IRODALOMTÖRTÉNET

SZABOLCSI MIKLÓS
HETVENÖTÖDIK SZÜLETÉSNAPJÁRA

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

1996/1–2.

IRODALOMTÖRTÉNET

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

1996. LXXVII. évf., 1–2. sz. Új folyam XXVII. évf., 1–2. sz.

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

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

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

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

51.241

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

Tartalom

1996/1–2. szám

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

* * *

Szemle

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ Az újraértés küszöbén (Szabolcsi Miklós: *„Kemény a menny"*) 252

* * *

Szabolcsi Miklós – Válogatott bibliográfia (Összeállította JANZER FRIGYES) 263

Szabolcsi Miklós hetvenötödik születésnapjára

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

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

KABDEBÓ LÓRÁNT

NÉMETH G. BÉLA

Egy költőtípus századunk második harmadából

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Szép ifjúság

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

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

(Rónay György fordítása)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FÓNAGY IVÁN

A nyelvi félrenevelésről

Vázlat

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

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

Dolgozat-írás

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

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

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

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

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

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

A mi tantermünk

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

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

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

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

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

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

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

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

Nyelvi kötöttségek, erkölcsi kötelmek

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

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

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

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

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

Szerencsére számíthatunk gyerekeink segítségére.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mitől fásul a nyelv?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

51.241

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

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

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

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

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

Eredendő kreativitás

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

játékot, vállalva az esetleges károsodást. A gyerekek mókusosdit játszanak. Mókusetetés folyik. A hároméves fiú a mókus, akit ötéves nővére etet amerikai mogyoróval. Neki adja saját részét is (amit semmiképp sem tenne játékon kívül). Utána a papa a mókus. Amikor a papa mogyorót akar juttatni a kislánynak, „Ilyet ne csinálj!" – szól rá a kislány. A mókus valóban nem etetheti az etetőt. Ennek ellenére formabontásra is kész a gyerek. Mamát játszik az öccsével a kislány (7; 6). Nagyon erélyes mama. Az öccse egy ízben „Anyi"-nak hívja. „Te Péter, ha én Anyi vagyok, az nem jelenti, hogy nem vagyok gyerek." Bújócska. Bemegyünk a feleségemmel a gyerekszobából a mi szobánkba, ahol a gyerekek bújnak. „Biztosan a Péter szobájában vannak", mondom a játék kedvéért. „Ott nem lehetünk, mert onnan jössz", mondja a kislány (5; 6).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 A kislányból kitűnő nyelvész lett.

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

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

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

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

7 SOLTÉSZ Katalinnal társszerzésben írott, eredetileg *A pártnyelvről* címet viselő könyvecskénk kéziratát azzal utasította vissza ideológiai lektora, hogy a nyelvész ne filozofáljon (itt a „Pártnyelv és a gondolkodás" című fejezetre utalt). Mondja meg, ez helytelen, ez a helyes. A kézirat a Szovjet Kommunista Párt XX. kongresszusa után került elő a fiókból, és jelent meg, módosításokkal, 1954-ben *A mozgalmi nyelvről* címmel (Bp., Művelt Nép).

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

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

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

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

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

13 Meglepő, hogy a lélektani irodalom az utóbbi évtizedben jött rá arra, hogy a gyerek képes a valósággal játszani (pretend-play), lásd LESLIE, A. M., *Pretense and representation*, *Psychologic Review* (1987) 94: 412–426; LILLARD, A. S., *Pretend play skills and the child's theory of mind*, Child Development (1993) 64: 348–371; FÓNAGY, I.–FONAGY, P., *Communication with pretend actions in language, literature and psychoanalysis*, Psychoanalysis and Contemporary Thought (1995) 18: 363–418.

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

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

POSZLER GYÖRGY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Az újraolvasás kényszere
(A rajongók)

„Zuletzt kann niemand aus den Dingen, die Bücher eingerechnet, mehr heraushöhren, als er bereits weiss."[1]

1. Mű és kánon

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

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

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

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

Harold Bloom, a *Dekonstrukció és kritika* címmel mintegy negyedszázada kiadott kötet[4] egyik szerzője, *A nyugati kánon*ról írt legújabb könyvében huszonhat szerző műveire korlátozta az általa megőrzendőnek vélt örökséget, s angol nyelvű szövegekkel azonosította a továbbhagyományozandó szövegek többségét.[5] Bármennyire szűkítőnek véljük is az ilyen elgondolást, vele szemben már aligha lehetnek esélyei az olyan eszményeknek, mint például a nemzeti klasszicizmusé, ahogyan azt egykor Horváth János körvonalazta. Kemény munkái ugyan látszólag közel álltak e kánon központi részéhez, aligha lehet feledünk, hogy Horváth nem írt jelentős tanulmányt róluk, ezért írásban megfogalmazott értelmezés sem segíthetné e korábbi elképzelés fönntartását.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Más okra is lehet hivatkozni. Korábbi tanulmányaimmal, illetve Kemény Zsigmonddal foglalkozó könyvemmel ellentétben ezúttal a regény első kiadásának[14] szövegét veszem alapul. Ez a két részre tagolt, négy kötetben megjelent változat több olyan önellentmondást árul el, amely nyomdahibával éppúgy magyarázható, mint a szerző figyelmetlenségével – a fejedelemné távoli rokona kezdetben Serédi, utóbb viszont Szeredi, Szőke Pista fia előbb Elemér, majd Endre néven szerepel. Az ilyen apró hibák mellett súlyosan esik latba, hogy ez a kiadás volt az egyetlen, melyet még maga a szerző is láthatott, hiszen a későbbi sajtó alá rendezők már mind Gyulai Pál kiigazításaihoz alkalmazkodtak, s így aligha tekinthetők maradéktalanul hitelesnek.

2. *Történet és vonalszerűség*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„A püspök ur szenvedélyesen szónokol.

Soha nagyobb hangja s közönsége nem volt.

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

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

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

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

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

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

3. Jellem és értelmezés

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

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

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

Nem is volt csoda.

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

gokat alkosson, addig a *Kecskekő* és *kákovai* hegygerinczek vihartömlőiből is kiszabadult egyegy légroham, s Gyula-Fehérvárra huzódva, a fejedelmi palota ablakai előtt kezde fütyölni, a házereszekről a vékonyabb jégcsapokat dobálá az ácsorgó utcza-gyerekek nyakába, s a hol csak szintén a várba fölrepkedő róna-széllel találkozék, tüstént össze-sivalkodott vele, s aztán ketten küzdve kigyódzó örvényt furtak a légkörbe, vagy tölcsérekben forgaták mindazt, mit az utczáról, a kocsmák czégéreiről, és a lekapott süvegek daru- és kerecsentollaiból hirtelen magukhoz ragadhattak." (I. 24–25.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ki lehet ő?

A főur homlokára sötét felleg vonult.

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

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

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

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

4. Jellem és azonosság

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. A realizmus önellentmondásai

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 CZUCZOR Gergely és FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, Első kötet, Pest, Emich Gusztáv, 1862, 611–612. A korszak kétnyelvű szótárai is hasonló meghatározást adnak. „Beszély, fn. die Erzählung; die Novelle." BALLAGI Mór, *Új teljes magyar és német szótár*, második, bővített kiadás, Pest, Heckenast Gusztáv, 1864, 57. „Beszély, fn. narrative; story; tale, novel; -író, fn. novel-writer, novelist." BIZONFY Ferenc, *Magyar–angol szótár*, Bp., Franklin-társulat, 1881, 44.

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

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

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

19 ŽMEGAČ, *i. m.*, 260, 320.

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

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

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

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

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

TAMÁS ATTILA

Cenzúrákról-öncenzúrákról és művekről

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

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

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

Onnan – vagy pontosabban: annak főszövegéből.

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

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

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

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

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

*

1994 őszén került első ízben színházi bemutatásra (Debrecenben) Németh László *Galileiének* eredeti változata: az, amelyhez képest az MDP irodalmi-színházi „illetékeseinek" engedve az író 1953 őszén átdolgozta az utolsó felvonást. Az előadáshoz készült értékes kísérő kiadvány[2] többek között Németh Lászlónak azokat az értékítéleteit is tartalmazza, melyeket ő a két változatra vonatkozóan megfogalmazott. Ezek lényegesen ellentmondásosabbnak mutatják álláspontját annál a magatartásnál, melyet annak idején a *Családi kör* írója tanúsított.

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

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

Nem látszik valószínűnek.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Az erkölcsieken túl.

*

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

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

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

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

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

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

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

Ezt akarta volna megírni Krúdy Gyula?

Egyértelműen aligha.

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

Ma is.

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

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

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

4 *„Galilei"*, 75–76.

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

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

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

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

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

BÉCSY TAMÁS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Látszólag a két legnehezebben értelmezhető fogalom a tragédia és a komédia. Először arra kell utalnunk, hogy többen[11] még nem is a műfajról, hanem a drámaműnemről, ennek természetéről állítják, hogy középkori felfogása félreértés. Főként G. Frank hangsúlyozza ezt. A Terentius-magyarázatokra hivatkozva mondják, Chambers is, hogy a középkort nem érdekelte, miszerint Terentius művei dialógusokban íródtak. Úgy vélték, a latinoknál maga a szerző szavalta a szövegeket, és egy mímus mozgással illusztrálta. Még félrevezetőbb volt – mondják – a tragédia és a komédia meghatározása. Ennek okát elsősorban abban látják, hogy a kettőt egymáshoz viszonyítva definiálták. A közvetett forrás Notker Labeonak Boetius-értelmezése a X. század végéről. Mások egy IV. századi grammatikusnak, Serviusnak tulajdonítják a félremagyarázás eredetét. Valószínű, hogy Chaucer is a „nagyajkú" Notkertől vette át a komédia és a tragédia ismérveit. A következőképpen értelmezték: a cselekménynek a kiinduló helyzet ismérveihez képest történő megváltozását – jóból rosszba a tragédia, a fordított a komédia –, az emelkedett, illetve alacsony stílust, és harmadik ismérvként a személyek és események minéműségét, a társadalmilag magas állásúak jelentős eseményeit, illetve az alacsonyrendűekkel megtörtént dolgokat. Ezt a felfogást vette át például Johannes Januensis 1286-ban, és vallotta a magáénak Dante is. Így például Lucanus epikus műveit, Ovidius elégiáit is tragédiának minősítették, mint ahogy Angliában „tragikus legendáknak" az 1555-től több kiadásban megjelent *Mirror for Magistrates* szerzői a jelentős emberek élettörténeteit. Ovidius epistoláit, Vergilius pásztori eklogáit viszont komédiáknak. Azonban feltűnő, hogy *egyetlen liturgikus drámát sem jelöltek a tragédia terminusával.* Igaz, egyik sem végződött „rosszul". Ennek vallási, illetőleg – mai szóval – történetfilozófiai oka van. A középkor bármely drámai műfajban megjelenő története történetfilozófiailag egységes. Szent Ágostontól eredően a Biblia története az univerzális történelem, az evilági ennek csak árnyéka. A teremtett ember bűnbe esik, Krisztus megváltja az emberiséget, az üdvözülés minden ember számára lehetőséggé válik, és a vég az Utolsó Ítélet. Az egyed léte nem ér véget a test halálával, lelke létezik tovább. Az Isten végtelen irgalmú, a bűnösöknek, ha megbánják bűneiket, mindig megbocsát. Azt is mondhatjuk, hogy minden történet üdvtörténet, az egyedre vonatkoztatva pedig a lélek története, nem a testé. Ezért a történet mindig jól végződik, lévén mindenképpen spirituális történet. Például: a mártír teste iszonyú kínok között meghal, ez azonban nem jelenti a történet végét, mert lelkét a mennyekben való örök életre ítéli az Isten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Josias. Meny el Safan hamar Helcias fő Paphoz
Szedye fel az adót, fogjon e dologhoz.
Safan. Mindyárt megyek uram, szent dolgot parancsolsz.
Josias. Hamar járj, de vigyáz, a Papnak szépen szólj!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Minden orán inkab akarok meg valnj
Minden iovaimot s-világot el hadnj
Hogy sem az halálhoz keszületlen mennj
A' ki szernyű kárban fog engem eítenj.[35]

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

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

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

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

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

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

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

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

Már veszem eszembe, és adom az árrát,
Hogy inkább halgattam szüleimnek szavát,
Mint sem az Ur Isten kegyes hivatallyát,
Kétszer félre tévén a szerzetes ruhát
.....
Oh, kegyetlen szülék! De te, gonosz Atya
Szerencsétlenségem s veszedelmem oka,
Hogy ennyire gyülölsz, mi lehet az oka,
Meg látod, boszúmot töltöm még valaha.[40]

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

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

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

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

Ám a Genius Infernalis megnyugtatja:

Bizonyoson tudgyák, mert nékik meg sugtam,
Hogy atyát meg ölte, voxomat mondottam.[42]

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

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

Mégis ránk áradott minden terhes iga,
S nékünk, fiainak tompult meg a foga.[44]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Az mi Teremptetett, nincs egy állapatban,
Sőt inkabb tétetett valtozando sorsban.
Ó, vajha nem volna reszünk nekünk abban,
Nem hevernénk talam ennyi bajos buban.[52]

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

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

Dávid igazságtételét a Nép Közül Egy ekként realizálja:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 *Protestáns Iskoladrámák*, I–II. köt., sajtó alá rend. VARGA Imre, Bp., 1989; *Minorita iskoladrámák*, sajtó alá rend. KILIÁN István, Bp., 1989; *Pálos iskoladrámák, Királyi Tanintézmények, Katolikus Papneveldék színjátékai*, sajtó alá rend. VARGA Imre, Bp., 1990; *Jezsuita Iskoladrámák*, sajtó alá rend. ALSZEGHY Zsoltné–CZIBULA Katalin–VARGA Imre, Bp., 1992.

2 Csak példaként említve: VARGA Imre, *Magyar nyelvű iskolaelőadások a XVIII. század második feléből*, Bp., 1967; KILIÁN István, *A minorita színjáték a XVIII. században (Elmélet és gyakorlat)*, Bp., 1992; PINTÉR Márta Zsuzsanna, *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*, Bp., 1993.

3 Ilyen munka például SZABÓ Ferenc S. J. *A jezsuita iskoladrámák szellemtörténeti helyzete* című műve = *Iskoladráma és folklór*, Debrecen, 1989. Ide sorolhatók a korabeli jezsuita poétikai-munkák is, J. MASENIUS, C. KOLCZAWA, G. Le JAY, F. LANG munkái.

4 CHAMBERS, E. K., *The Mediaeval Stage*, I–II. köt., Oxford University Press, 1963, II, 103.

5 YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1962.

6 WICKHAM, G., *The medieval theatre*, Cambridge, 1987.

7 Vö.: CHAMBERS, *i. m.*, II, 104.

8 Vö.: Uo., 104–105.

9 FRANK G., *The Medieval French Drama*, Oxford, 1967.

10 Vö.: CHAMBERS, *i. m.*, II, 105.

11 Pl. CHAMBERS, *i. m.*, II, 208–211; COLETTA, W., *Beitrage zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, I–II. köt., Halle, 1890, I, 16–54; CREIZENACH, W., *Geschichte des neueren Dramas*, I–III. köt., Halle, 1911–1923, I, 9–16.

12 Vö.: ARISTOTELÉS, *Poétika*, 2. és különösen 4. rész.

13 Idézi FRANK, *i. m.*, 12.

14 Vö.: CHAMBERS, *i. m.*, II, 213.

15 Teljes címe: *In Librum Aristotelis de arte poetica explicationes.*

16 Vö.: POPP, Georg, *Über den Begriff des Dramas in deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts*, Lipcse, 1895.

17 BENJAMIN, Walter, *A német szomorújáték eredete* = Uő, *Angelus Novus*, Bp., 1980.

18 Uo., 260.

19 Uo., 261.

20 Idézi BENJAMIN, *i. m.*, 403.

21 Vö.: DUBY, Georges, *A katedrálisok kora*, Bp., 1984, 210–211 és 219.

22 Idézi KILIÁN, *i. m.*, 11.

23 DIDEROT, *A dráma költészetről* = Uő, *Színészparadoxon, A drámaköltészetről*, Bp., 1966, 103.

24 KILIÁN, *i. m.*, 19.

25 Uo.

26 Uo., 172.

27 Vö.: Uo., 172–174.

28 Vö.: *Minorita...*, 48–49.

29 *Csíksomlyói Nagypénteki Misztériumok*, kiad. FÜLÖP Árpád, Bp., 1897, 91.

30 Uo., 54.

31 Uo., 58.

32 Uo., 60.

33 Uo., 113.

34 *Minorita...*, 24.

35 Uo., 48.

36 *Csíksomlyói...*, 111.

37 Uo., 75.

38 *Minorita...*, 37.

39 „Trucidat". *Minorita...*, 116.

40 Uo., 83, 84.

41 Uo., 85.

42 Uo., 105.

43 Uo., 84.

44 Uo., 69.

45 Uo., 89.

46 *Pálos...*, 98.

47 Uo., 61.

48 Vö.: BENJAMIN, *i. m.*, 387.

49 *oratorium*, címszócikk = *Világirodalmi Lexikon*, 9. köt., 682.

50 Uo.

51 *Pálos...*, 235.

52 *Protestáns...*, I, 112.

53 Uo., I, 214.

54 Uo., I, 371.

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

Még egy író Bessenyei: Bessenyei Anna

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

(Szauder József)

György és Anna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

énekelte a *Természet világá*-ban."

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

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

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

Anna és Boldizsár

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ez már tízéves kori darab; ez talán a legjobb:

Ezernyolcszázhuszonkettő és October
Írta ezt a munkát tízesztendős ember.

Végül íme négysornyi gyermekhangra „rímszerelt" részlet az *Újabb toldalékaimból*:

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

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

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

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

Bessenyei Anna „Versei" (1815)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ki vagyok? mi vagyok? merrül s mibül jöttem?
Hol voltam? s hogy esett, hogy világra lettem?"

