatt mindenütt, mindegyik művében feszes, szilárd és arányos *regényszerkezet* rejlik. Csontváz, gerincoszlop. Leg-„vadabb” művei tárgyát, cselekvényét is el lehet mondani néhány mondatba tömörítve. Korántsem állítjuk persze, hogy ezzel a mű lényegét mondaná el az ember – de fontos rámutatni a logikusan, következetesen és szilárdul fölépített szerkezetre, mint amit az író önmagától is, de más íróktól is, feltétlenül megkövetelt.

Ez különbözteti meg Határt a magyar irodalom másik „Lajstromozott Örültjétől”, Szentkuthy Miklóstól. Szentkuthynál a divagációk – a lényeg, lényeg pedig nincs, hacsak nem egy túlszigázott, eklektikus szellem, meg egy romlott s egyben durva lélek öntetszelgő magakelletése, sziporkázása. (Szentkuthy nőies, Határ férfias habitus.) Olvastukon az embernek az az érzése: Határ mindenképp Határrá lett volna, ha előtte nincs is irodalom, legfeljebb a biblia; Szentkuthy viszont sohasem lett volna az, ami, ha nem olyan „művelt”.

*

A versek. Határ Győző nem priméren költő (ha költőn *versíró*t értünk; mert másrészt regényei égbekiáltóan költői művek). Verseit ő maga „parergának” nevezte. Mégis foglalkoznia kell velük az eljövendő disszertáció-írónak, mert gazdagok, jelentősek főleg olyan korszakokban, amikor az író életkörülményei nem engedték meg a tehetségének jobban megfelelő hosszabb lélegzetű művek megírását.

Noha a versek időrendje ma már nem állapítható meg (halála előtt néhány hónappal hívei – gyaníthatólag „honunk szebbelkű női” – összegyűjtötték gépírásos kötetét, mely bámulatos sok példányban, baráti közkezen forgott; ez a *Hajszálhíd* azonban nem időrendi sorrendben tartalmazza a verseket, hanem stílus és jelleg szerint) – mégis megállapítható, hogy a versekben *van* fejlődés. A versekből kitetszik az a tisztulási, lehiggadási folyamat, amelyet prózájában hasztalan kerestünk, vagy ha találtunk (*Anibel*), nem tudtuk pozitívnak látni. Kevesebb az öncélú nyelvi játék, ami mögé tartalmat legfeljebb úgy láthatunk, mint felhőbe – elefántot... A tisztulásnak tán nem utolsósorban oka az is, hogy a költő, élete utolsó korszakában a prózaverstől mindinkább elfordulva, a rímes verselésre tért és főként a szonett zárt formáját művelte; ezt a korszakát valóságos szonett-korszaknak lehetne nevezni. Számos szonettje majdnem remekmű – bár a „majdnem” alól talán sohasem tudott egészen felszabadulni; a „majdnemnek” egy parányi ürömcsöppje talán mindig belevegyül az olvasó örömébe. Feltűnik a szonettek közepe táján valamiféle törés, rendszerint az első nyolc sor után, mintha a költő egyszerre megunná, kieresztené a kezéből s a meghökkentő tömören felre-pített gondolat sután lehull. Feltűnik – bár ez a legtöbb költőnél így van, kivétel tán csak Rilke és Baudelaire – az önkritika hiánya. Kötetbe tenni a gyöngy mellé a talmi straszt. Az egész írói arculat megismeréséhez nyilván ez is hozzátartozik; de az ember jobban szeretné, ha nem ismerné.

*

Lehetetlenség egy filozófus-íróról lényegeset mondani – filozófiája nélkül. Még semmit sem szoltam esszéiről és még csak meg sem említettem *Az Őrző Könyvét*, amilyent angol nyelven már írtak s mondhatni külön műfaj, afféle „történelmi látomások a jövőről” – de magyarul még nem (Babits *Elza pilótája* szájalmas dadogás); ha *Az Őrző Könyve* angolul születik, együtt emlegetnék Orwellel – bár én, inkább megérzési alapon, fölébe helyezném az Őrzőt az 1984-nek; Orwell inkább szemlélője, kitalálója volt kívülről a szörnyállamnak, Határ belülről látja (sokkal apokaliptikusabb) és átéli a szörnyállamot. József Attilával élve, Határ „pokolra ment”, hogy dudás legyen, azonfelül Határnál e modern technikával felszerelt népvándorláskori hordák – olykor már-már a prózavers nyelvére feszülve – a filozófus vízióját tolmácsolják s azt hiszem, az Őrző tulajdonképp történetfilozófia, egy olyan műfaj formáiba öltöztetve, amely nálunk ismeretlen. S hogy is lehetne másképp, mikor nálunk minden uralomváltás egy-egy újabb provincializmus diadalrajutását jelenti s történelmi, bölcséleti fordításirodalmunk oly elképesztően szegény! Tisztában vagyok vele, hogy a filozófus Határ Győzőnek ismertetése nélkül az eddig elmondottak lényegtelenné törpülnek, hiszen meglehet, hogy ez mindennek a kulcsa; ám ennek megítélője nem vagyok. Többek közt be kellene hatolni a „lelenci lét” motívuma mélyére, mely oly mélységesen európai s olyan egyívású az egzisztencialisták „létszorongásával” (a lelenc anyát és gyökeret keres, de épp mivel lelki-lelenc, soha nem találhatja meg; innen *Anibel* Magna Mater-kultusza) – meg kellene magyarázni ezt az újra meg újra visszatérő motívumot, de sajnos, nem értem; írni kellene a világvége-élményről mint alapélményről (a „világvége”, amely fölött napi-rendre térnek a *Heliánéban*; a „Menekülés Csatája” a *Bábel Tornyában*), indokolni kellene a kannibalizmus visszatérő motívumát (a hadifoglyok „feldolgozása” az Őrzőben; az emberhús-konzervek botránya a *Morzsatolvaj* című színdarabban s a négerballada ugyanott – ahol az amputált néger visszaköveteli lábát, hogy megegye; a jogászok vitája: a magántulajdon és a kannibalizmus összeütközése stb.) de ehhez nem értek; szólni kellene humoráról – szatíráiról, kisregényeiről, elbeszéléseiről (pl. *A királyról*, ahol Dahomeyben egy fiatal kegyencet halálra üldöznek a dzsungelben, hogy – királlyá koronázzák; a rituális királygyilkosság és a mindenható asszonyuralom). Sajnos, mindez meghaladja erőmet. Ebben a hevenyészett nekrológban csak szeretném felhívni a figyelmet, körülrajzolni a helyét: erről íratok.

*

„A Zsiblibán vitorlázó Anibel – a kellékesnek álcázott menet, élén a »gróffal«, – Aranyos Reske bájtítkár – Humayer Ildikó – én, te, ő és mi mind: nem emberi sors-e, hogy így vitorlázunk, hamis lobogó alatt?” – írta az *Anibel*ben. És így élt ő maga is, reménytelenül; mert minden vitorlát, ami alatt ember vitorlázhat, hamisnak látott; hamisnak politikát, társadalomboldogítást, hasztalannak és kárba vesztettnek művészetet, tudományt. Olykor kielégülést nyújthatott neki, pesszimizmusát mennyire igazolja a világ; művész egyetlen kielégülése. Élete is ennek megfelelő volt. Emberi kapcsolatai sohasem fonták át egész lényét, mindenki csak morzsát kaphatott belőle – s ez így is volt rendjén. Minden emberi viszonylatában „szörnyeteg” volt, emberen-túli és emberen-inneni; emberi módra csak édesanyját szerette. Így halt meg, társ-talanul; sírját rangrejtve, egymás elől rejtőzve látogatja légiónyi valaha-volt állatka és istennő.

Határ Győző drámáinak dramaturgiájáról „Kegyess goromba játék”¹

Határ Győző terjedelmes életművében jelentős részt foglalnak el a drámák, a szerző majdnem 50 éve ír színpadi előadásra szánt munkákat. Ezeknek egy kicsiny része elveszett a történelmi viszontagságok közepette, néhány töredékekben maradt fenn, de az 1956 után írottak többsége már nyomtatásban is megjelent. Így 1972-ben a *Sírónevető* két testes kötete² tizenkét színművet tartalmaz, a *Golghelóghi* több kiadást is megért,³ a *Mangún* című kötet⁴ ugyancsak tizenkét kisebb-nagyobb darabot rejt. Ezeken kívül még számtalan alkalmi rögtönzés, rádiójáték „színpadi habfelfújt”⁵ még mindig kiadatlan, illetve befejezetlen, hiszen a hazai és az emigrációbeli olvasói és szakmai értetlenség, érdektelenség, visszhangtalanság nem kedvez a drámaírói ambícióknak.

A dráma, a dramatikusan szerkesztés mindig kiemelt jelentőségű volt Határ Győző életében. Ő maga erről így szól: „A közönség gyorsabban, többet tud magábavenni – kivált a fiatalja – és töményebb mutatóványra vágyik. Ezért fordultam a színpad műfaja felé – vagy tértem vissza a színdarabíráshoz – mert tömörít és lehatárol; mert fokozott fegyelemre kényszerít – akár a kamarazene a komponistát...”⁶ Prózai írásaiban, regényeiben is jelenetek, színpadi dialógus formájában megírt részek tűnnek fel; pl. *Az Őrző Könyve* (megjelent: 1974), *Köpönyeg sors* (1985), *Angelika kertje* (1987), *A szép Palásthyiné a más álmában közönsül* (1987), *Csodák Országa Hátsó Eurázia* (megjelent: 1988).

A *Hajszálhíd* (1970), a *Lélekkharangjáték* (1986), a *Medvedorombolás* (1988), a *Halálfej* (1991), az *Üvegkoporsó* (1992) című verseskötetekbe is belelopott pár jelenetezett darabocskát. A filozófiai dialógusok szintén gyakoriak nála (pl. *Intra muros*, 1978, 1991²; *Filozófiai zárlatok*, 1991).

Határ Győző a mindennapok töredékességének ellenében az egészet próbálja megközelíteni látomásként, ezért domináns nála a dráma. A teljességet akarja korlátozás nélkül megragadni, hiszen a képzelet által magasba röpített gondolat érdekli: „De ha tudod, hogy a regényben is mennyiszor váltok a versprózára s hányszor van úgy, hogy az alkotókedv szőlősajtója költeményt, *copla*-t, Baudelaire-persziflázst vagy trágár klapanciát tölt a regény poharába, akkor nyilván látod azt is, hogy az elfogadott műfajkategóriákba milyen nehéz besorolni írásaimat. [...] Így hát aki a regényírót ismeri, ismeri a

költőt, aki a költőt ismeri, ismeri a színdarabírót, aki meg csak a színdarabjaimat ismeri, némi fogalmat alkothat arról is, hogy mi jár az eszemben, ha felteszem a gondolkozó kalapomat.”⁷ Vagyis akármelyik művét nézzük, nagyjából hasonló benyomást szerezhetünk világáról. A „mindenség könyvét”⁸ írja állandóan, nem törődve a tabukkal, a műfaji korlátokkal, szabályokkal, hiszen: „Mondhatnánk úgy is: Határ *ihlete* filozófiai bölcséleti gyökerekből táplálkozik: képzeletének megelevenítő ereje pedig drámai, tehát élőbeszédet, látványt felidéző és feltételező formába kényszeríti a nyelvi anyagot.”⁹ Valóban sok darabja mestergondolatát filozófiai elmélkedéseiből vette, így mindez könnyebben befogadhatóvá válik a mélyebb elmélkedésre nem éppen fogékony olvasóközönség számára is: a „...színpadi játék csak ürügy volt, álcázása a bölcséleti mondanivalónak; a gondolat próteuszi vedlése – hogy elfogadtassam egy olyan olvasótáborral a filozófiát, amelynek az úgy kellett, mint a gyerekeknek a csukamájolaj.”¹⁰

Határ Győző darabjait könyvdrámáknak tekinti: „...könyvdrámák olyan értelemben, hogy kettő kivételével előadásuk gondolata még csak fel sem merült, s így bizvást elmondható, hogy kimerítem a „titkos drámaíró” ismérvét.”¹¹ Méltatói ezt a kategóriát látják hasznosnak vele kapcsolatban idézni: Varga Zoltán, „abszurd könyvdrámákként”¹² értékeli. Ugyanígy szól Sanders Iván: „statikus drámák, melyeknek gondolatisága, lélektani és nyelvi bravúrjai nyomtatásban élvezhetők igazán.”¹³ Gömöri György egy áthidaló megoldást ajánl: „A határi színház legigényesebb válfaja mégis a filozófiai tandráma, illetve antropológiai misztériumjáték.”¹⁴ Kétségtelen, hogy ezeket a drámákat a hallatlanul magas színpadtechnikai követelmények miatt esetleg valóban nem adják elő egyhamar, de semmi esetre csupán csak könyvben, olvasva jelenthetnek élményt. Nem pótlékként, melléktermékként íródtak a filozófiai elmélkedések közepette. Az író erőteljes színpadi látásmóddal rendelkezik, a zenei hatásokra fogékony, igen hitelesen, aprólékosan tudja megadni díszletterveit (itt is előbukkan régi mérnöki hajlandósága, zenei, művészettörténeti érdeklődése). Néhol már-már operai hangszerelések, nagy finálék fordulnak elő például a *Mangún* vagy a *Golghelóghi* lapjain. A hangjáték a szerző pénzkereső foglalkozása miatt is – hosszú ideig a BBC magyar adásánál dolgozott – nagyon közel áll hozzá. Így gyakran a hangok, zörejek vagy a mondott, szavalt, ordított, suttogott szöveg az elsődleges. (*Mangún*, *A rablás*, *Az ölhelhetetlenek* stb.).

A londoni tapasztalatok, a világszínházi kísérletekkel való megismerkedés óriási lehetőséget adott Határ Győzőnek a szabadságra, az amúgy is polihisztóri műveltsége szélesítésére, mélyítésére. A belső cenzúrát soha nem ismerte, mindig gorombán szókimondó volt.¹⁵ Ha közönségről beszél – bár

művei olvasottságát illetően eléggé pesszimista – egy kivételes olvasótábort és hallgatóságot feltételez: „Darabjaim írása közben olyan angol színészgárda lebegett előttem, amely csodák-csodájára magyarul beszél: olyan magyar közönség, amelynek osztatlan figyelme, toleráns elfogulatlan izgalma s intellektuális befogadóképessége az angol, a francia publikuméval vetekszik.”¹⁶ Ilyen ideális nézőseregre természetesen nem számíthatott.

A középkori vásári színjáték, vallási játékok szemlélete, dramaturgiája nagyban hatott Határ Győzöre. (A BBC magyar adása részére sok jelenetet le is fordított a szigetországban népszerű darabokból, itthon mindez megjelent *Görgőszínpad* címmel.¹⁷) Ezekben a darabokban a legfennköltebb eszmeiség mellett a legtrágárabb adoma is megfért, káprázatok özöne fogadta a kíváncsiskodót, mérhetetlenül sok szereplőben lehetett gyönyörködni, rémülhettek és álmélkodhattak egyszerre, a zene, a tánc, a képzőművészet minden lehetőségét kihasználták, a darab hol prózában, hol versben folyt, s a ma már művészetnek aligha nevezhető kóklerség, cirkuszi szemfényvesztés szintén jelen lehetett. Az együttes játék didaktikus célja nyilvánvaló, ám mindezen túlnóhat a résztvevők féktelen játszó kedve. A passiójátékok mellett a passzió, a szórakozás, a vidámság szintén megfért. „A nevetés még a misztériumba is behatolt: a misztériumokhoz csatlakozó *diablerie*-k, ördögjátékok, karneváli jellegűek voltak.”¹⁸ A karnevál nem osztja fel az életet színpadra és valóságra, mindenki egyszerre lehet szereplő és néző, elmosódik a határ a tényleges játék és a létezés között. Ott maga az élet játszódik, s a játék válik az életté. A középkori *Theatrum Mundi* felfogás Határ műveinek mozgató ereje. (Érdekességként megjegyezhető, hogy regényeinek gyakorta színhelye a színház – pl. *Pepito és Pepita*; *Anibel* – szereplői sokszor színészek, színésznők. Novelláiban a színjáték az egyik döntő motívum – pl. *Színház*; *A színdarab, mint főfő nixmadár*; *Brenda és a Kis Pocok* stb.) A színdarabokban azonban soha nem szerepelnek hivatásos színészek és színésznők, a színház mint téma nem fordul elő e művekben, hiszen az állandó *világszínházként* felfogott élet a lényeges e darabokban. Határ „A világot többé-kevésbé színháznak látja, s a nagy emberi színjátékon belül az irodalmat az élet, a Világdráma, a színjátszást pedig az irodalom kvintesszenciájának tekinti.”¹⁹

Mindenütt meghatározó a *játék*. Általában mindig hivatkoznak arra, hogy itt és most éppen szerepelnek. (*A kötélvilág*, *A ravatal*, *Hernyóprém*, *Bunkóciska*, *Pásztoróra*, *Mangún*, *Az ölelhetetlenek* stb.) A *Golghelóghiban* maga az élet játszódik, játék az egész élet. A Mutatványos Gazda intésére idéződnék meg a részletek. Sok apróbb színelőadás is van a darabban. A mű végén az útjára

induló emberiséget úgy tünteti fel a szerző, mintha a Mutatványoshoz vagy más cirkuszi trupphoz tartozna. A Világúton azok jelennek meg, kicsinyítve, lefokozva, akiket eddig nagynak, hatalmasnak láttunk: „...vesszőparipán lovagolva királyok, derékracsatolt játékszerekkel némán vonulnak a népek [...] törpék sokadalmas tolongása, bábjátékos-látványos, végeérhetetlen menet.” (825.) Olyan ez, mint egy miniszínjáték, ahol az eddig látott jelenetek összesűrűsödnek, de ezáltal el is jelentéktelenednek. A Sátán dimenzióit véve alapul valóban minden játékként, illúzióként hat. „A mutatvány mehet tovább” (820.) – rendelkezik Szatanael, vagyis ugyanúgy színjáték lesz az elkövetkezendő ezer esztendő.

Mindez „Bálterem, amelyre ráfagyott a mosoly.” (*Néemberköztársaság* helyszínének meghatározása.) Itt maszkabál látható; cirkuszi előadás, haláltánc – olyan álarcokban, amelyek az életre, a vidámságra emlékeztetnek, de mindvégig az elmúlásra figyelmeztetnek. Panoptikum ez, az állam „palotacirkusza” (*Mangún* 273., 274.), ahol folyamatos a maskarások jelenléte; vagyis az „Élet – Mutatvány”.²⁰

Határ Győző darabjaiban általános a maszkos élet, mindenki állandóan szerepel, teljesít, igazodik a legelőnyösebbnek látszó elképzeléshez. Ennek a szemléletnek megfelelően a jelenlevők lelki vérszegények, felszínes emberek. Mindenki ezerféle szivárványos játékban vesz részt, s az író szinte mániákusan kerüli, hogy intim jelenet kialakuljon, szerelmi szálak bonyolódjanak vagy mély baráti kapcsolatok szövődjenek, hiszen ekkor az ember kénytelen lenne leglényegét adni. Nagyon kevés a tényleges szerelmi, baráti érzés, a jelen idejű érzelemnyilvántartás a darabokban. Inkább emlékeznek (*Gargilianus, Elefántcsorda*), vágyakoznak (*A libegő*), vagy eleve facérok (*A kötélvilág*). Akinek esetleg lenne alkalma a szorosabb, mélyebb összetartozásra, az sem tudja hosszú távon fenntartani (*Golghelóghi, A patkánykirály, Az öllelhetetlenek, A rablás, Pásztoróra* stb.) Így a bensőséges önfeltárukozás, az önvallomás, a másokkal való kapcsolat a szereplőt magát is formáló hatása nagyon kevésszer jelenik meg. Időnként bevallják, hogy bizonyos távolságból szemlélik magukat. Néha némi humorral reflektálják cselekedeteiket. Az író is segíti ebben őket, gyakran megengedi, hogy „kiesve” szerepükből félreszólva, „ad spectatores”-kítéttel magyarázzák helyzetüket, elmondván: ők most éppen ilyen szerepet alakítanak. Például: *A majomház, Az aranypalást, A libegő, Morzsatolvaj, Néemberköztársaság, A hernyóprém, Mangún*. Az élet és a színjáték között folytonos az átjárás, egyforma törvények vonatkoznak rájuk.

Természetes, hogy drámái írásakor a középkori színjátszáshoz, a misztériumdrámákhoz, a moralitásokhoz fordul, hiszen „a misztériumokban az

emberiség egész története – a jövő is – rögzült, a moralitásokban pedig az egyes embernek a története, jövője is.”²¹ Itt találja meg általános, mindenkire vonatkozó és vonatkoztatható mondanivalójának az adekvát keretet.

A szerző a misztérium szó magyarításaként a „titokjáték”²² elnevezést használja, ezzel a frappáns szóösszetétellel a végső mozgató okok keresésére, de játékos, tréfás természetére egyaránt utal. A *kötélvilág* és a *Golghelóghi* műfaji meghatározása az érzékeny titokjáték, illetve a Nagy Érzékeny Titokjáték, *A libegő*nél felveti a moráliával való rokonság lehetőségét.²³ (Sok XX. századi dráma közelít ehhez a drámatípushoz.²⁴) A misztériumdrámában a főszereplő stációkat jár be, az út során sok emberrel találkozik, ám ezek a kapcsolatok igen felületesek. A jelenetek nagyjából a *montázs* szerkesztési elve alapján kerülnek egymás mellé, nem mindig érvényes az oksági viszony. (A mozaikszerkesztéses jelenettechnikát alkalmazza.) „Az egyes jelenetek nem kapcsolódnak okozatlag egymáshoz, nem hozzák egymást létre, mint a drámában. Inkább magányos kövekként állnak előttünk, melyeket az előrehaladó Én útjának vonalán állítottak fel.”²⁵ A stációjárás, az állandó barangolás eleve epikus elem, igaz, mindez a tapasztalatszerzés egyik megkülönböztetett formája, elgondolkodásra, új ismerősök szerzésére, tanulásra kiválóan alkalmas. Az állandó csavargás korántsem haszontalan, hiszen lehetőséget ad a szereplőknek önmaguk kipróbálására, „magunk vedlése”-re (*Golghelóghi*, 19.). A Határ-darabokban sokat gyalogolnak, például *A libegő*ben, amely amúgy is vándorjáték (557.) vagy a *Golghelóghiban*. Mindezt Hának Tibor szellemesen „vonulástan”-nak²⁶ nevezte. Próbátétel a kóborlás mindenki számára, a nehézségeket, az akadályokat le kell/kellene küzdeni „kinek-kinek a maga eszkábálta pokolba, elsőbbit a földön kell végigjárnia kárhozata stációit...” (*Golghelóghi*, 609.) Az életúton, a „Világúton” (*Golghelóghi*, 22.) csetlenek-botlanak, csodásabbnál-csodásabb esetek történnek velük.

Profán vagy kevésbé profán *üdvőtörténetek* e darabok, hiszen mindenki valamilyen formában az üdvözülését, előmenetelét szeretné biztosítani. A szereplők valamilyen célért küzdve fölfelé szándékoznak haladni, mindez egy másik szempontból lefelé ható mozgásnak tűnik. Ennek legpregnansabb jelképe *A libegő* lépcsősivataga, amelynek a tetejére iparkodnak feljutni, de a csúcs egyben halált, a véget jelentené. A darabok általában földi karriertörténetek (*Az aranypalást*, *A majomház*, *Néemberköztársaság*, *Hernyóprém*, *A ravatal*, *Mangún*, *Golghelóghi*, *A rablás*, *Az ölelhetetlenek*), ám mindig kiviláglík az előrehaladásnak a fonákja is, az egyértelmű siker sehol nem ábrázolódik. A koronázás egyben trónfosztás is (*Néemberköztársaság*, *Hernyóprém*, *Pásztoróra*),

a győzelem egyben vereség (*A majomház, Az aranypalást, A libegő, A kötélvilág, Némberköztársaság, Hernyóprém, Bunkócska, Mamu a hamumondó, Az ölelhetetlenek, A rablás, Mangún, Pásztoróra* stb.). Ugyanígy a *Golghelóghiban*, ahol az elmozdulások a *felhaladás* (159.), majd az *alászállás* (543.) kifejezésekkel illetődnek. Ennek az átellenes, ambivalens szemléletnek szinte jelképe a mű befejező mondata: „hátrálvást előre!” (828.), miközben hátrálunk, soha nem tudjuk: nem előre poroszkálunk-e.

A szerző az alaphelyzeteket igen jól kitalálja és ötletesen lendíti tovább. A daraboknak mindig az első részei, jelenetei a legjobbak, a legmegkapóbbak. De később e helyzetek nehezen, nehézkesen bomlanak ki, elvesztik eredeti érdekességüket. Határ Győző általában egy szálon futtatja a cselekményt, s az alapszituációban sűrített probléma-mennyiség nem elegendő többfelvonásos darab életbentartásához. Az egyfelvonásosok azért is sikerültebbek, mert itt jobban törekszik a tömörítésre. (*A ravatal, Elefántcsorda, Az ölelhetetlenek, A rablás* stb.) A hosszabb daraboknál (pl.: *Hernyóprém, Mamu a hamumondó, A kötélvilág, A libegő*) a terjedelmesség mellett a terjengősség is a jellemzők közé tartozik.