És ezeket idézi mellé párhuzamként Csokonaitól:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Isten és értelem, lakozzatok velem,
Megelégedésem veletek nevelem! [...]
Ember vagy, ne vétkezz, lelkedet emeld fel
Istenhez az Égre, s örömöd ott leld fel.
Tudod-é, hogy ki vagy és mivégre lettél?
Erről talán eddig tudományt se vettél.
Nem érzed-é régen, hogy halhatatlan vagy?
Azért a kivánság s vágyódás benned nagy.
Mindazt erősítik ezek benned, látod;
Én is erősítem: egy emberbarátod.

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

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

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

Szerelem és halál

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

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

Anica és Psyché

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FRIED ISTVÁN

Petőfi Sándor „zenei" önarcképe

Petőfi Sándor 1848-as kötettervét[1] a maga által összeírt, sorrendbe rakott, többnyire keltezéssel ellátott verseinek listájából ismerjük. A történelmi és kulturális háttér sem igényel (úgy tartotta eddig a kutatás) különösebb nyomozást, hiszen az országgyűlési naplók, Kossuth Lajos megjelentetett iratai, az egykorú hírlapi beszámolók és az ezeket (is) magába foglaló Petőfi-adattár[2] (korábban Endrődi Sándor gyűjtése és annak Kiss József és társai sajtó alá rendezte újabb kiadása,[3] majd Hatvany Lajos *Így élt Petőfi*jének második, tetemesen jobbított két kötete[4]) vélhetően szinte minden információt megad(nak) az egyes Petőfi-versek keletkezésének körülményeiről, az egyes kifejezésekhez fűzhető szűkebb és tágabb utalásrendszerről, sőt, a *Petőfi-szótár*[5] megjelentetése után már csak fel kell lapoznunk ezt a rendkívül fontos gyűjteményt, hogy az egyes szavak lehetséges jelentését, szövegkörnyezetét az összes változatban megismerhessük. Mégsem dőlhetünk nyugodtan hátra karosszékünkben, mindezekre az igen becses forrásokra lényeges kérdéseket tekintve *nem* támaszkodhatunk, vagy legalábbis új kérdésekkel kell előállnunk, hiszen alapvetőnek minősíthető problémák mellett ment el úgy a kutatás, hogy nem volt képes, nem kívánta észrevenni: miszerint Petőfi kötetterve, a maga a költő által megjelölt kronológia esetenként megtévesztő. Még az is bizonytalan egyelőre, hogy a korábban ciklusokban gondolkodó (és akkor még a *Himfy szerelmei*től talán nem teljesen független kötetkompozíciót megtervező) költő miféle koncepció szerint állította össze 1848-as kötetét: miért azokat a naptári megjelöléseket sugallta kései monográfusainak,[6] amelyeket versei alá rótt; milyen szempontok vezethették: kronológiaiak-e, tematikaiak-e (ez tetszik egyelőre a legkevésbé bizonyosnak), netán a különféle hangvételű, tónusú, verselésű költemények egymással vitatkozó lényegét tartotta-e szem előtt?

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

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

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

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

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

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

bibliai képpel gazdagított befejezése mindenképpen elüt a közelébe helyezett versektől. De vajon bizonyos-e, hogy Palermo forradalma váltotta ki Petőfiből a zsarnokölő Brutus szellemét megidéző költeményét? És ha véletlenül a január 27-i nápolyi forradalomra reagált? Az első két sor nem vonatkozhat-e arra, hogy Palermo után Nápoly következett, a többes szám, a *sóhajok*, amelyekből égiháború lett (ez az ellentét emlékeztet, noha igen halványan, az előző vers hasonló szókincs-töredékére), vajon nem a forradalmi hullámra utalhatnak? Kérdéseimet nemigen lehet filológiai adatokkal alátámasztani, de feltétlenül meg kellett kérdezni a kronológiai lehetőségek végiggondolása miatt. Hiszen a közelebbről szemügyre veendő vers besorolása miatt is jó volna tisztábban látni. Mivel itt már határozott időmegjelölést találunk: a *Rózsavölgyi halálára* alatt ott a pontos dátum: Pest, 1848. január 29. Mielőtt beletekintenénk a versbe, néhány szó arról a kétségről, amely a vers datálásával kapcsolatban elfogott. Rózsavölgyi Márk 1848. január 23-án halt meg.[11] Az Életképek január 30-án közölte a halálhírt, ezek szerint a verset Petőfi korábban vagy aznap tudta meg, és ezért lenne igazolható a január 29-i dátum. Csakhogy a költemény február 20-án látott csak napvilágot az Életképekben,[12] eszerint viszont majd egy hónapig hevertette a költő íróasztalfiókjában.[13] Vajon miért? Még egy apró adat kívánkozik ide. Petőfi Sándor 1848. január 29-én vidám hangú levelet írt Arany Jánosnak, a tőle megszokott derűs-tréfás tónusút, amelyet semmiképpen nem tudok egyeztetni a *Rózsavölgyi halálára* megrendültségével, helyenként komorságával, a „magyar karakteri szentimentalizmus" természetrajzával. A levélben van szó arról, mit ír a költő: „Én most Lehelt írom..." – árulja el a költőtársnak,[14] egyetlen szóval sem említve meg gyászát, amelyet az alig egy hete elhunyt, személyesen is ismert[15] muzsikus halála miatt érzett. S ha véletlenül(?) még tartott mámoros hangulata az itáliai forradalmak hírének hallatán, s ez indokolja derűjét, akkor sem igazán odaillesztheto ez a teljesen más tónusú vers. Bevallom tanácstalanságomat. A január 29. mellett szól az, hogy a halálhír okozta felindulás verset eredményezett, olyat, amelynek ürügyén a maga arcképét festhette tovább, összhangban a *Magyar vagyok* önportréjával. Minden más ellene szól. A következő vers, *Az országgyüléshez* sem könnyíti meg helyzetemet, bár ott az 1848. februári keltezés elfogadható, valószínűleg február 5. után született meg a vers, az országgyűlés februári vitáihoz szól hozzá a költő, hogy a maga napirendi javaslatát adja elő. Azt, amely a napirenden nem szerepel[hete]t[t]: a sajtószabadság problémáját. A *Rózsavölgyi halálára* verselésében sem az előző, sem a következő költeményre nem emlékeztet, hangütésében sokkal inkább korábbi verseket idéz: „Csak én járok a faluban Egyedül, Keresem az álmot, de az Elkerül...", vagy: „Rég elhúzták az esteli Harangot, Ki az, aki még mostan is Barangol?" Versünkben meg: „Vén muzsikus, mit vétettem én neked, Hogy mindig csak szomorítasz engemet?"

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

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

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

Félreértés ne essék: nem azt szeretném sugallni, hogy Petőfi Sándor az általa tisztelt, versbe foglalt Kölcsey Ferenc[17] téziseit vitatja, vagy gondolja tovább. Nem tudom, ismerte-e egyáltalában Petőfi Kölcseynek ezt az írását; s ha például a Kazinczy-életmű inkább a „borzasztólag szép pálya" nemzet-hálátlansági tanulságaival volt része Petőfi gondolkodásának,[18] talán nem egészen indokolatlan annak feltételezése sem, hogy a Kölcsey-oeuvre-ből szintén a művé emelkedő élet volt Petőfi számára a példa. Ám azt azért megkockáztatom, hogy a Kölcsey által megfogalmazott nemzetkarakterológia vulgarizált változatát Petőfi ismerte, nem kevésbé az ennek megfelelő életfelfogást és -formát. S ha Petőfinek a zene iránti érdektelenségéről és közömbösségéről szóló (és Jókai Mórtól származó) híradáson töprengünk, a *Rózsavölgyi halálára* önmagában elég érv lehetne e bizonytalan hitelességű „adat" cáfolatára, ám egy lépéssel tovább is mehetünk. S most nem térek ki a Petőfi-versek „zeneiségé"-re meg arra, hogy Rózsavölgyihöz fűződő kapcsolatait a személyes találkozás élménye alapozta meg. Inkább versünknek azt a vonását emelem ki, amely a zene nemesítő hatalmát jeleníti meg, a zene pillanatnyi hatását szembeállítva a zenében élő, a zene és zeneszerző együttes jelenlétében érzéseit megszólaltató költő gondolataival. Míg a „cudar nemzet" fiai Rózsavölgyi és más (reformkori) zenekarvezetők dallamainak fölcsendülésekor ugyan legjobb önmagukra ismerhetnek, a tettre ébredéshez azonban még ez is kevésnek mutatkozik. Bár a magyarok régi sorsa a bánat, ennek legszebb kizengetése Rózsavölgyinek és társainak zenéje (így gondolta Liszt Ferenc is, amikor nem egy magyar rapszódiájába beledolgozta Rózsavölgyi dallamait!), ám csupán a zene hangjaira lépnek ki a bánatos létformából, csak akkor (és addig) „virít" ki „a magyar nép fája". Ötven esztendeig

muzsikált a költő szavai szerint a „vén muzsikus" (a „vén barátom" minden bizonnyal nem szokásos formula, hanem a személyes és „harcostársi" viszony rögzítése, Petőfi újságcikkben állt ki egy ízben Rózsavölgyi mellett[19]), és ötven esztendő alatt a „magyar"-nak csupán ilyen fellángolásra telt. A győri vitézségen ironizáló poéta ebben a versben is megemlékezik a zenehallgatók képzelt hősiességéről, csakhogy a feltételes mód jelzi a Mohácsnál valóban életüket áldozók és a zene hangjainál busongók álmodozásai között feszülő különbséget. Ez a különbség jellemzi a jövővel mit sem törődő, látható-érzékelhető, a felejtésben elmarasztalható magyarságot (kijelentő módú igék) meg a nekibúsulás keltette ábrándok között a jövőről álmodozó (zenei) közönséget (itt is kijelentő módú igék). Ne tévesszen meg bennünket, hogy előbb váltogatja Petőfi az egyes szám és a többes szám első személyt, hogy aztán a vers utolsó előtti szakaszának harmadik soráig megtartsa a látszólagos azonosulást tanúsító többes szám első személyt, majd az utolsó szakaszban (tehát az elsőben és az utolsóban!) ismét kizárólag a maga nevében szóljon, a maga személyes viszonyáról Rózsavölgyi Márkhoz. Ennek a versnek többes szám első személye csak grammatikailag azonos *Az országgyüléshez* című versben fölbukkanó, a közösség nevében vádoló többes szám első személlyel. A *Rózsavölgyi halálára* azokat a látszat-azonosságokat tömöríti verssé, amelyek közte és a közelebbről meg nem nevezett származású, réteget reprezentáló publikum között megtéveszthetik a kevésbé figyelmes szemlélőt. A költő egy általánosan elterjedt karakterológiát lelkesít át, szinte személyesít meg azáltal, hogy belép az e karakterológia által húzott körbe. Hiszen a felületes rápillantás hasonló vagy külsőlegesen azonos vonásokat fedezhet föl: a bánat, a merengés, a sírva vigadás lehetnek azok a jelek, amelyekkel mindkétfajta zenehallgatást le lehet írni. Ám kérdés, hogy a költő valóban csak zenét hallgat-e? Rózsavölgyi dallamai csupán alkalmi szórakozásra kínálnak-e verssé gondolható lehetőséget? Vagy pedig az egyik esetben a közismert mulatozásról és annak hatásáról tudhatunk meg valamit?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tovább. Hanem annak valószínűsítése, hogy a *Rózsavölgyi halálára* egyfelől beleillik és ezért beleillesztendő Petőfinek „művész"-versei közé, oda tehát, ahol a művészetről (például a színészetről) szól, többnyire a kortársi nézetekkel vitatkozva, nem egy ízben életfelfogást, művészetszemléletet átpoétizálva, így ars poetica-érvényű vallomást téve (nem utolsósorban a maga költészetének és költőmagatartásának korszerűségét védelmezve-körvonalazva). A *Rózsavölgyi halálára* éppen úgy töpreng el a művészsors esendőségén és lehetőségein, mint ahogy a programadó *Színészdal* a színészi magatartás erkölcsi imperativusában a művészek felelősségéről, ennek következtében a feladatvállalás emelkedettségéről szól, és már csak ezáltal is a művészt nem a társadalmi hierarchiában elfoglalt helyén, hanem ott látja, ahová a művészet révén emelkedhet. Lényegében a művésznek és a művészetnek ez az önvédelmi küzdelme egyben a korszerű művészetfelfogás önértelmezését segíti; s ha a korábbi poézis (túl-)retorizáltságával szakít is, a meggyőzés kevésbé *hang*zatos retorikájáról nem mond le. Teszi ezt az előző periódus művészetfelfogásával vitatkozva, nem élve annak hangvégelével, egy másik, dísztelenebb, célratörőbb, ám ugyancsak erőteljesen megkomponált szerkesztési elv jegyében. S ha följebb a *Liszt Ferenchez* című Vörösmarty-óda volt az ellenpélda, az alábbiakban két Garay János-költeményt[22] említek, amely időben is közelebb van a Petőfi-műhöz, meg némileg epigonjellegével is példázhatja egy hangvétel, egy magatartás kiüresedését. A *Hárfahang* (1845) a költészet=hárfa (lant) allegóriát bontja ki, a *Himnusz* és a *Szózat* szó- és képkincséből merít, s ehhez párosítja hivatkozását Himfyre. A már ismert trópusok és kifejezések nem új, csupán a közvetlenebb utalásrendszert kihívó kontextusba kerülnek, a hazafias romantika didakszisba fulladását jelzik. Tematikailag a záró szakaszban mintha a *Rózsavölgyi halálára* előlegeződne; ám inkább arról lehetne elmélkedni, mitől kellett elszakadnia Petőfinek, vagy: minek ellenében kellett versével tanúskodnia:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 LUKÁCSY, *Petőfi versről versre,* Új Írás, 1971, 1, 93–107. A dolgozat az *Olaszország* című verssel zárja az 1848. januári Petőfi-versek szemléjét, tehát a *Rózsavölgyi halálára* eszerint nem akkor született(?) vers, illetőleg Lukácsy a közlés szerint kronologizál(?). Egyébként a Petőfi-versek értelmezésében más szempontokat érvényesítek, mint Lukácsy, akinek elemzései mindig megfontolást érdemelnek.

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

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

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

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

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

15 *Petőfi-adattár*, II, 10.

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

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

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

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

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

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

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

SZILI JÓZSEF

A líra vajdai gerjedelme

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

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

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

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

1. *Életrajz és költészet*

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

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

Az életrajzi személyiség és a költészet individualitása közötti megfelelés látszólag egyszerű egyenlet, szinte puszta tautológia. Talán mégsem az. Komlós

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

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

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

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

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

2. *Értékelés és irodalomtörténeti elhelyezés: az irodalomtörténészi kritika stílusváltozásai*

Mennyiben következménye a költő „elhelyezése" az irodalomtörténeti folyamatban annak a helyzetnek, amely az irodalomtörténeti folyamat egy későbbi, az előbbiekből is következő szakaszán áll fenn, s amelytől nem tudjuk függetleníteni magunkat (vö. Hans-Georg Gadamer „hatástörténeti tudat"-fogalmával[14])?

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

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

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

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

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

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

Első monográfusa, Rubinyi Mózes könyvének „Elődei és utódai" című fejezetében felsorolja Vajda Petőfi-reminiszcenciáit. Ilyeneket:

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

Rubinyi megjegyzi: „A *Csapongás* c. rapszódia egészen Petőfi *Minek nevezzelek* c. rapszódiájának másolata."[22] Egyéb formai hasonlóságokra is utal.

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

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

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

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

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

3. A stílustörténet mint teleologikus poétológiai eseménytörténet

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

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

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

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

A képek erejétől a szintakszis dinamikájáig

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Az új éden:

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

A nő közönye:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gondolatszerűség a gondolatiság jogcímén s a kép mint visszavonulás

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

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

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

A végtelenben két átellenes
Irányban bolygó egyén
Száz üstökös az örökkévaló időben
Csak egyszer találkozhatik –
Csak földi voltál bárki másnak
földi mint a többi
Ők nem
Most már mindennek vége
.....
.....
De istenekké csak így válhatunk
mi ketten
De istenekké válhatnánk mi ketten
És egyesülnénk egy érzelemben.
De ezt meg te nem tudnád
De hasztalan – a földiség határa
virág
Nem bir el ennyi üdvöt
De meg volt írva, hogy teljék be az átok ott
Most már tudod
Nem járhatnak velünk már csábos képek
Mi láttára mered föl égnek a fa
Effélét a férfi képzel
Vázak vagyunk
Kényes valók

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A kettős Petőfi-reminiszcencia: „Oltára képében" („Oltára képed" – Petőfi: *Honfidal*), „Így űl a hold ádáz vihar után / Elcsöndesült nagy, tornyos felle-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. A Vajda-líra szerelmi eszkhatológiája

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

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

A szerelmi élmény

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

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

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

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

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

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

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

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

Itt, eme függöny éjjelében,
Mint egy-egy villogó gyilok,
Röpködnek fuldokolva kéjben
Tüzet lehellő sóhajok...
(A kárhozat helyén)

Végetlen örök éj!
Az utcán méla csönd.
Fülembe égi kéj
Tündérharangja csöng...
(Éjjelek)

Ha majd akik bűbájaidnak
Üdvözítő fényéből ittak,
Rég elfeledt a léha had...
(A legszebbnek)

Ezt fűzi hozzá: „Az ilyen képekben érhetjük tetten az ösztönös stílusművész Vajdát: globális, többszörösen összetett jelentéselemekkel dolgozik, s ezeket komplex síkváltással eggyéolvasztva különös, már a huszadik századot előlegező expresszív hatásokat tud elővarázsolni."[73]

A *Vajda János szerelmi lírája* című Barta-tanulmány az életrajzi élményt, illetve annak rekonstrukcióit követve fest átfogó képet élmény és alkotás korrespondenciájáról. Konklúziója: „Láttuk, hogy a szerelmi élmény birodalma Vajda egyéniségében eléggé körülhatárolt. Az életközösség, a közvetlen érzelmi kapcsolatok, a lelki egymásratalálás nem játszanak szerepet benne; ami kitölti, az a szépségnek szinte hipnotikus erejű bűvölete; a szerelmi kapcsolatot ő a legmagasabb szinten, az érzékileg telített mámorban és elragadtatásban tudja elképzelni és átélni, mint a maga gyönyörsóvárgásának beteljesedését." [...] „A – ritkán elért – boldog szerelmi élmény körül kitágul a világ, megszépül minden, széles kozmikus-filozofikus horizontok tárulnak föl. Noha mindig e határhelyzet-jellegű felmagasztosultságra vágyik, élményei számára ez már olyan ideális végpontféle; átéli az odavezető út változatos, inkább fájdalmas fázisait és gátoltságait is: a viszonzatlanságot és a meg nem értettséget, a féltékenységet, az ígéret és a megtagadás gyötrelmeit. Lázadozott a frusztráció ellen, de eljutott a fájdalmak és gyönyörök bánatos hangulattá, féléber emlékezéssé, csendes, bűvös emlékké való tisztulásáig is."[75]

A szerelmi eszkhatológia

Vajda szerelmi lírájának különlegességét Schöpflin oldalakon keresztül fejtegeti. Van egy pontja ennek a fejtegetésnek, ahol, úgy érzem, e lírai hang lényegét ragadja meg. „Vajda szerelmének mindig tragikai a hangja s mély, sötét háttereket nyit, mintha a költő érezné, hogy itt valami nagy emberi tragédia folyik le, ami kapcsolatban van az emberiség egész sorsával, mert a legnagyobb és legemberibb dolog: a férfinak a nőhöz való viszonya nyilvánul benne. A régi fajta trubadúr-szerelem költőinél a szerelem egy megható, szimpatikus magánügy, egy embernek vágya egy nő után, boldogsága vagy boldogtalansága. Vajdában az a sejtelem dolgozik, hogy az ő szerelmében van valami egyetemes vonás: mintha az egész férfinem szenvedése, rabsága, az érzékiség láncaiban való vergődése tükröződnék az ő fájdalmaiban. Ezért hangja mindig páthosszal teli s ez a páthosz még ott is kiütközik, a költő akarata ellenére, ahol enyelgő, könnyed hangon próbál szólalni. Nem egyszer egyetemes eszmék szövődnek bele a szerelmi versekbe, a mulandóságról, a halálról, a megtörtént dolgok eltörölhetetlenségéről, az elmulasztott dolgok visszaidézhetetlenségéről való gondolatok. A szerelmen keresztül a költő filozófiai perspektívákba tekint."[76] Ezt követően Schöpflin leszögezte: „Vajda szerelmi lírája – jobb szó híján ezt kell használnom – a modern szerelem első megnyilvánulása a magyar irodalomban."[77] Továbbá: „A nővel vívódó, benne ellenfelet látó, lényének megérté-

sére és lenyűgözésére vágyó szerelem, a XIX. század közepe óta jelenik meg a költészetben tipikusan, nálunk először s a legújabb időkig egyedül Vajdánál."[78]

Furcsa módon Vajda modern szerelmi élménye megőrizte magában a trubadúrlíra alaptényezőit (triviálisan és „pontatlanul" ez visszhangzik a *Fürdői emlékek I.* hivatkozásában a „lovagi" szerelemre[79]), sőt ezek alkotják azt az eszkhatológiai keretet, amelyek az érzéki átélés valóságos vagy képzelt életrajzi helyzetei és fantáziaképei evilági helyszíneit és eseményeit a vallásos-kozmikus-metafizikus élményvilág jelenlétével hitelesítik. Ennek alaptényezője mindig valamilyen *abszolútum.*

1. A *teljes létezés, illetve a létezés teljessége* az alap. A szerelem nem egy szerelem a sok közül, hanem az egyetlen. Ha életrajzilag nem is, ebben az eszkhatológiában, amely a *Húsz év múlva* és a *Harminc év után* eszkhatológiája, a teljes élet egy szerelemhez tartozik és viszont. (Ideálisan és profánul a szerelmi *szenvedélyre* vetítődik rá az, amit a vallásos hittételek a házasság szentségéről, életre szóló szövetség voltáról mondanak.) Az élet előtti és az életen túli létre is kiterjed ez a viszonyosság. A szerelem abszolút értelemben ideális.

2. *Megközelíthetetlen, piedesztálra emelt, földöntúlivá magasztosított tökéletes nőiség:* „tündérvoltod" (*Gina emléke* XXXI.), isten legtökéletesebb műve: „Hogy isten alkotód, ki benned / Fölülmulá egyszer magát" (*Gina emléke* XXX.). Itt említhető az, amit Barta János emelt ki mint legfőbb elemet: az abszolút szépség bűbája, ellenállhatatlan varázsereje, ami ezzel a tökéletességgel egylényegű.[80] Ugyanakkor a vallás nőeszménye is rávetítődik erre a képre: ha nem is szó szerint az istenanya, mindenesetre a megváltó, illetve közbenjáró (sancta mediatrix) például ebben a paradoxiában: „Mert hogy te elmulsz mindörökkön, / Eltörlöd a lét bűneit" (uo.). Teljes mértékben a „tisztaság" az eszmény mint követelmény, melynek megsértése önmagában „kárhozat".

Komlós Aladár (másképp kifejezve más is) említi a „földietlen imádat" vajdai jelenségét, s utal ennek életrajzi hátterére is – például Bartos Rozáliával kötött házasságának furcsaságaira, egészen a házasság szentszéki felbontásáig „non consummatum" alapon. „Nem szeretetet keresett – írja Komlós. – Csak rajongani tudott, de a gyengéd szeretet is ismeretlen volt előtte (azt gyanítom, szado-mazochizmusra is inkább volt hajlama, mint gyengédségre)."[81] S itt csillag alatt jegyzi meg: „»Ó, gyűlölj, utálj meg engem. / Tiporj édes lábaiddal«, írja a *Gina emléke* 17-ben. És ugyanott: »Szemedben a pallos és tűz, / Öld vele kínért sovárgó / Szívemet.« Ez persze lehet puszta metafora is, de elvált felesége emlékiratai szerint egy negyedszázad múlva, házasságuk első éjszakáján Vajda arra kérte, hogy tiporja meg őt."[82] Ez az életrajzi adalék azonban legfeljebb áttételesen, metaforikusan támogatja Komlós mazochizmus-feltevését. A Bartos-féle emlékiratban ugyanis ez áll: „És most Rozám szentem én bele fekszem az ágyomba és te vetközél le, én hasra fekszem és te jól erősen meghágod az én hátamat mert az nagyon jót tesz nekem, edig nem igen volt valakim ehez, de most itt

vagy te, az én szentfeleségem. Én nem vetkőztem le, csak a cipőimet húztam le és rá hágtam az uram hátára, főképp a nyaka körül kivánta azt."[83] (Eredeti helyesírással.) – Egyértelműen a korabeli, illetve a népi „természetgyógyászat" fogásáról, s nem valamiféle különleges erotikus eljárásról van szó. Ami a nászéjszakával való ilyetén élést illeti, a mi elméletünkbe vág az a női tisztasággal kapcsolatos patologikus tünet, amelyről a feleség a továbbiakban beszámol (újdonsült férje orvostanári bizonyítvány beszerzésére kényszeríti), de a házasság elhálatlan állapotát az is indokolja, hogy az emlékirat szerint Vajda ekkor elmondta, nem akar gyereket, mert nem szeretné, hogy az úgy járjon, mint Petőfi fia. Bennem a *Gina emléke* XVII. nem kelt olyan benyomást, mintha mazochista írás volna. Ez a maga nemében tökéletes költemény átkozódó könyörgés, hogy Gina tapossa el Szent György lovag módjára a kígyót, a sárkányt, a költő tüzet okádó *szerelmét*, s gyűlölje, de ne hagyja el(!), ne szolgáltassa ki „a földi kínnak, / A közönynek". Szó sincs a földi kínoztatás kívánásáról. (Ettől még lehetett Vajda szado-mazochista, de nem ezért.)

Idevág Barta János lélektani frusztrációra alapozott, „disszociáció"-nak nevezett elgondolása (Spranger nyomán) a pubertáson túl fennmaradó hasadásról a szexuális és az ideális szerelem között. Az „örök szerelem" Vajda-féle Beatricéje vagy Laurája nem egyszerűen az életrajzilag megragadható „hideg szépség": az elutasítás, a távolságtartás, az egyesülés, sőt akár csak a megértés *lehetetlensége sine qua non*-ja ennek a vajdai szerelmi viszonynak. Innen a ronsard-i „Ha megöregszel..." – téma, pontosabban a témában rejlő vágy (Samuel Daniel szonettje szerint – Szabó Lőrinc fordításában – „egyszerre megérted a szívemet / s hogy nem kellettem, sajnálni fogod") vajdai kifejezése: „Hittem, hogy lesz idő, midőn megösmersz / S helyet cserél bennünk a fájdalom" *(Harminc év után).*

3. *A „látás", „megismerés" léttani érvényű gesztusok.* A „megösmersz" és a „helyet cserél" egyszerre fejezi ki ennek a szerelmi eszkhatológiának gnoszeológiai és ontológiai vonatkozását.

a) A nőalak, a szerelmi tárgy egyedisége annak köszönhető, hogy egyedül csak a költő *látja, fogja fel, érti* (ilyenként): „Hogy tündérvoltod is titok a világnak, / Hogy az való csupán az én szerelmemben" (*Gina emléke* XXXI.). „De mint az istent, föl nem fognak, / S imádnak bár, nem értenek" (*Gina emléke* XXX.). Az „átlag-lelkek" *(Fürdői emlékek I.)*, „ezek az egyforma többi emberek" (*Gina emléke* XXIX.) nem képesek meglátni a szeretett nő igazi valóját, és az öröklétbe helyezni szó szerint istenként, halhatatlanként, illetve „imába, dalba" foglalva megörökíteni az emlékezetét.

Hogy végtelen tér és örök idő
Csak egyszer alkotott bár olyat, minő
Te voltál s hasztalan repül tova
Hozzád hasonlót nem szül már soha

De csak *nekem*, csupán *az én* lelkemben
Voltál *ilyen*, és *amit* én vesztettem
– Bár égető fájdalma óriás –
De *azt* nem nyerheté el senki más.
(Harminc év múlva)

b) A „megértés", a másik „látása" ily módon alkotó, teremtő, létezést kiváltó aktus. Ugyanakkor ez az aktus fenntartja és kiterjeszti az „egyedülvalóságot", az „egyetlenséget" a viszony mindkét tagjára, férfira, nőre egyaránt. Ebben a férfiúi és női princípium egységének és különbözőségének abszolútuma valósul meg, a teljes egyesülést, azonosságot, noha csak a másik „látása", „megértése" kellene hozzá, egyszer s mindenkorra kizárva. (*A legszebbnek* című költemény problémájának „megoldása": [a hölgy szemében] „Ez egyetemes kis tükörben / Láttam, mi írva odafönn." A legtöbb, ami elérhető: az egyesült lét lehetetlensége tudatának „helycseréje" bennünk.)

Vajda eszkhatológiája nem ismer nem nélkül való gnoszeológiai/ontológiai szubjektumot. Ahogyan lehetetlen az egyszerre hím-nős létezés, ugyanúgy a létezés és a lehetetlenség is egy ebben a nemi szubjektum–objektum (szubjektum–szubjektum?) viszonyban. A tökéletes szerelem nem lehet beteljesült szerelem. Ez megszüntetné a szerelem létalapját: a megszüntethetetlen különbözést.

4. *A Vajda-féle szubjektum-tudat:* a *solus ipse* tudata. Ebben a világban a köznapi emberségnek, mindennapi szerelemnek stb. nincs helye, valósága. Ez „isteni tudat". Az adott eszkhatológiai lehetetlenségek emberi tudata szintjén: a kárhozat tudata. S ezen a ponton vált át ez az eszkhatológia abba a materialista-vallásos kettősségbe, melyről S. Varga Pál ír, s melynek logikai bírálata [ti. hogy szervetlen egységet alkot] csak részben érintheti a rá alapozott költészet minőségét. Az az eklekticizmus, ahogyan mindez Vajda lírájában a versgondolat és a retorikus kifejtés, képanyag stb. alapját képezi, mindmáig „természetes", a vitalizmus évadja után sem tűnt el életfelfogásunkból és kifejezésmódunkból. Másfelől: az itt megvilágított szerelmi eszkhatológia a döntő poétikai alapelv. Végül is ez határozza meg a kép- és gondolatanyag költői metamorfózisát.[85]

*

A modern szerelemnek és a bizonyos értelemben legrégibb európai szerelemköltészet-hagyománynak – a trubadúr hagyományának – ezzel a „bizarr" egységbe foglalásával lehet, mint S. Varga könyvében a Vajda János-fejezet címe sugallja, Vajda „a romantika kiaknázatlan lehetőségeinek felfedezője".[86] Az egységbe kovácsolás azonban határozott és végleges. (Ebben az egységteremtésben mutatkoznak meg legkevésbé a költőiesítés hibáiként a vallásos és a materialista világkép szimultán alkalmazásának S. Varga Pál által észlelt ellentmondásai.

Alighanem ennek köszönhető az is, hogy költészetének értelmezésében eddig még nem esett ilyen hangsúly ennek kettős összetevőjére.) Ez az egység, az összetevők és viszonyaik markáns vajdai kimunkálásával, a filozófiai, kozmikus távlatok beiktatásával (csak kuriózumképpen: Rubinyi Mózes megemlíti Vajda *Hajón* című versét, „mely arról ismeretes, hogy bizonyos vonatkozásban a speciális *relativitás* elve is fölmerül benne...";[87] sőt az *Utolsó dal*t az energia megmaradásának elvével is kapcsolatba hozza[88]) úgy látszik, páratlan a modern líra történetében. S itt, azt hiszem, nem kizárólag a líra hazai történetére kell gondolnunk.

Mint már több ízben utaltam rá, Vajda legtöbb méltatója a költészetében tagadhatatlanul s rendszerint elismerten jelen levő metafizikai léptékeket az életrajzi léptékekhez redukálja. Az életrajzi léptékekhez értendők a költészetében kellő módon átpoétizált sorsszerűség aránytényezői is. Még Barta János is, aki nagy erőfeszítést tesz, hogy megértesse Vajda szerelmi lírájának lényegét, elsősorban csak (egyébként reveláns) pszichológiai távlatokban méri fel jelentőségét. Rónay György, Vajdáról és némely kortársáról szólva, „a szerelem metafizikáját" említi ismételten (ez a címe könyve egyik szakaszának): „A szerelemnek ez a metafizikai rangra emelése a mi költészetünkben Vajda Jánosnál történik meg (*mutatis mutandis* olyasféleképpen, mint a franciában Baudelaire-nál)".[89] Mindamellett ő is az „élmény" mivoltát hangsúlyozza, annak sorsszerű vonásaival, elemeivel együtt. Például így: „Vajda Gina-költészetének egész lét-tragédiája abból fakad, hogy a nő nem eszmél rá a maga jelentőségére, nincs tudatában metafizikai értékének, s eladja, elárulja azt pénzért, jólétért, sikerért."[90] Holott a metafizikai probléma csak úgy végletes, eszkhatológiai probléma, s nem egyszerűen egy sorstragédia problémája, hogy megoldhatatlan: a Vajda-féle férfiprincípiumnak pontosan ez a probléma a lételve, az ilyen nő *transzcendentális „megközelíthetetlensége"*. Ebbe pontosan beleértődik az is, hogy a szívhölgy nincs, de nem is lehet tudatában „metafizikai értékének". Ilyennek kell lennie, metafizikai érték-tudatlannak, e tekintetben bizonnyal üresfejűnek, hogy kiváltsa és fenntartsa a vágyat: „– Ah! ha birhatnám kis üres / Boldogságos fejecskédet!"

A kérdés teljes líratörténeti súlyával merül fel Kabdebó Lóránt elgondolásában, amikor Szabó Lőrinc dialogikus poétikai paradigmájának egy bizonyos formációjával veti össze a *Harminc év után*t: „Vajda versében szintén a női és férfielv szembesül egymással, egyedi sorsok elbeszéléséből összegeződik a megalkotott emberi sorsképlet..." A Szabó Lőrinc-vershez, az *Egy téli bodzabokorhoz* képest a Vajda-vers „nem létvers, hanem sorsvers, a tét nem a világban való létezés, hanem egy szerep (a szerelem) megvalósultsága".[92] Valóban így van ez ebben az esetben, de a két *Harminc év mulva* címmel számon tartott változat vagy vázlat úgy előlegezi ezt a lételvű tonalitást, mint a festészetben némely XVIII. századi és XIX. század eleji színvázlat az impresszionizmust. S a lételvűség, mely szerelmi eszkhatológiája révén költészetét áthatja, nem is válik el

a sorsszerűtől. Mint már említettem, emiatt sikkadhatott el korábban e szerelemtípus metafizikai jellege.

Ami még elsikkadt, vele együtt, az egy mélyebb problémát sejtet. Addig ugyanis, amíg Vajda jelentőségének képalkotó fantáziája, nyelvi kifejezőkészsége, retorikája, sajátos szintakszisa stb. volt mércéje, nem lehetett komolyan gondolni arra a „tartalmi" érvre, hogy egy életmű nagyságának, unikális értelmének mércéje lehet egy nem formális rendszerként, hanem szerves alakulatként, nem tételes vallásosság értelmében *hitelvi eszkhatológiaként* érvényesülő metafizika.[93]

1 „A zseni romantikus koncepcióját elméleti síkon a század végén Guyau hirdeti, és nem kell azt gondolnunk, hogy ezt Lacombe-hoz hasonlóan valamennyi pozitivista elveti. Magyarországon Beöthy Zsolt a Taine-ből vett három tényező mellé a »lángész«-t teszi negyediknek, mint olyan faktorát az irodalmi fejlődésnek, amely képes a maga erejével is új utakat nyitni." HORVÁTH Károly, *A pozitivizmus mint irodalomtörténeti irányzat és ennek öröksége a polgári irodalomtudományban = Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól,* szerk. NYÍRŐ Lajos, Bp., Akadémiai, 1970, 49. – Legújabban az ún. „kultuszvizsgálatok" terelték rá ismét a figyelmet az alkotóegyéniséggel és az életrajzi tényekkel kapcsolatos dokumentumok, tárgyi emlékek stb. elfogulatlan értékelésének kérdésére.