A dialogizált epika kifejezést kellene alkalmazni egyes drámákra, hiszen rengeteg bennük az elbeszélés, egy történet vagy anekdota elmondása. A *Némberköztársaság, A kötélvilág, a Gargilianus, a Mangún, a Hernyóprém, a Golghelógh*i bizonyos jelenetei néha kizárólag közölnek, leírnak. Mindenütt hatalmas bőségű kultúrtörténeti ismeretanyagot vagy a képzelet által kitaláltakat áraszt a szerző; alig törekszik az önmérsékletre, a drámai szerkesztésre. Nem szab korlátot ötleteinek, általában a legapróbb részleteiben is alaposan kidolgozott panoráma megrajzolására vállalkozik. Peter Szondi Strindberg drámái nyomán a „stációdráma” jellemzőiről értekezik, s megállapítja: „A művet a revűszerkezetnek megfelelően a megmutatás gesztusa jellemzi.”²⁷ Határ Győző darabjai szintén így készültek: a középkori karnevál bősége árad soraiból.

A karneválon az elfogadott, szentesített értékek megdőlnek, semmivé válnak, minden átmeneti, több esélyű lesz. Minden eddig változhatatlannak vélt viszony megkérdőjeleződhet, tótágast állhat, a fent és a lent állandóan felcserélődhet. „Az ünnepi rituálék és ábrázolások mintegy eljátszották magát az időt, amely egyszerre halálba dermedti és újjáteremti a dolgokat, bizonytalanná tesz minden határt a régi és az új között, semmit nem hagy örökké fennállni.”²⁸

A karnevál egyetemes játék, a teljesség meghódítását veszi célba. A látványosságnak, a mulatságnak, a szemfényvesztő káprázatnak valamennyi

eszközét és lehetséges előidézőjét felvonultatja a szerző. A cirkusz, a vásár kellékei, résztvevői minden darabjában jelen vannak. A csatajelenetek, verekedések, üldözések, szelídebb vagy durvább elpáholások, lefokozások, rangfosztások, csúffátételek, csetepaték, a felsülés, a lefőzés, a kudarc neveltséges helyzetei gyakoriak. A tipikusan komikus figurák (pl. hetvenkedő katona, kikapós menyecske, tudálékos orvos, buta, pöffeszkedő hivatalnok, korlátolt, okoskodó papok, tévelygő idegenek) sűrűn előfordulnak.

Az átváltozás, a metamorfózis, az alakoskodás mindig jó alkalom a tréfára; a rejtőzködés ősi karneváli sajátosság. Ez magában rejtje a rangfosztást, a rangrejtést, amely sok neveltséges helyzetet tud előidézni. Egész sorozatokat mutat be Határ a lefokozás és felmagasztalás skáláján. A *bohóc*, akinek személyében sok alak megbújhat, s aki nyíltan vállalja mulatságszerző szerepét, több darabjában szerepel. Ő legalább hivatásából következően hord álarcozat, s járja be a különböző életstációkat: hol király, hol koldus, hol bolond. Pl. a *Golghelóghiban* a főhős egyszerű szegénylegényként megy világgá, s amikor fordul a kocka, ő lesz a „király”, a legnagyobb. Később koldusként tengődik, majd ismét kiválasztott lesz, de változatlanul alattvalói szerepet tölthet be. Otó, a hatalmas tartományok császára a legtehetetlenebb beteg gyermek, pedig mindenki óriásnak hiszi. Bogorisz, bolyondár király hebegő-dadogó koldusként jelenik meg, számárkirály lesz belőle – s keresztre feszítik. A Korongolóról azt hiszik, hogy mindenható, pedig csak szolgál. A szerencsekerék illetén forgása az új évezredben is döntő lesz: „tekeregi, takarodj vissza, sokaság!” (820.) – rendelkezik Szatanael.

A karneválhoz hozzátartozik a felvonulás, a pazar körmenetek, forgatagok, mindenütt tömegek vannak jelen. Határ aggályos gondossággal ügyel a legapróbb részletekre is, így hatalmas tablók kerekednek. A darabok nagy többségében a vásárok hangulata idéződik meg. A szereplők folytonosan csereberélnek, alkudoznak, vásárolnak. Határ Győző alapvetőnek ítéli ezt az emberi tevékenységet: mindenki folyamatosan árul: hitet, barátot, szerelmet, fizet az életéért, pozícióért, cserél értéket értéktelenre és fordítva. Ám a darabok végére elkótyavetyélik mindenüket. (*A kötélvilág, A libegő, Hernyóprém, Néemberköztársaság, Mangún, Szalamandrák, Golghelóghi* stb.)

A látszólagos vidámság ellenére a szereplők idegenül tévelyegnek a világban. Nincsen számukra hely, kilakoltatottak, kisémmizettek, vándorolnak, s nem tudnak nyugtot lelteni sehhol: „Jövevénynek nincs becsülete, alábbvaló a kivert kutyánál.” (*A libegő*, 195.) Sehova nem tartoznak, hisz a haza, az otthon, a család iránti kötődéseik nem jelentenek számukra fontos érzelmi viszonyt, a hűség, a szerelem, a barátság szinte ismeretlen számukra. De nem veszik észre, illetve nagyon kevésbé érzékelik a bennük lévő érzelmi

sivárságot. Hasonulnak az átlaghoz, viselkedési automatizmusokat követnek, szürkék. Kevesen vannak, akiknek nem tetszik ez az igénytelen vegetálás. (Pl. Lidi a *Mamu a hamumondó*ban.) Sok utalás történik az ifjú nemzedék szex-mániájára, abszolút érdektelenségére, műveletlenségére, érzelmi fásultságára, kiégettségére. A pazar anyagi jólét abszolút kulturálatlanságot szül (*A libegő*, *Bunkócska*, *Mamu a hamumondó*, *Szalamandrák*, *Gargilianus*). A *Golghelóghi* sok száz szereplője közül mindössze egy tud olvasni: Egidius – neki is vesztét okozza. A többiek az ostobaság különböző fokozatait képviselik, ám ez senkinek fel sem tűnik. A hatalomhoz nem kell a kultúra. (Pl.: *Mangún*, *A majomház*, *Az aranypalást*, *Hernyóprém*, *Némberköztársaság* stb.)

Tétlenségre vannak ezek az emberek kárhóztatva, s fennáll az a veszély, hogy összecserélhetők lesznek, elvesztik az azonosságukat (pl. a *Hernyóprém* nőalakjai). Műveletlenségük, ürességük nem engedi meg, hogy egymagukban helytálljanak, ezért gyakran egyszerre többen vagy párban szerepelnek; például a 3 jó „tündér”, a boldogságellenőrök, a mentőrendőrök a *Mamu a hamumondó*ban, *A libegő*ben vámőrök, közegek, kisfiúk, legények, a *Golghelóghiban* az angyalok, ördögök, sírablók, katonák, inasok stb.

A darabokban a szereplők néha megkettőződnek, ellenpontosódnak, megmutatják önmaguk ideálisabb vagy rosszabb változatát. Ez kiválóan látható egy-egy család életében: a nagyszülők–gyerekek–unokák hármasság ragyogóan illusztrálhatja a hasonlóságokat és a különbségeket (a *Bunkócska*, a *Mamu a hamumondó*, *A libegő* lapjain). Ugyanazon szereplő különböző variánsai láthatók. (Pl.: *A libegő*, *Némberköztársaság*, *Hernyóprém*, *Golghelóghi*.) A jelenbeli alak természetesen a múlt folytatása, ám bennefoglaltatik majdani hasonmása is. (Határ nagyon kedveli az *aki volt* fordulatot, ezzel távlatot, mélységet ad szereplőinek, felvillantja jobb/rosszabb korszakukat, némileg szembesíti a jelennel a régít. Például a *Gargilianus*ban: „Lalagét aki volt / az ő felékszerzett személyét / aki lett volna és még mi minden, mi-mindenem lehetett volna / nekem aki voltál: úrnőm, Lalage. Míg éltél...” [316.]

A középkori darabokban általában több világszint található; de Határnál nem mindig a túlvilági és az evilági áll egymással szemben. Lehetnek egyszerűen alá- és fölérendeltségi viszonyok; a valóság és a földi hatalmasság követelése közötti eltérések, a realitás és az illúziók, a személyiség megvalósulásai közötti különbségek. Mindig két helyzet látható vagy következtethető ki, s ezek kapcsolatának alakulása hozza létre a játékot.

Határ Győző darabjaiban feltűnő aprólékosággal jeleníti meg azt a hatalmat, amely érzékelhetően vagy láthatatlanul irányítja az alattvalók életét. Az állam már-már torz méretű apparátusával szinte szörnyalakat vesz fel. Esztelennek látszik az egész, holott rettenetesen logikusan van felépítve.

Mindennek megvan a maga pontos helye, mégis úgy tűnik, labirintusban botorkálnak a szereplők (*Golghelóghi, Hernyóprém, Morzsatolvaj, Szalamandrák, A kötélvilág, A libegő, Bunkócska, Mamu a hamumondó*). Pitiáner ügyekért hatalmas szellemi és fizikai erőket mozgósítanak (*Hernyóprém, Néberköztársaság, Bunkócska, Mamu a hamumondó, Golghelóghi, Mangún, A patkánykirály, Gargilianus*).

A „jóság és ördögös jámborság látszatos fortélyát” (*Golghelóghi, 822.*) az állam, a hatalom, a manipuláló hivatalok és az uralkodók kiválóan értik. A képmutató, álságos, buta, tehetségtelen tisztviselők szavakban a nép „üdvén” fáradoznak, de a legrafináltabb eszközökkel szipolyozzák, nyomják el őket (*Bunkócska, Mamu a hamumondó, Néberköztársaság, Hernyóprém, Gargilianus, Szalamandrák*). Bár a hatalom pozícióiban mindenki rendkívül komolyan veszi magát, az üres pózok, puffogó szólamok nevetségessé válnak. „Az uralkodó hatalom és az uralkodó igazság képtelen az idő tükrében szemlélni önmagát, emiatt nem látja sem saját kezdeteit, korlátait és végét, sem nevetségessé vénhedett ábrázatát, nem látja, hogy milyen komikus az örök érvényességre és a pótolhatatlanságra támasztott igénye.”²⁹

A legcsillogóbb szövegek, szólamok zengik a legnagyobb diktatúra közepe a állítólagos demokráciát, az egyetemes megelégedést, a jókedvet: az új Arany Korszakot (*Golghelóghi, 619.*), az Üdvköztársaságot (*Hernyóprém, 258.*). A hazugság, az ámítás mindent eláraszt.

A groteszk hatja át minden darabját. Az öntörvényei által működtetett élet sok ismerős mozzanatra épül, de furcsaságaival, eddig nem ismert összefüggéseivel lep meg. A *Golghelóghiban* a szereplők jámboran azt hiszik, hogy a Jó irányítja az eseményeket, holott a Sátán áll minden cselekedetük mögött. „A groteszk ugyanis nem értelmezi a világot, hanem egy új világot teremt. Egy megálmodott, képzeletbeli világot, mely emlékeztet ugyan a realitásra – részlemei sokszor azonosok is vele –, mégis egy másik koordináta-rendszerben létezik.”³⁰ A fantasztikum segítségével a Rossz aránytalanul nagy lesz, óriási Szörnyként mérhetetlen erővel, kifogyhatatlan ötletekkel telepszik rá az emberekre. Csápjáival – segítőtivel, hivatalnokaiival – behálózza, fojtogatja az embereket (*Mamu a hamumondó, Bunkócska, Morzsatolvaj, Néberköztársaság, Hernyóprém, Mangún, Az ölelhetetlenek, Golghelóghi*).

Mértékhiányos világ ez: „A groteszk sérti a szimmetriaérzékét, fölborítja a világ rendjét, s egy új egyensúlyi állapotot, új arányokat, új törvényeket léptet életbe, és mindennek a tetejében még azzal az igénnyel áll elő, hogy ez a kozmikus rendbontás hitelt érdemlő, teljes és (a maga logikájában) logikus világ.”³¹ A vészes, a rettenetes mindig a realitáson alapul: a *Her-*

nyóprém, A libegő, a Mamu a hamumondó, a Bunkócska, a Néemberköztársaság, A kötélvilág gépei, rémségei, csapdái agyafúrt találmányok, de hétköznapien primitívek egyszerre. A masinák független életet kezdenek élni, eredeti céljuktól, funkciójuktól már régen eltávolodtak (Néemberköztársaság, A libegő, A kötélvilág, Gargilianus, Bunkócska, Mamu a hamumondó, Mangún). Néha a felidézett gonosz erő nem fér vissza a palackba, elhatalmasodik s mindent beborít, maga alá temeti akár felfedezőjét is (Az ölelhetetlenek, Szalamandrák, Golghelóghi, Mangún, A rablás, Hernyóprém, A patkánykirály).

Az író darabjai a haláltánc mellett a boszorkányszombat jellemzőit is magukban foglalják, a fogvacogató rémület néhol játékos lidércnyomás lesz, egyszerre riasztó és nevetető, a borzalom és a bohózat egymást követi. Soha nem egyértelműek a dolgok, mintha egy libikókán vagy hintán ülnének a szereplők, zsákbamacskát játszanának, felemás, ambivalens helyzetekbe kerülnek. „A groteszk ábrázolás a jelenségeket változásuk, még lezáratlan metamorfózisuk, haláluk és születésük, növekedésük és keletkezésük állapotában mutatja be [...] a groteszk ábrázolás valamilyen formában mindig tartalmazza (de legalábbis jelzi) a változás mindkét pólusát, a régit és az újat, az elhalót és az éppen születőt...”³²

A groteszkben az élet és halál soha nem szembeállítható, hiszen egymást táplálják, egybefolynak, rengeteg közös érintkezési pontjuk van. A halál a karneválok állandó szereplője. Itt a játék tárgya és alanya egy személyben, nemcsak ő kockázik az emberekkel, az ember is megpróbál nyertes lenni vele szemben. Ez a veszélyes, gyönyörködtető játék állandó. A sok varázsló, jósnő, a kuruzsló, vajáros, orvos – mind-mind arra tesz kísérletet, hogy hátha győzedelmeskedik, győzedelmeskedhet az ember az őt megtámadó, sorvasztó rontással szemben. A daraboknak sajátos, állandóan vibráló légkörét, groteszk vonását épp ez a folytonos játék adja: az élet és halál mezsgyéjén egyensúlyoznak a szereplők, a két terület át-átcsap egymásba. A fenyegetettség teljesen nyilvánvaló, az emberek ezt tudják, de ebből nem következik az, hogy ijedség uralná az egész életüket. Inkább packáznak, bújócskáznak a veszélyekkel, mintsem állandóan reszketnének tőle. Az iszonyat és a komikum nagyon közel áll egymáshoz, a félelem, a szenvedés néha, főleg felnagyított formájában önkéntelen kacagást vált ki: „...a kozmikus rettegést (mint általában minden félelmet) a nevetés futamítja meg.”³³

Határ Győzőnél a világkatasztrófa baljóslatú víziója felrémlik, ám ez többnyire kalamajka, csáva, pác, slamasztika a szerző szerint, s így mindez rémbohózat lesz, a fogvacogató borzadály nevetséges békaegérharc. A Rém „vidám mumus”.³⁴ A derű, a fantasztikus túlzás, a groteszk eszközeivel is

térre lehet kényszeríteni a Rosszat; a csipkelődő szabadosság, a kötetlennek tűnő képzelet játéka, sziporkázó nyelvi lelemények segítenek ebben.

Bár a Határ-drámák a misztériumjátékok, a stációdráma sémájára készültek, mégis azt kell mondani, tételes vallás vagy komoly hitbeli elhivatottság nem élteti őket. „Az ég ... csarnokai üresek” – mondja a szerző másutt.³⁵ A hit kérdései a legritkábban foglalkoztatják őket, hisz egy profánabb „üdvözülés”: a jobblét ígézetében élnek, ezért járják végig a próbatételeket. A *Golghelóghi* akár Antikrisztus-történetként is értelmezhető. Talán egyedül a mohamedán témájú darabokban (*Az aranypalást, A majomház*) hisznek igazán, de ez ott lényegtelen kérdés. A többi darabban mindössze ösztönös segítségkérésként, fohászokként, káromkodásokban, szitkokban fordulnak elő a vallásos kultúrkincs képei, fogalmai.

Elvont, légtelen térben lebegő világ jelenik meg a darabokban olyan konstrukciós logika szerint, amelyet a szerző határoz meg. „A mindennapi élet sohasem olyan tiszta, sohasem valósul meg benne az erkölcsi világ olyan kristálytisztán, annyira láthatóan és ellentmondások nélkül, mint a misztériumdrámákban.”³⁶ Vegytisztán, minden esetlegességüktől megfosztottan léteznek ezek a szereplők, némileg légszomjjal küszködnek, hiszen egy példázat résztvevői, egy eszme szolgálatában állnak, valami megfontolandót sorsukból le kell majd vonni a nézőnek, olvasónak. A zord moralizálás, a tényleges változtatásra felszólítás vagy tette buzdítás tökéletesen idegen az írótól, bár egy tétel, egy alapvető tézis szinte minden darabban kimutatható. (Igaz, néha teljesen mimikrizált formában.) Ez sémászerűen így írható le: a hatalom az embereket életük legapróbb részleteiben is kikezdi. Bár mindezt szinte lehetetlen észrevenni, mégis tönreteszi életüket, s nem tudnak boldogok lenni. Az állam, az intézmények, a gépek arra lennének hivatottak, hogy az embereket szolgálják, ám kiderül, hogy épp ellenükre történnek a dolgok. Ez a tétel a tértől-időtől nem függő történeteket még inkább bármikor elképzelhetővé, általánosíthatóvá teszi. „Mivel az egyes jelenetek között nincs szerves kapcsolat, és mivel ezek a jelenetek csupán egy nagyobb fejlődésív egyes epizódjait ábrázolják (szinte a fejlődésregény színpadi töredékeiként), ezért a dráma felépítéséhez egy teljesen külsődleges séma szolgálhatja az alapot, amely aztán megint csak relativizálja és epizálja a drámát.”³⁷

Ez feltételezi a mindenható szerzőt, a szemfényvesztő mestert, aki teljes egészében a kezében tartja a művet, s ezt a kifejezendő tételnek rendeli alá. Határ Győző valóban mindent hallatlanul pontosan elrendez, helyére illeszt. Még a „történelmi” darabokban is csak az ő utasítására számíthatunk, semmi előző ismeret nem használható a darabokhoz az eligazodásban. El kell fogadni az író által felállított koordinátákat, hiszen kizárólag öntörvényük

alapján működnek ezek a világok. Néha érződik a konstrukció terhe a művekben (*A kötélvilág, A libegő, Hernyóprém, Néemberköztársaság, Bunkócska, Mamu a hamumondó, Mangún, Gargilianus, Szalamandrák, Pásztoróra*) – így némi mesterkélttség mutatkozik a darabokban, ez természetesen a feszültség kialakulása ellen hat. Bizonyos darabokban a *deus ex machina* elv alapján valamely túlvilági vagy véletlenül beavatkozó erő megváltoztatja a dolgok menetét (*Bunkócska, Mamu a hamumondó, Golghelóghi, A majomház*). Néha megengedi, hogy egyes szereplők is tisztában legyenek az összefüggésekkel, kiegészítsék a többieket. Például *A kötélvilágban*: Eszembejutó, Leckeőr; a *Golghelóghiban*: Mutatványos Gazda, Xystus; a *Bunkócskában*: a Helyzetmentő – ők bizonyos fokig *narrátorok*.

Ebben a világban viszonylag *kevesebb tétje* van a cselekedeteknek, nem kockáztatnak sokat a szereplők az esetleges kudarcok mellett sem. A darabok befejezése nem egyértelműen jó vagy rossz – inkább úgy mondhatnánk: *nem rossz*. (Ez a művek groteszk jellegéből is következik, de a misztériumjátékokra szintén jellemző.) Viszonylag kevés darab fejeződik be a hős pusztulásával (pl.: *Elefántcsorda, Mangún*), hiszen a halál a körkörös ismétlődést kizárja. (De *Mangún* még haláltusájában is az újrakezdést latolgatja.)

A darabokban nincsenek különösen jelentős események, szertartások, kimagasló szereplők (vagy csak igen ritkán), minden viszonylag kis elmozdulásokkal hömpölyög itt: „nem találunk csúcspontokat, kiemelkedő és feltűnő, azaz fontos és kevésbé fontos részleteket...”³⁸ A dolgok nagyjából ismétlődnek, a szereplők hasonlítanak egymáshoz – vissza-visszatérnek helyszínek, ceremóniák, alakok. A darabok csak pillanatnyilag érnek véget, de nem fejeződnek be. Ez is epikai sajátosság. „Az elbeszélés végére pont kerül, de utána nem a semmi következik, hanem a tovább már el nem beszélt valóság, aminek feltételezése és szuggesztív ereje is hozzátartozik az epika formaelvéhez.”³⁹ A darabok többségénél az érezhető: most csak egy fejezetet láthattunk, de folytatása következik. A *Hernyóprém* végén a kintornán felírás látható: „És megint előlről” (327.). Hasonló még: *A kötélvilág, A libegő* stb. A *Golghelóghiban* a mű befejezése ugyan a világ végére utal, de mindez egyben az új ezredév kezdete.

Határ Győző egyik gyűjteményes drámakötetének címe *Sírónevető*. A sírást és a nevetést foglalja magába a cím; itt minden egyszerre nevetséges és tragikus, elkeserítő és felemelő. Az ókori kétféle álarcot, a két egymást feltételező, csak együtt létező arcot mutatja a szerző. Egymást kiegészíti a két szélsőség. A vidámság és a derű mögött mindig ott lappang a kegyetlenség, a bűnök sorozata. Az élet nem egyéb, mint megannyi halálосnak tűnő játék, majdnem végzetes kaland. A darabokban sokszor az érezhető, hogy valami

nagyhatalmú kiszámíthatatlan úr tökéletlen tréfáinak vagyunk szenvedő, de néha kacagó áldozatai. A tragédia és a komédia hajszál híján egy és ugyanaz, s nagyon nehéz kiszámítani, hogy merrefelé billen majd a mérleg.

A majdnem ötven éve drámát író szerző már a kezdetekben kimunkált maga számára egy vissza-visszatérő dramaturgiai sémát, motívum- és képrendszert. Groteszk szemléletmódja, bravúros nyelvi játékaik mindvégig jellemzik műveit. Ezeknek a variálásait végzi s ez tapasztalható az 1992-ben keletkezett *Erdőréme* című mesejátékban is.

Határ Győző a mindenséget szeretné műveibe belesűriteni, s nem ügyel arra, mi fontos, mi kevésbé lényeges. Így lesznek a drámákból néhányszor az illető korról szóló anekdotázó, tényközlő, hallatlan okos, szellemes epikus előadások, amelyek mintha a középkor szimultán színpadjára lennének tervezve, álmodva. Mindent egyszerre igyekszik megmutatni, s a néző, az olvasó választhat belőle, gyönyörködhet e szín-játszó világban.

- 1 HATÁR Győző, *Mamu a hamumondó* = H. Gy., *Sírónevető*, München, 1972, II., 433.
- 2 HATÁR Győző, *Sírónevető*, I–II., München, 1972.
- 3 HATÁR Győző, *Golghelóghi*, London, 1976; 1978; 1989; Szombathely, 1989. (Az itt idézett lapszámok az 1976-os kiadásból valók.)
- 4 HATÁR Győző, *Mangún*, London, 1992.
- 5 HATÁR Győző, *Mangún*, i. k., 13.
- 6 HATÁR Győző, *Sírónevető*, i. k., II., 606.
- 7 HATÁR Győző, *Az ige igézetében*, London, 1990, 200.
- 8 HANÁK Tibor, *Vonulástan (Határ Győző)* = H. T., *A filozófia: kritika*, Bécs, 1980, 208.
- 9 ERDŐDY Edit, *Látomás a múlttól és a jövőről. Határ Győző prózai és drámai műveiről*, Műhely, 1984, 6. sz., 6.
- 10 HEGYI Béla, *Távolsági beszélgetések*, Bp., 1990, 218–219.
- 11 HATÁR Győző, *Sírónevető*, i. k., 608.
- 12 VARGA Zoltán, *Kegyetlen nevetetés (Határ Győző drámáiról – vitatkozó elismeréssel)* = V. Z., *Későn okosan?*, Újvidék, 1989, 38.
- 13 SANDERS Iván, *Rendhagyó drámák*, Új Látóhatár, 1974, 300.
- 14 GÖMÖRI György, *A lehetőségek színháza* = G. Gy., *Nyugatról nézve*, Bp., 1990, 143.
- 15 HATÁR Győző, *Az ige igézetében*, i. k., 219.
- 16 HATÁR Győző, *Légy minaret!*, London, 1990, 119.
- 17 HATÁR Győző, *Görgőszínpad*, Bp., 1988.
- 18 BAHTYIN, Mihail, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCSZÖL Csaba, Bp., 1982, 23.
- 19 GÖMÖRI György, i. m., 142.
- 20 SZAKOLCZAY Lajos, *Közeltés 77 pontban Határ Győző Golghelóghijához = Dunának Oltnak*, Bp., 1984, 437.
- 21 BÉCSY Tamás, *Mi a dráma?*, Bp., 1987, 89.
- 22 HATÁR Győző, *Görgőszínpad*, i. k., 5.
- 23 HATÁR Győző, *Sírónevető*, i. k., I., 372.
- 24 BERKES Tamás, *Senki nem fog nevetni...*, Bp., 1990, 79–80.