2 BÓKA László, *Vajda János,* Bp., Franklin Társulat, é. n. (1941), 56.

3 Uo., 59.

4 SZAJBÉLY Mihály, *Kép és árnykép. Vajda János és az utókor,* ItK 1994, 505.

5 SCHÖPFLIN Aladár, *Vajda János* = Uő, *Magyar írók. Irodalmi arcképek és tollrajzok,* Bp., A Nyugat folyóirat kiadása, Bp., 1917, 155. (Először 1912-ben jelent meg a Nyugatban.)

6 SZÉLES Klára, *Vajda János,* Bp., Gondolat, 1982, 63.

7 KOMLÓS Aladár, *Vajda János,* Bp., Magvető, 1984 (első kiadás: 1954), 165–172. „A bojkott Vajda életének egyik legfontosabb eseménye. Valósággal két félre szakítja azt." 172.

8 „Egész költészete a felelet nélküli kérdések, az eldöntetlen harcok költészete. Minden verse új csatára hívja lelke katalaunumi kísérteteit és mindegyikből diadal nélkül, végleges vereség nélkül hozza vissza őket, meglapulva új csata jöveteléig. Ezért nincs benne igazi fejlődés sem: öregkori verseiben ugyanazon a ponton van, mint a fiatalkoriakban, sem a kérdéseire való feleletekhez nem jutott közelebb, sem a formák művészi megoldásaihoz. Egész költészete egy helyben topogás, előrejutás nélkül. Egy-egy pillanatban meg tudja közelíteni a művészi teljességet, de öregkorában sem gyakrabban és jobban – igaz, hogy ritkábban és kevésbé sem – mint fiatal éveiben." SCHÖPFLIN Aladár, *i. m.,* 153.

9 KOMLÓS, *i. m.,* 364.

10 Uo., 364–365.

11 Uo., 382.

12 Uo., 380.

13 BÓKA, *i. m.,* 50.

14 GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata,* Bp., Gondolat, 1984. Különösen 213–264.

15 KOMLÓS, *i. m.,* 425.

16 Uo., 425–426.

17 VÁRKONYI Nándor, *Az újabb magyar irodalom 1880–1940,* Szukits Kiadás, 1942, 142.

18 Uo., 143.

19 S. VARGA Pál, *A gondviseléshittől a vitalizmusig (A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében),* Debrecen, Csokonai Kiadó, 1994. Különösen: „A romantika kiaknázatlan lehetőségeinek fölfedezője: Vajda János", 151–184.

20 SŐTÉR István, *Vajda János* = Uő, *Romantika és realizmus,* Bp., Szépirodalmi, 1956, 332.

21 Uo., 333–334.

22 RUBINYI Mózes, *Vajda János,* Bp., Ethika, 1922, 115.

23 It 1952, 568.

24 RUBINYI, *i. m.,* 95.

25 BÓKA, *i. m.*, 154.
26 BARTA János, *Vajda János szerelmi lírája* = Uő, *Évfordulók*, Bp., Akadémiai, 1981, 128.
27 Vö.: CSETRI Lajos, *A stílusfogalom történetéből és az irodalom stílustörténeti elmélete* = *Irodalomtudomány...*, szerk. NYÍRŐ Lajos, 365–412. – L. még: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalom és művészetek a XVIII. század elejétől napjainkig* = *A magyarságtudomány kézikönyve*, szerk. KÓSA László, Bp., 1991, 541–642.
28 SCHÖPFLIN, *i. m.*, 152.
29 KOMLÓS, *i. m.*, 492–493.
30 Uo., 382.
31 Uo., 383.
32 Uo., 366.
33 Uo., 383–384.
34 Uo., 384.
35 Uo., 387.
36 Uo., 388.
37 Uo., 388–389.
38 „De Vajdát fel kell mentenünk a dekadencia vádja alól. Ő nem a halál rokona." Uo., 242.
39 Uo., 395.
40 KOMLÓS, *Az új magyar líra*, Bp., Pantheon, é. n., 36.
41 BARTA, *Tantalusz álma* = Uő, *Évfordulók*, 129.
42 Uo., 138.
43 Uo., 139.
44 Uo.
45 Uo., 139–140.
46 Uo., 140–141.
47 GYULAI Pál, *Bírálatok 1861–1903*, Bp., MTA, 1911, 177–178.
48 Uo., 180.
49 Uo., 180–181.
50 Uo., 181.
51 Uo., 182.
52 Uo.
53 BARTA, *i. m.*, 135–136. L. még: TAMÁS Attila, *Vajda János Alfréd regénye c. műve és a magyar romantika néhány problémája*, Szeged, 1965.
54 BARTA, *i. m.*, 136.
55 SCHÖPFLIN, *i. m.*, 138.
56 BÓKA, *i. m.*, 157.
57 HORVÁTH János, *Újabb költészetünk világnézeti válsága* = Uő, *Tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1956, 467.
58 Uo.
59 KOMLÓS, *i. m.*, 484.
60 Vö.: SZILI József, *Lírikus rejtezkedés – Az Arany-líra másholléte*, Literatura, 1994, 44–72. Különösen: 54, 67–68.
61 HALÁSZ Gábor, *A líra halála* = Uő, *Az értelem keresése*, Bp., Franklin-társulat, é. n.
62 SZÉLES, *i. m.*, 190.
63 Uo., 187–188.
64 Uo., 188–189.
65 Uo., 189.
66 SŐTÉR, *Játék és valóság*, Bp., Hungária, 1946, 117–118.
67 SCHÖPFLIN, *i. m.*, 141.
68 Uo., *i. m.*, 149.
69 ALSZEGHY Zsolt, *A XIX. század magyar irodalma*, Bp., Szent István Társulat, 1977, 154.
70 SŐTÉR, *Romantika és realizmus*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 316.
71 BARTA, *i. m.*, 157.
72 Uo., 159.
73 Uo., 160.
74 A Vajda–Gina-kapcsolat rekonstruálását kísérelte meg BARLA Gyula (*A Gina-dalok problémáiból*, Studia Litteraria, III. köt., 1965, 31–46.)
75 BARTA, *i. m.*, 127.
76 SCHÖPFLIN, *i. m.*, 145–146.
77 Uo., 148.
78 Uo.
79 .....

Szerelmem a sűrű vadonba
Vigaszt keresve menekűl.

Csöndes, homályos rengetegbe
Egy régi várnak romja, im
Leülök a profán jelenbe
Mélázó omladékain.

Elmélyedek a messze multba,
Midőn telt szívü lovagok
A szépek lábához borulva
Nyögték: szeress vagy meghalok!

És elég volt a szépnek ennyi;
A lovag is célt ért vele.
Ki nem nevette érte senki,
S a rendőr sem fülelte le...

80 BARTA, *Évfordulók*, 127 („Vajda János szerelmi lírája. Zárszó és kitekintés"). – Különösen az első két „alaptényező" közvetlenül is összevethető a trubadúrlíra jellemzésével. L. pl.

SZABICS Imre, *A trubadúrok költészete*, Bp., Balassi, 1995, 252–253.

81 KOMLÓS, *i. m.*, 484.

82 Uo.

83 *Emlékirataim. Egy sokat emlegetett házasság meztelen igazsága!* Írta özvegy Vajda Jánosné BARTOS Rozália. Sajtó alá rend. D. SZEMZŐ Piroska, Bp., Szépirodalmi, 1983, 149–150.

84 Adynál is például az *Elbocsátó, szép üzenet*ben: „S régen nem vagy, mert már régen nem látlak..."

85 Fontos adalék ehhez S. VARGA Pál könyvében „A megélt és az elmaradt élmény eszkhatologikus következményei" című alfejezet, amely azonban nem poétikai, hanem filozófiai értelmű eszkhatologikus szférát elemez. *I. m.*, 168–173.

86 Uo., 151.

87 RUBINYI, *i. m.*, 54.

88 Uo., 71.

89 RÓNAY György, *Petőfi és Ady között (1849–1899)*, Bp., Magvető, 1981, 222.

90 Uo., 223.

91 KABDEBÓ Lóránt, *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél" (A kései Nyugat-líra összegeződése Szabó Lőrinc költészetében)*, Bp., Argumentum, 1992, 126.

92 Uo., 127.

93 Vö. Jacques ROUBAUD *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours* (Paris, 1986) című könyvéből vett idézettel SZIGETI Csaba könyvében: *A hímfarkas bőre*, Pécs, 1993, 221–222.

ILLÉS LÁSZLÓ

Szépségimádat és haláltudat egy irodalmár merénylő lelkivilágában*

(Lékai János, a szélsőbal szellemiségű avantgarde költő)

Lukács György premarxista korszakának jelentős esszéje a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (1910).[1] Ebben a szerző nemcsak hogy elismeri, hanem egyenesen követeli az irodalomtudomány fogalmiságát, noha dialektikus gondolkodóhoz illően egyidejűleg kétségeit fejezi ki a módszer természettudományos egzaktságú, tárgyias objektivitásával szemben. Ezt írja: „Az irodalomtörténet alapfogalmai élményi, szubjektív élményi természetűek, és ezt a természetüket nem lehet egészen eltüntetni. Minden igyekezet »objektívakká« tenni őket, ezt eltávolítván belőlük, az ellenkező eredményhez vezet, mint szándékolják: elvesztik élménytermészetüket [...] kipusztul belőlük a friss közvetlenség, *az egyéniség minden szuggesztivitása* [kiem. tőlem – I. L.], de ami megmaradt, megszáradt szubjektivitás lesz csupán, és nem objektívabb a közvetlennél."[2]

Lukács gondolatmenete – ha áttételesen is – érinti a Lékai János által képviselt költői tartományt, mondhatni: a magyar avantgarde forradalmi szárnya korabeli hatásának titkát segít feltárni. Lékai nem tartozik a magyar irodalom prominens személyiségei közé, a történetírás ritkán tesz kísérletet ébresztésére.[3] Úgy tetszik azonban, a történelem menete mostanában visszatért hozzá, sorsát tanulságul idézhetjük meg.

Lékai expresszionista költő, drámaíró és novellista, publicista volt, civilben hivatásos forradalmár és merénylő. 1896-ban született az akkor Magyarországhoz tartozó horvát kisvárosban, Varasdon, és nem egészen harmincévesen, 1925-ben halt meg vészes tüdőbajban a New York-i Szent József kórházban. Költői műve és írói pályája, nyugtalan, mozgalmas élete némiképpen paradigmatikus érvényű; felvillantja az első világháborúba, majd az azt követő forradalmi-ellenforradalmi konvulziókba merült Magyarország lázadó avantgarde generációja egy részének arcélét. Ez az expresszionista írói „szabadcsapat" ellenállhatatlan benső indítékból és a történelem külső kényszereitől vezettetve hivatást érzett arra, hogy szóval, sőt: erőszakkal is megváltsa a szenvedő emberiséget. Írásaikat átszőtte a vágyakozás az ÚJ EMBER és a művészi szépség iránt, és

* A szöveg eredetileg németül hangzott el az 1995. június 17-én, a bayreuthi egyetemen rendezett magyar–német szimpóziumon; ez indokolta néhány – a magyar olvasó előtt jól ismert – mozzanat említését.

szinte egyidejűleg áterezte szavaikat és tetteiket a bukás, a vereség és a halál ösztönös előérzete. Úgy lehet – a lukácsi közlés szellemében tett – ezen elöljáró megjegyzések megvilágítják: miért tetszik kétségesnek, hogy egy ily típusú sorsot, *a személyiség szuggesztivitását* a jelenkori modern irodalomtudomány egzakt terminológiájával meg tudjunk ragadni.

Talán bocsássunk előre még néhány jellegzetes adatot az életpályáról, ezekből következtethetünk a művészi tevékenység még ma is fejtörést okozó problémáira. A visszahúzódó természetű, lányos arcú, kék szemű ifjú a háború alatt Kassák Lajosnál, a magyar avantgarde atyjánál jelentkezett írásaival.[4] A mester aktivista lapjaiban kezdett publikálni; első megjelent írásai művészeti kritikák voltak, aukciókról és képkiállításokról szóltak. Kassák lapjai ekkoriban élénk korrespondenciában álltak Franz Pfemfert Die Aktion és Herwarth Walden Der Sturm című folyóiratával; részben e hatással magyarázható a magyar avantgarde aktivista irányultsága. Lékai hamar kapcsolatba került a Galilei-körrel is, amely lényegében a radikálisan liberális és antimilitarista beállítottságú ifjú generáció szellemi műhelye volt. Ez a képződmény a Lukács György és Balázs Béla vonzásában alakult Vasárnapi Körrel párhuzamosan működött; ez utóbbi szervezeti elgondolásában a heidelbergi Max Weber Körre megy vissza, innen ültette át Lukács magyar viszonyok közé e „Bildungsverein" ötletét.[5]

Midőn aztán egy szélsőségesen baloldali aktivista költői csoport elhagyta Kassákot,[6] mivel ő nem tolerálta a „pártos elkötelezettséget", Lékai nem fordított hátat mesterének; egyszerűen a forradalmi-mozgalmi munka ragadta el a Ma körétől, ő hozta ugyanis létre az ifjúmunkások országos szervezetét. 1918 lázaktól fűtött őszén történt aztán, hogy Lékai fegyveres merényletet kísérelt meg gróf Tisza István, a volt miniszterelnök, a parlament nagy hatalmú elnöke ellen, akiben a baloldali körök az első számú háborús bűnöst látták. Tisza aznap jelentette be a képviselőházban a háború elvesztését. A merénylet nem sikerült, a lőfegyverkezelésben gyakorlatlan költő az utolsó percben kibiztosítás helyett éppen hogy lezárta a revolvert. A vállalkozás célja a tömegek felrázása lett volna. Magának az aktusnak – sikertelensége ellenére – döntő hatása lett Lékai teljes további írói pályafutására, gondolkodására. A kor forradalmi mozgalmait kísérő eszmélkedésben jelentős helyet foglalt el az „egyéni terror" gyakorlatának kérdése,[7] s ennek következményei az etikai értékek érvényességére vagy érvénytelenségére, az önként vállalt bűn jóvátételére az önfeláldozás útján. (Mint ismeretes, ez a problematika Dosztojevszkij örökségeként fontos szerepet játszott az egész expresszionista irodalomban.)

A tanácshatalom bukásának híre Bécsben érte el Lékait, ahol az orosz Lazar Sackinnal, a német Max Barthellel és Willy Münzenberggel az európai ifjúmunkások nemzetközi kongresszusát igyekeztek megszervezni. (Ez 1919 késő őszén történt meg Berlinben.) Lékai gondosan vezetett naplójából tudjuk, hogy Berlinbe Weimaron át utazott, ahol Sackinnal együtt a hercegi kastély képtárában

megtekintették a csodálatos Lucas Cranach-gyűjteményt.[8] A következő két évben illegális küldetésben szinte állandóan úton volt Prágától Hamburgig, Párizstól Moszkváig. Itt a Komintern III. Kongresszusán kellett Lukáccsal együtt tudomásul vennie Lenin szidalmait balos szektarianizmusuk miatt. Lékai Németországban részt vett az ún. „März Aktion"-ban és az „offenzív teória" kidolgozásában. Szinte anekdotikus mozzanat, hogy Drezdában művészetszomja mentette meg a letartóztatástól, mivel a Zwinger új szerzeményei tüzetes megtekintése miatt késve érkezett arra az illegális találkozóra, amelyen percekkel előbb rajta ütött a rendőrség.

Csodálkozást vált ki, hogy zaklatott körülményei közepette, egyre inkább elhatalmasodó betegségével küzdve miképpen tudott írói tervei valóra váltásával foglalkozni. De tény, hogy számos novellája, cikke, verse jelent meg a német sajtóban. A schärdingi börtönben fejezte be *Mensch (Ember János)* című drámáját; és az elbukott tanácshatalmi kísérlet első – regényben előadott – krónikáját.[9] Naplójában felpanaszolja, hogy a hamis útlevéllel megkísérelt határátlépésért kapott börtönbüntetés során elkobozták tőle könyveit, köztük Hegel *Geschichtsphilosophie* című művét, és egy Einstein relativitáselméletét tárgyaló traktátust.

Lékai élete külső körülményei vázlatos ismertetése lezárásául megemlíthetjük még, hogy a „Közrend felügyeletével megbízott birodalmi Komisszár" jelentése szerint Lékai egy Paul Heide névre szóló útlevéllel, Pogány József társaságában 1922 júliusában Hamburgban behajózott Amerika felé.[10] Az Egyesült Államokban többnyire az Új Előre szerkesztésével foglalkozott Komintern-megbízásból. (Ez a napilap a német New Yorker Volkszeitung testvérlapja volt.) Az emigráns magyarok közt folyamatosan dúló politikai természetű viták miatt többször elhagyta a szerkesztőséget, s ilyenkor a legkülönbözőbb fizikai munkákat vállalta; ezt is megszakítva egyre gyakoribb kórházi tartózkodásaival. Európában már csak *Das andere Amerika* című elbeszéléskötetével jelent meg újra,[11] és a Ku-Klux-Klanról szóló regénye jelent meg németül és oroszul.[12] *Ember János* című drámáját 1925 őszén színre vitte a Moszkvai Kamaraszínház, de a szerző ekkor már rég halott volt.

Rejtélyes pszichológiai paradoxonnak tűnik, hogy egy huszonhárom éves ifjú, aki gyilkosságra és annak elvárható megtorlása fogadására kész, a költészetért és a képzőművészetben megjelenő szépségeszményért rajong. A Krisztus-idolhoz mért mintaképe Korvin Ottó volt, a tanácshatalom belügyi (állambiztonsági) népbiztosa, aki a bukás után elsőként végezte az akasztófán. Mindkettőjüket pontosan jellemzi Lékai későbbi visszaemlékezése: „Korvin nem indult forradalmárnak. Lírai verseket írt. A halk, lágy melódiákat kereste. A finom csipkét, a csodaszínekben pompázó porcelánt. Szobája, ahol gyakorta voltak összejövetelek, semmiben sem hasonlított egy orosz forradalmár rideg négy falához. Lágy szőnyegek, értékes metszetek, ízléses berendezés... és a távolban ezernyi fényt csillogtató Duna, ez volt a keret."[13] Majd másutt: „Rózsadombon találkozunk.