- 25 SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete 1880–1950*, ford. ALMÁSI Miklós, Bp., 1979, 44.
26 HANÁK Tibor, *i. m.*, 203.
27 SZONDI, Peter, *i. m.*, 49.
28 BAHTYIN, Mihail, *i. m.*, 104.
29 Uo., 264–265.
30 ÖRKÉNY István, *Vallomás a groteszkről = Ö. I., Visszanézve*, Bp., 1985, 269.
31 Uo., 270.
32 BAHTYIN, Mihail, *i. m.*, 34.
33 Uo., 416.
34 Uo., 52.
35 HATÁR Győző, *Az ég csarnokai*, London, 1987, 137.
36 BÉCSY Tamás, *A drámamodellék és a mai dráma*, Bp., 1974, 207.
37 SZONDI, Peter, *i. m.*, 45–46.
38 BÉCSY Tamás, *i. m.*, 317.
39 SZONDI, Peter, *i. m.*, 71.

Margócsy Klára *Határ Győző drámái* című
kandidátusi értekezéséről

A magyar irodalmi nemzetszűkítés egyik szomorú mutatója az volt évtizedeken keresztül, hogy a nyugati magyar irodalmat kirekesztette a nemzet nyilvános ismeretanyagából. A nyugati magyar írók műveihez csak illegálisan és véletlenszerűen juthatott a szakember is. Ebből egyebek mellett az következett, hogy ennek az irodalomnak az alkotói csupán fantomokként léteztek a magyarországi irodalmi köztudatban, még a tájékozottabb szakember is csak elképzelte egy-egy véletlenszerűen elért mű alapján, hogy milyen lehet a szerző többi, hozzáférhetetlen könyve, milyen lehet az életmű egésze. Aztán, a nyolcvanas évek elejétől kezdve lassan enyhülni kezdett ez a tiltás, hosszas huzavona után megjelent 1981-ben a *Vándorének* című antológia, majd ezt lassan az egyes szerzők igen óvatosan kiválasztott egy-két művének a publikálása is követte. A nyolcvanas évek második felében, különösen pedig a rendszerváltás után viszont szinte elárasztották az egyre inkább áttekinthetetlenné váló magyarországi könyvpiacot a nyugati magyar szerzők korábbi munkáinak kiadásai. Örvedetesen kiegészült, teljessé vált az irodalmi színskála. Az irodalom természetes életének korábbi gátoltsága azonban még hosszú ideig rányomja bélyegét kritikai szemléletünkre, érték tudatunkra. Hiszen, ha csak a nyugati magyar szerzőknél maradunk is, világosan láthatjuk, hogy a kellő időben elmaradt kritikai befogadás pótolhatatlan, rekonstruálhatatlan. E művek értelmezéséből és megítéléséből kimaradt az első megjelenésük idején esedékes megmértetés és értékelő elemzés. Emellett mai kritikai életünk egyszerűen nem tud megbirkózni a hirtelen rászabadult rengeteg művel. A befogadás és értékelés esetleges, véletlenszerű. A korábbi sérelmeken, zavaron sokat enyhített a Béládi–Pomogáts–Rónay-féle irodalomtörténet, de az egymagában nem pótolhatta a maga idejében elmaradt befogadást. Összefoglaló, minden értéket számba venni kívánó jellege folytán pedig természetesen nem adhatta az egyes életművek elmélyült elemzését. Ezúttal ugyanis előbb született meg a szintézis, mint a részletek alapos feltárása. A nyugati magyar irodalom megítélésében a zavar és tétováság ma is feltűnően nagy, messze túlmutat a szokásos és természetes megítélésbeli eltéréseken. Az áttekintő tanulmányok éppúgy fölöttébb hiányoznak, mint a személyi monográfiák. Különösen feltűnő, hogy az elmúlt

évtizedekben maguk a nyugati magyar irodalomtörténészek, esszéírók sem készítettek monográfiát egyetlen jelentős kortársukról sem. Magyarországon pedig – tudomásom szerint – a nyugati magyar írók közül egyedül Márai Sándor életműve kapott eddig monográfikus értékelést.

Mindezt előre kellett bocsájtanom ahhoz, hogy Margócsy Klára témaválasztását kellőképpen méltányolhassam. Határ Győző drámáiról kandidátusi értekezést írni nagyon időszerű és nagyon nehéz feladat. Határ Győző egészen különleges helyet foglal el a magyar irodalomban. Több szempontból. Életműve értékét tekintve többnyire egyértelműen a legjelentősebbek között emlegetik, de az is tény, hogy munkássága – s különösképpen drámái – szinte teljességgel ismeretlenek a magyar olvasók, sőt szakemberek előtt is. Határ Győző maga is tudja ezt, többször vall is erről keserű iróniával. 1990-ben adott nyilatkozatát Margócsy Klára ötletesen választotta disszertációjának mottójául: „Egy élet munkájával elértem, amit a magyar írók közül kevesen: a legnagyobb nemolvasótábort mondhatom magaménak.” A minősítés és az ismeret közötti igen nagy különbség persze életművének különlegességéből is következik. A teljes szabadság, valamint az „európaiság és antipróféta-ság” jegyében alkotó művész könnyedén lép át nemcsak a műnemek és műfajok, valamint a történelmi korok, hanem a művészetek és tudományok mezsgyéin is. Legendák veszik körül alakját, s ezeket a legendákat maga is különös kedvteléssel bővíti, színezi. Művének befogadását, elemző értékelését különlegesen nehézé teszi az, hogy benne valóban „minden” és „mindennek az ellenkezője” megtalálható. Életműve oly bonyolult és terjedelmes, hogy feltárása, kritikai elemzése igen nagy türelmet és elmélyült munkát kíván. Irodalomtörténet-írásunknak azonban sürgető feladata, hogy ezt a különleges életművet megértse, értékelje és elhelyezze a magyar irodalom alakulásrajzában. Margócsy Klára disszertációja tehát különlegesen nehéz és különlegesen fontos feladatra vállalkozik, amikor tizennyolc dráma alapján ennek az életműnek egyik legfontosabb vonulatát, Határ Győző drámáirói művészetét „térképezi fel”.

Ezt a feltérképezést úgy végzi el, hogy eljárását a statikus és dinamikus módszer egyesítésének nevezhetjük: előbb kiemeli és rengeteg példával illusztrálva, alaposan elemzi Határ Győző drámaművészetének fő sajátosságait, majd egyenként veszi sorra a darabokat, rövid jellemzésekkel vezet végig a drámáirói életművön. Ezzel a kettős módszerrel éri el azt, hogy disszertációja plasztikusan és hitelesen bemutatja Határ Győző drámaművészetének esztétikai karakterét, s emellett az egyes darabokat is elevenen felidézi, ismerteti.

A disszertáció szakmai értékét túlnyomórészt az első nagy egység foglalja magába, a második rész a rövid egyedi jellemzésekkel jól szolgálja a Határ-életmű tájékoztató megismertetését, de ezek a rövid jellemzések – a szakszerűen kiemelt és alaposan tárgyalt *Golghelóghi* kivételével – nem adnak módot elmélyült elemzésre a szerzőnek, inkább csak a darabok tartalmi bemutatását egészítheti ki az esztétikai sajátosságaira is utaló mondatokkal. Így is fontos ez a fejezet az ismertető értéken túl még azért is, mert ez világítja meg leginkább a Határ-drámák értékbeli különbségeit.

A disszertációt három kisebb bevezető fejezet indítja. Ezek a témaválasztásról, a dráma szerepéről az életműben, illetve Határ Győző szellemi rokonairól adnak rövid áttekintést. Majd a disszertáció végén kitekint a szerző a kortárs magyar drámairodalom esetleges kapcsolódási pontjaira, végül pedig összegzi eredményeit. A disszertáció szerkezete világos, stílusa és logikai rendje példaszerű.

Margócsy Klára egész munkáját jellemzi az a korrekt módszer, hogy a szakirodalomra szakszerűen hivatkozik, megidézi az egymásnak gyökeresen ellentmondó nézeteket, majd határozottan állást foglal a számára leginkább meggyőző érvelés mellett, de igyekszik megérteni az azzal ellentétes érvek gyökerét és indokait is: Határ Győzőt például Gömöri György elsősorban drámaírónak, Rónay László filozófusnak, Szokolczay Lajos költőnek minősítette. Margócsy Klára Gömöri nézetét osztja, de összegző feloldását is adja az ütköztethetőnek látszó nézeteknek: „Nála a dráma átfolyik filozófiai fejtegetésbe, lírai látomásba, versek, mondókák tarkítják műveit – nem válnak el a műfajok, műnemek – világszínházban gondolkodik.” Értékes és rokonszenves ez a másokat megértő, de a maga nézetét határozottan képviselő módszer, s erre igen sok példát lehetne idézni a disszertációból. Ennek értékéből semmit nem von le az, hogy éppen az idézett példa alapkérdése talán fölösleges is, hiszen egy életművön belül aligha fontos ez a rangsor, különösen akkor, ha ennyire a nézőpont függvénye csupán az ítélet az életmű rendhagyó jellege miatt. Viszont ahhoz, hogy a disszertáns elhelyezze a drámákat Határ Győző életművében, szükséges lett volna legalább futólag rápillantania Határ Győző regényeire és költészetére, sőt föltöbb vitatható értékű irodalomtörténeti, kritikai munkásságára is, hogy érvelése ne kijelentészerű legyen. Azért jegyzem ezt meg, mert elhelyezni valamit valahol csak akkor tudunk, ha látjuk a helyet magát. Másrészt pedig azért, mert a disszertáció más fejezeteinek egy-egy félmondatából nyilvánvaló, hogy Margócsy Klára Határ-ismerete határtalan.

Rokonszenves kritikai módszerét szerencsére magával Határ Győzővel szemben is alkalmazza.

Fölvillantja Margócsy Klára Határ Győző szellemi gyökérzetét is. Az erre vonatkozó megállapításai is határozottan előkészítik a drámai életmű alapos elemzését, hiszen az, hogy a szakirodalom számtalan lehetséges előzményére mutatott rá, hozzátartozik ennek az életműnek a karakteréhez. A Rabelais-inspiráció kiemelkedő fontossága pedig nyilvánvaló. A disszertáció későbbi fejezetei meggyőzően igazolják Margócsy Klárának azt a nézetét, hogy „szándékolt gyökértelensége, hagyománytagadása ellenére a karneválos, cirkuszi jellemzőkben bővelkedő középkori színház” áll Határ Győzőhöz legközelebb, „amely a világegész megragadására törekedett, s amely minden lehetséges eszközt felhasznált, hogy nézeteit, elképzeléseit, gondolatait a nézőkkel közölhesse”.

Margócsy Klára értekezésének legértékesebb fejezetei azok, amelyekben a Határ-színház esztétikai bemutatását adja. Mihail Bahtyin *François Rabelais művészeté, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című könyve segíti abban leginkább, hogy felfedezze és pontról pontra kimutassa a középkori Theatrum Mundi felfogás meghatározó jelenlétét a Határ-drámák világképében, s hogy gazdagon bemutathassa a karneváli, vásári jellegzetességek minden fontos elemének továbbélését e drámaírói életműben. Érzékletesen elemzi Margócsy Klára mindazokat a vonásokat, amelyek a világszínpadi és a karneváli, vásári jellegből következnek: a játék, a színpadon létezés fontosságát, a hősök mérhetetlen számát és belső életük hiányát, a figurák humoros, szatirikus önreflexióit, gyors reagálásait, az elfogadott értékek sorozatos semmivé válását, a világ folytonos átmenetiségét, az átváltozások, rangfosztások, rejtőzködések sok-sok variációját, a szereplők egymást kizáró ellentétekbe való átcsapását, a varázslatok szerepét – hogy csak néhányat említsek a fontosabb jellegzetességek közül. Margócsy Klára valamennyi sajátosság bemutatására sok-sok Határ-drámát idéz. Ily módon kétségtelenné teszi e drámák esztétikai jellegére vonatkozó megállapításait. A példákat itt igazolásul használja, bővebben nem tárgyalja az egyes műveket, mégis a jellemzések példaanyaga közvetetten egészében már gazdag drámaelemzésekkel rakódik össze, egyfajta értékangor sejtelve is áttűnik az illusztráció gyanánt megidézett anyagon. A *Golghelóghi* az a nagy mű, amelyik e dráma művészet összes jellegzetességeit hordozza.

Ebben a karneváli világban valóban minden megtörténhet, a szerepek könnyedén felcserélődnek, minden megvehető és az „állandóságnak még a látszata is hiányzik” és „Mindenütt örvénylik a lézsisbvásár”.

A karneváli, vásári vonások elemzését természetesen követi a művek groteszk jellegét bemutató fejezet, hiszen a karneváli átmenetiség, értékbizonytalanság kifejezésének adekvát esztétikai minősége a groteszk. Kár, hogy a

szerző e gazdag fejezetet nem alapozza meg elméletileg. Nem világítja meg a groteszk esztétikai minőség legfontosabb sajátosságait, hanem azokat ismertnek veszi, s egyből a groteszk különféle megnyilvánulásait elemzi: a Halál mutatványait, a Hatalom játékait, a tótágast álló világot, majd végezetül – erős szempontváltással – a fantasztikum szerepét. Ez utóbbi ugyanis nem tárgyi, hanem szemléleti elem, s igazában az előző három téma mind-egyikének kifejezésére szolgál. Margócsy Klára a fantasztikumot – Szilágyi Ákos tanulmánya alapján – „a groteszk formameghatározása leglényegesebb elemé”-nek nevezi, de nem kísérli meg sem a groteszk és a fantasztikum, sem a groteszk és az abszurd elméleti analízisét. A fantasztikumot és az abszurdot egyaránt a groteszk fogalmába sorolja. Némi zavart okoz ez a tisztázatlanság. Azt állítja, hogy groteszkről fantasztikum nélkül nem beszélhetünk, viszont a groteszkről szóló fejezeten belül D alfejezetként különíti el a fantasztikum szerepét tárgyaló részt. Az elméleti tisztázatlanság ellenére a művek groteszk jellegét elemző fejezet igen gazdag, s jól érzékelteti a Határ-művek egyik jellegadó vonását.

A művekben fellelhető paródiákról szóló rövid fejezetet is érdemes lett volna a parodisztikus hangnem rövid elméleti bemutatásával kezdenie, mélyebb lehetett volna akkor maga az elemzés.

A disszertáció logikus rendjét dicséri, hogy fejezetei természetesen következnek egymásból. A karneváli jelleg elemzése átvezet a groteszk és a parodisztikus vonások bemutatásához. Ezekre viszont épp ilyen természetességgel következik a darabok nyelvi humoráról szóló rész. Itt is érdemes lett volna legalább néhány mondattal megvilágítani a groteszk és a humoros esztétikai minőség különbségét is, mert így a gazdag jellemzésben túlságosan összefolyik e két minőség, s mindkettőt humorosnak minősíti a fejezetcím. Ennek a fejezetnek külön érdeme, hogy itt végre erőteljesen megszólal a szerző kritikai viszonyulása is tárgyához. Kétségtelen ugyanis, hogy Határ Győző igen jelentős nyelvteremtő költőnk, de nyelvi fantáziájának túlhajtása el is kedvetleníti az olvasót, sokszor egyenesen elriasztja műveinek olvasásától. Igaza van Margócsy Klárának, amikor azt írja, hogy „A mindent el-árasztó szóbőség, a rengeteg körülírás, a dolgok kódosítása nyomasztó hatású.” Így van ez annak ellenére, hogy – miként a disszertáció szintén hangsúlyozza – mindezek funkcionális indokkal kerülnek a művekbe.

A művek dramaturgiáját elemző fejezet zárja az általános esztétikai jellemzést. Különösen szerencsésen hasznosítja itt Margócsy Klára Peter Szondi könyvének a stációdramával foglalkozó fejezetét. Meggyőzően vezeti vissza az alakok egysíkúságát, a légüres teret, a logikai kompozíció hiányát és más sajátosságokat a stációdrama jellegre. Emellett igen alapos kritikai észrevé-

teleket tesz midőn megállapítja, hogy a Határ-drámáknak az eleje általában érdekes, de aztán nehezkessé, túlírtakká válnak a darabok.

Az egyes drámákat dióhéjban sorra bemutató rész inkább csak pedagógiai célzatú lehet az eddigiekhez viszonyítva. A funkciója az, hogy az eddig csak példaanyagként kezelt művek önállóan is bemutatást nyerjenek a disszertációban. A darabok összetett elemzésére itt már sem szükség, sem mód nincs. Az előző fejezetek gazdagon kiemelték a darabok közös jellegzetességeit. Ha most egyenként is elmélyülten elemezné a drámákat, elkerülhetetlen lenne a sok-sok ismétlés az esztétikai jellemzésben.

Margócsy Klára disszertációja összetetten és szemléletesen, igen gazdag példaanyaggal dokumentáltan mutatja be Határ Győző világszínpadának legfontosabb művészi jellegzetességeit és plasztikus képet ad minden egyes darabjáról is.

Végezetül egy rövid fejezetben igyekszik megjelölni e drámaművészet kapcsolódási pontjait a kortárs magyar drámairodalomban, s elsősorban a *Golghelóghi* és Weöres Sándor *A kétfejű fenevad* című drámájának paralel vonásaira mutat rá, illetve jelzésszerűen említ meg néhány más művet és szerzőt. Ez a fejezet szándéka és eredménye szerint is vázlagszerű. Úgy vélem, itt, a kapcsolódási pontok keresésekor nem kellene drámaírókra korlátoznia figyelmét, s akkor sokkal gazdagabb lehetne a kép, hitelesebb is. A szerző is utal Hamvas Béla munkásságának rokon vonásaira. Ez is alaposabb kifejtést érdemelne, más, hasonló párhuzamok is kínálkoznak még Határ Győző irodalomtörténeti helyének a kijelöléséhez. Ezek alapos bemutatása azonban nem e disszertáció feladata.

A disszertációt lezáró *Végkövetkeztetések* című fejezet Határ Győző drámaművészetének a részleteken túlmutató belső inventorát a világ „zsvány zsinat”-át leleplező szándékban jelöli meg. Azoknak az irodalomtörténészeknek és filozófusoknak az érveire ad sok új adalékot, akik Határ Győző különleges művészi világának humanista értékeit vallják.

Opponensi vélemény Margócsy Klára *Határ Győző drámái* című kandidátusi disszertációjáról

A Londonban élő Határ Győző terjedelmében is nagyszabású életműve – költői, elbeszélő, drámai és bölcséleti művek egész sora – a nyugati világban élő magyar irodalom egyik legnagyobb és leginkább látványos eredményét hozta létre. Örvendetes, hogy ez a hatalmas és szellemi értékekben igen gazdag életmű Margócsy Klára szorgos munkájának köszönhetően most tudományos disszertáció tárgya lett. Mindezzel nemcsak élő író munkássága került a kutatás érdeklődésébe, hanem emigráns írástudóé is, ami maga tanúsítja azt, hogy a nyugati magyar irodalmat integrálni akarja és tudja a hazai szellemi élet.

A disszertáció írója igen nagy feladatra vállalkozott, minthogy Határ Győző munkássága igen terjedelmes és szerteágazó, emellett igen nagy filozófia- és művelődéstörténeti anyagot foglal magába, és ennek az anyagnak a vizsgálata és identifikálása nélkül magának az életműnek a tárgyalása is csak vázlatos lehet. Margócsy Klára jó érzéssel választotta ki azt a részterületet, amelyet személyes vonzalmái és eddigi kutatói gyakorlata következtében a legteljesebben át tud tekinteni és össze tud foglalni. Ez a részterület a londoni magyar író drámaírói munkásságának vizsgálatát jelenti, a szerző tehát tulajdonképpen három vaskos kötet dráma – a kétkötetes *Sírónevető* és a terjedelmes *Golghelóghi*, valamint néhány ezekben nem szereplő színpadi mű vagy verses dialógus – részletekbe menő elemzését és átfogó jellemzését végzi el.

Felvetődhet persze a kérdés, hogy valóban a dráma világa képezi-e Határ Győző életművének legfontosabb fejezetét, amint ezt a disszertáció szerzője és mellette még néhány kritikus állítja. Megkockáztatnám azt a feltevést, miszerint Határ alkotó tevékenységének tengelyében inkább a költészet áll. Maga Margócsy Klára is egy helyen arról beszél, hogy Határ színpadának hősei igazából nem eleven emberek, azaz nem a drámaíró tulajdonképpeni tárgyai, hanem elvont képletek és bölcséleti példázatok: „Elvont, légtüres térben lebegő világ jelenik meg a darabokban olyan konstrukciós logika szerint, amelyet a szerző határoz meg. [...] Vegytisztán, minden esetlegességüktől megfosztottan léteznek ezek a szereplők, némileg légszomjjal küszködnek,

hiszen egy példázat résztvevői, egy eszme szolgálatában állnak, valami megfontolandót sorsukból le kell majd vonni a nézőnek, olvasónak.”

Határ Győző munkásságának ugyanis két erős oldala van: a bölcséleti hajlam és erudíció, továbbá a hatalmas nyelvertermő fantázia és invenció. Minden idők egyik legműveltebb magyar írója ő, akinek ismeretanyaga Babiitséval, Németh Lászlóéval és Hamvas Béláéval vetekedhet, és minthogy élete javát Londonban, az egyetemes kultúra egyik legfontosabb fellegrvárában töltötte el, rendkívül gazdag tudásanyagot gyűjthetett össze. Ennek a tudásanyagnak a központjában mindenekelőtt a filozófia története áll, illetve mindaz, ami ezzel összefügg, tehát a vallástörténet, a mítosz kutatás, általában a mentalitás- és ideológiatörténet, és ez egyaránt magába foglalja az ókeresztény apokrif iratok, a gnosztikus tanítások, a középkori misztikusok vagy a XIX. és XX. századi élet- és szellemfilozófiák ismeretét.

Az életmű másik „erős” oldala a nyelvi fantázia és invenció, erről Margócsy Klára is igen meggyőzően beszél. Határ Győző nyelve rendkívül erőteljes, emellett hajlékony, szóképeinek kialakítására nemcsak a szürrealisták, hanem a dadaisták is hatottak. Ez a nyelv különösen invenciókban gazdag, Határ Győző szóleleményeiből tanulságos és érdekes kis szótárt lehetne összeállítani, amely azt is jelezné, hogy az emigrációs lét sajátos helyzete, amely egy erősen izolált nyelvi műhely felépítéséhez vezet, milyen hatással van a modern magyar irodalmi nyelv alakulására. Nos, a bölcséleti hajlam és erudíció, valamint a nyelvertermő invenció együttesen inkább a költészetnek kedvez, mint a drámaírásnak vagy a narrációnak. És valóban, Határ Győző eredeti tehetsége nem annyira a színpadi és az epikai, inkább a költői alkotásokban érvényesül.

Mindettől függetlenül Margócsy Klára igen találóan és többnyire hiteles elemzések tükrében mutatja be Határ Győző színpadi játékait. Helyesen hívja fel a figyelmet az írónak arra a törekvésére, hogy a színpadon egyfajta „világegészt” kíván megjeleníteni. „Nála – hangsúlyozza – a dráma átfolyik filozófiai fejtegetésbe, lírai látomásba, versek, mondókák tarkítják műveit – nem válnak el a műfajok, műnemek – világegészen gondolkodik.” Hitelesen ad képet azokról a dramaturgiai eszközökről is, amelyek ennek a „világegészenek” a létrehozását szolgálják. Ezek az eszközök a következők: a Nagy Világszínház középkori eredetű hagyományának, azaz a misztériumjáték formájának a felújítása, a drámák karneváli, vásári karaktere – ennek elemzése során igen helyesen Mihail Bahtyinnak a középkor és a reneszánsz népi kultúráját vizsgáló elemzéseire támaszkodik –, a művek groteszk jellege, a művekben elrejtett irodalmi paródiák, továbbá a darabok nyelvi humora. Ezek a kategóriák valóban alkalmasak arra, hogy a szerző hiteles képet adjon

Határ Győző drámaírói munkásságáról, illetve arról a világrépről, amely e dramaturgia mögöttes terében foglal helyet.

Ezt követve a disszertáció második részében sorra veszi a drámai életmű darabjait, a korai, még Magyarországon született *A majomháztól* az utóbbi években keletkezett *Az ölelhetetlenig*. Valamennyi elemzés, a maga tömörségében is, lényeges tulajdonságokat világít meg, nemcsak a téma forrását jelöli meg és nemcsak a cselekmény menetét, a dráma szerkezetét írja le, hanem bemutatja a szövegben alakot öltő világrépet és szemléletet is.

Ezek a drámai játékok valójában Határ Győző szkeptikus és agnosztikus történelemfilozófiáját fejezik ki, rendre azt a gondolatot, amely szerint a történelem világa lényegében irracionális folyamat, az emberi cselekvések mozgató rugói, ha vannak egyáltalán, megismerhetetlenek, s a történelem menete képtelen hatásoknak, kiismerhetetlen erőknél engedelmeskedik. Ezt a keserű történelemfilozófiát Határ rendkívül színes, ötletes és dekoratív formákban szólaltatja meg. Az egyfelvonásos jelenetek sora valójában igen gazdag „művelődéstörténeti” antológia, amely a világirodalom, az egyetemes folklór számos motívumát dolgozza fel és a drámatörténet számos színpadi formáját alkalmazza. A motívumanyagban megtalálhatók az *Ezeregyéjszaka*, egy XVI. századi arab erotikus anekdotagyűjtemény és Dosztojevszkij motívumai, a drámatörténeti hagyományok közül a keleti színházi parabola, a középkori iskoladráma, a rokokó groteszk, a dadaista játék, a modern abszurd dráma formái. A drámai cselekmény magját képező motívumokat, a különféle színpadi formákban érvényesülő anyagot az író sajátos „fekete humora” hatja át.

Az elemzéssorozat középpontjában, méltán, a *Golghelóghi* című kilenc drámai egységet alkotó, azaz színpadi előadás esetén kilenc egész estét betöltő misztériumjáték-ciklus áll. Ez a gondolati és erudíciós tekintetben egyaránt gazdag – ahogy az író nevezi – „moraliájátéksorozat” ötven jelenetben fest vizionárius panorámát az ezredik esztendő Európájáról, a világvége eljövételének szorongató bizonyosságában vergődő kora középkori emberről, akinek szörnyű félelmeiből vakhit és babona táplálkozik. Ez az egyszerre fantasztikus és naturalista, az apokrif vallási iratok és Rabelais ihletését egyaránt mutató drámaciklus tulajdonképpen „metafizikai burleszk”, amely nemcsak a Krisztus utáni első évezred végének chiliasztikus tébolyát idézi fel, hanem a második évezred végén az emberiséget próbára tevő atomháborús pszichózist is kifejezi. Bölceleti pesszimizmust sugall, a manicheus eretnokség világrépét fogadja el, sajátos „negatív teológiája” szerint a teremtett világon nem Isten, hanem a Sátán uralkodik, és az ember, az emberiség végzetét is a sátáni akarat jelöli ki.

Margócsy Klára kitűnően foglalja össze a kilenc részes misztériumjáték cselekménysorát és jól jellemzi a drámai képek mögött álló írói szándékot és szemléletet. Mindvégig a mű belső intencióinak és szövegének közelében marad, nem bocsátkozik fellengzős eszme-futtatásokba, szolid biztonsággal tárja fel a valóban fontos irodalmi mű belső összefüggéseit, szerkezeti rendjét és stíláriis tulajdonságait. Ennek során igen jó és hasznos megfigyeléseket tesz például a *Golghelóghi* úgynevezett „körkörös” szerkezetéről, a „kockavetés” motívumának a költői világgéppel összefüggő jelentőségéről, a mű egész szövetét átjáró játékosságról, valamint általánosságban Határ Győző világfelfogásáról, filozófiai nézeteiről.

A drámaciklus bölcséleti háttérét mindazonáltal tüzetesebben kellett volna megvilágítani. Elemzőbb részletességgel szólhatott volna mind a manicheizmus dualisztikus hagyományáról, amelyről különben szót ejt a Határ Győző „nem euklideszi metafizikáját” kifejtő utószó bemutatása során. Ennél mindenképpen részletesebb képet kellett volna rajzolnia azokról a filozófiai és teológiai nézetekről, mitikus hiedelmekről, vallásbölcséleti fejtegetésekről és apokrif iratokról, amelyek a nagy mű háttérében húzódnak meg, és amelyeket Határ Győző oly kitűnően ismer és használ, nemcsak a *Golghelóghi*, hanem az általa írott filozófiai traktátusok tanúsága szerint is. Ugyancsak gazdagabb, egyszersmind elemző képet adhatott volna arról az általános kora középkori hiedelemről, amely a Krisztus utáni ezredik évre várta a világvégét, a végítéletet, a János apostol által megjövendölt apokalipszis beteljesülését. Ez a chiliasztikus hiedelem ugyanis a drámaciklus vallás- és művelődéstörténeti alapját képezi.

Ugyancsak némi hiányérzetem van a Határ-drámák irodalomtörténeti elhelyezése, pontosabban rokonjelenségeinek feltárása körül. Margócsy Klára helyesen említi meg a középkori misztériumdrámákat és az avantgarde színház hagyományait, ugyancsak jól veti össze a *Sírónevető* és a *Golghelóghi* írójának műveit Weöres Sándor színpadi játékaival. Kevésbé tudom elfogadni azt, amit Csokonai Vitéz Mihállyal és Madách Imrével kapcsolatban megállapít. Határ dramaturgiájának analóg jelenségeit ugyanis semmiképpen sem lehet a XVIII. vagy XIX. század drámái között keresni, még akkor sem, ha az író maga ezekre a klasszikus drámákra hivatkozik, hanem valóban a középkori és az avantgarde drámai játékok között. Közelebről abban a magyar dadaista-szürrealista dramaturgiában, amelyet a húszas évek modern kísérletei képviselnek. (Déry Tibor *Az óriáscsecsemő*, Mácza János *A fekete kandúr*, Barta Sándor *Cirkusz kapitalizmus*, Füst Milán *Na, mit szólsz, Freiligráth?* és Remenyik Zsigmond *Blőse úrék mindenkinek tartoznak* című darabjára gondolok.)

Műhely

BENEY ZSUZSA

Az ártatlan bűn kérdése: lélektan-e vagy metafizika (Le péché: psychologie ou métaphysique)*

Vajon közelebből, személyesebben, mélyebben értjük-e József Attila költészetét akkor, ha egy motívumát, az ártatlanság–bűn–bűnhődés kérdéskörét – bárha ez olyan nagy jelentőséggel bír is életművében, hogy motívum helyett bizvást használhatnánk a motiváció kifejezést – besoroljuk a spirituális diszciplínák valamely osztályába? Nem mond-e többet, hogyha azt próbáljuk megvizsgálni, hogy ez a kérdés besorolható-e egyáltalán bármilyen, a költészetten kívül eső kategóriarendszerbe? Maga a motívum, mint azt változóan értelmezett felbukkanásai alapján megállapíthatjuk, a költő számára mindig mint egy rendkívül komplex tartalom nyelvi absztrakciója, diffúz, tragikus létfeszültségének megfogalmazási lehetősége jelent meg. Magyarázható, mint egy lélektani történet végeredménye és szemlélhető, mint metafizikai szimbólum; ez a kétféle megközelítés azonban újra és újra, újabb és újabb dominanciákkal járja át egymást; kettősségnek éppen úgy látható, mint a megfogalmazásban megszülető egységnek. Ezért mint annak a realitásnak tükörképe, mely a verstől független világban akár tettként, akár mint annak következménye a szubjektumtól elszakítható, nem létezik; mind a mű alkotója, mind értelmezője számára metaforikus értékű.

De vajon van-e valamelyes bizonyítékunk arra vonatkozóan, hogy mi, a mű olvasói, azonos kód alapján értelmezzük a metafora jelentését, mint ahogyan azt a költő alkalmazta? A kérdés nem erre az egyetlen motívumra, hanem minden költői mű értelmezhetőségére is vonatkozik – de ennek a kérdésnek vizsgálatakor, mindenekelőtt a benne rejlő rendkívül erős egzisztenciális feszültség miatt különlegesen fontos. Ebben a kérdésben ugyanis, mint egy gyújtópontban, a költő életének minden frusztrációja összesűrűsödik, történetiségéből jelenvalóvá aktualizálódik és az én legmélyebb önmagába fordulásából átlép egy tágabban értelmezhető, én-feletti, metafizikai közegbe. Valószínű, hogy a bűnösségnek, illetve az ártatlanság bűnének kérdése először a freudi mélylélektan nyelvén tudatosuló, a pszichoanalízis által indukált, és abból következő fogalomként jelent meg József Attila költészetében; de már első felbukkanásainak idején a freudi értelmezhetőség

* A Párizsban, 1993. november 25–26-án a Paris Sorbonne IV Egyetem és a párizsi Magyar Intézet által rendezett József Attila-kollokviumon tartott előadás magyar szövege.

körét messze kitágítva, annál jóval általánosabb értelemben. Ez az értelmezhetőség azonban, bár sohasem (vagy legalábbis nagyon ritkán) fogadta el az etikai szféra illetékességét, mégis feltételezett egy etikai jellegű, stabil vonatkozási rendszert – hiszen ezt már csak a nyelvi kifejezhetőség miatt sem tagadhatta meg. Ezért ez a költészetalkotó metafora legalábbis két kód-dal: egy mélylélektanival és egy etikaival oldható fel; igazi kettőssége azonban az etikain belül jelentkezik: mint egy annak nyelvét igen, de érvényességét el nem fogadó kifejezőmód.

A jelentésnek ez a pontosan meghatározhatatlan, mégis megrázóan szuggesztív ereje a kérdéskör egészét a többértelműség homályába borítja. Alapvető problémája ez a költői motívumkutatásnak, hiszen bármely költői életművön belül is igen ritkán adatik meg az, hogy egyetlen motívumot, különösen ha az ily gazdag jelentéstartománnyal bír, és a szubjektum ilyen mély rétegéből tör elő, végig egyértelműen magyarázhatunk. József Attila költészetében pedig éppen azért, mert a verset létrehozó feszültség, s a vers formai megjelenése között viszonylag közvetlen az út, az egyértelmű meghatározottság még kevésbé adott. Maga a költő is az önmagával és a világgal szemben érzett ambivalencia egyik elsődleges formájaként exponálta a bűnösség állapotának megvallását és előhívását; hol állította, hol meg egy metafizikai jellegű magány állapotából hiányolta azt, hol irracionális szenvedéseinek feloldására, mint büntetésének okát vágyott azt racionalizálni, hol pedig, az ártatlanság bűnként történő megfogalmazásában az irracionális fixációját kereste, az előbbi vágy fordítottjaként saját szenvedését egy irracionális kivetettség vagy elsodortatás állapotával indokolva. Ugyanakkor azonban a bűn a morális emberiségből való kivetítettséget éppen úgy jelentette, mint ahogyan az ártatlanság az emberi természet szerint mindig is bűnös társadalmi közösség hiányát. Feltételezhető, hogy különböző előjelű megfogalmazásai ellenére, amikor a bűn-bűnhődés kérdésköre mint egy szinte képszerűen alkalmazható kifejezési formula rögződött, emblémává is vált, egy metafizikai hatalomhoz vagy lényeghez való viszonyulás, e hatalom lehetőségének és hiányának emblémájává. Ez az emblematis jelleg elbírja egyik tengelyén a szubjektív inszufficiencia érzését és a metafizika irracionális elidegenedettséget, a másikon a freudizmus már-már narcisztikus önmagába fordulását és a transzcendencia felé irányuló nyitottságot. Csakis ez a forma (a képként rögzült metafora) fogadtathatja el az olvasóval a jel egyértelműségéből és az értelmezhetőség hiányából fakadó paradoxitát.

Néhány kiragadott példán kísérreljük meg a motívum bemutatását. Részben rejtélyessége, részben rendkívül tág asszociációs köre miatt is úgy tűnik, mintha ez a téma többször exponálnék és a kései versek transzcendens

feszültségében nagyobb szerephez jutna, mint ez valójában megtörténik. Valószínűleg első és mindjárt egyik legtökéletesebb jelentkezése egy kétsoros töredék, melyet a korábbi kiadások, így az 1952-es Akadémiai is a kései versek, Stoll Béla szövegkritikája az 1933-ban írottak között tart számon. Ez a két sor számomra József Attila költészetének egészét összefoglalja és szimbolizálja: „Kásásodik a víz, kialakul a jég / és bűneim halállá állnak össze.” Tökéletes példája annak, ahogyan József Attila számára az anyagi és a spirituális világ egyesül: az analogikus történéis láttatása által a külső és a belső világ tökéletesen megfelel egymásnak. Érdekes, hogy a freudizmushoz kapcsolható értelemben a bűn kérdése csak az 1935-ös szonettekben bukkan fel – annak ellenére, hogy a töredék megírásának idején már évek óta kapcsolatban állott első analitikusával, Rapaport Samuval. Ez a töredék a későbbi verseknél elvontabb, az én-től távolibb, inkább keresztény értelmezésben használja a bűn fogalmát. Az én halálához vezető jelentése mint szenvedésforrás vagy mint a megérdemelt büntetés kihívása a dermedés, a fagy és a semmi érzelmileg inkább taszító, mintsem átélésre serkentő hatását okozza.

Abban a megcsavartan fájdalmas értelemben, amelyben a kései József Attila pszichológiai állapotának jellemzőjévé válik, a bűn kérdése először az 1935-ös szonettekben jelenik meg. Számos jelből kimutatható, hogy a bűntudat-érzet kezdetei a gyermek–anya kapcsolat aktualizálódásával függenek össze – s jó okunk lenne azt feltételezni, hogy a bűnösségnek–ártatlanságnak mint lelki komplexusnak egyik motivációja annak az agresszióknak elfojtása, mely részben az újraéledt kapcsolat során feltámadt, részben a Gyömrői Edittel kapcsolatos frusztrációs élmények során erre a kapcsolatra projiciálódott. Nyilvánvaló, hogy a projekció kétirányú, az anya iránt eddig elfojtott incesztus-vágyak és orális agresszióból támadt bűntudat (melyek a későbbiekben az evési, bekebelezési vágy patológikus formáiban rögzülnek) éppen olyan intenzíven vetülnek az analitikusnőre, mint amennyire az iránta támadó érzelmek feszültsége: az agresszió és az agresszió szégyene vissza az anya-figurára. A problémának azonban van egy különlegesen izgalmas vonatkozása: az, hogy az anya-versek (köztük az egyik legfontosabb, az *Iszonyat*) 1934-ben, a Gyömrői-analízis megkezdése előtt születtek; az anya-komplexus mintegy preformáltan várta és készítette elő a talajt a bűn illetén megélésére. Valószínű, hogy a Judittal töltött évek során elfojtódott agresszió az analízis gátlásokat oldó hatásával a bűnre kényszerítő személy (valódi és jelképes) megbüntetésére is irányul, és a bűn, illeténképpen, a bűnre-készítést is demonstrálja.

Ebben a periódusban már valamelyes arcot kap a bűnösség tudata, egyes versekben (pl. *Egy büntetőtörvényeszéki tárgyalás irataiból*) szinte konkrétat, a

freudizmus tantételeinek igazolását. Mintha e tanok illusztrálására, mintegy a freudizmusnak felkínált áldozati ajándékként született volna e vers – bár már itt, a probléma megjelenésének kezdetén felmerül az a kérdés, mely a későbbiekben döntően fontossá válik: „mért nincs bűnöm, ha van?” Ebből fejlődik ki a későbbiekben az ártatlanságnak mint bűnnek a paradoxona, József Attila kései költészetének e legjellemzőbb és legfájdalmasabb motívuma. Aligha tévedünk, ha Rába Györggyel egyetértve itt Kafkának, s a Kafka-hatást közvetítő Németh Andornak és körének szellemi befolyását is hangsúlyozzuk. Az irodalmi hatás azonban csak egy preformáltan rokon lelki tartalom struktúrává kristályosodásában nyilvánulhat meg – József Attilában pedig eredendően a Kafka világképével rokon abszurditás vágya kereste kifejezési lehetőségét. Magányának irracionális szorongását kívánta volna ezzel, az irracionális tartományán belül strukturálni? Istennek, egy hatalmas és indifferens apa-imágónak képét megteremteni – úgy, hogy ezt az istent saját bűnének abszurditása miatt kényszerítse a tehetetlenségre, arra, hogy egyszerre legyen igazságos és igazságtalan, büntető és felnemoldozó, tehát létező és nemlétező? Összefonódik ez egy morális világrend vágyának és e vágy képtelenségének felismerésével, s annak felismerésével is, hogy egyre inkább megdermedő én-struktúráját képtelen e folytonosan változó világba integrálni. Tökéletesen ártatlan csak Isten lehet, és önmagunkat Istenként ártatlannak látni, ez nem más, mint a hübrisz bűne, mely magában hordja büntetését: az Isten helyére lépő én nem lehet képes önmaga feloldozására még ha egyes versekben éppen ezzel próbálkozik is, és még ha a halált megelőző művekben a halállal együtt már a bűnösség állapota is elfogadhatóvá válik.

Tekintsük-e tehát az „ártatlanság bűnének” megélését egy kóros téveszmerendszer részének, mely az én és a világ szétszakadt egységét ebben az abszurd formában igyekszik helyreállítani? Olyan pszichológiai történet végeredményének, mely egyre jobban elfordul a külső valóságtól, s ezért kénytelen egy másik valóságba átlépni – a létezés egy olyan formájába, melyet azonban mégsem tud valóságosnak elfogadni, a transzcendenciának csak hiányként létező valóságába? A meghasadt én elviselhetetlensége a létezés abszurditásának felismeréséhez vezet – de vajon tudhatjuk-e, hogy ez az út honnét hova, belülről ki, vagy kintről befelé halad? Tudhatjuk-e, ha tudásunk forrása csakis a költészet, mely itt éppen a kifejezhetetlen kifejezésében válik megbonthatatlanul zárttá és megrázóvá? A címben felvetett kérdésre nincs válasz, József Attila kései költészetének intenzitása nem ismeri a vagy-vagy lehetőségét. A lélek legmélyebb rétegeiben megélt és provokált szenvedés e metafizikai abszurditás látomásában teremti meg kimondhatóságát.

BÉCSY TAMÁS

Egy drámatörténet szemléletmódja

Nagy Imre olyan szemléletmóddal írta drámatörténetét – *Nemzet és egyéniség (Drámai irodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái)* –, amelyről mindenképpen szólni kell. Elhagyta ugyanis a hazai hasonló tárgyú munkák azon nézőpontjait, amelyek voltaképpen meggátolták, hogy a tárgykört alkotó egyedi példányokba adekvátan lehessen bepillantani. („Adekvát” mondtunk, vagyis nem normatív fogalmat!)

* * *

Az irodalom egyik műnemét, a drámát a magyar szakemberek voltaképp mindig is elhanyagolták. A magyar irodalomtörténetekben jóformán a *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde* valamint *Az ember tragédiája* képviseli. Igaz, néha megemlékeznek Csokonai, Szigligeti, Csiky drámáiról is. Persze az is furcsa, hogy valóban kevés a csak, vagy lényegében csak a drámát művelő író. Továbbá szám szerint is több a vígjáték, mint a tragédia; márpedig az irodalmárok jóval többre becsülik az utóbbit. Talán ebből is értelmezhető az a furcsa tény, miszerint az angol, a francia, a német irodalomtörténetek bőven szólnak olyan drámaírókról, akik sokkal kisebb jelentőségűek az adott nemzeti irodalomban is, mint nálunk Molnár Ferenc, Bíró Lajos, Lengyel Menyhért vagy Zilahy Lajos. Az utóbbi háromról az irodalomtörténetek jóformán nem is írnak. Az is szimptóma értékű, hogy nem létezik sok magyar drámatörténet. Mondhatná valaki, ez nem jelent sokat, hiszen a magyar líra vagy az epika történetéről szóló mű talán kevesebb; még ha az egy-egy korszakról írt líra- vagy epikatörténeteket is számításba vesszük. Ez az érv azért biceg, mert a magyar irodalomtörténetek jóformán kizárólag líra- és epikatörténetek. Ha a magyar drámaírókról esik szó, azonnal a színházat is említik; kivétel talán Katona és Madách. Velük kapcsolatban az is feltűnő és jellemző, hogy művükről szoktak lényeges kérdéseket taglalni, elemezni a színház figyelembevétel nélkül is.

És ezzel a mondattal jutottunk el az imént említettek okának egyikéhez, valamint a magyar drámatörténetek egyik alapvető nézőpontjához; az írott dráma és a színház viszonyához. Az előzőt az utóbbi nézőpontjából akarják tárgyalni.

Bayer József 1897-ben megjelent két kötetes drámatörténetét azzal kezdi, hogy „drámairodalmunk történetét mindig a színészettel párhuzamosan tárgyalom, hogy egymásra hatásuk annál feltűnőbb legyen”.¹ 1907-ben Janovics Jenő *A magyar dráma irányvai* című munkájában ezt így fogalmazza: „A magyar dráma szerves, céltudatos és rendszeres fejlődéséről, fejlődésének irányairól csupán a magyar színpad létrejöttének pillanatától lehet beszélni.”² Szász Károly szerint, 1939-ben, „nagyobb sikerrel fejlődhetett volna nálunk a dráma, ha nem lettek volna oly igen nagy akadályai a színpad megteremtésének, kialakulásának”.³

Nem az a bökkenő, hogy az írott dráma hazai létrejöttét és/vagy kibontakozását a színház, a színtársulatok létesítésével kötik össze. Az ugyanis kétségtelen, hogy a dráma és a színház *gyakorlatilag* összetartozók. De csak gyakorlatilag. Ezt a fogalmat itt nem lehet a történetiség fogalmával azonosítani. Illetve legföljebb annyiban, amennyiben az általános történelmi, szociológiai és szociálpszichológiai, eszmetörténeti stb. helyzet bármely művészeti ág esetében meghatározó külön-külön is, egészükben is, de sohasem egymásra hatásuk szintjén. A történetiség a maga valódi értelmében a művészeti ágakra külön-külön érvényesül; csak a művészi stílus, művészi attitűd lehet azonos a történetiség konkrét tartalma szerint. Vagyis a történetiség maga nem határozza meg a dráma és a színpadi mű egymáshoz való viszonyát a művészi egymásrautaltság értelmében. A „színpadi mű” fogalmát használtuk és nem a színház terminust. Kétségtelen ugyanis – és ez a leglényegesebb –, hogy *külön és teljességgel más problémakört alkot a színpadi mű mint műalkotás, és a színháznak vagy a színtársulatoknak mint intézményeknek a kérdésköre.*

Ami az írott dráma és a színpadi mű mint alkotás problémakörét illeti, nem az hozta létre az írott dráma nyelvi megjelenésformáját – Név és Dialógus, ami mélyebb ismérveket rejt magában –, hogy majd a színpadon előadják; és nem az hozta létre a színpadi művet, hogy léteztek már a Név és a Dialógus nyelvi formációjában létező szövegek.

Az írott dráma és az adott kor színésze vagy színháza csak gyakorlatilag kapcsolható össze: először azzal, hogy a színtársulatok vagy a színházak meglelte *inspirálja* az írókat drámák írására. És nincs erőteljes indíttatás, ha nincs színház vagy nincsenek színtársulatok, vagy ha az adott drámaíró drámája a színházaknak nem kell.

Egyébként is, a színházművészet, ahogyan azt manapság értjük, csak a múlt század második felében alakult ki. Nemcsak nálunk, Európa-szerte. Emleget ugyan színházat D’Aubigac abbé 1657-ben (*La Pratique du théâtre*) vagy akár David Garrick (*A Short Treatise on Acting*, 1744), illetőleg Kierke-

gaard 1848-ban (*The Crisis and a Crisis in the Life of an Actress*); nálunk Egressy Gábor (*A színészet könyve*, Pest, 1866) és Paulay Ede (*A színészet elmélete = Paulay Ede írásaiból*, Bp., 1988). Azonban ezekben az írásokban vagy a drámáról olvashatunk – tragédiáról, komédiáról, cselekményről, egységességről, ízlésről vagy ízléstelen voltáról stb. – vagy az alakokról; szenvedélyeiről, érzelmeikről; illetőleg arról, hogy ez utóbbiakat miként kell a színésznek megvalósítani. A színpad szó tehát vagy az írott drámának valamely aspektusát jelölte vagy a színészi művészetet. De nem a színpadi műalkotás egészét. Éppen azért, mert színházművészet mint önálló művészeti ág a XIX–XX. század fordulóján táján jött létre. Méghozzá vitathatatlanul a különböző nemverbális jelek-elemek lényegi behatolásával. Ilyenek voltak: a különlegesen szőtt vásznak (S. Phelps 1857-ben a *Szentivánéji álom* előadásához); a lépcsők és dobogók alkalmazása (a meiningeni herceg társulata); a forgószínpad, és mindenekelőtt, legfontosabban az elektromos fény alkalmazása.⁴

A színész és a színház feladata sohasem volt az, hogy a szavakat találják meg. A színész feladata mindig is az alak megformálásának a „hogyan?”-ja; ez pedig az általános testi magatartáson, a hangmodulációkon, a gesztusrendszer egészén stb. múlik; a „hogyan?” ezekből áll össze. A színházi műalkotást pedig mindig egyfelől a színész által produkált metakommunikációs elemek-jelek; valamint a színpad egyéb nemverbális jelei-elemei, illetőleg mindezek jelentéshalmaza teremti meg. Mindezek természetesen azt is jelentik, hogy a dráma mint írott verbális jelekből álló műalkotás, és a színházi műalkotás mint nemverbális elemek-jelek révén létező műalkotás éppúgy nem vezethető le egymásból, mint ahogy ezen a módon nem is függenek egymástól, és ezen a módon nem is hatnak egymásra.

Mielőtt a színházi műalkotás önálló mivoltára lehetőség nyílt volna, teljes joggal uralkodott az a nézet, hogy a színpadon a dráma interpretációja jelenik meg. Hiszen a dráma alakjait kellett és lehetett „élővé” tenni, az alakoknak a dráma szövegébe beépített szenvedélyeit, jellemvonásait, ezek speciálisságát a cselekménnyel és ennek fordulataival.