Kitűnő ízléssel berendezett szobája volt. Sok könyv. Végignéztem őket: Rilke, Dehmel, Verhaeren, Kosztolányi, Babits, Maupassant, Heinrich és Thomas Mann, Werfel, Tracke; a könyvek nagyobb része irodalom és etikai mű, tudományos kiadvány kevés. Marx, a *Szocializmus* és a *Huszadik Század* című folyóiratok régebbi évfolyamai, Szabó Ervin. Íróasztalán Ady Endre legújabb kötete, a *Halottak élén...* A falon tusrajzok, rézmetszetek. Berényi, Rippl-Rónai és Rembrandt-reprodukciók."[14]

A Veronika utca 4. szám alatti lakás leírása is jelzi: Lékai erőteljesen vonzódott a képzőművészethez, különösen a festészethez, ez főleg első – félig impresszionista, félig expresszionista – korszakában figyelhető meg. De később sem tűnik el ez a vonzalom, amikor a nyugtalan kor feszültségei – „szabad ritmusai" és novellái tanúsága szerint – már nem közvetlen zaklatottsággal szerveződnek szépirodalommá. (Amerikában Lékai a Neue Sachlichkeit úttörő képviselője.) Jellemző, hogy első írása, amely a bukás után külföldön megjelenik, újra egy művészetkritika – El Greco egy képét méltatja a Die Aktionban.[15] Érzékenysége és fogékonysága a színek iránt mindenütt átszüremlik belletrisztikai munkáin. A széles ecsetkezeléssel felhordott színskálán megjelenik a lobogó bíborszínektől a meggyilkolt Liebknecht emlékének szentelt költeményből kibomló fehér virágokig, az amerikai nagyvárosok fölött villódzó sárga, rózsaszín és vörös fényektől a Colorado-hegység sejtelmes kékjéig, a bányászsorsra ráboruló fekete éjszakáig és a betlehemi acélkohók felett fel-fellobbanó reflektorfényekig minden lehetséges színárnyalat.

Hasonlóképpen imádta költőnk a zenét. Hírt ad egy New York-i Saljapin-estről, írása a berlini Rote Fahnéban jelenik meg, Tarnóczi István írásával együtt, aki egy moszkvai Saljapin-koncertről tudósít.[16] A Fifth Avenue-n lévő Munkásotthon hangversenyterméből kiszűrődő dallamok versírásra ihlették:

De hallga csak – sugaras csodává tornyosult ez a szinfónia.
A hangok egymáshoz törekednek,
A karmester pálcája vérző proletárszíveket hangol egybe.
S túl a muzsikán, a végtelenség káprázatában
felvillan a valóság távoli fénye,
Beethoven elmerül...
A hangok hullámverése áttöri a mesék falát,
Harsogó dübörgéssel szakad fel a hurokból
az új élet indulója.
A leszálló alkonyban feltűnő Vörös Hajnalt
Üdvözlik ujjongva a
Proletár muzsikusok![17]

De miképpen korrespondálnak egymással művészi hajlamok és *forradalmi küldetéstudat?* Ez nem csak Lékai problémája. Nem egy aktivista művész élt és tevékenykedett ekkoriban azzal a meggyőződéssel, hogy kimért sorsa és hivatása a háborús nyomorúságba süllyedt, az embertelenség mélységes bugyraiban tántorgó emberiség *megváltása,* tevékeny közreműködés az ÚJ EMBER megszületése aktusánál. Így érthetjük Lékai sorait is: „A történelem leggyönyörűbb korszakában élhettem, amikor az emberiség felébredt rendeltetésére. A történelem legnagyobb harcában vehettem részt. Mi vagyunk azok, akik kiverekedhetjük a jövendő emberiség boldogulását. Lehet-e ennél nagyobb jutalom? És lehet-e annál boldogabb érzés, mint tudni, látni, érezni és együtt lüktetni az egész emberiség érverésével?"[18]

Ugyanez az elhivatottságtudat sugárzik e korban Lengyel József, Barta Sándor, Sinkó Ervin, Komjáti Aladár és sok más magyar aktivista író soraiból. De ugyanez az impulzus lüktet Ernst Bloch disszertációjában, amelynek címe: *Thomas Münzer, a forradalom teológusa;* s hasonlóképpen Lukács György *Történelem és osztálytudat*ában. Mindenesetre a „későn születettek" feltehetik a kérdést: helyes vagy hamis tudat szülötte volt ez a gondolat, a mélységesen komolyan vett küldetéstudat és elhivatottság? Egyelőre ne törekedjünk kategorikus választ adni erre a jogos kérdésre.

Nem csodálkozhatunk, hogy a chiliasztikus utópiák többnyire a vallások emblematikájával jelennek meg. Chagall *A születés* című korabeli festményén a bibliai mitológia fénylik át, Alexander Blok *A tizenkettő* című költeményében a megváltó Krisztus halad a hóviharban csapata élén. Lékai is egy új Krisztushoz, a saját eszményképéhez fordul, midőn felidézi a történést, melynek során a börtönfalak közt hánykolódik szülési fájdalmakban egy asszony, akinek férjét a korai hajnalban akasztották fel a börtönudvaron:

Az újszülöttet körülfogják. A távolból ezüst melódiákat hallanak. És a vasrácson benyúlik az akasztófa nagy fekete karja és a csöpp, nagyon kicsi testet a magasba emeli.

Az asszonyok suttognak: Itt az új Jézus!

A vörös fény a gazdag rácsú ablakon át ömlik a betegszobába. A darócruhás asszonyok magasba emelt homlokkal és kitárt karjaik széles mozdulatával üdvözlik az újszülöttet. A darócruha leomlik a testükről és a fényben ott lobog szívükben a nagy béke és a nagy szeretet.

A megkínzott testek egymáshoz simulnak. A megcsonkított tetemek, az égő sebek, kiaszott arcok képe eléjük tolakszik. De a nagy akasztófák átölelik az új, a szent embereket, akik üdvözült homlokkal kiáltják:

„Az új Krisztus, az új Krisztus!"[19]

(Csak a történészek tudják, hogy e bizarr költői kép a valóságból ered: Korvin Ottó fia született aznap a börtönben, amikor atyja az akasztófán végezte be pályáját.)

Úgy látszott akkor: a megváltást nem lehet békés úton véghez vinni. Ernst Bloch hőse, a Megváltó „nem azért jött, hogy békét hozzon, hanem a kardot".[20] A krisztusi evangéliumban nem található az a tanítás, hogy ne álljunk ellene a gonosznak, ez a „megalkuvó" tézis először Pál apostolnál merül fel. Vele szemben Bloch és megidézett hőse, Münzer, a „Jó erőszakhoz való jogát" hangoztatja.[21]

De miképpen lehet az „erőszakhoz való jogot" összeegyeztetni a megtisztult ÚJ EMBER víziójával? A német expresszionisták ez irányú elmélkedését Lékai nagyon is jól ismerte. A napló bejegyzései tanúskodnak: „Leonhard Frank: »Der Mensch ist gut«." Ismerte Ludwig Rubiner művét, amelynek címe: *Mensch in der Mitte;* Walter Hasenclever drámája a *Die Menschen* címet viseli; Kurt Pinthus *Menschheitsdämmerung* címmel állítja össze az expresszionista nemzedék antológiáját.

A kiélezett történések közepette olyan szituációk keletkezhettek, midőn a „kard" lépett működésbe, és a kor emberének, a költőnek is döntenie kellett: hol áll, a frontnak mely vonalán? Egy akkoriban kétségbevonhatatlan tekintély, a filozófus Lukács György már korán szembesült ezzel a gonddal. Paul Ernsthez 1915-ben írt levele szerint: „...A lélek megmentéséhez éppen a lélek feláldozása szükséges: egy misztikus etika alapján kell kegyetlen reálpolitikussá válni, és megsérteni az abszolút parancsot, amely nem a képződményekkel szembeni kötelezettség, a „Ne ölj!" parancsát. Legbenső magvában ez mégis ősrégi probléma, amelyet talán Hebbel Juditja mond ki a legélesebben: »és ha Isten közém és a nekem rendelt tett közé bűnt helyezett volna – mi vagyok én, hogy ez alól magamat kivonhatnám?«"[22]

Az „Össznémet aktivista kongresszus", amely 1919. június 15–22. közt ülésezett Berlinben, Kurt Hiller előterjesztésében megvitatta (és elvetette) a határozati javaslatot, amely szerint „csak abban az esetben lehet szó arról, hogy valakinek joga legyen önvédelemből idegen életet kioltani, ha életet, és nem tulajdont fenyeget veszély".[23] A probléma Gorkijnál ugyanúgy felmerül, mint a Romain Rolland és Henri Barbusse között az erőszakról és az erőszaknélküliségről folytatott eszmecsere során. Gustav Landauer, Kurt Eisner és Ernst Toller e dilemmával viaskodnak a bajor Tanácsköztársaság idején, a fehér Reichswehr gyűrűjébe zárva. Lukács a posztulátumot átírja: a *Taktika és etika* című, 1919-ből származó alapvető tanulmányában a határhelyzetben alkalmazható mértéket az *áldozathozatal*ban, azaz az *önfeláldozás*ban jelöli meg. „Az egyén – írja – két bűn között választva akkor választ helyesen, ha alacsonyabb rendű énjét áldozza fel a magasabb rendű, az eszme oltárán, úgy fennáll ennek az áldozatnak mérlegelő

ereje a kollektív cselekedetek számára is; csakhogy itt az eszme mint a világtörténeti helyzet parancsa, mint a történetfilozófiai hivatottság ölt testet."[24]

E ponton vélhetően megtaláltuk a probléma egyik kulcsszavát, azt a menlevelet, amely az emberölést, azaz átvitt értelemben az erőszakot az „önfeláldozás mint bűnhődés" jegyében, mint mártíriumot, azaz a kamikáze egy korai formáját igazolja, és ez nem más, mint a *tételezett történetfilozófia*, amely nem a mitológia ködéből lép elő, hanem a racionális logika tartományából. E felismerés ad magyarázatot a tettre, az *action gratuite*-re, vagyis a rohamosan közeledő halállal megjelölt Lékai János merényletére, s ez ad magyarázatot arra a rendíthetetlen következetességre, amely későbbi költői produkcióját áthatja. És személyes életét is. Nem lehet nem észrevenni, hogy illegális tevékenységével szinte provokálja az ellencsapást, hogy életét tudatosan teszi ki állandó és halálos veszélynek, azaz hogy kereste a bűnhődést a sikertelen, de tudatosan megtervezett gyilkosságért, de ezen túlmenően úgylehet mindenért, amit modern Dávidként Góliát ellenében „elkövetett", azaz várta jogos részét, tehát az Örök Világrend elleni lázadásért – a Halált.

Írásai át vannak itatva a *halál motívumá*val, mondhatni – a halálvággyal. Az ifjúmunkások lapjában ő búcsúztatta a forradalmak küszöbén elhunyt Szabó Ervint: „Az eső hosszú sávokban permetezett le a földre. Szürke és álmos volt a világ. Őszi szomorú nap volt. Súlyos felhőjű és komor, mint a vigasztalan és kilátástalan élet. Ősz volt, temetés volt. A halál settenkedett körülöttünk és mellettünk. A halál aratását nyelték el a komoran ásító sírok. A szél néha új erőre kapott. Száguldott a szél, a vad őszi szél. – És mi mégis ott voltunk. Kinn a temetőben. Döbbenettel álltuk körül a ravatalt. Mert az az ember, aki ott feküdt kiterítve, dús illatú koszorúk özönétől borítva, az az ember mindenünk volt: világító fáklyánk, akinek a szavai, tettei átsugározták a mai sötét és komor világot. Reménységünk volt. Alkotó erejében bíztunk. Egy új világ egyik első harcosa volt. A megtestesült erő: az akarás nagyszerű bajnoka!"[25]

A nemzedék reménysége tehát sírba szállt. Ez történik majd Korvinnal is. De ugyane sorsra jutott Lékai harmadik ideálja, a fehér tisztek által meggyilkolt Karl Liebknecht is. Szinte öninterpretációként hatnak szavai újabb búcsúztatójában: „Nincs élet, nincs emberi élet. Nem szabad soha egy percre sem parányi emberi életünkre gondolni. Felül kell emelkednünk a kicsinyes, alávaló emberi dolgokon; csak az lehet a hivatásunk, hogy új életet adjunk az emberiségnek! Az új birodalmat! Nem adatott meg nekünk, hogy tökéletes emberekké váljunk... Meg kell elégednünk azzal, hogy meghalunk az eljövendő valóságos emberért... Mindannyian úgy vagyunk, mintha a börtönből jönnénk. A nagy nyitott sír felé menetelünk. Elérik-e vajjon szavaink azokat, akik előttünk mennek?... Menetelünk...! Virágok, virágok... fehér virágok reszketnek."[26]

Lékai gyászdallamai éppúgy az egyházi zsolozsmákra emlékeztetnek, mint Ivan Golltól a *Litanei zu Liebknechts Tod* hangszerelése. A kasseli Proletkult 1925.

január 21-én Lenin-emlékünnepélyt rendezett; a Lékai által írt szavalókórust ezúttal a munkás-gyászinduló fogta keretbe.[27] A költői indítékot a megrendítően panaszos lamentációval telt szabad ritmusokhoz akár az avantgarde-mester, Kassák Lajos is adhatta, midőn a bécsi emigrációban írt *Máglyák énekelnek* című poémájában a forradalmak világmegváltó vízióit siratta el. Németül megjelent kiáltványában „...a gyulladó világ fölött kongatnak a temetések órái".[28]

Nem szükséges távolabbra nyitnunk a horizontot, de talán jelzésképpen megemlíthető, hogy az emberiség elleni szörnyű méretű bűncselekményként felfogható első világháború és az azt követő konvulziók nyomán nemcsak baloldali (vagy szélsőségesen baloldali) értelmiségiek regisztráltak valamilyen helyrehozhatatlan veszteséget, hanem például egy Oswald Spengler is, az életfilozófus, a „fausti kultúra" haláláról szólt prófétai szavakkal, s az általános hullásban a „nyugat alkonyát" vizionálta. Úgy tűnt: az emberi emancipáció és evolúció békésnek remélt útjai szétporladtak, a boldogságutópiák naiv álmai szertefoszlottak, valami nehezen meghatározható szorongás, bűntudat és félelem terült rá a „nembeli emberre".

Barta, Kassák, Lékai (mintegy a baloldali értelmiség „képviseletében" említjük csupán őket) természetesen a maguk módján a *Baj* okainak pontosabb meghatározására törekedtek. Szinte egyetemlegesen az Ember *szolgatermészetében*, a tömegek elkábított öntudatlanságában vélték felfedezni a vereség előidézőjét, a Nagy Megváltás elmaradását. Lukács nem véletlenül állította a *Történelem és osztálytudat* középpontjába a *tudatosság* tételezését. Lékai az ifjúmunkások oktatási programját felvázolva állt ki a tudatok kiművelése mellett: „Az öntudatot kell nagyra növesztenünk – írta –, az érzés csak tűnő, elfoszló délibáb, mely van és nincs. Az *ész hatalma* világítja be az évszázadokat... Ennek a nagy hatalomnak uralma alatt kell, hogy összeomoljanak az osztályok."[29] És az Ifjúsági Internacionálé berlini alakuló ülésén éppen arról kellett beszámolnia, hogy az emancipáció magyar kísérlete „a munkásosztály gyenge osztályöntudata következtében" szenvedett vereséget.[30] Barta Sándor *Ave mameluk* című versében írja: „...ember ember boldog szolgálója." (*Akasztott ember*, 1923, 1–2. sz., 15.) Nagy Lajos *Lecke* (1928) című „pedagógiai novellájában" így tört ki keserűen: „Te ezt csinálod már évezredek óta. Te vagy, aki könyörögsz. Te vagy, aki cipőt, sarut, lábat csókoltál... hajlongtál és úgy csusztál... te vagy, aki megsimogattad a vesszőt, amelyet végighúztak a hátadon... te meghalsz a pénzért, egy kis jó nyugodt, biztos szolgaságért, pár falatért, pár ütlegért, pár szidalomért, egy kis becstelen és bűnös életért... te segítesz a tüzet oltani, te, te őrült gonosztevő, te merénylője önmagadnak, te megrontója minden ivadékoknak, évezredeken keresztül."