* * *

Nagy Imre drámatörténetének előszavában ezt írja: „azt a felfogást vallom, hogy a dráma írásmű, amely a dialógus által felidézett jellemek közti viszonyra összpontosít, s világát e viszonyok változása adja, míg a színjátékban az írott szöveg beszéddé változik, tehát csak részét képezi az alakok közti kapcsolatnak, s megnő a nem verbális közlések, a metakommunikáció és a scenikai eszközök szerepe.”⁵ Elhatárolja magát tehát attól a nézettől,

amely az írott drámaszöveget mint „színpadra szánt” szöveget tekinti, és attól is, hogy a drámairodalmat a színház felől értelmezze.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Bayer József, Janovics Jenő és Szász Károly az írott drámát és a színházat nem mint műalkotásokat hozza egymással vonatkozásba, nem ilyen jellegű kölcsönös kapcsolatról szólnak, hanem a színházat mint társadalmi intézményt hangsúlyozzák. A színtársulatok oly kései megalakulását a polgárság és a kibontakozott városi élet hiányával, illetve kései megjelenésével magyarázzák. Vagyis ezek miatt nem tudott a színház mint intézmény a XVIII. század elejéig kibontakozni. Amikor a dráma és a színészet XVIII. század előtti hiányáról szólván más okokat – nyilván problematikus okokat – emlegetnek, akkor is a színészetnek mint intézményesült jelenségnek a kialakulását gátló tényezőkre utalnak. Általános jelentőségűvé emelnek bizonytalan fogalmakat. Bayer József egyetértőleg idézi Gyulai Pál nézetét, miszerint „a magyar nép szellemében ha nem is hiányzik teljesen, de nincs feltűnőbb színészi hajlam”⁶ és ennek a kifejlődését sem segíti „a magyar nép nyugodtabb vérmérséklete”.⁷ Janovics Jenő a német, a francia, az angol, az olasz „néplélek” sajátosságairól ír, mint amelyek a színészet kialakulását segítették. Nálunk viszont „az évezredig tartó szüntelen belviszályok és véres külső háborúk” a magyar lelket „keménnyé, zorddá, komollyá”⁸ tették, és nem alakulhatott ki sokáig a színészet. Szász Károly is ebben a gondolatkörben mozog: „Színjátásra, alakoskodásra nem volt nagy készség az ázsiai egyhangú puszták végtelenjéről a Duna–Tisza köze vándorolt magyar népben...”⁹

Persze nem véletlen, hogy ezeknek a drámatörténeteknek a további, szerzőket és műveket elemző részeiben ezen „néplelki” sajátosságoknak egyáltalán nincsen meghatározó funkciójuk. Mindezeket ismét csak azért említettük, hogy kitésszék, a dráma a színészettel mint intézményesített cselekvésformával van csak *gyakorlati*, az írókat *inspiráló* összefüggésben; továbbá ennek az intézményesített cselekvésformának a társadalmi nyilvánossággal való legszorosabb együttélésével. Az írott dráma és a színház kölcsönös egymásrahatását a színház írókat inspiráló erején túl is ez, a nyilvánossággal való elengedhetetlen együttélés értelmezi; ám a dráma mint mű és a színházi mű között nincs kölcsönös kapcsolat.

A nyilvánosság különösképpen fontos tényező abban a korszakban, amelyet Nagy Imre tárgyal. A nemzet, a haza, a hazafiság, a függetlenség és ezekkel párhuzamosan a nyelv áll az intellektuális érdeklődés középpontjában éppúgy, mint ahogyan az eszmetörténeti és a szociálpszichológiai alapidinamizmusok egyik legfőbb összetevőjét is ezek alkotják. Tehát olyanok, amelyek eredendően a nyilvánosság szférájában hatékonyak. Ezért nem vé-

letlen, hogy Nagy Imre is a „hazafiság drámáiról” ír, és hogy egyik fő fejezetének címe „A hazafiság abszolútuma”. Nagy Imre a nyilvánosságot ebben az összefüggésben foglalja bele munkájába. Vagyis ebben a drámatörténetben nem bújik meg akarva-akaratlanul, hogy a színház és a dráma mint mű függnek össze; nincs az a benyomásunk – mint Bayer József és Janovics Jenő könyvéből a szerzők szándéka ellenére is –, hogy a dráma és a színház között művészi értelemben van bensőséges kapcsolat.

* * *

Nagy Imre idézett mondatában még egy lényeges nézőpont rejlik; immáron nem hiányával, hanem aktív jelenlétével. Idézzük még egyszer: a dráma „a dialógus által felidézett jellemek közti viszonyra összpontosít, a világát a viszonyok változása adja”.¹⁰ Úgy gondolom, nem öndicséret, ha megállapíthatom, hogy az írott dráma ezen alapismérvét a magam drámaelméleti írásaiban hangsúlyoztam, és igyekeztem elméletileg, valamint a konkrét elemzésekben igazolni; igaz, a világirodalom jelentős műveiben. Nagy Imre a magyar dráma egy korszakára vonatkoztatottan igazolja, és korántsem világirodalmi jelentőségű művekben.

A magyar szakirodalomban, ha drámáról írnak, rendszerint jelentésteli irodalmi szöveggént kezelik ezeket a műveket; úgy, mintha regények vagy kisregények lennének vagy lehetnének. Vagyis eltekintenek a műnemi ismérvektől, azok meghatározó erejéről. Lírai művekről szólván mindig olvashatunk ritmusról, szóképekről, alakzatokról és a líra-poétika egyéb alapismérveiről. Epikus művek kapcsán a narrátor, a narráció nagyönis disztingvált fogalomváltozatairól. Drámát elemezvén olvashatunk ugyan a tragédia, a komédia, a cselekmény, a jellem problémáiról. A cselekménnyel kapcsolatban a feszesség, tömörség, az egységesség, az okozatiság rendszerint a megfelelés kritériuma. Voltaképpen nem vagy alig érzékelhető az az egyáltalán nem elhanyagolható tény, miszerint lényeges különbség van az epikailag létező cselekmény és jellem, illetőleg a dráma-cselekmény és -jellem között. Ez – hogy ezt a fogalmat használjuk – a kétféle beszédmódból, a kétféle beszédmód grammatikájából következik. A beszédmódok és grammatikák különbözősége kétségtelenül az ókori – Platonnál és Aristotelésnél egyaránt olvasható – megállapításban gyökerezik; lévén, hogy ez a „beszélő alanyok” beszédmódja és grammatikája közötti különbség. Az epikus műben az író és alakjai beszélnek; drámában csak alakjai. A cselekmény az epikus művekben mindig az író elbeszéléseként létezik, még ha van is egy közbeiktatott alak; míg a drámában az alakok dialógusaiban megjelenő viszonyváltozások előkészítése és megvalósulása a cselekmény

létmódja. Így a kétfajta íróbeszédben létező különböző cselekmény-beszédeket nem lehet azonosnak tekinteni. A dráma-beszédben csak az adekvát (ismét adekvátat mondtunk, és nem normatív fogalmat!), ami az alakok, a Nevek közti viszonyban létezik; még ha az adekvátságtól vannak eltérések is némely esetben.

Van azonban egy terminus, amit előszeretettel említenek; a konfliktust. Kisfaludy Sándor *Az emberszívnek örvényei* című drámájáról Bayer József megállapítja, hogy Kálmán is, Ilka is lemond szerelmük beteljesítéséről – ami akkor házasságukat jelentette –; és mindketten Maróthy Kálmán felesége, Milla miatt. „Az összeütközés eme szándékos kerülése lehetetlenné teszi a tragikus véget” írja, s még hozzáteszi: „Kár, hogy egyes, nem mindennapi szépségei mellett éppen a trag. összeütközés hiányzik e darabból...”¹¹ Szász Károly Kisfaludy Sándornak minden drámájára érvényesként mondja: „...se drámai cselekvényt bonyolítani, se drámailag érdekes jellemrajzot adni nem tudván – nem a színpad hivatott írója”.¹² A „drámai cselekvény” nála is az összeütközés, miként az több elemzésében látható.¹³

A konfliktus jellegzetesen XIX. századi drámaelméleti fogalom; először Hegel alkalmazta a drámaelmélet történetében. A fogalomnak azonban különböző értelme és jelentése van a történelemre, a természetre, a lélektanra vonatkoztatottan. Már ennyiből is kitűnhet, hogy nincs általánosan érvényes pontos jelentése; manapság pedig már egyértelműen metafora. Ha nem határozzuk meg drámaelméleti jelentését, a metaforikusság meggátolja, hogy differenciálni tudjuk a drámákban megjelenített viszonyváltozások fajtáit. A konfliktus drámaelméleti jelentésében – amely nem érvényteleníti a történelemben, a természetben vagy a lélektanban használatos, de különböző jelentéseit – akkor felel meg teljesen saját fogalmának, ha nemcsak két egymással ellentétes akarat és cél van, hanem ha mindkét félnek megvannak a maga eszközei is akaratának érvényre juttatásához, céljának eléréséhez. A XX. században már senkinek sem kell talán bizonyítani, hogy másként zajlik le a viszonyváltozás folyamata, ha csak az egyik fél rendelkezik eszközökkel, a másik nem; noha akaratuk és céljuk ellentétes. Ha egy drámai alaknak eszközei híján, csak ellentétes akarata vagy vágya van, de másoknak van eszköze ellene, akkor a passzív alak a viszonyrendszer centrumába, középpontjába kerül. Ha el- vagy felismerik, hogy a műnem lényegi ismérve a viszonyváltozás és nem a konfliktus, akkor könnyen el- és felismerhető, hogy a mű cselekménye akkor is drámai cselekmény lehet, ha nincs összeütközés, ha nincs konfliktus. Mivel Bayer József is az összeütközést jelölő cselekményt tartja a drámai cselekménynek, nem is becsüli Kisfaludy Sándor

egyébként igazán jó drámáját. És ugyanezen ok miatt marasztalja el Szász Károly a szerző összes drámáját.

Nagy Imre munkájának éppen az az igazán nagy érdeme, hogy a drámákról mint drámákról beszél, és nem pusztán mint jelentésteli irodalmi szövegekről, hogy példásan felismeri, melyik dráma középpontos, és nem tartja hibásnak az adott művet, ha nincs benne konfliktus. Mert van viszonyváltás.

Bár meg kell jegyeznünk, hogy a konfliktus-elv őt is megkísérti, éppen Kisfaludy Sándor ezen művével kapcsolatban. Kálmán és Ilka szerelme, Milla féltékenysége, Malforti bosszúvágya „konfliktusos szituációt igényel, hiszen a szereplők döntései egymás létérdekei, sőt léte ellen irányulnak” – írja.¹⁴ Ez akkor lenne így pontos, ha valóban lennének döntések. Kálmán nem akarja elhagyni Millát, Ilka nem akarja elvenni Kálmánt Millától; noha Kálmán és Ilka szeretik egymást. Maróthy Kálmánból ezért nem is indulhat ki drámái, viszonyt változtató vektor; mindenki másból azonban igen. Millából az, hogy ne változzon viszonyuk, Ilkából, hogy szerelmük ellenére se változzon viszonyuk; Malfortiból, hogy bosszút álljon, mert Maróthy valaha elvette menyasszonyát, Millát. Így Kálmán egyértelműen a viszonyrendszer középpontjába kerül, a mű cselekménye tipikusan a középpontos műfaj cselekménye. A középponti alak két külső viszony-vektor – szerelem és becsület – erővonalába kerül, s ez szaggatja benső világát is. Ha a dráma cselekményét és alakjainak, a drámái vektoroknak a jellegét innen nézzük, és nem a konfliktus-elvből, kétségkívül feltárulnak a mű szépségei és igazi dráma-mivolta.

A maga korában persze a drámának teljesen más aspektusai voltak fontosak. Maróthy felesége, Milla itáliai; szerelme, Ilka, pedig magyar. Ha Ilkát szereti, egybeolvadhat benne a „szerelem és hazafiság”. Nagy Imre pontosan látja ezt: „A szerelem sajátos, nemzeti módon értelmezett felfogása ez, mely szerint az egyén által átélt szerelmi érzés valójában a hazaszeretet konkrét-közvetlen megnyilvánulása, tehát a szerelem összekötő kapocs az egyén és haza között”.¹⁵

A szerelem és hazafiság ily erős összefonódása ebben a drámában kétségtelen lehet azon drámák kontextusában, amelyeket Nagy Imre vizsgál, és azon korban is, amelyben ezek a művek megszülettek. Manapság azonban valahogyan inkább csak máznak tűnik a hazafiság és Ilka magyar voltának az emlegetése; Kisfaludy Sándor drámaírói becsületére legyen mondva, sokkal erőteljesebbnek rajzolja Kálmán szerelmi lángjait, mint hazafiúi szövegeit. A korban bizonyosan a lány magyar volta igen súlyosan esett latba, hiszen ekkor bontakozott ki igazán a hazafiság mítosza a Hunyadiakhoz, Jánoshoz

és Mátyáshoz kapcsolva. Furcsa, de jellemző, hogy Bayer József a műnek ezen aspektusáról egy szót sem ejt.

* * *

Nagy Imre drámatörténete abban is különbözik elődeiétől,¹⁶ hogy az eszmés és mentalitástörténeti dinamizmusokat is alaposan beleszővi munkájába. A könyv IV., nagyobb fejezetének „A magányos hős láncai” címet adta. Ennek bevezetőjében pompásan elemzi, hogy a kor egyik mozgásiránya „a sorsát alakítani kívánó egyéniség önmagára ébredése”.¹⁷ Nagyon összefogottan szól az egyén elszigeteltségéről, láncokkal való viaskodásáról éppúgy, mint a személyiség Kant művei nyomán kialakult útkereséséről. Ennek kapcsán említi Köteles Sámuel 1817-ben megjelent, Kant eszméit is terjesztő művét. Ebben olvasható, hogy az ember kettős természetű; „érzékenysége a boldogság elérésére, okossága viszont kötelességteljesítésre [...] sarkallja”.¹⁸ Mintha csak éppen ennek lenne példázata Kisfaludy Sándor drámája, illetve Kálmán és Ilka alakja.

Ha ebben a Kisfaludy-drámában nem jelenik is meg explicite a probléma-kör, mégis ez az a kor, amely a magyar értelmiségi számára kötelességgé teszi a közéletben való tevékenységet. Mivel a hazafiság szorosan összetartozik a közélettel, az értelmiséginek szükséges részt vennie a közéleti küzdelmekben. Már Horváth János is többször utalt erre,¹⁹ miként Nagy Imre is megteszi. A közéleti és politikai tevékenység ily kötelező volta a kor viszonyaiból teljesen érthető. A későbbi magyar történelmi és szociológiai alakulás-történet persze csak tovább erősítette ezt a trendet. De vajon nem kell-e sajnálnunk – sőt, némiképp károsnak tekintenünk –, hogy jelentős számban azóta sem alakult ki és valósult meg az a másfajta értelmiségi attitűd, amely Köteles Sámuel írásában is benne rejlik. Az, amely a tágan felfogott erkölcsi szabadságból a magánszféra problémáival foglalkozik és a szorosan vett szakmaiságban tevékenykedik csak. Amely Sipos Pál *Erkölc*s – *Szabadság* című verséből is sugárzik. „A szabad, tehát kötelék nélküli embert nem béklyózzák a »kénytelenség«, a becsvágy és hírnév láncai, s így a »gonosz fondor útjai« nem hatolnak a szívéig” – miként Nagy Imre értelmezi a verset.²⁰ Vajon nincs-e kárunkra, hogy csak a közéleti-politikai szerepet vállaló értelmiségi minősül igazi értelmiséginek, azóta is; és hírneve is csak az ilyennek van? A közéleti-politikai tevékenység ugyanis a tágabb, szélesebb nyilvánossággal van mindig elengedhetetlenül és szükségszerűen összekapcsolva. A nyilvánossággal való szoros érintkezés pedig ugyancsak szükségszerűen kikényszeríti az ilyen vagy olyan ideologikusságot, akár kisebb, akár nagyobb mértékben. Ugyanakkor a sikerre való törekvést. Vajon

nem igen nagy hiány-e etikai aspektusból is – főként a humán értelmiségi körének –, hogy alig van a közélettől távol dolgozó, és így azért a napi érték-trendektől függetlenül munkálkodó értelmiség?

A kor azon drámái, amelyeket Nagy Imre igen találóan „az individualitás drámáinak” nevez, „szorosabban kötődnek a nyugati, főként német jelenségekhez, s kevesebb itthoni előzményük van”.²¹ Kétségkívül, más jellegzeteséget felmutató, kisebb jelentőségű drámák is születtek az individualitás problémakörében (lásd pl. Gorove *Az érdemes kalmár*), de uralkodóvá a lovag- és végzet-drámák látásmódja lett. Ezek központi gondolati magva a végzet, a fátum. Ezt a problémakört sem eszme-, sem mentalitástörténeti kérdésként nem említi Bayer József. Pusztán csak az egyes drámák ismertetése során – pl. Gombos Imre *Az esküvés* – írja le a fátum szót. Mindazonáltal Gombos Imrével kapcsolatban is a színháznak csak az inspiratív funkcióját említi.²² Janovics Jenő még ennyit sem tesz, *Az esküvésről* így ír: „nagyon kezdetleges munka [...], erősen érzik rajta a német szentimentális drámák hatása...”²³ Ő azonban megemlíti Kotzebue nevét, egyik gondolatával nem egyező módon. Amellett tett hitet, hogy a drámaíró a színpadon tanul; ám most ezt írja: „Íróink tőle tanulták meg a drámaírás titkait.”²⁴ Mindezek ismét azt jelölik, hogy Bayer és Janovics munkái voltaképp nem fogták át tárgykörüket szélesebb nézőpontból.

A korszakot illetően az is jellemzően szimptóma értékű, hogy épp a végzetdrámák világképét vették át. Ezen művekben a sors, a végzet „az emberek tetteit és élményeit megállapítja és elhatározása értelmében eszközli”, idézi Nagy Imre Heinrich Gusztáv megállapítását.²⁵ Vajon miért van ez így épp akkor, amikor a szabadságról oly sokat írtak; és nem csak nemzeti összefüggésben? Akkor, amikor „a korszak két vezérszólama [...] a nemzet és egyéniség elve”²⁶ – tehát az egyéniség is?

Voltaképp ismét egy drámaelméleti problémakör az, ami miatt egy igazi végzetdrámát, Gombos Imre *Az esküvés* című művét valamiképp félreértik. A fejedelem fia elrabol egy menyasszonyt és megöli a vőlegényt. A fejedelmi apa nem tudja, ki a gyilkos, és megesküszik, akárki az, halnia kell. Kiderül, fiának kell meghalnia. A nép és környezete kéri, másítsa meg esküjét. Ezt nem teszi, de akként módosítja, hogy fia párbajozzon; ha meghal, megbűnhődik, ha életben marad, felmentődik. Leeresztett sisakkal – tehát ismeretlenként –, ócska bádoringben és csorba karddal ő maga áll ki fia ellen; fia természetesen megöli. Miután a fiú rájött, kit szúrt le, kárdjába dől. A trivialiság leegyszerűsítve ennyi a történet. Rendszerint azt kifogásolják, hogy a fiú nem a lányrablásért bűnhődik, és nem is a vőlegény megöléséért, hanem mert megölte – noha tudtán kívül – az apját. Először van a lányrablás

és következményeinek eseménysora, majd az esküvés és az ebből következőké. Nagy Imre szerint ezért nincs „egységes szituáció”, és emiatt „felbomlik az eseménysor elemeinek okszerűsége; a cselekmény mozzanatai nem fakadnak szükségszerűen egymásból”.²⁷ Bayer József is azt jegyzi meg, hogy a fejedelmi apa „a cselekményhez nem is tartozó okból teszi kényszerűséggé” saját fia halálát. Vagyis azzal a cselekményen kívüli mozzanattal, hogy párbajt ír elő és ő áll ki, hiányos felszereléssel fia ellenében. Így a fiú olyan bűnért – az apagyilkosság miatt – hal meg, „melyben nincsen része!”²⁸

A drámaelméleti tény az, hogy a szerző világgépének magva miatt nem is lehetséges ebben a dráma-világban egységes cselekmény; és mozzanatait sem fűzheti össze az okság. „Fátum az, aminek okát nem adhatjuk”, idézi Nagy Imre a mű világgépének egyik kulcsmondatát; majd hozzáteszi, „Gombos következetes abban, hogy a sorsot az embernél hatalmasabb, s vele szemben ellenséges erőnek tartja...”²⁹ A magunk részéről hozzátehetünk még egy mondatot a drámából: „...a sors játszik a mi akarattunkkal, rabság a mi szabadságunk...” A drámában a fátum, a sors, a végzet szót gyakran és minden alak kimondja. És éppen ez a mű világszemléletének gyújtópontja; mindent a fátum cselekszik, vagyis minden ok nélkül következik be. Még akarát sincs, ezzel is a „sors játszik”. Ha a konfliktusos vagy a középpontos drámák szükségszerűséget tartalmazó, egységes és oksági összefüggésekben haladó cselekményének nézőpontjából tekintünk Gombos drámájára, csak a fenti ítéletekre juthatunk. Ezek a megállapítások igazak, noha – véleményem szerint – *nem adekvát nézőpontból meghozott helyes ítéletek*.

A dráma kétszintes dráma lenne, ha az lenne. Akkor lenne valóban az, ha a sors, a fátum, a végzet az általánosan elfogadott második, az evilági fölött lévő, és az evilágit ilyen abszolút mértékben meghatározó szint lenne; méghozzá eleve, a dráma világától függetlenül. Mivel ez nincs így, a fátum a mű világában épül föl második szintként, de pusztán úgy, hogy az alakok állandóan hangoztatják meglétét. Így azonban a fátum mégsem épül(het) föl második világszintként; a befogadó nem képes oly erőként látni, amely minden tettet, érzelmet, bármily és bármely esetet – pl. még a fejedelem esküjét is – abszolút szükségszerűséggel meghatározhat és létrehozhat. Mivel Gombos Imre ezt láttatja, a fátum szükségszerűsége uralkodik itt, az oksági szükségszerűség helyett. A mű világában kétségkívül minden a fátum hatására történik; a fátum fog mindent egybe és tart össze; és ez adja az egységességet és emiatt semmi sem véletlen. Am épp azt tulajdonítjuk a fátumnak, ami véletlen, azt tulajdonítjuk a fátum működésének, aminek nem tudjuk az okát. Ez pedig kizárja, hogy a fátumot szükségszerűségnek fogjuk fel vagy

így érzékeljük. Ennek viszont az a következménye, hogy a mű világa mégis rákényszeríti a befogadóra, miszerint mindent az oksági összefüggések alapján nézzen; ebből a szemszögből pedig itt majdnem minden véletlen, indokolatlan. Mindazonáltal ez a mű is jobb, mint vélik; különösképp, ha ráhangolódunk a fátumnak ezen felfogására. És alakjai sem olyan egysíkúak, jóval több bennük az összetettség, mint a kortárs drámák zömében. Vagyis végül persze igaz, hogy „a cselekmény mozzanatai nem fakadnak szükségszerűen egymásból”, miként Nagy Imre írja. De ez a helyes ítélet más szempontból helytálló, mintsem pusztán abból, hogy az oksági összefüggések hiányoznak.

Vajon mi lehet a magyarázata a végzetdrámák ily nagymérvű eluralkodásának egy olyan korszakban, amelyben az emberi szabadság és az egyéniség kérdésköre is oly elevenen élt? Hiszen az egyéniség alapérdeke, hogy szabad legyen. Nagy Imre erre is utal. A már említett tényt kell ismételni; az egyén ebben a korban ilyen vagy olyan okból leláncolva érezte magát, megkötöttek, járomba, igába fogottak. Ha viszont a személyiség, az én a vizsgálódás egyik lényeges tárgyköre, a vizsgálódó vagy az elemző szükségképpen beleütközik a különböző, de nem megmagyarázható korlátokba és az értelmetlenül szűknek minősülő környezetbe. Másrészt beleütközik a személyiség, az én, az egyéniség, a szubjektum komplikáltságába, amely összetettség ugyancsak bőven tartalmaz ismeretlenségeket.

Persze a végzetdrámák sikerének értelmezéséhez hozzá kell tenni egy méltatlan, de nagyon is élő gyakorlati tényt. A közönség, elsősorban a magyar színházba járó nagyközönség mindig is szórakozni akart a színházban, miként ezt Kerényi Ferenc oly kiválóan bizonyítja remek könyvében, *A régi magyar színpadonban*. A gyakran játszott osztrák minták – Kotzebue *Die Schuldja* és Grillparzer *Die Ahnfrau*ja „vérfagyasztóan, iszonyatosan” hatásosak és szórakoztatóak; lehet sírni, izgulni és a végén megkönnyebbülni.

* * *

Nagy Imre drámaelemzéseinek kiválóságát talán a Kisfaludy Sándor *Hunyadi János* című drámájáról írottakkal lehet leginkább igazolni.

Bayer József az írónak a műhöz írt Előszavából idéz; nem úgy írta, „mint Poeta, hanem mint Hazafi...”³⁰ Emlékeztet Kisfaludy azonos szándékára is, hogy „Epopoea” helyett drámát kíván írni, mert így művét többen ismerhetik meg. Természetesen itt is megjegyzi, hogy Kisfaludynak „fogalma sem volt a drámáról, sejtelve sem volt a színpadi hatás kellékeiről”.³¹ Vagyis majdnem explicite kimondja a bujkáló gondolatot: a dráma és a színházi mű között művészi összefüggés van.

Nagy Imre elemzése azért kiváló, mert szinte gyújtópontja a korszaknak és könyve nézőpontjainak. Először a műnem problematikájára utal. A Hunyadyakat és Hunyady Jánost magát is eposzi hősnek látta vagy láttatta a kor; s ezt elődei (Bessenyei, Pálóczi-Horváth) művei is igazolják. Kétségtelen, a XVIII–XIX. század fordulója táján nemcsak nálunk volt érvényes az a trend, amely epikus alakokat és epikus történeteket drámában kívánt rögzíteni. Mintha a felvilágosodás történelemszemléletének, valamint a francia forradalomból a történelemre levont azon következtetésnek a lecsapódása lenne ez a trend, miszerint a történelmet széles, átfogó és személyekre bontott módon lehet megragadni. Így jöhettek létre azok a művek, amelyeket a régebbi terminológia „könyvdrámáknak” nevezett.³²

Nagy Imre látja is „az eposzi-mítoszi hős és a drámai forma inadekvát-ságát”.³³ Látja tehát a drámaelméleti alapkérdést. De ennek más vonatkozásait is. A mű csak részben olyan dialogizált szöveg, „amely emberek közti viszonyokba építve hordozza tartalmait”;³⁴ illetve, hogy sok fontos mozzanat csak „szerzői utasításban fogalmazódik meg”.³⁵ Tehát a dráma világában súlytalanul.

Természetesen itt is – sőt: itt főként – említi, mert említenie kell a hazafias érzést, mint amelyből mint egyik forrásból fakad a mű és mint amelyet kíváltani akar. Vagyis, ha nem a szerző egyéb tevékenysége, de drámaírói attitűdje közéleti-politikai; és a hazafias érzésből fogant közéleti-politikai tendencia szükségképpen lírai bőbeszédűséget és patetikusságot eredményez.

Nem elég azt mondani, írja, hogy nincs itt konfliktus, és az is elégtelen, ha a szereplőket csoportosítjuk. Ezeknél adekvátabb szempontokat keres. Több olyan mozzanatra hívja fel a figyelmet, amelyek a mű „transzcendens dimenzióját” jelzik.³⁶ Ez már mutatja, hogy a műben „két világszint konstituálódik”. Ezután tér rá a legfontosabb megállapításra – amit ő ismert fel! –, „A mű formateremtő elve [...] a legfőbb katolikus istentiszteleti cselekvés, a mise liturgiája.”³⁷ És ezt bizonyítja igen pontosan, vagyis kétségkívül meggyőzően. A rítus a mítoszi hősnek és a hazafias érzésnek így nemcsak „kerete”, hanem a hős, a hazafias érzelmek és a miseelemek egybenlévőek; a mise részei mintegy pontosan átítatják Hunyady János Nándorfehérvár előtti életeseeményeit, az ostromot és halálát. Nagy Imre azt a nagyon hiteles következtetést vonja le, miszerint az így létező dráma-cselekmény és dráma-hős nem lehet tragikus.

De nem lehet adekvát drámát sem írni ezen a módon, a mise elemeinek felhasználásával. El lehet ugyan gondolni, hogy a mise az „ősdráma”; miként ezt a középkori drámatörténészek egy része elgondolja. De nem igazolható.

Nem amiatt, mert a mise nem tragikus. Nem is amiatt, mert a misében nincs ott a Sátán.

A középkori drámák majd mindegyike kétszintes dráma. Még az ún. misztérium-drámák, a Biblia történeteit megjelenítő drámák is. Noha a Bibliát a középkorban Szent Ágoston nyomán az *univerzális* történelemnek, majd az üdvözülés – nem történetének!, hanem – történelmének tekintették, az ősatyák, a próféták, az apostolok stb. evilági emberként jelentek meg. Ezáltal a bibliai történések nemcsak a második, az isteni világszinten történtek meg, hanem az evilágon is. A két világszint tehát egybenlévő volt és a drámák mindegyike a két szint *egymáshoz való viszonyát* formálta meg.

A misében azonban nincs evilági szint, a szimbolikus rítus az isteni világszinten létezik, hiába celebrálja pap. Az ostya és a bor Krisztus valóságos testévé és vérévé lesz; az aktus transsubstantiatio, vagyis átlényegülés. Ezért nem dráma a mise; a fogalomnak drámaelméleti értelmében; csak egyik, az isteni világszint létező benne.

Kisfaludynak ott volt gondolatilag igaza, hogy a mítoszi-hazafias hős átlényegülhet transzcendentális alakká. A tévedés ott van, hogy ez csak eposzban lehetséges, drámában nem. Egyszerűen azért, mert eposzban a szerző is beszélhet. Az eposzokban az átlényegülés – bármily formájú, alakzatú – mindig a szerzői elbeszélésben történik meg.

Nagy Imre felfedezésétől ez a Kisfaludy-dráma persze nem lesz művészi-
leg jobb. „Csak éppen” adekvátan lehet megérteni. Adekvátábban, mint bárkinél, aki eddig erről a drámáról írt. Meg lehet érteni azt – és ez jelzi Nagy Imre elemzésének összetettségét –, hogy milyen művilágot eredményeznek azok a lelki források, amelyeket a szerző egybeolvasztott: a drámaelméleti hiányosságokból fakadó megoldások, a hazafiság nagyon erős izzása, az eposzi hős és az eposzi történet, a hazafiúi érzés felkeltésének határozott szándéka, és a mise liturgiájának elemei. Ám ez az imént említett „csak éppen” az irodalomértelmezés egyik alapfeladata.

* * *

Amikor Nagy Imre drámatörténetének elődeit említettük, természetesen csak az idézett munkákra gondoltunk. Éppen azért, mert ezekkel volt némiképp összevethető. És nem az olyan, erről a korszakról szóló munkákkal, amelyek a drámákat csak megemlítik. Azokkal sem állítható párhuzamba, amelyek egy-egy író drámáit vizsgálják. (Pl. Pukánszky né könyve Csokonai, Horváth Károlyé Vörösmarty drámáiról stb.) Ezek a munkák természetesen korszerűbb szemléletűek; Bayer József, Janovics Jenő és Szász Károly drámatörténetét nem hatják át a korszerűbb irodalom- vagy drámaelemzések. Ennek

ellenére nem tartjuk az épp az ezekkel a munkákkal való összevetést méltatlannak. Mind a három drámatörténet tartalmaz – mint láttuk – olyan nézőpontokat, amelyek más munkákban is – az imént említettekben is – fellelhetőek. Elsősorban az írott dráma és a színház összekapcsolására gondolunk. Bizonyos szerzők drámáinak művészileg gyöngébb voltát sokszor annak tulajdonítják, hogy nem ismerte a színpadot. A „színpadismeret”, a sokszor hangoztatott „színi hatás” csak a szórakoztató művek megjelenése után meghonosodott fogalom; ha valamire alkalmazható egyáltalán, hát a szórakoztató művekre. És mivel ez a kérdéskör az általunk idézett művekben is fölöttébb élesen jelenik meg, célszerűnek látszott innen nézve kiemelni, hogy Nagy Imre ezt a nézőpontot mellőzte munkájában. Legfeljebb olyan mozzanatokat említ, amelyek a színház inspiráló hatását jelzik.

Ugyanakkor jóformán bármely drámatörténet, ha drámaelméleti fogalmakat említ, nem említ mást, mint ezek az idézett munkák; az elmúlt évszázadokban és a múlt században kialakult fogalmakat. Nagy Imréé az első, a magyar dráma történetének egy korszakával foglalkozó munkák között, amely képes volt azoktól a fogalmaktól eltávolodni, amelyek nem, vagy alig használhatók manapság. És alkalmazta az újabb fogalmakat. És semmit nem egyszerűen, nyersen. Összetettség, és mégis egységes látásmód, szemléletmód jellemzi könyvét.

1 BAYER József, *A magyar drámairodalom története I–II.*, Bp., 1897, I. k., Előszó.

2 JANOVICS Jenő, *A magyar dráma irányai*, Bp., 1907, 5.

3 SZÁSZ Károly, *A magyar dráma története*, Bp., 1939, 6.

4 Lásd: APPIA, A., *Die Musik und die Inszenierung*, 1899.

5 NAGY Imre, *Nemzet és egyéniség (Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái)*, Bp., 1993, 8.

6 BAYER József, *i. m.*, I. k., 12.

7 Uo.

8 JANOVICS Jenő, *i. m.*, 5.

9 SZÁSZ Károly, *i. m.*, 7.

10 NAGY Imre, *i. m.*, 8.

11 BAYER József, *i. m.*, I. k., 377; kiem. tőlem, B. T.

12 SZÁSZ Károly, *i. m.*, 35.

13 Kisfaludy Károly *Irénjéről* írván „erkölcsi összeütközést említ; Bolyai Farkas drámáját így bírálta: „Mohamedjében nemcsak cselekvény és drámai összeütközés nincs, de voltaképp nincs dialógus sem.” SZÁSZ Károly, *i. m.*, 42–43.

14 NAGY Imre, *i. m.*, 50.

15 Uo., 47.

16 Még pl. VÉRTESY Jenő *A magyar romantikus dráma* (Bp., 1913) c. művétől is. Azért említjük épp ezt a munkát, mert nemcsak eseménytörténetet és drámaismereteket ad, hanem felveti „a költői ideál” gondolatát, s ez nézőpontjai között szerepel. Vagyis Vértesy nemcsak az eseményeket és a drámák cselekményét írja reflexiókkal, mint Bayer József, és nemcsak érzelmi minősítéssel

- telített – szinte mondhatni – hangulatképet ad a magyar drámáról, mint Janovics Jenő. Vértessy közelebb került a viszonylag adekvát drámatörténethez.
- 17 NAGY Imre, *i. m.*, 133.
- 18 Uo., 136.
- 19 Idézzük *A magyar irodalom fejlődéstörténetéből* éppen a Kisfaludy Károlyra vonatkozó megállapítást: „...s minthogy ez az irodalom, mint sokszor megállapítottuk, már fogantatásában nemzeti-politikai célzatot szolgált, igen természetesnek tetszik, hogy a leggyakorlatibb érzékű magyar írótközéleti pálya felé vitte a fejlődés sora.” HORVÁTH János, *A magyar irodalom fejlődéstörténete*, Bp., 1976, 302.
- 20 NAGY Imre, *i. m.*, 137.
- 21 Uo., 138.
- 22 „Gombos színpadra szánta művét – de 3 évig a vidéki színpad nem vett róla tudomást [...] Úgy látszik, ebbéli elkeseredése tartja vissza alkotásoktól.” BAYER József, *i. m.*, I. k., 264.
- 23 JANOVICS Jenő, *i. m.*, 122; kiem. tőlem, B. T.
- 24 Uo., 118.
- 25 NAGY Imre, *i. m.*, 154.
- 26 Uo., 9.
- 27 Uo., 161–162.
- 28 Mindkét idézet BAYER József, *i. m.*, I. k., 268.
- 29 NAGY Imre, *i. m.*, 158.
- 30 BAYER József, *i. m.*, I. k., 281.
- 31 Uo., 283.
- 32 Lám, a színpad nézőpontja ennek a fogalomnak a megalkotásában is kísértett.
- 33 NAGY Imre, *i. m.*, 52.
- 34 Uo., 53.
- 35 Uo.
- 36 Angyalok, Sátán, Hunyady Szent Mihályként harcol, „bécsi útját alvilági utazásként értékelik a szereplők” stb. NAGY Imre, *i. m.*, 55.
- 37 Uo., 59.

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

„A magyar hexameter” és monográfusa Szuromi Lajosról és könyvéről

Tudós, toronyszobában

A szerző irodalomtudományunknak sok tekintetben különös és titokzatos alakja. Ha csak arra az időszakra tekintek is vissza, amit a most végre terítékre kerülő disszertáció¹ a TMB, a Tudományos Minősítő Bizottság malmában őrlődve töltött, s felidézem Szuromi Lajossal való múlt évi debreceni találkozásomat, továbbá levelezésünket (anélkül persze, hogy ezekről bárminő személyeset kiadnék), riasztó jelekkel szembesülök. De hogy még megszibb kezdjem: a Hajdú-Bihari Napló 1992. november 21-i számában megjelent *Hogy van?* című beszélgetéssorozat riportere, Arany Lajos, azt írja Szuromi tanár úrról: „A Kossuth Lajos Tudományegyetem régi magyar irodalmi tanszékéről docensként, az irodalomtudomány kandidátusaként, számos diákja által csodált, kedvelt oktatóként, igazi pedagógusként – betegsége okán – nyugállományba kényszerült vonulni, alig túl 50. esztendején.”

A kandidátusból *A magyar hexameter* mai vitáján prognosztizálhatóan nagydoktor lesz, de a „számos diákja által csodált, kedvelt oktató” nemigen léphet már (mert kellő időben nem léphetett) a Barta János s Bán Imre által örökül hagyott debreceni professzori katedrára. Tanítványai és nemzedék-társai hite szerint azonban stallum nélkül, „a század közepe óta betegséggel küszködve, vagyontalanul, a létminimum határán tengődve [...], halálon innen, életen túl” is ott áll Szuromi doktor egy virtuális debreceni katedrán, mert abban, remélhetőleg, nemcsak én vagyok bizonyos, hogy ő a magyar verstan debreceni „ördögös Hatvani professzora”.

Egy Hatvaninak pedig legalább legendárium jár, s Szuromi Lajos, aki az idézett interjút illusztráló fotón fájdalmas, kikényszerített alig-mosollyal fordul felénk, bírja is ezt a legendáriumot. Mindenekelőtt visszavonult. A legdebrecenibb literátus-attribútumtól, a kerttől, a fűvészkedéstől is megfosztotta magát. A civis belváros Pesti utcai toronyszoba-lakásába vonult vissza, úgyannyira, hogy telefonszámát is titkosította. Ő, aki egy József Attila-vers (az *Eszmélet*) topográfiai hitelének ügyében a hetvenes évek közepén fogta magát és felkereste a zuglói Korong utca 6. számú házat, hogy tisztázza végre: láthatta-e a költő elsuhogni a vasúti töltésen a fényes ablakszemű

vonatokat, ma a debreceni utcára is a legritkábban lép ki. Ő, aki 1978 júliusában olyan nagyszabású, több napos, szigorú órarendű verstani szimpoziont rendezett debreceni lakásán, hogy azon a szakma teljes első garnitúrája eszmét (és rögeszmét) cserélhetett, ma négy fal között, egymástól meggyülő cigaretták füstjében – szinte „a semmi ágán” – egyensúlyozza kopott könyveivel, borostás fogazatú bélyegeivel, elszöszlődött betűskálájú írógépével megosztott tornacipős napjait. Mintha a Landerer tipográfus pozsonyi kerti házának szalmájában magát megvonó Kalmár György küzdelmes magánya jutott volna osztályrészéül; mintha a magával, öltözkéivel, társasági konvenciókkal mit sem törődő Kalmár módján kizárólag csak művére-munkájára koncentrálna: haladna célja felé átszellemülten, szórakozottan a zsebéből ki-kihúzott, meg-megszemlélt korrektúraívvel, mit sem törődve akár egy Kazinczy szíves invitálásával...

Amivel mégis szól külvilágához, azok a munkák és napok Szuromi-féle ritka levélüzenetei, de ezek is végesre fogalmazott, éles metszésű, meggondolt életelvek, ítélezések, vagy testamentumok inkább, mintsem sietős, praktikus közlendők.

Ha az énekes szülné a dalt, Szuromi Lajos toronyszoba-periódusának munkássága a megfáradt ember végbúcsúját anticipálhatná. De a dal szüli énekesét: a magyar verstan, kitüntetetten a szimultán verselés és a hexameter Szuromi Lajosban „lelt rá” értelmezőjére, s ő legjobb erői megfeszítésével fogadta el a kihívást. Ahogy Radnóti járkált halálra ítélt, s íratta véle géniusza a legfegyelmesebb magyar hexametereket, akképpen végeztették el képességei Szuromival a két verselésmonográfia „könyörtelen kőművesmunkáját” is. Szuromi Lajosnak a hexameter-disszertáció után készült Kalmár György-kiadását egyik könyvkiadónk figyelmébe ajánlva elkövettem már korábban hasonló hozzávetést, amikor a debreceni hagyomány predesztináló erejével is megkíséreltem magyarázni a Szuromi-életművet. Értelmezendő kérdés, hogy vajon miért éppen Debrecen (a debreceni Kollégium) adhatta a magyar költészetnek Csokonait, az utána következő diákköltészet, majd részben az ún. „mesterkedőket”, továbbá Aranyt, Tóth Árpádot, Nadányi Zoltánt: a költői techné totális virtuózait, vagy akár Kalmár Györgyöt: a magyar hexameter legelső XVIII. századi nagymesterét? A tehetség és kiképzésének szerencsés harmóniája lehet rá az egyik válasz. A Szuromi-szindróma is efféle. Vershallásával, versértésével, irodalomtörténeti tálentumával Szuromi Lajos voltaképpen ennek a Csokonaitól Nadányiig tartó magas vonulatnak tudósi önkifejezése, professzor-reprezentánsa. Szuromi egyenesági összefüggése a jelzett költészet- és verseléstörténeti vonulattal: a „lélek és formák” debreceni determinációjával világosodik meg. Kevésbé

szellemtörténeti és kevésbé metaforikus terminológiával szólva: Szuromit ennek a debreceni lelkületnek (a kiképzett alkatnak) és formakézségnek az alapos megismerése, szeretete és mély megértése predesztinálta a hexameter-monográfia megírására is.

Szögesdrótok közt vagy zárt falú toronyszobában, „halálon innen, életem túl”, fegyelmezetten és magas szinten megfelelni annak, ami ránk méretett, nehezebb persze, mint stallumos, aktív katedrabirtokosként. Szuromi Lajos művére tekintve egyszersmind tehát az ő sajátos élethelyzetével is számolnunk kell. Ami természetesen nem felmentés sem neki, sem nekünk munkája kötelező megvitatása alól, hanem csak fokozott, értelmes felelősségviseles azért, hogy ez a mű még tovább épülhessen.

Mesterek, „nyelviség”, stílus

Meglepő, hogy a századvégen már mi minden addigi adósságát törlesztette a magyar verstan tudományának Négyesy László. 1888-ban publikálta különlenyomatként *A magyar verselmélet kritikai történetét* s együgyezen évi pályázatra nyújtotta be *A mértékes magyar verselés története* című (1892-ben megjelent) monográfiáját. Ez a két tárgy Szuromi Lajos és Kecskés András impozáns verstani életművében majd csak száz év múlva válik szét: Kecskés *A magyar verselméleti gondolkodás története* (1991), Szuromi *A szimultán verselés* (1990) és *A magyar hexameter* (1991) monográfiája lesz.

Ez a két Szuromi-opus magnum derekas részvállalás az új századvégen újrafogalmazott feladatokból. Négyesy példájához, korának „verstani vezéregyéniségé”-hez méltó, akit követhet és követ is, annál kevesebb azonban – szinte csak Horváth István Károly (1955) és Vekerdi József (1969) tanulmányaival reprezentált –, amire még előzményként támaszkodhat. De lásd erről bővebben a disszertáció *Verstani vélemények a magyar hexameterről* című fejezetét, amelyben Szuromi végigszemléli elődei és kortársai hexameter-felfogását. Legtöbb ellenvéleményt Vekerdi vállalkozásával szemben ad elő, még „eufemisztikus túlzásait” is szóvá téve Dsida Jenő hexameteri kapcsán, noha azokat Vekerdi „érdemben, hitellel” is megdicséri. A „hiteles konzekvenciával megemelő eufemizmusok” szeretetteljesen szúrják Szuromi szemét a József Attila-*Hexameterek* Szilágyi Péter adta „szép, szubtilis méltatásban” is.

Ez a tartózkodás mindennemű eufemizmustól Szuromi disszertációjának szemléletére, módszerére, kifejezésmódjára, nyelvére egyaránt jellemző. A *szimultán verselést* például *A magyar hexameter*hez képest én teltebb, némi-

képpen narratívabb kifejezésűnek tartom. A hexameter-monográfia 100 „narratív” flekkje és 256 flekk leíró metrikai elemzése, valamint metrum-statisztikája a lehető legszükszavúbb, azaz a lehető legszakszerűbben szüksézszerű. *A magyar hexameter* a verstan nyelvén íródott, s ez a verstan-nyelv (aminek terminus technicus-készletét – felteszem – Szuromi Lajos és Kecskés András, másokkal együtt, továbbfejlesztette) az irodalomtörténet-írás hagyományos nyelvi és stílusformáihoz képest szokatlan. „Bele kell jönnünk” az ismeretekbe és az olvasásba, hogy nehézség nélkül felfogjuk például ezt az egyszerű közlést: „A magyar nyelvben a penthémimerész bukolikus mellékmetzettel minden sorváltozatban arányos főcezúra, a másodderézi a negyedderézissel (a bukolikus cezúrával) akár főmetzsetként, akár azonos erejű metzsetpárként hasonló módon érvényesülhet.” (29.)

Ez a szaknyelv inkább talán a többet, a magasabbrendűt jelentő *nyelviség* már, hogy Szuromi Lajos kedvelt szavát (alighanem *szóalkotását*) használjam, amire például a disszertáció 13, 20, 51, 54. lapján található rá, de előfordul háromszor a *Sylvester János magyar disztichonjai* című korábbi tanulmány első négy lapján is (It 1987–88, 726–630).

A verstan szaknyelvének (nyelviségének?) ez a természetes és meggondolt ökonómiájú „anyanyelvi” használata, *A magyar hexameter* egészét jellemző egzakt szakszerűség Szuromi Lajos művének nagy érdeme; tágabban a még Kecskés, Szepes, Szerdahelyi, Szilágyi, Vekerdi reprezentálta újabb magyar verstantudománynak immanens önállósulása, impozáns nagykorúsága.

Verstani tényeket, belőlük fejlődő esztétikai konzekvenciákat lehet persze közölni „más nyelven” is. Sylvester János „Próféták által szólt rígen néked az Isten...” kezdetű nevezetes kezdeményét így ünnepli Négyesy László: „Szinte profétának tűnik fel e kezdeményben maga is, ki majdnem harmadfélszázaddal a klasszikai iskola előtt az új formában a látó lélek egész biztonságával, erős, tiszta hangon szól, s annyi lendülettel hirdeti, mintha csak a magyar költészet megváltásáról is beszélne: »Itt vagyon az rejték kincs, itt vagyon az kifolyó víz, / itt vagyon az tudomány, melly örök íletet ad!«” (*A mértékes magyar verselés története*, Bp., 1892, 18.) Horváth János meg – félszázaddal Négyesy után – ily ihletetten világít rá az első magyar disztichonok „lírai költemény”-jellegére: „Éneknek mondja. De valóságos szép lírai költemény is az. Nyomatékkal, ismételt erőteljes hangsúlyozással hirdeti, hogy Krisztus szól e könyvben a magyar néphez, ezt hallgassa, ezt kövesse, ez legyen profétája, ez mestere; hogy itt, ebben a könyvben van a rejték kincs, itt a kifolyó víz, itt az örök életet adó tudomány, itt a lelki kenyér, s nincs több bizodalom ezen kívül. A lélek, a hit tulajdon hangsúlya ez, s a meggyőződésnek e lírai hatalma foglalja szerves egységbe a vers

gondolatmenetét, az hullámoztatja és juttatja el illő záradékhoz, magának Krisztusnak hívó, ítélő szavait idézve: »Bódogok eljövetek, vesszettek el gonoszok.« *Miniatűr szónoki mű, elragadó, könnyel nem is olvasható szép vallásos szózat.*” (Magyar Nyelv, 1943 = *Tanulmányok*, Bp., 1956, 56.)

Az *Újtestamentum*-fordítás ajánlásának dőlt betűvel kiemelt „nagyszerű” Horváth János-i méltatását Szuromi Lajos is tollára veszi, és természetesen Négyesyvel folytatja (azzal a megállapításával, amit Horváth is kiemel): „Sehol a legkisebb erőlködés, a szótagok szorosán kötvék s a dikció mégis oly szabad. A mondatok kerek formái önként beletalálnak a ritmus periódusaiba, s mintha az indulat szülné a versformát is, oly összhangzatos, oly könnyű az.” (It 1987–88, 628.)

Szuromi Lajosnak e két klasszikus mester, e két kiváló stilszta, e két nagyszerű rétor, Négyesy és Horváth súlyos árnyékából² is van mersze kilépni, megragyogtatva a maga miniatűr Sylvester-medalionját:³ „A magyar hexameter ötödfélszáz éves történetében három nagy korszakot találunk. Az elsőt egyetlen alkotó neve tölti be: Sylvester Jánosé. Tömörített bibliai textusokat a disztichon antik görög tógájában, magyar nyelven küld olvasóinak, a nyelv és a mérték remeklésével a művészet időtlen régiójába emelkedve. Az erasmista vallásos tematika a magyar reformáció küszöbén a verselés antik epikus hagyományát maradéktalanul örökíti tovább a keresztény középkor legnagyobb héroszának, Jézusnak életét a verselés klasszikus heroizmusa, patetizmusa övezi, minden sallang nélkül. Antik formai hagyományt keresztény mitológiával az emberi lényegszerűség jegyében ötvöz harmonikus egészé Sylvester úttörő remklése.” (39.)