Kassák egy programatikus cikkében azt állapítja meg: „A kapitalista társadalmi rendnek [...] szörnyű morális ereje is van, és épp ezért vele szemben mindig kevésnek fog bizonyulni az elnyomottak éhséglázadása... Az ő éhségük

bármikor, egy nagyobb falat kenyérrel kielégíthető. Elindul a világot megváltani akaró forradalom és egy kenyérmorzsán elbukottan meghal, mint lázadás."[31] A bécsi emigráció jeles irodalomkritikusa, Németh Andor a következőképpen közelíti meg a problémát: „A világ, amelyet forradalmasítani kell, nem forradalmasítható, mert éppen a munkásság, az ún. „forradalmi proletariátus" a legalkalmatlanabb lelkiéletének összetettségénél fogva a forradalmi lélek igényességére és aszkétizmusára... Ez a mély megértés, és a mindenek keserű átlátása pedig, amely hív, vonz és taszít a rezignáció felé."[32]

A keserű felismerésre adott válaszok természetesen különbözőek voltak. Barta egy időre a dadaista nihilizmusba menekült. Lukács kidolgozta a maga számára a „hozzáadott tudat" („das zugerechnete Bewußtsein") elméletét. Kassák egy új művészi eljárásmódot, a konstruktivizmust fedezte fel. Ez egy absztrakt szellemi architekturális tevékenységhez nyújtott segítséget, amellyel – az aktivitás benső indítékait fel nem adván – Kassák „kilépett a történelemből".[33] S talán éppen ő volt erre a legalkalmasabb, mivel másoknál korábban értette meg: az elomló víziókat, az aktivizmus fellengzős, hazug frázisait le kell hozni a reális valóság talajára. „Merjük bevallani magunknak, hogy a munkásság tömegei még közel sem állnak azon a nívón, hogy [...] átvehessék a hatalom birtoklását" – írja, tulajdonképpen Lékai ifjúmunkásainak, akikhez ekkor egyébként költeményt is „intézett".[34] S mindez nem azért történt így, mintha a munkásmozgalom árulójává vált volna, ahogy később szélsőbalról megvádolták. Ő csupán többet tudott: „A darutollasok [...] tüzes fogókat hordtak a szemeikben s szörnyű körmeik alól ekkor már kivirágzott az idegen vér... Akiket kiválasztott az isten, azok könyörtelenül meghaltak... A kaftános zsidók testében énekelnek a kések... Leszakadtak a fekete drapériák s a horizontokon még magasabbra nőttek a hegyek. Minden a megváltozhatatlanság törvényében forrott."[35]

Újra egy döntő kulcsszóval találkoztunk, s ez a *megváltozhatatlanság* fogalma. Kassák már ekkor megértette, hogy a magyar emancipációs kísérlet kudarcával sokkal nagyobb dimenziókban egy *történetfilozófiai álom* ért véget. (Maga a történelmi valóság csak hét évtized után „hozta be" ezt a korai felismerést.) Lékai János azonban képtelen volt erre a kassáki belátásra jutni; ezért a „mulasztásáért" keservesen meg kellett lakolnia. A megváltó tettre, a bűnhődésre és az alig titkolt halálvágyra felépített egzisztenciának ezért következetesen végig kellett haladnia az önelpusztítás stációin. Halálos betegen, végső erőfeszítéssel befejezte még *Az új Krisztus* című drámáját. S 1924 őszén, az elnökválasztási kampány finisében (Coolidge jutott ekkor hatalomra), becsempészett az Új Előre tördelt hasábjaira, a választás napjára egy költeményt, amelynek címe *Fegyverbe!... Fegyverbe!* volt.[36] Letartóztatása után már nem sok ideje maradt, az előremenekülés útján elérte célját – a halált, alig töltötte be huszonkilencedik életévét. Úgy, ahogy *TBC* című versében[37] megjósolta:

Ó, menjetek lankadt seregek,
Valaki elhunyt az úton,
a Mount-Simon Hospitalban.
De az Élet van! És ragyog!
És sorakoznak új seregek!
Proletár a proletárra hajol,
És zeng az ének,
És dübörög a város,
És harcos csapatok robajlanak!

A késő kor fia – ízlése szerint – nevezheti e „robajlást" hallucinációnak, vagy akár történelmi teleológiának, avagy mély, irracionális gyökérzetű meggyőződésnek, a *volonté générale* minden vereség ellenére elpusztíthatatlan működése visszhangjának. Mindenesetre Lékai János expresszionista költő sorsa azt példázza: a művészet és az élet összekapcsolásának nagy, utópikus kísérlete ezúttal (is) vereséget szenvedett. Életével és mártírhalálával Lékai egy nagy Akarás történetfilozófiai hullását előlegezte meg, szemléletesen és *szubjektív szuggesztivitással* ezt demonstrálta. Az erőszak alkalmazása tudnivalóan a gyengeség reakciója; azóta nyilvánvalóvá vált, hogy „az emberi civilizáció normális útját" nem ajánlatos elhagyni, ahogy nemrégiben egy nagy államférfiú hírül adta.[38] Ugyanakkor nehezen kerülhető el, hogy ezen a „normális úton" meg ne pillantsuk Walter Benjamin Angelus Novusát. Ez a szimbolikus figura, háttal a jövő felé fordulva menekül a jövőbe, s iszonyattal tekint a szörnyű múltra, amely a mát is magába foglalja. Eszerint tulajdonképpen nyitva marad a kérdés és a válasz: a Megváltás egykori kísérlete valóságos vagy hamis tudattal történt-e?

1 LUKÁCS György, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez = Alexander-Emlékkönyv*, Bp., 1910, 388–421.

2 Újabban = *Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 385–421 (419).

3 L. ILLÉS László, *Lékai János = Lékai János Válogatott írásai*, Bp., 1963 (a továbbiakban: LJVI); BORI Imre, *Lékai János = Uő, A szecesszióról a dadáig*, Forum, Újvidék, 1969, 226–228; SVÉD László, *Lékai János politikai pályája*, Bp., 1976.

4 KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, Magvető, Bp., 1983, II. köt., 379.

5 NOVÁK Zoltán, *A Vasárnapi Társaság*, Bp., 1979; *A Vasárnapi Kör – Dokumentumok*, szerk. KARÁDI Éva és VEZÉR Erzsébet, Bp., 1980.

6 JÓZSEF Farkas, *A forradalmi szocialista írócsoport létrejötte – 1917–1919 = Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből*, Bp., 1962, 60–82.

7 Az e problémával való viaskodás végigkíséri a munkásmozgalom történetét. August BEBEL tanulmányt ír *Attentate und Sozialdemokratie* címmel. Az NKP 1918. dec. 31-i alapító kongresszusának programja kimondja: „A proletárforradalomnak céljai elérésére nincs szüksége az egyéni terrorra; történeti hivatását a mozgalom a nép milliós tömegei aktivitása útján éri el." Ugyane tézist megerősíti a Komintern 3. világkongresszusa, és még a fasizmus fenyegető előretörése idején is, 1931. nov. 13-án az NKP KB határozata. Lenin több cikkben elítélte a cári időkből származó „eszer" terrorizmust. A ma-

gyar munkásmozgalomban az „eszerizmus" feltehetőleg éppen a „milliós tömegek aktivitása" hiányában éledt fel. A kérdéskör tudományos feldolgozásának terjedelmes iratanyagát l. Komintern-Archívum (Moszkva), 495. fond. 292. opisz, 79 gyelo.

8 L. a Politikatörténeti Intézet archívumában: 712. f. 5. ő. e.

9 LÉKAI, Johann, *Mensch.* Ein Drama in 3 Aufzügen, Deutsch von Stefan I. Klein, See-Verlag, Konstanz, 1923; Uő, *Rot und Weiß*, See-Verlag, Konstanz, 1923.

10 Reichskommissar für Überwachung der öffentlichen Ordnung. Deutsches Zentralarchiv, Potsdam. Akten-Nr. 115. (Ungarn – Kommunisten).

11 *Das andere Amerika – Bilder, Skizzen und Reiseschilderungen*, Deutsch von Stefan I. Klein, Leipzig, 1924 (Freidenker Hausbücherei, Nr. 7.).

12 LASSEN, John, *Herren und Sklaven. Roman aus dem amerikanischen Arbeiterleben*, Deutsch von Stefan I. Klein, Leipzig–Plagwitz, 1924; sajtóközlésben: Hamburger Volkszeitung, 1925. máj. 8–jún. 2. közt (104–123. sz.); oroszul: *Goszpoda i rabi*, Priboj, Leningrád, 1926, és Goszizdat, Moszkva, 1927.

13 *Emlékezés Korvin Ottóra* (1920) = LJVI, 551.

14 *Emlékezés Korvin Ottóra* (1921), uo., 545–546.

15 *Das Bildnis des Kardinal Inqusitors Nino de Guevara*, Die Aktion, 1919, 37–38. sz., 646–647.

16 LASSEN, *Ein New-Yorker Abend mit Schaljapin*, Die Rote Fahne am Montag (Berlin), 1923. jan. 22.

17 *Proletarische Musikanten*, Klassenkampf, [Halle] 1925. jan. 31.; magyarul: LJVI, 65.

18 LJVI, 5.

19 *Az új Krisztus* = LJVI, 309–310.

20 BLOCH, Ernst, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (1921), újabban: Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969, 115–116. – Bloch ezt írja a disszertáció 1969. évi kiadása 116. oldalán: „Das bedingungslose Nicht-Widerstehen ist nicht mehr reines Evangelium Christi, sondern bereits gemischt mit dem Paulinischen Evangelium." Bloch interpretációját vö.: Máté, 10, 33–38: „Ne gondoljátok, hogy azért jöttem volna, hogy békességet bocsássak a földre; nem azért jöttem, hogy békességet bocsássak, hanem fegyvert."

21 L. ugyene kiadásban. A kötet 4. fejezetének 2. része viseli e címet: „Das Gewaltrecht des Guten."

22 Lukács György levele Paul Ernsthez 1915. máj. 4-én = *Lukács György levelezése – 1902–1917*, Bp., 1981, 595–596.

23 Das Ziel (Berlin), 1920, 212–213; a problémát részletesen tárgyalja JÓZSEF Farkas, *A német és magyar aktivizmus problémalátásáról – 1915–1922* című tanulmányában = *Mítosz és utópia*, Argumentum, Bp., 1995, 33–43.

24 LUKÁCS György, *Taktika és etika* = Uő, *Forradalomban*, Bp., 1987, 132.

25 LÉKAI, *Szabó Ervin*, Az Ifjumunkás, 1918. okt. 17., 19. sz., 5–6.

26 *Unter einer Photographie*, Jugend-Internationale, 1921. január, 5. sz., 101; magyarul: LJVI, 48.

27 Az ún. Proletar-Kulturkartell rendezvényének műsorplakátja a Politikatörténeti Intézet Archívuma Lékai-gyűjteményében. L. a 8. sz. jegyzetet. – Lékai szavalókórusa: *Lenin ist gestorben*, Das Wort [Halle], 1924. febr. 28., 26. sz.

28 KASSÁK Lajos, *An die Künstler aller Länder!*, Ma, 1920. máj. 1., 1–2. sz., 2–4; újabban = *Jelzés a világba*, Bp., 1988, 217–219 (218).

29 LÉKAI, *Múlt és jövő*, az IOSz kiadása, Bp., 1919.

30 *Die Aufgaben der kommunistischen Jugendorganisation nach der Übernahme der Macht durch das Proletariat. Aus der Praxis der Jugendorganisation in Russland und Ungarn von W. Pawlow (Moskau) und B. Köres* [Lékai álneve], *(Budapest)*. Unter dem Roten Banner, Internationale Jugendbibliothek, Nr. 5; Hrsg. vom Exekutiv–Komitee der KJI, Berlin, 1920, 22–32.

31 KASSÁK, *Képarchitektúra*, Ma, 1922. márc. 15., 4. sz., 52–54.

32 NÉMETH Andor, *Barta Sándor: Tisztelt Hullaház (Wien, 1921)*, Bécsi Magyar Újság, 1921. okt. 16., 8.

33 BÉLÁDI Miklós, *A magyar avantgarde történetéhez = Jelzés a világba*, Bp., 1988, 28.

34 *Levél a magyarországi ifjúmunkásokhoz*, Ma, 1920. jún. 1., 3. sz., 23–24.

35 KASSÁK, *Máglyák énekelnek* = Uő, *Összes versei*, Bp., 1969[2], I. köt., 132–139.

36 Új Előre (New York), 1924. okt. 5.; németül: *Zu den Waffen!... Zu den Waffen! Proletariermarsch für die Wahlen,* Das Wort [Halle], 1924. nov. 10., 130. sz.; ugyanaz: Hamburger Volkszeitung, 1924. nov. 12., 205. sz.

37 LÉKAI, *T...B...C,* Új Előre (New York), 1925. aug. 2.; előzetesen már németül: *Sichel und Hammer* (Berlin), 1923. 10. sz., 4.

38 SEVARDNADZE, Eduard, *Moj vibor* (Az én választásom), Moszkva, 1992.

SZŐKE GYÖRGY

Élmény és alkotás
– Egy József Attila-vers születése –

Hogyan születik a vers? Miként válik az élményből költemény? A csalóka látszat hajlamos egybemosni a két mozzanatot: a kiváltó élményét és a vers megírását. Holott „a versek – írja Rilke –, nem érzelmek, mint az emberek gondolják –, a versek tapasztalások".

A költemény, melynek születéséről szó lesz, a költő asztalfiókjában rejtőzött. Halála után leltek rá, s összegyűjtött verseinek posztumusz kötetében szerepel első ízben. Töredéknek tekinthető, hiszen címet sem adott neki, s érzékelhetően kidolgozatlan is maradt. A *Magad emésztő...* kezdetű József Attila-vers afféle véletlenül talált gyerek, akinek születési bizonyítványát valamimód mégiscsak ki kellett állítani. A valószínűsített adatok szerepelnek a hiteles szövegeket közreadó kritikai kiadás jegyzetapparátusában. A vers élményanyagát vették alapul: születése pillanatát fogantatásának vélt idejéből igyekeztek kikövetkeztetni.

A módszer bevett, de nagyon is vitatható: az élmény pillanata, az emlék felbukkanása nem feltétlenül esik egybe megformálásának perceivel.

A születés helye sem tisztázható egyértelműen: nem feltétlenül ott és akkor születik a vers, amely helyre és időre utal. A költő nem pillanatképet készít, nem fényképez, hanem fest: a megélt valóság önmagába süllyesztett, majd újjáformálva a felszínre hozott anyagából.

Ez a gondolat – és az *emlékezés* szerepe a vers létrejöttében – fogalmazódik meg Wordsworth ihletett előszavában a *Lírai Balladák*hoz, 1800-ban, s századunk költőinél is újra és újra felbukkan. „Az élményeknek – írja Weöres Sándor –, érési idő, rendeződés és lehiggadás kell ahhoz, hogy költeménnyé alakuljanak." Mégis, ennek ellenére, minduntalan ott kísért a szándék, hogy egy vers keletkezését közvetlenül a kiváltó élményhez csatlakoztassák. S ez nemcsak keltezési problémákat vet fel (látszólag megkönnyíti egy vers datálását a biztonságosan kimutatható pillanat, melyre visszavezethető, ez azonban legfeljebb a *post quam*, illetve az *ante quam* kérdését döntheti el). Óhatatlanul szimplifikálja a versek születését, formálódásuk nem oly egyszerű folyamatát is. Hálásnak tűnt sokáig (néha még ma is kísért) Petőfi *Nemzeti dal*a ihletését közvetlen összefüggésbe hozni 1848. március 15-ével, holott régóta tudjuk, hogy részben pár nappal előbb keletkezett, részben egy későbbi, március 15-e utánra tervezett alkalomra íródott.

Tanulságos példa az ilyen típusú keltezésre József Attila *Díványon fekszem s sziszegek...* kezdetű töredékes versének keltezési kísérlete. A versben egy tüntetés képe sejlik föl. A legújabb kritikai kiadás szerkesztője ebből kiindulva datálja a verset: utánanézett, melyik tüntetésre utalhat a feltehetően 1934-ben íródott töredék. Elképzelése szerint a költő Korong utcai lakásában hallhatta az őt inspiráló jelszavakat. Mégsem ez, és mégsem így történhetett. Nemcsak az váltja ki a kételyt, hogy az időben leginkább a vershez „illő" tüntetés során nem is a versben fölidézett „Munkát! Kenyeret!" hangzik fel, hanem az akkori miniszterelnök, Gömbös Gyula lemondását követelik. Meggondolkodtató, s igencsak valószínűtlen, hogy a költő saját lakása ágyát idézné ily módon: „Díványon fekszem." Valószínűbbnek tűnik (s e feltételezésünket a kritikai kiadás szerkesztője sem zárja ki, vö. *József Attila összes versei,* 1984, I, 557), hogy a vers elején szereplő dívány – az analitikus dívány, amelyen fekve derengtek föl a költőben a szabad asszociálás által felszínre hozott emlékképekként az egykori tüntetés kiváltotta élmények, s nem utolsósorban ezek feldolgozása, továbbgondolása, szintetizálása.

„Azon nyersen – írja Kosztolányi – sohasem vehetjük hasznát annak, amit láttunk, tapasztaltunk, fölraktároztunk agyunkban. Az élményeket el kell felejtenünk, hogy megint életre keljenek."

A *Magad emésztő...* vívódó sorait közvetlenül József Attilának Babitshoz fűződő ambivalens viszonya ihlette. Egykori „tárgyi-kritikai tanulmány"-ában valós érvekkel, de eléggé infantilis, bárdolatlan kifejezésekkel, „mint gyermek, aki bosszút esküdött", bírálta Babits verseskötetét, sőt, szokatlannak tűnő módon – bár már Arany János is élt hasonló eszközzel – ki is javított egyes Babits-sorokat.

„Hát ön csakugyan olyan rossz költőnek tartja Babitsot?" – kérdezte később analitikusa József Attilától. „Hiszen éppen az a baj, hogy nem is olyan rossz" – felelte a költő.

A szokatlanul személyes hangvételű vers József Attila és Babits konfliktusán messze túlmutatva, a két embert tragikusan széjjelválasztó mozzanatok bemutatásán keresztül a különböző, „más talaj felett" álló emberek kölcsönös megértésének, megbékélésének vágyát jeleníti meg. (A vers és háttere részletes elemzésével egy régebbi tanulmányomban foglalkoztam: a Szabolcsi Miklós szerkesztette *József Attila-versek elemzése* című, 1980-ban, Budapesten, a Tankönyvkiadó által megjelentetett kötetben található.)

A vers struktúrája igencsak sajátos, s némiképp kirí a vele nagyjából egy időben keletkezett költemények sorából. Mind az *Óda,* mind a *Külvárosi éj,* az *Alkalmi vers, A város peremén,* az *Eszmélet* az idő vagy a hely vagy mindkettő pontos, plasztikus kijelölésével kezdődik. A megszólító, illetve önmegszólító kezdet, felütés inkább a későbbi versekre jellemző. A *Magad emésztő...* ezekkel a kései, hiányt összegező nagy versekkel, a *Tudod, hogy nincs bocsánat*tal, a *Karóval jöttél,* az *Íme, hát megleltem hazámat,* illetve a *Téli éjszaka* című versekkel rokonít-

ható. A verset telítő indulat oly erős, hogy már a kezdésnél feltör. A közvetlen kiváltó élmény („S ha már szólok, hát elmesélem...") csak a vers utolsó előtti szakaszában bukkan föl.