Sylvester úttörő remklése s Négyesy és Horváth emelkedett-ihletett karakterizálása annyira fogva tartják a szerzőt, hogy „szik-száraz” szaknyelvéből is kihajt egy leveles-lombos (tehát árnyékot adó) ágacska: „Sylvester az adoneusban a klasszikus szómetszés retorikai ajánlatát követi! E vonatkozásban legközelebbi rokona Kosztolányi Dezső. – A bukolikus cezúrát követő adoneus szómetsző lábazással az ereszkedő lejtést nem támogatja, szólábazással is akkor képes erre, ha az ereszkedő lejtést a bukolikus cezúráig tartó sorrészben még nem váltotta fel choriambusi-anapesztusi hangzómetrum. A magyar hexameterben az adoneus lejtéserősítő szerepe igen redukált. Szólábazással töltheti be szerepét olykor, ez azonban önmagában ellenkezik a szómetszést ajánló klasszikus konvencióval. Erős főmetszetek mellett *árnyékba borul* [íme az „ágacska”!] mellékmetszet hivatása is, nyelvileg gyengébb főmetszetek (különösen penthémimerészek) mellett azonban hangzatilag érvényesülő, jó mellékmetszet.” (41.)

„Árnyékba borul mellékmeteszet-hivatása”! – Ez már több, mint verstan, ez a tárgyában gyönyörködő, „arcát csak abban megmosható” költészet is. *Borul, borít!* – Fenséges, erős magyar ige. Helyes használatához a nagyok tudása és merészsége lehet példa. „Vigan *burittatom* hazám hamujával” (Zrínyi), „Tulajdon vérenek *borul bíborába*” (Gyöngyösi), „*Borulatos* ragyogvány” (Vörösmarty), „Hol sírjaink domborulnak, / Unokáink *leborulnak*” (Petőfi).

Arányok, irányok, eredmények

Szeretném kijelenteni, hogy teljes elismeréssel adózom Szuromi Lajos hexameter-monográfiája verstani szakteljesítményének. Annál is inkább, mert e nemben az első nagyobb mérvű vállalkozás; és mert nyelvünk és költészetünk időmértékre való képességét szinte azzal a megnevező erővel és bizonyossággal értelmezi s tudatosítja, mint Sylvester a maga felfedezését. Amit a disszertáció *Bevezetésében* előrebocsát és összefoglal, az előtt is csak tisztelegthetek. De nem lábhoz tett, hanem megemelt fegyverrel, mert majd lesznek kérdéseim. De mert nem a verstan kutatója, hanem anyagának történése vagyok, a kérdéshez irodalomtörténészként szólok hozzá. Ezt tettem *Az idő és hírnév* epigrammáinak ritmikai vitáján is 1981 decemberében, amikor ott *Irodalomtörténeti megjegyzések szerzőjeként* szerepeltem. (A magyar hexameter vitájára készülve elolvastam a Valóság 1988/8. számából Szepes Erika *Közösen a közügyért – Egy verstani eszmecsere tanulságai* című írását. Meglepve értesülök belőle, hogy a Zrínyi-epigrammák ritmikájáról rendezett vita a Szuromi Lajos lakásán tartott debreceni tanácskozás egyik eredménye volt. Ő javasolta olyan tanulmánykötet összeállítását, „amelyben a szerzők – minél többen – mind ugyanazt a verset elemzik”. Resteltem, hogy minderről nem tudtam akkor, s hogy a kezdeményező alakját csak most illeszthetem bele a történetbe, fájlalva egyszersmind, hogy az új évtized kezdetén már nem lehetett együtt „a csapattal”: hiányzott *Az idő és hírnév* metrika-vitájáról. De írt róla: It 1986, 540–543. Amikor 1986-ban a Tóth Árpád-konferencián találkoztunk, mi mentünk helyébe, mert a tanácskozásnak Debrecen adott otthont. Mindig szorongva gondolok rá, hogy akkor még nem is oly fáradt arcvonásai nekem már nem tűntek ismerősnek. Magyarán szólva nem ismertem rá Szuromi Lajosra... Nem is restelkedés ez tehát, hanem szégyen.)

Következzék végre néhány irodalomtörténeti megjegyzés *A magyar hexameter* kapcsán – mindenekelőtt a szerző eredményeiről.

A verstan specialistája az irodalomtörténet-írás számrendszerében is érvényes következtetéshez, általánosításhoz a metrikai elemzés révén, statisztiz-

tikai és %-adatok összesítésével jut el. Amikor például azt a határozott kijelentést teszi, hogy „Sylvester az adoneusban a klasszikus szömetzés retorikai ajánlatát követi! E vonatkozásban legközelebbi rokona Kosztolányi Dezső” – e mögött ott gomolyog a teljes közbülső hexametarizálás ismerete, metrikai átvilágítása, statisztikai-százalékos megmérése. Ahogy eredményeinek összegezésében maga a szerző vallja: „Részletes metrikai leírást nyert e dolgozatban 2751 sor [...] Véljük, hogy a költőnként is, metrikai tényezőnként összesítve is megadott metrumstatisztikai táblázatok a magyar hexametarizálás metrikai karakterét, metrikus változásait, e változások tendenciáit kifejezően tükrözik. Metrumstatisztikai konzekvenciáink alapja tehát a magyar költészet hexameteres verseiből nyert adatok metrumstatisztikai összegezése.” (7.)

Az *Arányok, irányok a magyar hexameterben a XIX. század közepéig és a XX. században* című fejezet az, amely csak úgy ontja az irodalomtörténetet érdekelhető megállapításokat. Horváth János „miniatűr” kifejezését kölcsönvéve jobbára valóban csak miniatűr terjedelmű következtetésekre van lehetőség. Ezekkel azonban Szuromi (mint Rimay Balassija) „egy igén többet nyom, mint más nagy rakás szón”.

Legszívesebben mindössze két példán, a Sylvesterén és a Fazekas Mihályén mutatnám meg a lapidáris irodalomtörténeti karakterizálások és következtetések eredményeit. A Sylvester-hexameter csodáját Szuromi ugyanis sokszor körüljárja és egzaktág-eszménye sem tudja lángját oltani lelkesedésének, lírai megindultságának. Íme: a sylvesteri „prozódikus képlet gyér daktilizálása (41%) nem föltétlenül következik a klasszikus sor hagyományából. [...] A tárgyyszerű előadásnak akkor is kerülnie kell a daktilusi végleteket, ha a krisztusi sors iránti empátia a lélek háborgó indulatait evokálja, mind a buzgó hit, mind a megrendítő emberi példa nyomán. A tudatos, epikus fegyelem kitűnő formai eszköze a spondaneizálás. [...] Egyetlen holdaktilussal szemben tizenegy holospondeus áll [...] Tizenöt klasszikus magyar szerző műveiben tájékozódunk. A holospondeusok aránya mindössze egyszer emelkedik Sylvester fölé, Fazekas *Lúdas Matyi*jának második részében, ahol nyilvánvalóan a verselési kezdetlegesség karikírozója, Matyi iskolázottságából következő szintjelzés, akár a prozódikus gyötrelmek...” (40.)

A *Lúdas Matyi* második részének hexameterreire vonatkozó megfigyelést a szerző többször megisméti, s mindenkor többíti-gazdagítja. Például: „Matyi dilettáns műveltségét s a műfaj követelményét egyaránt jól szolgálja, híven követi az egyénített hexameter. A hagyományos páthosz és a hősiesség hiánya, mind a lírában, mind a kiseposzban látványos távolodást jelez az antik hexametertől, a forma detronizálásának minden látható, sejthető jele nélkül.

A forma funkcionalitása természetes". (43.) „Utaltunk korábban a *Lúdas Matyi* második részének feltűnő spondaizáltságára (39–60%), nem titkolva ama nézetünket sem, hogy a sűrű spondaizálás a Matyi műveltségéhez illő kezdetleges hexametrizálás festője Fazekas művészetében. Ezt támasztja alá az átlagolt eredménnyel azonos eredmény Fazekas rövidebb hexameteres verseiben (46–54%)!" „A magyar hexameterben a 12. és a 16. [sylvesteri] sorváltozat [12: s, s, s, d, d, s, 16: s, s, s, s, d, s] sorozatossága biztosíthatná csupán az ereszkedő lejtés hangzati dominanciáját, a sorváltozatok teljességére épülő hexametrikus összhangzat durva redukciójával. Költőink spontán, ép nyelvisége ezt természetesen nem vállalja. A 12., 16. sorváltozat összesített arányai Sylvestert követően rendre 10% alá kerülnek (Sylvesterben 12%), Sylvester közelében Fazekas rövidebb verseiben, beszédes funkcionalitással pedig a *Lúdas Matyi*ban! Az elemzett részben közel 22%-os példátlan arány mutatkozik, képlet és hangzat iskolás azonosságára való törekvést, epikus metrikai igénytelenséget egyaránt kifejezve! Ismét arról van szó, hogy nézetünk szerint Lúdas Matyit Fazekas explicit nyelvi, prozódiai és *metrikai* eszközökkel karikírozza, a tartalmi vakmerőséget a hős formai vakmerőséggel társítja; istenkísértés mindkettő. A leleményes találékonyság cirkalmas utakon ért célba, szakadékok szélén táncol a hős végig, kettős sikere mesei jutalom!" (54.) „Fazekas Mihály mind a prozodiában, mint a metrumban funkcionális kezdetlegességeket érvényesít, Matyi iskolázottságához illőt, karikírozókat. [...] A verselési forma elvont és közvetlen sugallata külön-külön funkciókat szolgál. Az ellentét közvetlen funkcionális párhuzamot inkább Arany János *Az elveszett alkotmány* című komikus epizódjában kínál, melyre nézve Négyesy megjegyzése – »a hexameter mintegy kiparodizálja« – inkább Fazekas művére érvényes." (98–99.)

Amit a *Lúdas Matyi* karikírozó metrikájáról Szuromi kiderít s amit költészettörténeti kontextusban értelmez: mind felfedezés. Ezt iskolában is látványosan lehet tanítani, s a Fazekas-hexameter bogarászása közben a jó tanár diákjai a hexametrizálás csínját-bínját is eltanulhatják.

Csak jelzésszerűen emelek ki néhányat a miniatűr tanulmányocskák, „egyperces” esszék irodalomtörténeti megállapításai közül. „Nagy költők, nagy lírikusok művelik maradandó érvénnyel ezt az elsősorban epikus formát! [...] A *Zalán futása* részleteiben a lirizált magyar hexameter képe rejlik". (43–44.) „Játék és komolyság petőfies ötvözete a költő-baráthoz írt nevezetes episztola. Élő, fonák valóság, lágy lírai emlékezés, pőre hétköznapi realitás, himnikus szabadság-éljenzés végletei fonódnak össze a versben, a képzelet szájrétű vitorláját ragadja el a szél... A hexameter élő, természetes, sokszínű beszédet közvetít, páthosz, hősiesség, egynemű hangulati mélység nélkül.

Miniatűr komikus⁴ eposz ez az episztola maga is, testvéri közelítés a barát-hoz." (45.) „Az elveszett alkotmány első 163 sorában daktilusok-spondeusok aránya csaknem azonos, ez a kiegyensúlyozott verselés higgadt epikai tónusra vall, hangulati-érzelmi végletek elkerülésére.” (48.) „Kosztolányi és Radnóti hexameteres versei a modern magyar hexameter daktilizáló karakterének szuggesztív erősítői – Weöres modern hexameterai ebben a tekintetben visszahúzódoak, legközelebb Arany János daktilusi, spondeusi egyensúlyához állnak (52%-a a daktilusi arány).” (65.) „Weöres Sándor deheroizált, depatetizált hexameterai a modern magyar hexameter egyéni karakterű változatát jelentik, bennük a metrikai karakterisztikum is sajátosan egyedi. [...] A magyar nyelvű hexametrizálásban ez a képlet- és az eredménymetrum harmóniájára való törekvés jele”. (77.)

Egy kis Kalmár-kitérő

Pars pro toto-megjegyzéseim szaporítása helyett felteszem már kilátásba helyezett kérdéseimet.

Egyetértek a szerzővel: nagy költő – nagy hexameter. De vannak olyan *poeta minorok* is, akik nagy műfordítók és a hexameternek különösen nagymesterei. Vajon a hatalmas magyar műfordításirodalom eléggé reprezentált-e a disszertációban egy Vergilius–Radnóti eklogával? A hexameter tengerárömlésével Homérosz és Vergilius magyarra fordított eposzaiban találkozik az olvasó. Századunk második felének kongeniális Homérosz- és Vergiliusfordítói Devecseri Gábor és Lakatos István, akik mindketten poeta doctusok is, Lakatos ráadásul a Radnóti-közeli és utáni hexameterhullám tehetséges „lovasa”. Milyen tanulságokat kínálhat műfordítói és saját költői művük a magyar hexameter történetére s változataira nézve? (Megbecsülő hangú írásában Keresztury Dezső *Dunántúli hexameterait* Illyés egyenesen a vergiliusi örökséggel hozza kapcsolatba. – *Hajszálgyökerek*, Bp., 1976, 142.)

De vessünk pillantást egy nagy (a legnagyobb) tiszántúli hexametrizálóra: Kalmár Györgyre is. Őröla csak annyit mond Szuromi Lajos: „Mennyisége miatt kell utalnunk elsősorban Kalmár György *Prodromusára*, arra a mintegy ötezer sornyi magyar nyelvű hexameterre, ami tíz évi szívós munka eredményeként, a felvilágosodás küszöbén, 1771-ben jelent meg.” (42.) A „mennyiségi” szempontú kiemelésnek ezt a disszertáció-fokát szerzőnk azóta jócskán meghaladta. Én egy közvetítéssel hozzám került (dátumozatlan) debreceni újságkivágatból értesültem erről: *Kalmár György Magyar hexameterai* – *Ízelítő kétszázhuszonkét lap terjedelmű irodalmi kuriózumból*. (A Hajdú-Bihari

Naplóból készült xerox lehet 1992-ből.) Ebben olvasom: Kalmár *Prodrómus*ának hexameteres eposzfüggelékében „A teológus tanító ernyedetlen hitétől lobognak a végleges indulatok, a reménytől, hogy a vélt jószág, igazság egyszer majd győzedelmeskedik. – Az itthon csupán magányos, büszke különcként ismert Kalmárt magyar verseivel 1975-ben kezdte ébresztgetni Weöres Sándor [...] Talán a teljes kötet kiadása is napirendre kerül.” Ezt az új kiadást Szuromi Lajos kezdeményezte. *Magyar ABC – Utazások* címmel sajtó alá rendezte a hatodfélézer Kalmár-hexametert, többek között bevezető tanulmányt, jegyzeteket írt, metrumstatisztikai táblázatokat adott hozzá. Az említett újságkivágatban Szuromi a nyomdász Landerer Kazinczy megőrizte emlékezésére utalt,⁵ engem pedig 1993 nyarán így tájékoztatott: „Kalmár György gondolatai, törekvései, teljesítményének jelentősége, célja – alapvetően metrikus célzatú munkálkodásom közben világosan, egyértelműen nyílt meg számomra. Kalmár józan, gerinces magyar gondolkodó, magunkat se alá, se fölé becsülve mondhatom talán, hogy testvérünk, atyánkfia. Fél éven át reggeltől estig véle foglalkoztam, kérdezgettem monumentális nyelvi teljesítményeit, hexameteireit, igen becsületes, nyílt válaszokat kaptam. [...] József Attila szavaival mondhatom róla is, sorsának példázatát immár soha sem feledhetően: Egy ember ült a porban – s eltűnt a kifeslő jegyek közt. – Metrikailag hibátlan hexameteireinek folyama akkor is nagy művek emberileg örök idejébe emeli szerzőjét, ha nagyon-nagyon megkésett is eszmélkedésünk, ha a poézis mérlegén valós értékei csak részletekben elsőrendűek.

Expressis verbis: ülök én is a porban, kifeslő jegyek közt, többet tenni nem tudok, mint amit tettem. Kéziratok szokása, hogy egyszer megjelennek.” (Remélhetőleg valóban megjelennek: a debreceni Csokonai Kiadó ígéri a publikálást.)

Ez a kis Kalmár-kitérő legalább két fontos tanulságot kínál.

Szuromi Lajos *A szimultán verselés* és *A magyar hexameter* után, mintegy verstani trilógiája koronájaként, Kalmár hexameteireit megkülönböztetett figyelemben részesíti. Tovább írja tehát a disszertációt s Weöres *Három veréb*-antológiája után ő teszi a legtöbbet Kalmár György felfedezéséért. (Csak azt sajnálhatjuk, hogy erre nem a Pátria Könyvek 1993. évi hasonmás kiadásával együtt került sor: a hasonás mellé igazán elkelt volna a Szuromi-olvasat és a Szuromi-apparátus.)

Tagadhatatlan az a személyes, átélő, lírai vonzalom is, ami Szuromit – tudósi mivoltán túl – Kalmárhoz fűzi. Sorsában, élethelyzeteiben mintha a magáét ismerné fel s vélné értelmezhetőnek. „A filosz lírájának” is lehet létjogosultsága, a kutatási tárgyunkkal való azonosulás azonban nem gyengítheti az objektivitást. A filosz-empátia (amit már Sylvesterben is megérez

mind Négyesy, mind Horváth János) ritka képesség, s Szuromi azok közül való, akik ennek is birtokában vannak. Objektivitását pedig legfeljebb akkor és ott „veszélyeztetheti”, amikor és ahol a szaknyelv korrekt folyását esz-széisztikus stílusfordulatokkal teszi élményszerűvé.

Miért nem beszél hexameterben harmadfél század?

Kalmár 1760 és 1770 között dolgozik hatalmas hexameteres vállalkozásán. A legkorábbi és legnagyobb szabású teljesítmény az övé Sylvester kezdemenye óta.

De miért nem beszél hexameterben a magyar költészet a Sylvester és a Kalmár közötti közel harmadfél évszázadban? Szuromi csak azt mondja ki, hogy hallgat a hexameter, de hogy miért néma, arra nem válaszol, sem ezt a periódust, sem az 1949-et követő bő félszázadot illetően. Ahelyett, hogy „a magyar hexameter lét-nemlét végletei között hullámozó korszakait” magyarázná, helyesen fordítja erőit a termés értelmező betakarítására. A kérdések mégis felteendők, akkor is, ha az opponens sem ad azokra megnyugtató válaszokat.

Csak emlékeztet például arra TMB-keretek között maradt vitára, amely Horváth Iván és Pirnát Antal Balassi-kutatásai megmérésekor készült kibontakozni arról, hogy miért „szonett-telen” a Faludi előtti magyar költészet.

Aztán kérdezi: Zrínyi is miért írt volna magyar hexametereket, amikor (osztályos társai legjobbjaival együtt) betéve tudta a görög–latin Homéroszt, Vergiliust, Lucanust, ismerte a lehető legtüzetesebben a teljes klasszikus imitációs terepet; miért írt volna, amikor már a XVI. században megszilárdult a történelmi tárgyú négysarkú magyar epikus költés karaktere? Legfeljebb egy nemlétező magyar tudós társaságot érdekelhetett volna kuriózumként a magyar hexameter; a *Syrena*-kötet dedikációjában megcélzott „magyar nemeség”-hez csak „Zrínyi-versben” lehetett szólni.

További hozzászvetések helyett egy gondolat bánt engemet: miért és hogyan merült el a sylvesteri kezdemény, s még inkább, vajon kik és miért kezdték felfedezni? Tompa József könyvében (*A művészi archaizálás és a régi magyar nyelv*, 1972) egyetlen adatot sem lelek a Sylvester-recepcióról. Földi János és Virág Benedek csak 1791–92-ben kezd levelezni Kazinczyval Sylvesterről és a „római mértékre” író régi magyar költőkről. (KazLev, II, 238; III, 59, 101. – Virág ajánlja Kazinczynak a Sylvester-grammatika kiadását is.) De hát ekkor már megjelentek Révai Miklós *Elegyes versei és néhány apróbb kötetlen írásai* (Pozsony, 1787), amelyekhez Függelékül hozzájok adatnak [...] néhány

régiségek is – köztük Sylvester János hexameterai, párhuzamosan: tipográfia-
 ilag imitált XVI. századi „Góthus betűkkel” és átírásban. Ugyanekkor, és
 szintén Pozsonyban, Marth Mátyás még latinra fordítja Sylvester disztichon-
 jait (vö. J. Ribini, *Memorabilia ecclesiae Aug. Confessionis*, I, Pozsony, 1787, 52;
 idézi Balázs János Sylvester-monográfiája, 1958, 310, 431), „a szabadon folyó
 vizet visszaterelve a forráshoz, ahonnan olyan tisztán buzgott elő”. Ámde
 a Sylvester-grammatika Kazinczy-féle kiadása után (1808) Révai Sylvester-
 közlése már egy népszerű, két kiadást megért ifjúsági antológiába is bele-
 került: *Válogatott darabok minden korú jeles magyar írókból, az ifjúság hasznára*
kiadta Cselkó István, a királyi pozsonyi akadémiában a magyar nyelvnek tanára,
 Pozsony, 1817, 1827. (A Cselkó-antológia Kazinczy Zrínyi-kiadásának esz-
 tendéjében jelent meg, s a magyar régiségből érdekes újdonságként közreadja
 Zrínyi epigrammáit is.)

Sylvester tehát jelen lévő hagyomány 1787 és 1827 között, épp akkor,
 amidőn – Szuromival szólva (2, 43) – „a nyelvi, formai kísérletek tavaszi
 zsongása idején” „uj életre kél” és a *Zalán futásában* (megj. 1825) triumfál a
 magyar hexameter.

De vajon hol vannak Sylvester korábbi nyomai? Befolyásolt-e hexametri-
 záló magyar költőt már előbb? (Úgy, ahogy Balázs János kutatásai szerint
 Sylvestert ösztönözhatték az előttei kísérletek.) Ebben a kontextusban ter-
 mészetesen Kalmár Sylvester-ismeretének kérdése merülhet fel. Nem tudom,
 van-e nyoma, hogy a költő Kalmár hasznosíthatta-e a költő Sylvestert? Azt
 ugyanis joggal feltételezhetjük, hogy tudósként mind Sylvester grammati-
 káját, mind az *Újtestamentum*-fordítást (és benne a magyar disztichonokat)
 ismernie kellett.

Mit mondhat nekünk erről Szuromi Lajos (vagy Kecskés András)? Mond-
 hatna-e valamit például a Sylvester- és a Kalmár-hexameterek összehasonlító
 vizsgálata?

Kérdezem végezetül: vajon a Radnóti-val XX. századi csúcsára jutott ma-
 gyar hexameternek miféle kisugárzása lehetett közvetlen történeti környe-
 zetére, mondjuk, 1949-ig (ekkor osztottak utoljára Baumgarten-díjat), amíg
 a világháború után organikus (nem irányított) irodalomfejlődésről beszélhe-
 tünk? A *Meredek út* (1938), a *Válogatott versek* (1940), az *Orpheus nyomában*
 (1943) és a posztumusz *Tajtékos ég* (1946) mind tartalmazzák azokat a dara-
 bokokat, amelyek Szuromi Lajos metrikai elemzéseinek Radnóti-anyagát kite-
 szik (*Vergilius XI. eclogája, Első ecloga, Harmadik ecloga, Az undor virágaiból,*
Száll a tavasz..., Október végi hexameterek, Ötödik ecloga, Hetedik ecloga, A la
recherche..., Nyolcadik ecloga, Papírszeletek). A kötetbe sorolást megelőző első
 közlésekkel együtt a versek ismerete és hatása még szerteszugárzóbb lehet.

Kizártnak tartom, hogy a magyar hexametrizálásnak ez a kiemelkedő, a Radnóti-sors vállalt tragédiájával is hitelesített, váratlan klasszikus teljesítménye ne ösztönözte volna első rendben az Újhold-nemzedék költőit (például Szabó Magdát), s hogy Radnóti után csak a Weöres-hexameter érdekelhetné meg a monográfus figyelmét.

Kérdések Radnótiról és Lakatosról

Újból előhozom nemcsak a műfordítás, hanem Lakatos István költészetének példáját, immár bővebb szóval, mert ha máshonnan netán nem, életműsorozata most megjelent első kötetéből (*Paradicsomkert*, 1993) munkásságának irodalomtörténeti paraméterei kétségbevonhatatlanok. Lakatos, a „zseniális tacskó” (ahogy Weöres Sándor nevezte), Szabó Lőrinc iskolájába járt, tizenhatévesen a mester latinus formát lazító „szabadosságain” fennakadva tanulta meg az időmértékes verselést. Erről szóló levele (1949) a verstan történetését különösen érdekelheti (elolvasható Kabdebó Lórántnak 1986-ban megjelent Lakatos-monográfiájában, ahonnan a könyv 139. lapjával bezáróan egyéb adataimat is veszem). A Radnótit is elsirató *A pokol tornácán*, valamint a *Hermína* költője „a kezdeti Lakatos-hexameter”-től avagy „az általa hexametroidnak nevezett sorhasználat”-tól Juhász Gyula, Dsida Jenő és később Radnóti hatására jutott el a *Farsang* „virtuóz kezelésszerű hexametereiiig”. Szabó Lőrinc a *Farsangot* tekintette Lakatos „Elveszett Alkotmányának”, s „Toldija” megírására is bízta bölcsen. És Lakatos teljesítette is a várakozásokat az ún. „műfordítás-klasszicizmus” egyik határkő-teljesítményével, *Aeneis*-fordításával (majd a Vergilius-összessel), ami a Radnóti utáni magyar hexametrizálás termékeny évtizedének maradandó eredménye. Úgyannyira, hogy Ritoók Zsigmond – akinek mérvadó ítéletére Kabdebó Lóránt figyelmeztet – a Lakatos által „létrehozott Vegilius-összest a magyar költészet folyamatába is elhelyezi”. Ritoók szerint „Lakatos fordítói eljárása közelebb áll Arany és a nagy Nyugatosok módszeréhez, mint pl. Devecseri műfordítói gyakorlatához. Nem az idegen nyelv szavainak, szemléletének pontos átültetésével gazdagítja a magyar költői nyelvet, hanem a mai magyar nyelv lehetőségeit kibontva épít fel egy magyar vergiliusi nyelvezetet. A latin hexameteres verselésnek sokkal nagyobb hagyománya van a magyarban, mint a görögnek. De éppen ezért a vergiliusi nyelvet olykor a táblabíró-retorikával ötvöző magyar hexameter hagyományait követni sokkal inkább jár a veszéllyel, hogy epigon nyelvezet, dagály születik. [...] Lakatos nem is ezt a régi

hexameter-hagyományt folytatta, hanem a XX. századi magyar hexameterét, József Attiláét, Radnótiét.”