Érdemes elgondolkodni a közvetlen kiváltó élmény és a vers tulajdonképpeni születése, megformálása valós kapcsolatán. „Ha megtalálta, már elvesztette – írja a költői emlékezés során fölbukkanó élmény kapcsán Kosztolányi –, ha megértette, már nem érti, ha eszébe jut, már elfelejtette. Csak úgy bukkanhat rá, hogy az emlékezés maga a művészet érzéki beteljesülésévé válik, s voltaképp akkor tudja meg, mire akart emlékezni, mikor verse már elkészült." A *Magad emésztő...* híven példázza Kosztolányi mély és igaz alkotáslélektani meglátását: nem annyira az emléket, mint inkább az emlékezés folyamatát vetíti elént plasztikusan.

Mikor került sor a vers megírására? Elemzői, magyarázói a vers szövegéből, egy részletének sajátos értelmezéséből indultak ki:

Villamoson
egy este a Széna téren
találkoztunk. Kalapot emeltem,
talán nyeltem,
köszöntem és te
csodálkozva vettél észre.

A költő nővére, József Jolán írja könyvében e vers kapcsán: „Egyszer a Japán kávéházban elmondotta, hogy egy téli estén a Széna téren felszállt a villamosra és a perronon Babits Mihállyal találkozott." S ezzel a tényként kezelt feltételezéssel kezdetét is vette a legendateremtés.

Holott ha valamelyest figyelmesen olvassuk a költeményt, éppen az derül ki belőle, hogy ez az emlék, a találkozásé, később sejlett föl a költőben: *egy* este a Széna téren" – nemigen vonatkozhat közvetlen, előző napi élményre.

A következő szerző már József Jolán „adatára" hivatkozik. „A téli esti találkozás 1934 elejére eshetett. A vers maga az izgalmas találkozás eleven hatása alatt íródott" – írja Basch Lóránt, Babits egykori kurátortársa a Baumgarten-alapítványnál. Basch tehát József Jolánra, majdan a kritikai kiadás szerkesztője pedig már Basch Lóránt hivatkozik: „A versben említett Széna téri találkozás Basch Lóránt szerint 1934 elejére eshetett." A versek időrendjét összeállító szerkesztő, Stoll Béla azonban ehhez még hozzáfűzi az *ante quam* keltezés valós érvét: „Kétségtelen, hogy a befejezetlenül maradt vers az *Eszmélet* megírása előtt keletkezett." Ugyanis a *Magad emésztő...* ismert sorai („Akár egy halom hasított fa...") az *Eszmélet*ben megismétlődnek. Nehezen képzelhető el, hogy a költő egy kész verséből emelt volna át egy részt: jóval valószínűbb, gyakoribb ennek fordítottja.

S most térnénk rá a vers keletkezésének valós történetére.

1933 júniusában Lillafüreden rendezte kongresszusát az Írók Gazdasági Egyesülete, az IGE. Közismert, tankönyvekben is szereplő adat, s Lillafüreden emléktábla is megörökíti, hogy József Attila itt, ekkor írta az *Ódát*.

József Attila másodmagával lakott egy szobában Lillafüreden: hálótársa – mint az egyesület előző összejövetelein is – Berda József volt. Berda borissza, ételszerető mivolta tengernyi anekdota forrása, s talán el is homályosítja igencsak élvezhető és értékelhető költészetét. A Petőfi Irodalmi Múzeum hangtára őrzi hangszalagra felvett emlékeit. (Első ízben M. Pásztor József idézett belőlük, s vetette fel a *Magad emésztő...* lillafüredi keletkezésének ötletét.)

„Én már rég elaludtam, alszom – mondja Berda –, és fölgyullad a villany, megzavarta a szememet, és akkor mondta Attila, hogy lehet így aludni, ilyen mélyen hortyogni [...] Most büntetésből felébresztelek. Hallgasd meg. A Babitsról írott verset írta, hogy „magas, szikár alak, megbántottalak" [sic! így, hibásan idézi emlékezetből Berda], azt rögvest azon az éjjel nekem fölolvasta. [...] Utána elolvasta az *Ódát*. [...] Én hallottam először, az ott született meg abban a szobában. [...] Én azt mondtam, mindkettő remekmű. És azt mondtam: Babits nem érdemli meg ezt az elégtételt, ezt a gyönyörű verset. [...] Nem baj, azt mondja [József Attila], nézd, szabad elérzékenyülni."

Berda szavai hitelt érdemlőnek tűnnek. Nem csupán azért, mert nem sokkal a lillafüredi kongresszus előtt, 1933 elején két bocsánatkérő levelet is intéz Babitshoz József Attila, de azért is, mert négy évvel azelőtt közvetlenül, magától József Attilától is értesülhetett a Babits-tanulmány kiváltotta konfliktusról. 1930. február 5-én, nem sokkal a hírhedett Babits-tanulmány megjelenése után írja (egy mind ez idáig nem publikált levelében) József Attila Berdának: „Németh László pedig fogorvos, akit még a gumi ínyű Babits Mihály is úgy köpött a tenyerébe szétdörzsölni, hogy uccú bizony itt az őserő. Már ti. a Babitsé." Legfőként pedig azért, mert a lillafüredi kongresszusra, miként erről a miskolci helyi sajtó előzetesen hírt adott, „Babits Mihály és Mécs László is bejelentette részvételét, akik az estélyeken és a színházunkban rendezendő emlékünnepélyen is fellépnek". Ez a közlés is inspirálhatta József Attila versét. (Nem tűnik valószínűnek M. Pásztor feltételezése, miszerint József Attila személyesen óhajtotta volna felolvasni versét Lillafüreden Babitsnak. Nem véletlen, hogy befejezetlen és kidolgozatlan maradt. József Attilánál igencsak szokatlan nyelvi csiszolatlanságok is találhatók a versben, például „te *szintén* / más talaj felett tanuskodtál, *mint én*". Majd pedig íróasztalfiókjába süllyesztette ezt a valóban nagyon mélyről jövő költeményét. Itt egyetérthetünk Basch Lóránt reflexiójával: „Őszintébb vallomás így és hitelesebb annál, amit a világnak szánt volna.")

A *Magad emésztő...* és az *Óda* nagyon is különbözik egymástól. Közös viszont bennük a közvetlen indulat felbuzogását, a gondolat megformálását, s nem utolsósorban az egymástól távol álló emberek közelítésének szándékát, vágyát érzékeltető áthajlások, enjambement-ok következetes használata. A *Magad emész-*

tő...-ben Babits mögül az apa (s leintenél, mint az öregebb, / mint az *apám*), az *Ódá*ban a verset közvetlenül ihlető asszony, Szöllős Henrikné Marton Márta alakja mögül az anya („Szeretlek, mint *anyját* a gyermek") képe tűnik elő.

A Lillafüreden írott két vers, az *Óda* és a *Magad emésztő*... sorsa a továbbiakban is öszekapcsolódik. A lillafüredi írókongresszus június 12-én a fő szervező, az IGE elnöke, Pakots József hirtelen halála miatt váratlanul félbeszakad: a résztvevők hazautaznak. József Attila még marad: június 13-án képeslapot küld Lillafüredről. Önmagának címezi, talán elírásból. A szöveg szokatlanul tömör: „Szervusz" – ez az egyetlen szó áll a lapon. Önmagának írta volna – emlékül az *Ódát* ihlető lillafüredi pillanatra? Vagy a Szántó Judittól való végleges búcsú szándékát jelezné? A nem alaptalanul féltékeny élettárs a költő kabátzsebében találja meg az *Ódát*, s öngyilkossági szándékkal nagy adag gyógyszert vesz be: kórházba is szállítják. (Ennek utózöngéit eleveníti meg szép novellájában, a *Barkochbá*ban Kosztolányi.) S ugyanaznap, június 17-én írja a következő rövid levelet Babits Mihálynak József Attila:

„Igen tisztelt Uram!

Mellékelten küldöm e hosszabb költeményt és nagyon kérem, hogy – amennyiben megnyerné tetszését – minél előbb közzétenni szíveskedjék.

Igaz tisztelettel őszinte híve
József Attila"

A „hosszabb költemény" – az *Óda*. Babits a Nyugat következő, augusztusi számában meg is jelentette. Ha valóban a megkövetés, a bocsánatkérés szándékával íródott volna a *Magad emésztő*..., az *Óda* mellett – vagy helyett – ezt a verset is elküldi Babitsnak. Téves az a hiedelem (lásd például Sipos Lajos, a Babits-levelezés-kiadás szerkesztője nyilatkozatát, Kritika, 1995, 12), miszerint Babits ismerte ezt a verset. Nem így történt. A *Magad emésztő*... sokkal személyesebb, mondhatni intimebb, s a lélek sokkal mélyebb rétegeiből buzog föl, mintsem egy egyszerű bocsánatkérés. (Nem érdektelen a vers egybevetése József Attilának Babitshoz írott leveleivel.) S többet is mond annál: a Lillafüreden, Babits odaérkezése (tévesnek bizonyult) hírének hatására született költemény ugyanúgy túlnőtt a lillafüredi alkalmi ihletés határain, Babits személyén, kettejük konfliktusán, mint az ugyanott, ugyanakkor írott *Óda* a Lillafüreden megismert asszony alakján. A Babits-konfliktus kiváltotta lelki eszmélkedés, a *Magad emésztő*...-ben kettejük viszonyából általánosított következtetés –

Akár egy halom hasított fa,
hever egymáson a világ,
szorítja, nyomja, összefogja
egyik dolog a másikát
s így mindenik determinált.

– a nem sokkal később írott *Eszmélet*ben szó szerint visszatér. A *Magad emésztő...* zaklatott soraiból közvetlenül fölbuzogó fájdalom, a megélt és megszenvedett belső viszály az *Eszmélet*ben higgadt lételméleti összegezéssé szilárdul. „Olyan élesen, olyan vésetten, olyan szentenciózusan – írja Nemes Nagy Ágnes –, mint egy kőtáblára váró citátumgyűjteményben."

BENEY ZSUZSA

Radnóti angyalai

Érett verseiben mindössze kilenc alkalommal szól az angyalról – a korábbiakban, ha jól figyeltem, alig-alig, s ezekről, ha valaha, hát külön kell majd beszélnünk. Késői éveiben azonban ez már, gyakoriságát tekintve is jelentős motívumnak tekinthető – különösen, ha azt a súlyt és komolyságot tekintjük, mellyel csaknem minden esetben megterhelte az angyal-képzetet. Vajon mit jelenthetett számára? Hitben gyökerező valóságot? A hit, a Biblia, az istenhez tartozó képzetek egy jellegzetes szimbólumát, olyan jelképet, mellyel a transzcendencia rendszerén belül fejezhet ki egy másképpen meg nem nevezhető, és attól talán el sem választható tartalmat? S e transzcendens jelenlét minden alkalommal összefüggött-e Isten fogalmával, az angyalok mint Isten teremtményei, mint Hozzá az embernél közelebb álló lények jelentek-e meg, vagy esetleg mint egy Tőle független, legalábbis nem közvetlenül függő szellemi tartomány benépesítői? Egyáltalán: mit látott Radnóti az angyalok sugárzásából, és mit az angyalok sugárzásában? Vagy mindössze kép volt az angyal, és hangulatával, tónusával, egyszerűen *jelenlétével* fejezte ki önmagát, úgy, hogy angyalságának rejtélyét nem is kívánta felfedni? A vallásnak – a katolicizmusnak vagy a zsidóságnak – szimbólumai közül miért szólt Radnóti éppen az angyalról, és mikor szólt róla, az élet milyen nehéz, végletes vagy végzetes pillanataiban – s egyáltalában azokban szólt-e, s ilyenkor azonos, egymással koherens, vagy más és más tartalommal? S ha már szólt, vajon miért nem többször – hiszen, hogy a jelenség fontos és ismerős volt számára, azt ezeknek a verseknek fontosságából mégiscsak megsejthetjük.

S egyáltalán – azonos súlyú-e ebben a költészetben az angyal valamennyi megjelenő alakja?

Radnótinak és az angyalnak – Radnótinak és angyalának – kapcsolatából kétfelé ágazó kérdéskört lehet és kell megfejtenünk. Az egyik a Radnóti-líra szimbolikus-metaforikus jellegére vonatkozik, és poétikai szempontból a költészetét illető legfontosabb problémák közé tartozik. Ez a poétikai aspektus egyben, alkotáslélektani megközelítésében, a költészet legbenső indítékainak, a rejtett motivációnak mindennél érdekesebb, és a költészet egészét meghatározó lényegére világíthat rá. A szimbólumképzés ugyanis mind lélektani, mind ismeretelméleti, mind pedig poétikai szempontból az ember transzcendenciaképző, vagy a transzcendenciát felismerő képességére utal. Ily módon az angyal-

szimbólum mintegy tartalmától függetlenül is kihívja, hogy vele együtt a transzcendencia szimbolikája is megszülethessék – az, hogy itt az elvonatkoztatási-sűrítési mechanizmus és e mechanizmus erőfeszítésének tárgya, melynek érdekében e téma kitágított értelemben szerepet kap, mintegy koincidenciaként azonosul, korántsem véletlen, de talán nem is szándékos egybeesésnek tűnhet. Éppen ezért látszik olyan nagyon fontosnak az angyal-szimbolikával kapcsolatos másik kérdés, mely látszólag távol áll az elsőtől; a valóságban, a költői műalkotás motivációjának, a lélek költészetbe-áradásának szempontjából azonban mindkettő nagyon is közeli, majdhogynem azonos szálak konglomerátumából fakad. Ez a második kérdés nem szakítható el Radnóti katolicizmusának, pontosabban talán istenhitének lényegétől, természetétől, megjelenési formájától. Az, hogy magát egy Sík Sándorhoz írott levelében „már tizennyolc éves korom óta hívő katolikusnak" nevezi, megkeresztelésének ténye és az ezzel kapcsolatban ránk maradt napló és levéltöredékek e gondolat komolyságát, a hozzáállás őszinteségét, a szándékot valószínűsítik. A hit világa azonban rendkívül árnyalt és rendkívül komplex, önmagában is mérhetetlen szenvedések forrása – mint ahogyan lehet az ekszt̀ázis mindent felölelő pillanataié is. Vajon Radnóti az intenzitásnak milyen fokán élte meg mindezt, annak az élet-halál feszültségnek, amely utolsó éveit jellemezte, a halál gondolatának, sejtelmének, bizonyosságának – vagy talán a halál-jelkép szüntelen megjelenésének integráns része volt-e Isten jelenvalósága, háttér-gondolat volt-e vagy nem múló jelenlét, végzet, mely ellen lehet lázadni, vagy lázadozni, „Istennel perelni", mint nemegyszer a zsoltáros teszi, vagy éppen ez a jelenlét volt a beletörődés forrása, a vigasztalás kútja – lélektani értelemben is, a lélektani mechanizmusok útjára áttéve? Vajon nem egy eredendően passzív, s talán éppen a kétfelé húzó tendenciák, az ambivalencia eldönthetetlensége miatt passzív lelkialkat kereste-e az istenhitben a beletörődés indokait? S ha ez így lehetett, milyen volt az az istenkép, mely e költészet tanúbizonysága szerint csaknem a láthatatlanságban, a némaságban létezett, valóban alapja volt-e ez az élet szenvedést elbíró és e szenvedést kihívó, vállaló értelmének, vagy éppen ellenkezőleg, menekülés, e szenvedés enyhítésének érdekében? Az angyal, ha nem közvetlenül isteni emanációként is, s ha nem az isteni kisugárzás szimbólumaként is, mindenképpen az isteni erő megjelenítéseként kellett hogy e költészetben megjelenjék; s az, hogy önmagával Isten közvetlen megjelenését helyettesítette, vajon utalás volt-e valójában, vagy inkább csak helyettesítő kép, Istennel kapcsolatban álló, de azt nem közvetlenül kinyilatkoztató lehetőség?

Az, hogy alkalmunk van Radnóti szimbólumképzését olyan példán tanulmányozni, mely magában véve is a transzcendencia tudati-nyelvi elemei közé tartozik, egyszerre nehezíti és könnyíti dolgunkat, nehezíti e jelenségek különböző aspektusainak differenciálását, könnyíti viszont a tematikai megértést, az utalások közvetlenségét. Ez a második szempont különösen fontos Radnóti költészetének vizsgálatakor. Az ő költői világa ugyanis – legalábbis első megközelítés-

re – egyáltalán nem látszik különösebben és mélyebben rétegezettnek, pontosabban: mélyebben metaforizáltnak. Ha az angyal-szimbólum előfordulási helyeit, jellegzetességeit megvizsgáljuk, talán e metaforizáltsági szinttel kapcsolatban is mélyebb megfigyeléseket tehetünk, s talán van rá lehetőségünk, hogy Radnóti látszólagosan áttűnő, egy-jelentésű poézisének differenciáltságát megláthassuk.