Radnótiét tehát, akinek hexametrizáló gyakorlatát én szembesíteném a hexameter poétikájára, elméletére vonatkozó megfigyeléseivel. Jól tudom, hogy a verstan immanenciáját valló Szuromi Lajosnak nem ez volt sem a célja, sem a módszere, ezek a szembesítések (lásd például Lakatos nagy Vergilius-tanulmányát) mégis tanulságosak lehetnének. Amit az *Orpheus nyomában* utószava (1943) egy hexameteres Tibullus-, Geothe- és Hölderlin-versről megállapít, azt Radnóti a saját műfordítói gyakorlatára is vonatkoztatja. Az utószóbeli „mimiatűr” esszévallomásból csak a nekifutást idézem: „Tibullusnak a disztichon egyszerű közlési forma, természetes beszéd mód (még természetesebb, mint az új magyar költőknek a szabadon kezelt jambus); hogy úgy mondjam: »az ejtési alapja« erre a formára beállított, a gyorsításokat, lassításokat, a költői mondanivaló szabja meg, a hangsúlyok, a forma mozdulatai magától értetődnek.” (Radnóti Miklós *Művei*, kiad. Réz Pál, Bp., 1978, 710.)

Ez a „természetes beszéd mód”, ez az „egyszerű közlési forma” – ha nem tévedek – először a Kalmár-hexameter sajátja költészetünkben:

Nincs időm gonddal kikeresnem a szókat a nyelvben.
 Ám Isten neki, ami jó a számra, kimondom,
 Nem 's akarom gátolni folyását annyi vízemnek:
 Hagy'd folyton szabadon, miglen megtelnek az árkok.

A „természetes beszéd mód”-ot követve Kalmár György el is mondja például, hogyan harapta meg őt egy pozsonyi kóbor kutya a *Prodrómus* munkálatai közben július 25-én délben, ejtven a testén hatszoros fogharapást: „mostan esett rajtam harapása az ebnek először, / huszonötöd napján a heted hónap csupa délben / [...] mind a hat lik, akit ásott szintannyi fogával...” A Kalmár előtti-körüli hexameter csupa fenség, biblikus-nemzeti súlyosság, nyelvi emelkedettség: „Proféták által szólt rígen...” (Sylvester), „Számkivetésben járt ez földön Krisztus urunk is” (Szenczi Molnár), „A magyarok törvénye szerint nagy Trézsia vére” (Rájnisi), „Vára körül vala véve kelevézzel Egernek” (Baróti Szabó), „Erdélyben havasok közt, tisztább égnek alatta” (Révai). Kalmárnak nincsen ideje (mert nem is akarhatja) gonddal kikeresni a szókat, az ő hexameterébe bele is kerül sok feltűnő köznapiság, mi több, alantas elem: a kutyaharapás mellé kugli és a „rusnya hely” (ez a kerti fabudi), az „éhét éjjel fülbe panaszló szunyog” (a *Culex!*), a „ga-

najos s véres mézár-tanya vagyis a vágó" (azaz a vágóhíd), aztán a „böfentés”, a „buja ünő” stb., stb.

Radnóti hexameter-katedrálisaiiban áldozatokat illő bemutatnunk, de az ő tündéri derűre való képessége arra is feljogosít, hogy folytatóinak és követőinek hexameterében szemléleti újdonságként a humort, a derűt nyomatékosan kiemeljük. Weöres Sándor jól megtanulta az iskolában a Szentírás-érvényű pentametert: „Csend vala, felleget alól szállt fel az éjjeli hold”, és nosza, mint egy csínytevő kobold, „dallamát” egy köznapi cégtábláról is leolvasta: „Tóth Gyula bádogos és vízvezetékyszerelő.”

Schöpflin Aladár Lakatos *Hermináját* kedvelte kiváltképp, mert ebben megvolt a „túl komoly” kortársak verseiből hiányzó humor és derű. „Magában a mosolyt szeretem – idézi Schöpflin vallomását a monográfus Kabdebó Lóránt –, és hasonlót állapított meg Nemes Nagy Ágnes, amikor megköszönte Lakatos egyik kötetét: „Végigvonul rajta az önirónia rejtett humora.” A monográfus aztán értelmezi is ezt a fontos sajátosságot: „Ahogy a klasszikus eposzoknak mindig megszületett travesztiájuk is”, *A Pokol tornácának* „csakis a *Hermina* lehetett a köznapi életre alkalmazott travesztiája: a taxis nevetséges szerelme a nagy színésznő iránt”. De tekintsünk messzebb. „Lengyel, Arany, Kiss, Nagy, Weiss, Pajzán, Mentovich, Ádám, // Varga, Szilágyi, Szabó, Szarka, Losonczy, Deák” – csinált derűs disztichont Arany János a nagykőrösi tanári karból. „Simca, Fiat, Morris, Rolls-Royce, Austin, Daimler, Dodge, Steyr, Topolino / [...] Chevrolet, Adler, Opel, Hudson, Chrysler, Jaguár, Buick” – merészelt *Herminájába* foglalni húsz XX. századi autómárkát Lakatos (huszat, mert egy közbülső sorban a Fordot is említi), efféle köznapi bravúrokat is megengedve még a hexametrizálásnak: „Kattog a texameter megkerült hexameterként”, „gépjárművezető jogosítványát odanyújtja”...⁶

Amikor a pesti utca embere egy klasszikussá lett hexameter-incipit travesztációjával foglal állást a Bős–Nagymaros-ügyben, a magyar hexameter újabb történetének szemléleti derűre való hajlandósága szabadítja fel: „Bős vértől pirosult ártér, sóhajtva köszöntlek...”

Személyes epológus hexameter-idézzettel

Köszöntlek, Szuromi Lajos! Messzi kitérőimet pedig megbocsássad. Inspirálójuk magisztrális monografiád; amit Te támasztottál: „elragadó szél / Képzetelem százzrétü vitorlájába beléfújt”...

Amit meg a Tekintetes TMB-nek javasolhatok, az is mondassék el a *Levél Arany Jánoshoz* két hexameterével: „Mit tettél, tudod azt? gránitsziklába acélal / Vágtál életen át múlás nélküli betűket.”

- 1 Írásom korábbi rövidített változata szóbeli véleményként hangzott el 1993. október 20-án Szuromi Lajos akadémiai doktori értekezésének megvitatásakor. A másik két opponens Kabdebó Lóránt és Szerdahelyi István volt.
- 2 Súlyos árnyék? Vö. Zrínyi? „Te árnyéknál könnyebb!” (Ami Tasso-imitáció: „L’ombra del sogno”.)
- 3 A „medalion”-t meg Babbitstól veszem. A Vörösmarty-epigramma Babits szerint „a szarkofág dom-borműve helyett gyűrűbe való kámea”, s ezek „a képecskék a parnasszista szonettírók modorára emlékeztetnek”. Mutatis mutandis: efféle epigramma- vagy szonett-méretű karakterizálás a Horváth János emlegetett „miniatűr esszé”.
- 4 Vö. Horváth János: „Miniatűr szónoki mű”! Idéztem fentebb.
- 5 „Az öreg Landerertől tudom, hogy míg Prodromusát nála nyomtatá, egy kerti nyaralóban töltötte a telet, fázva, koplalva s nyakiglan ülve a szalma közt, s úgy dolgozó verseit, reszketve minden tetemiben a hideg miatt.” (*Pályám emlékezete*)
- 6 Meg kell jegyeznem, hogy a Radnóti-val és Lakatossal kapcsolatos kérdésekre Szuromi Lajos megnyugtatóan kitért az opponenseknek adott válaszában. Ebből idézek: „Kabdebó Lóránt és K. S. I. véleményében több mozzanat egybecseng. Válaszomat ezekkel kezdem. Lakatos István teljes és remek Vergilius-fordítását, általában hexameter-műfordításainkat, nemzetközi hírvé-rangú műfordítóink saját, eredeti hexameteres verseinek számontartását hiányolják dolgozatomban, mindketten. Ez csak látszólag elvi kérdés, mivel vágyaik számonra is óhajok. Csupán a mennyiségi arányok köteleztek engem arra, hogy határokat szabjak, minőségi szempontoknak itt nyomuk sincs. [...] K. S. I. Lakatos István mellett Keresztury Dezső és Devecseri Gábor eredeti hexameterait is hiányolja. A sort kiegészíthetném vagy inkább bővíthetném Dsida, Áprily, Vas István nevével is. Ismételnem kell: egyelőre ennyit bírtam. És bízunk a magyar metrika jövőjében, nemzedékről nemzedékre megújulást bizonyító képességében.”

Változatok műfordításra
Kurdi Mária Szabó Lőrinc Yeats-fordításai című
tanulmánya apropóján*

A költemény, mondják, csak szövegváltozatokban létezik. A műfordítás még nyilvánvalóbban csak így. Példák rá a Kurdi-tanulmány idézetei is. A leg-hűbb, legjobb változatot keresi fordító, olvasó egyaránt. Megtalálható?

Szabó Lőrincel próbáltam versenyezni, ha csak egyetlen vers erejéig is, amikor diákkoromban lefordítottam a *Down by the Salley Gardens* című Yeats-költeményt. A tanulmányban idézett fordítások láttán kedvem támadt kipofozni ezt a régit. Készült néhány új változat, s lehetetlen volt eldönteni, melyiket érdemes meghagyni. Tessék megpróbálni – mellékelem a változatok generálásához szüksége szavakat, rímeket, paneleket.

Az eredetit Yeats 1889-ben komponálta egy ősi dalfoszlány nyomán, melyet Sligo grófságban hallott. Jambikus lejtését csak az első versszak harmadik és negyedik, valamint a második versszak első és harmadik sorában szaporazza meg egy-egy anapestus. Igaz, csak a hangsúlyra épülő angol (meg német) álidőmértékes verselés lágy-laza módján. Nemes Nagy Ágnes fejtette ki, mennyire nem utánozhatók a *Duinói elégiák* daktilusai szótaghosszúsággal mért magyar daktilusokkal.¹ Ugyanez áll a német vagy angol jambusokat lazító anapestusokra is. Minden szótagszaporító eljárás kipróbálható, de az uralkodó hangnem jambikus. Csillaggal jelölöm, ahol a generatív panelek eltérnek tőle.

Yeats verse gáláns és falusias, lovagi és népi, mű- és népdalszerű, modern és patinás. A magam 1994-es „komoly” változata mellett közlök két olyat is, melyek parodisztikusan jelzik, mekkora kilengés lehetséges az egyik vagy a másik irányba.

* It 1993, 802–846.

A fűzes kertek alján

A fűzes kertek alján vártam a kedvesem;
 Hófehér kicsi lába suhant a fűzesen.
 Szeress oly szépen, intett, ahogy fán hajt a levél;
 Ifjú lévén, s bolond is: kötődtem vele én.

Folyóparton a réten, hogy álltam ott vele,
 Hajló vállamhoz ért a hófehér keze.
 Élünk oly szépen, intett, ahogy a parti fű fakad;
 Ifjú voltam, bolond is, s most a könny fojtogat.
 (1994)

Generatív egységek:

I. versszak

a) rímek:

én
-ém

1. sor:

Lent a fűzesben*
 /Lent fűzek közt*
 /Fűzkertben
 /A fűzesben*
 /Fűzesben

találkoztunk, a kedvesem meg én

Lent a fűzesben*
 [mint fent]

találkoztam a kedvesemmel én

Találkoztunk

lent a fűzesben*
 [mint balra fent] a kedvesem meg én

Találkoztam

lent a fűzesben*
 [mint fent] a kedvesemmel én

2. sor:

Kis hófehér

/Kicsi hófehér*

/Hófehér kicsi*

/Pici hófehér*

/Hófehér pici*

lábán jött a fűzek közt felém.

Jött

kis hófehér

kicsi hófehér*

hófehér kicsi*

pici hófehér*

lábán a fűzek közt felém.

b) rímek:

-sem

-sen, -enn, -en

1. sor:

Lent a fűzkertek alján

/Lent a fűzes kert alján

/Lent a fűzesek alján

/A fűzes kertek alján

/A fűzes kertek alatt

/A fűzes kert alatt, lent

/Fűzes kertek alatt, lent

/A fűzesek alatt, lent

/Ott lent, fűzkertek alján

/Ott lent, a fűzeseken túl*

/Lent a fűzligeten túl

/Lent a fűzeseken túl*

/Lent a fűzkerteken túl*

/Lent a fűzkertek táján

/Lent a fűzesek táján

találtam kedvesem

/megvártam kedvesem

/megláttam kedvesem

/vártam a kedvesem

Fűzesben találkoztunk /Fűzek közt találkoztunk /Fűzkertben találkoztunk	mi ketten odalenn
Találkoztunk mi ketten	lent, túl a fűzesen /túl a fűzkerteken /túl a fűzeseken
Találkoztam kedvesemmel*	lent a fűzkerteken [mint fent]
Találkám kedvesemmel	lent volt a kerteken /túl volt a fűzesen
Találkoztunk mi ott lent /Lent találkoztam vele /Lent találkoztunk akkor	túl a fűzkerteken /túl a fűzeseken
2. sor:	
Hófehér kicsi lábbal	jött át a fűzesen jött át a kerteken jött a fűzkerteken
Hófehér kicsi lábán	jött át a fűzesen [mint fent]
Hófehér kicsi lábbal	haladt a fűzesen futott a fűzesen lejtett a fűzesen
Hófehér kicsi lába	lejtett a fűzesen villant a fűzesen suhant a fűzesen
A hófehér bokája	villant a fűzesen suhant a fűzesen

c) rímek

-alatt
-aladt, -ant

1. sor:

Odalent találkoztunk,
/Találkoztunk odalent,
/Találkoztunk mi ott lent,a fűzesek alatt
a fűz kertek alatt

2. sor:

Hófehér kicsi lábbal

a fűzek közt haladt
a fűzek közt szaladt
a kerten áthaladt
a fűzesen áthaladt*
a fűzesen átszaladt*

Hófehér kicsi lábbal

a kerten átsuhant

Hófehér kicsi lába

a kerten átsuhant

I-II. versszak

3. sor a középmetéig:

Vedd könnyen, kért,
Kért: vedd könnyen

a szerelmet*/az életet*

Szeress oly könnyen,
Vedd élted könnyen,

esdett/intett/kérlett

Vedd úgy a szerelmet,
Vedd úgy az életet,

kért

Könnyeden szeress, Könnyeden éljünk,	esdett/intett/kérlelt
Szeress könnyeden, Élj csak könnyeden,	esdett/intett/kérlelt
Szeress oly szépen /Szeressünk szépen Éljünk oly szépen	esdett/intett/kérlelt

I. versszak

4. sor 1. metszetig:

De lévén ifjú s bolondos*
 De lévén ifjú s bolond is*/még*
 De lévén ifjú s bohó is*/még*
 De lévén ifjú s botor még*
 De lévén ifjú s nagy golyhó*

Fiatal lévén s bolondos*
 [mint fent]

Lévén ifjú s bolondos
 [mint fent]

Ifjú lévén s bolondos
 [mint fent]

II. versszak

4. sor 1. metszetig:

De ifjú voltam s bolondos*
 [mint fent]

Fiatal voltam s bolondos*
 [mint fent]

Ifjú voltam s bolondos
[mint fent]

Ifjú valék s bolondos
[mint fent]

I. versszak

3. sor középmetszettől rím��őig:

....., mint/ahogy* hajt a falevél
 , mint/ahogy* (a*) fán hajt a levél
 , /ahogy* (a*) fán nő a levél

4. sor középmetszettől rím��őig:

....., kötődtem vele én
 , nem egyeztem én
 , szabódtam vele én
 , és kötözködtem én
 , csak szabadkoztam én
 , csak feleseltem én

I-II. versszak

1-2. sor:

Réten álltunk, a folyónál, a kedvesem meg én*;
 S a hófehér kezével hajló vállamhoz ér.
 /S hajló vállamhoz érő kacsója/kis keze hófehér.

Réten, folyónál álltunk, a kedvesem meg én;
 S a hófehér kezével hajló vállamhoz ér.

Folyóparton a réten, hogy álltam ott vele,
 Hajló vállamra hullott/tévedt a hófehér keze.
 /Hajló vállamhoz ért a hófehér keze

Folyóparton a réten megálltam vele még,
 s hajló vállamra tette a hófehér kezét.

II. versszak

3–4. sor középmetszettől rímszóig:

a)

3. sor:

....., mint/ahogy* [a*] gát[ak*]on [a*] fű fakad;
 , mint/ahogy* [a*] parton [a*] fű fakad
 , mint/ahogy* [a*] parti fű fakad;

4. sor:

....., s most könnyem hull, szakad
 , s most a könnyem szakad
 , s most könnyem/sírás/a könny fojtogat.

b)

3. sor:

....., mint/ahogy* a* gáton/parton fű virít
 , mint/ahogy* a* gát/part gyepesedik

4. sor:

....., most a könny elborít
 , s szemembe könny szökik

c)

3. sor:

....., mint/ahogy* kihajt*/kinő* a part füve

4. sor:

....., s könnyel vagyok tele

d)

3. sor:

....., mint/ahogy* a* gát[ak*]on/part[ok*]on fű ered

4. sor:

....., s most a könnyem pereg
 , s most könnyem elered/megered
 , s most könnyel megtelek

e)

3. sor:

....., mint/ahogy fű hajt/nő[l] partfövényen*
 , mint/ahogy* a* gát[ak*]on/part[ok*]on fű terem

4. sor:

....., s most könnyes a szemem
 , s könnyes lesz a szemem
 , s könnybe lábad a szem/szemem
 , s most ettől könnyezem
 , s most könnybe lábad a szem/szemem*
 , s most csupa könny a szemem*
 , s szemem könny lepi el

f)

3. sor:

....., mint/ahogy* fű hajt/nő[l] partrögön

4. sor:

....., s most elborít a könny
 , s most arcom csupa könny
 , s [most*] könnyekkel/sírással küszködöm

Gáláns és bursikóz (bűnrossz) változatok:

Találkozám széppemmel

(A lovagkori töredék a Fehér Kezeslábás Izoldáról szól. Ez a szalonváltozat.)

Találkozám széppemmel fűzesben, odalenn,
 Jött hősizin lábikóval át a fűzberkeken.
 Kért: úgy vedd a szerelmet, mint nő fa levele
 Ifjú s bohó valék még, és nem mentem bele.

Folyópart mezejében széppemmel álltam ott,
 S illendé hősizin kézzel hajlandó vállamat.
 Úgy vedd az életet, kért, mint gyep nő mart fokán;
 Ifjú s bohó valék, s most: csupa könny a szobám.²

A fűzes végibe'

(Az előbbi Sligo vicegrófságban gyűjtött „gesunken” változata.
 N. B.: Sligo grófságban nem ismeretes, Yeats ezt nem hallhatta.)

Lent randiztam babámmal a fűzes végibe',
 Hófehér lábiján gyűtt a kert alatt ide.
 Hun fa van, zőggye nyől – mond – szerelmit vegyem úgy.
 Leginy levén, nagy golyhó, mondék: na, ne haraguggy!

A pataknál, a réten megálltunk egy kicsit,
 S a lapickámba bökte a hófehér pacsit.
 Hun gát van, széna nyől – mond – úgy nézzem az életet.
 Leginy voltam, nagy golyhó, most meg majd' megveszek.³

1994. január 28.

1 *A magyar jambus = A műfordítás ma*, szerk. BART István, RÁKOS Sándor, Bp., 1981, 308–328.

2 Korábbi változat: „s most könnyűtől halovány”. Még korábbi: „Ifjú s bohó valék még; s most a könnyűm folydogál.”

3 Korábbi változat: „most meg veszikelek”. Közbülső, kikövetkeztetett változat: * „s most majd' megveszikelek.”

IRODALOMISMERET

IV. évfolyam, 3. szám

1993. december

Magyartanárok III. Országos Konferenciája (Csongrád, 1993. október 20–21.)

KERESZTURY DEZSŐ: Megnyitó	3
NÉMETH G. BÉLA: A Nyugat utolsó évei	5
RÁBA GYÖRGY: A Nyugat nagy nemzedéke költészettanának metamorfózisai	11
KENYERES ZOLTÁN: „A kettőszakadt irodalom” és „Az írástudók árulása” – Jegyzet Babits és a Nyugat irodalomszemléletéről	16
PÉTER LÁSZLÓ: Az „időszerűtlen” Juhász Gyula	21
BORI IMRE: Miloš Crnjanski lírájáról	26
MADOCSEI LÁSZLÓ: Irodalomtudomány és irodalomtanítás	32
BÓKAY ANTAL: Posztmodern irodalom, posztmodern irodalomtudomány és az irodalom tanítása	36
BALASSA PÉTER: Levegős labirintus – Ottlik Géza: „Buda”	42
TAMÁS FERENC: Töprengések Nádas Péter „Egy családregény vége” című könyvének tanításáról	46

Közlemények

KARÁCSON SÁNDOR: A piramis fundamentuma – Vörösmarty Toldy „Handbuch”-jában	53
BÁRDOS JÓZSEF: Arany „Iduna emléke” című sírversének ismeretlen változatáról	57
MAGYAR LÁSZLÓ: Babits sikertelen szabadkai tanárpályázata	60
GYULAI BORBÁLA: Dédnagymamám emlékei Csinszkaról	64
KERNER ANNA: Egy Csinszka-levél (Pajzs Ödönéhez, 1931. november 23.)	65

Mi történt a Társaságban?

Beszámoló a Társaság 1992. évi tevékenységéről (Praznovszky Mihály)	67
A Társaság életének eseményei (1992. augusztus 17.–1993. november 3.)	70
Tagozati rendezvények (Összeállították a tagozati titkárok)	75
A Társaság tervei 1994-re	84
Értesítés	84
Javaslat a Toldy-díj odaítélésének szabályozására és a 21. alapszabály-paragrafusra: A társult tagság	85
Az „Irodalomtörténet” 1993/3. és 4. számának tartalomjegyzéke	86
Tájékoztató az „Irodalomtörténet”-ről	86
A zalaegerszegi Keresztury-Ház Kuratórium 1994. évi pályatételei	87
Az „Irodalomismeret” 1993. évi előfizetői	88
A Magyartanárok III. Országos Konferenciájának regisztrált résztvevői	89
A Konferencia ajánlásai; szekcióbeszámolók (Összeállították a szekcióvezetők)	91
Tanár vagy? (Somi Éva)	98

A kiadásért felel a Magyar Irodalomtörténeti Társaság elnöke
Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Nyomás és kötés: Neotipp Bt. 1025 Vöröstorony lejtő 5.
Felelős vezető: Dr. Naszályi Gábor

Számunk szerzői

- BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Budapest–Pécs–Veszprém
BENEY ZSUZSA író, Budapest
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
GINTLI TIBOR középiskolai tanár, Budapest
GÖRÖMBEI ANDRÁS egyetemi tanár, Debrecen
HÓDOSY ANNAMÁRIA doktorandusz, Szeged
HOFFMAN KORNÉLIA egyetemi hallgató, Budapest
ILLÉS SÁNDOR tanár, az MTA I. Osztályának titkára, Budapest
IVÁNSZKY ÁGOTA doktorandusz, Budapest
KABDEBÓ LÓRÁNT egyetemi tanár, Miskolc
KIRÁLY ERZSÉBET egyetemi docens, Budapest
KISS FARKAS GÁBOR egyetemi hallgató, Budapest
KOVÁCS JÓZSEF LÁSZLÓ egyetemi docens, Miskolc
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN egyetemi tanár, Budapest
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi hallgató, Budapest
MARGÓCSY KLÁRA főiskolai docens, Nyíregyháza
MESTERHÁZI GÁBOR egyetemi hallgató, Budapest
NYÁRY KRISZTIÁN egyetemi hallgató, Pécs
ODORICS FERENC egyetemi docens, Szeged–Pécs–Miskolc
PALKÓ GÁBOR egyetemi hallgató, Budapest
PETE KLÁRA doktorandusz, Szeged
POMOGÁTS BÉLA tudományos intézeti igazgatóhelyettes, Budapest
SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, Budapest
SZÓLLÓSY KLÁRA műfordító
VILCSEK BÉLA főiskolai adjunktus, Budapest

Ára számonként: 135 Ft
Összevont szám: 270 Ft
Előfizetés egy évre: 540 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postai alványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.) és a
Studium könyvesboltban (1052 Budapest, Váci utca 22.), 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).