Az érett versekben (*A meredek úttól* kezdődően) kilenc versében szerepel az angyal, véleményem szerint a kép vagy képzet változó intenzitásával, vagy úgy is mondhatnánk: az én-közelség, a lírai kimondás különböző lépcsőfokain. E dolgozat terjedelme nem engedi meg azt, hogy valamennyivel egyenlően foglalkozzunk – és talán elég is, ha néhányra csak a többivel összefüggésben, általánosságban utalunk. Megpróbáltam kiragadni azokat, melyek változatosságukban kérdéseinket illetően fontosnak bizonyulnak. Először a *Naptár*-ciklus *December* című darabjában. A *Naptár*-ciklust három részletben, 1939 februárjában, 1940 nyarán és 1941 februárjában írta a költő, közöttük a munkatábort is megjárva. A versek értéke is különböző: egyesek inkább hangulatukkal, dekoratív bájukkal tűnnek ki, de néhányban, főleg az utolsó kettőben, a *November* és a *December* címűben már a halálnak ugyanaz a fenyegető árnyéka borul ránk, mint az érett Radnóti nagy verseiben. Ezért is tetszik különösnek, hogy a *November*t 39 januárjában, a *December*t pedig 41 februárjában keltezte, ez utóbbit a *Január*, a *Február*, a *Március*, a *Május*, *Június* és *Október* megírásának közelében. Csakhogy, különös és figyelemre méltó módon, a két kis vers közül messze inkább a két évvel előbb írott *November* címűben érezzük meg a költő rettenetét. Az egyetlen *Január* kivételével, melybe a *Roppan a jégen* ijesztő fordulatot hoz, a 41-ben írott versek könnyedebbek, oldottabbak, mint a 39-esek. Különösen áll ez a 39-es *November* fogvacogtató képére, s a vers látszólagosan paradox befejezésére, melyben a *Nem is félek talán* a félelmen is túllépő halál-elfogadásról, a lebegtetett *talán*-ban szinte interiorizálódott, a lélekben felszívódott, alkalmasint már annak alapmagatartásává vált, attól elválaszthatatlan reménytelenségről tanúskodik. Ez a reménytelenség azonban a rémületessel szövődik: a fagy „sikolt", a holtak foga „koccan", a kuvik „jóslatot hullat" (ugyanazzal az érzékletességgel, ahogyan az első *Razglednicá*ban az ágyúszó „gurul"). A későbbi *December* hangulata lényegesen különbözik ettől: benne, mint azt Klujber Anita kimutatta, a hóhullás lassú és békés képe a halálveszély zuhanás-jellegét (mely a *November* jóslatot *hullató* kuvikjának képében csakúgy megmutatkozik, mit az első *Razglednicá*ban a hegytetőről *guruló* ágyúszóében) mintegy „megszelídíti". Vajon a sötétségen átsuhanó angyal azonos lenne-e a halál angyalával, vagy független attól? Ha az előbbi gondolatmenetet folytatjuk, azért látszik fontosnak e kérdés tisztázása, mert a Halál angyala önmagában félelmetes, zsidó hagyományt idéző képe egészen más hangulatot áraszt, mint a „mély havon át" „nesztelenül" közelítő halálé. Ha az angyal független a haláltól, a vers egész tónusához simulóan maga is szelídítő jellegű, akárcsak az egész vers hangzó jellege, a hónak

és a halálnak hangzási hasonlósága, mely a „megszelídítő" hatás egyik legfontosabb kiváltója lehet. A hó csendességére figyelmező fül a hóhullás csendjét és békéjét automatikusan transzponálja a közelgő halálra, a halál láthatatlan absztrakciójára, mely éppen ezért nem is lehet annyira érzékletes, mint például a „holtak foga koccan" kifejezés. Mintha a félelem erősebb lenne a dolgok bekövetkezte előtt, mint utána – vagy mintha a költő ereje fogyatkoznék meg, s kevésbé merne itt saját rettegésével szembenézni. Biztos véleményt csak a két év termésének teljes összehasonlításával lehetne formálni, ez a munka azonban egyelőre még várat magára.

Az a négy vers, mellyel a kövelkezőkben foglalkozni szeretnénk, a költő életének utolsó évében keletkezett. Az első, *A félelmetes angyal* 1943. augusztus 4-én, az utolsó, a harmadik *Razglednica* 1944. augusztus 30-án. Közbül kettő: az 1944. április 30-án kelt *Sem emlék, sem varázslat*, Radnóti leginkább közismert és legjellegzetesebb angyal-verse, és néhány sor az augusztusban írott *Nyolcadik eclogá*ban – ez az egyetlen hely, ahol az angyal bibliai képként, pontosabban idézetként jelentkezik. A legkülönösebb formában, s véleményem szerint éppen ezért a legfontosabb szimbolikus tartalommal az elsőben.

A negyvenes évek elején, mikor Radnóti ezeket a verseket írta, a téma, illetve a kép kiválasztásában két nagy, szinte egyformán erős hatással kell számolnunk. Az egyik a bibliai angyal-jelenéseké – Radnóti ebben az időben fordul tudatosan-vállaltan az Ótestamentum világa felé, s a *Nyolcadik ecloga* angyal-jelenése közvetlenül utal a prófétai szerepkörnek és ezáltal annak a világképnek és annak a közösségnek vállalására, mely e küldetéstudat szituációját létrehozhatja. A másik a huszadik század irodalmának nagy és meghatározó víziójáé, Rilke Angyalaié. Radnóti, aki maga is három Rilke-verset fordított, egészen bizonyosan ismerte a *Duinói Elégiák*at; lehetetlen, hogy annak angyal-képzete ne befolyásolta volna, különösen az első vers megfogalmazását. Már csak a bevezető jelző is erre utal: Rilke angyala is iszonyú, rettenetes, félelmetes. Csakhogy az egyezés, mely indíttatását valószínűleg innét merítette, ezzel a szóval ki is merül – Radnótié sors-angyallá, az egyéni sors angyalává változik – Rilkéé magasabb régióban, az angyalok saját rendjében létezik tovább, létével, kimondhatóságával, e kimondásba rejtett tartalommal, már-már elgondolhatatlan elgondolással bizonyítva e régió létezését, az emberi tudatnak egy már-már saját erején túli felemelkedését. Radnótié másutt él, szorosabban kötődik az emberi világhoz, és az én közvetlen létezéséhez: egyszerre bent és kint, a lélek láthatatlanságában és a külvilág neszező, holdvilágos éjszakájában, a quasi-láthatóban. Jelképességének lényege talán éppen ez az átmenetiség: a bent- és kintlét egyszerre-létezése. Radnóti angyala, első jellemzőjeként, láthatatlan. *Ma* láthatatlan: ez a konkretizálás, világba-kötöttség, ez az időbeli meghatározottság a láthatatlant mint negatívumot, mint egy lehetséges láthatóság ellentétét állítja elénk. Tegnap talán látható volt, s tán holnap is az lesz: erős, messzefénylő és messzezengő; ma,

amiként láthatatlan, hallgatag is. Visszahúzódott – hová? Nem az eltűnésbe, az ismeretlenbe, mint majd a *Sem emlék...* nemlétébe fog visszahúzódni – hanem belém. *És hallgat bennem, nem sikolt* – rejtelmes ez a bennem-lét, a nem-sikoltás, könnyen, majdhogynem kényszeresen téveszthető össze az én egy részével, egy angyal-formán megjelenő én-fragmentummal, az én egy olyan alakjával, mely mintha magam lennék, de egyben kívülről adományozott, kívülről belém szállt lény is, önmagam Istentől teremtetett, Istennel összefüggő része. Az angyal, most, itt, valamiképpen én vagyok. Félelmetes és sikoltó egyszerre, sikoltásra képes akkor is, ha éppen most nem sikoltok. Ki az, aki e félelemteli csendben most hallgat, nem sikolt? Az angyal, vagy én, akibe mára beleköltözött? Ki vagyok én? Félő vagy félelmetes, félelmetességemben, önnön félelmetességemtől félő, vagy e félelem megrázó erejével félelmetes? És ki számára vagyok, lehetek félelmetes ez angyal-formában? Megint csak magamnak. Az én ama megkettőződése, mely ebben az angyal-formában, e vers első két sorában szemünk előtt nyer értelmet, különös kettőződésre derít fényt: a lélek, az én egyidejűségében a földi léttel szembe egy spirituálisat, egy másféle testbe öltözöttet, a félelmetes, az iszonyú angyalt állítja. S a vers folytatása arra is utal, hogy ez az angyal, ha talán nem is egyértelműen, mindenképpen az én részem, nekem és hozzám rendeltetett: védőangyalom talán, a később majd eltűnő. Védőangyalom, s ellenségem is, e létformát kioltó, s tán egy másik létezésre hívó erő, az igazság könyörtelen küldötte, a végítélet kegyelem nélküli harsonása.

Mindaz, ami e két sor folytatásaként e versben megtörténik, mintha az angyal megfordítottjának, a Kísértőnek műve lenne. Valóban iszonyú angyal ez – de nem lehet önmaga ellentéte, nem lehet az ördög, mert ebben a versben, és éppen ez a vers nagy tanulsága: mégiscsak az angyalnak van igaza. A lelkiismeret szólal meg szavával, az a lelkiismeret, melynek sajátsága éppen az, hogy az ártatlant sújtja – pontosabban őt, aki nem szándéka szerint bűnös, de szándéktalanul mégis az. Ez a szándéktalan bűn a görög tragédiák mélységes, végzetes sorsba-írottsága, és ennek felfogása – vagy mondhatnánk úgy is: ennek elfogadása, alávetettségünk, mely az értelmezhetőség szintjén: őrület. S ennek a bűnnek büntetése sem hozhat megtisztulást, csupán őrületet. Ezért írhatja le most a világ rendjét máskor mindig elismerő, a kintet és a bentet mindig megkülönböztető, költészetében racionális Radnóti: *Bennem él, / de rajtam kívül is,* ezért kezdődhet e költemény a rejtelmes *és hallgat bennem* szavakkal, s ezért folytatódik a rendkívülien érzékletes-félelmetes neszekkel, melyek *odakint* gerjednek, a titokzatos és magányos világ-éjszakában. Az éj gyakori témája Radnótinak, talán egyike lírája leginkább érzékletes megfogalmazásainak. Mintha különös vonzalom élne benne az éjszaka iránt, mely egyszerre intimitás és kozmikus mítosz, védelem és kitettség, magány és kapcsolat. Az alvó Fanni nagyon sok versének szereplője, s előbb-utóbb fel kell ismernünk ennek a képnek a gyengédségen túlnövő jelentését, a másik ottlétének biztonságában a mégiscsak jelen levő ma-

gányt. Azt a magányt, amely talán éppen ebben a biztonságban mer manifesztálódni, ebben mutatja meg önmagát. Az éjszaka, az alvás többértelmű allúziókat foglal magába: az álom legbenső titokzatosságát, mely mint a szigetbeli tó, a világ nagy, folyamszerű éjszakai titokzatosságából táplálkozik, a magányt, mint mindenen eluralkodó létérzést, a magányos személyiséget, aki az éjszaka sötétségében, az alvó társ mellett mer csak szembenézni önmagával és önmaga problémáival, aki itt meri meghallani az éjszaka apró neszeiben, a világ halálra-készülődését, önmaga halálra-ítéltségét, s ennek megfelelőjeként most az őrületet. *Mintha szöcske pattan* – minden vers intenzitása, mélysége, képei érzékletességén olvasható le. Ez a hasonlat a legmélyebbek egyike Radnóti költészetében, szinte a József Attila-i *ráugrott a szénre* érzékletességéhez mérhető. Egy hangtalan elmozdulás hangját halljuk, pattanást, egy nem ismert, már-már mitologikus távolság áthidalását. Voltaképpen látványt regisztrálunk, de sötétben, egy hirtelen, kontinuitás nélküli mozdulatot, kiugrást, talán belőlem a külső világba, talán az éjszakai világ részei közötti ismeretlen és félelmetes elmozdulást – semmiképpen nem az angyal lágy suhanását. *Ő az* – írja Radnóti –, s voltaképpen ettől a lakonikus megállapítástól kezdünk el igazán félni. A félelem már megalapozódott bennünk, a *nem sikolt*, az éjszakai neszek ijedsége mind ezt a rövid állítást készítette elő; s most íme itt is van, ő, a félelmetes, a számítóan-óvatos, az emberforma. Ő, az éjszakában fehéren derengő, a tüköralak: az én megkettőződése. A kint neszező, a kint keresendő, aki *kikél a lélek aljából*, e legbenső bentből, s aki most íme mégis sikolt, sikoltva vádol. Két jellegzetes motívum utal itt a vers ritka intenzitású hitelességére: az egyik a lélek *alja*. Nem a lélek „mélyéről" beszél a költő, most nem „szép" szavakkal szól; az „alja" kifejezés szinte nem is illik szótárába, az asszociációk olyan konkrét, triviális menetét indítja meg az olvasóban. A lélek alja maga is szennyes, pinceszagú, átláthatatlan homályt invokál, olyan területet, melyet nem jó felkavarni. S itt, e fülledt pincehomályban lakik ő, az angyal – de milyen angyal? Nem a sugárzó, a bátor, az isteni küldött, nem az átmeneti lény Isten és ember között: ez az angyal gyáva, ez meglapul, hallgat, ez csak a teljes magány birodalmában bátor, már a társtól, a szerelmestől is fél. Ez csak a magányban, az éji sötétben merészkedik elő, s akkor sikoltva vádol – sikoltva, mintha saját mondandójától, tán, mintha saját magától félne. A vád angyala egyben a félelemé is – a kint és a bent dichotómiája interiorizálódik, csak a bent-ben, a lélekben, a lélek angyal-szimbólumában realizálódik. Ki sikolt, kinek a hangját halljuk az éjszakában?

Nyilvánvaló, hogy csak az álmából felriadó költőét hallhatjuk, ő az, aki álmában némán is sikolt, aki önmagát mint másikat, mint önmagán kívülállót vádolja, saját, rémisztő, az öntudatlanság és az ébredés közti sikolyával. S eddig, mindeddig a félelmetes angyal volt e vers alanya, csak róla volt szó – most következik közelebbi megjelölése. Nem rámutatással, nem magyarázattal, mindössze egyetlen, formailag az előzőekkel össze nem függő lakonikus mondattal:

Az őrület. Ha mélyebben belegondolunk, aligha képzelhetünk ennél megrázóbb képet, metaforát, helyettesítést, mint az őrületnek angyalként megidézését. De ha továbbolvassuk a verset, megértjük, hogy mi áll e kép mögött: az angyal mindenhatósága, mindenütt-jelenléte, e mindenütt-jelenlét lehetősége, s most már nemcsak a kintre és a bentre gondolunk, hanem az élők és a halottak birodalmába való bejáratosságra is. Bent: *mint a méreg.* De odakint: angyalsága látható attribútumaival: a fehér holdas éj mintha az ő suhogó ruhája lenne, mintha nem csak saruja suhogna a réten – s ő kikelhet a lélek aljáról, s szabadon motozhat a sírban, szabadon beszélgethet a halottal, lázíthatja – *én ellenem,* a megszólaló költői én ellen, fojtón-fojtottan, az elfojtás kimondásával. A kint és bent mind valóságosabbá válik, már nem a képzelt angyal, a metaforizáltan elkülönült én-részlet, hanem az anya és a fiú válik ugyanannak az uniónak hol bent, hol kint, egymásban megjelenő tagjává. Olyasféle lázítás, harag, dac ez, mint a *Kései siratóé,* s nem is lehetetlen, hogy annak hatása is belejátszott megszületésébe – de annál interiorizáltabb, csavartabb, tán tragikusabb is; hiszen itt még inkább eggyé válik az én és a Te, a fiú és az anya. Hátborzongató ez a kép, különösen a Radnótitól szokatlan romantikus pátosz miatt, a rendkívülien erős láttató erő, a vadregényesen rémisztő éjszakai rét, a sötétség és a fehérség kontrasztja, a sírgödörben motoszkáló angyal képének banalitása teszi oly érzékletessé, gyerekkorunk látványainak-látomásainak folytatásává. Különös erővel és pátosszal telítődik a kép, az élet folytatásának és az élet kihunytának egymást-váltása, mintha a halál feltétele lenne az életnek, mintha az élet a gyilkossággal kezdődnék, s a kettő elszakíthatatlanul összetartoznék. Alig lehet elválasztani a *lázítva, fojtón* szavakat a virtuális, kegyetlen, önmarcangoló szemrehányás József Attila-i soraitól. Az egyetlen sor, ahol ez az átláthatatlanul komplex és tökéletes toposz meginog, a kimondását megelőző: *Érdemes volt-e* öngyötrő, de egyben a költői öntudatról, a saját maga fontosságának kérdéséről árulkodó szavakban. Itt mintha e vers Radnótinál ritkán érezhető tágassága egyetlen pillanatra visszazárulna a költői lét saját fontosságának kérdésébe – annak ellenére, hogy a további tágasság nem kevésbé az én létezésének indokoltságát, létezésének bűnét kérdezi. Csakhogy a továbbiakban ez a kérdés, éppen önmaga transzcendálása, létélménnyé fokozása miatt a kérdező ént is tartalmának magasába emeli. S valóban: az angyalnak és az énnek fúziója mindenhatóvá válik, *letépi a naptár / sorjukra váró lapjait:* megrövidíti az életet, s elhozza, előbbre hozza a véget. *Már tőle függ örökre / meddig s hová.*

Radnóti költészetének centrális pontján állunk: a haláltudat félelmének és talán invokációjának kérdéskörében. S talán itt, ebben a versben találhatjuk meg leginkább sejtésünk bizonyítékát: a halál szinte menekülés a költő számára, legalábbis a költői megszólalás szintjén. Abban a félhomályos, majdnem sötét, alig érzékelhető tartományban járunk, ahol a szavak, pontosabban, ahol a tudat megszületik. Mert a halál fogalmát a tudat mintegy öntudatlanul vonja maga

elé, rettegéseit, kimondhatatlan szorongását öntudatlanul artikulálja a halálnak és a halálfélelemnek képébe – egyszerűen azért, mert a tárgytalan szorongás félelmetesebb a tárgyként szemlélhető, szubjektíve bármennyire is kétségbeejtő halálnál – mert tárgytalan, és ezért kimondhatatlan. Amint képesek vagyunk kimondani valamit is, azonnal képesek leszünk tartalmától eltávolodni, közénk és a kimondott közé odaáll a szó konvencionális alakja, a virtuális *másik*, aki majd ezeknek a szavaknak is értője lesz. A halál azonban jelentésében erősen különbözik a szavak nagy részétől – elsősorban abban, hogy nincs definitív jelentése; fogalma nemcsak a kimondó rejtett vagy tudatos intencióitól függ, hanem ez intenció számtalan hátsó összetevőjétől is. Emellett jelentése nem is konstans összetevőkből áll össze, hanem ez összetevők komplexitása is folyton mozgó, változó részekből képződik, melyek szivárványjátékban, a pillanatok töredékében váltják egymást. Nem mondhatjuk, hogy Radnóti költészetében a halál világosabb, tisztább és kimondhatóbb (vagyis elfogadhatóbb) érzetet keltett az önvádnál vagy az őrület félelménél, nem mondhatjuk, hogy megváltást jelentett volna saját abszurd helyzetének vállalásából, vagy virtuális végét a meg nem szűnő *halálfélelemnek* – mert mindez egyesült e fogalomban, és még sokkalta inkább költészetének egyes helyein a halált helyettesítő képekben, úgy, mint itt, az angyal látomásában.

Ebben az angyal-képben már megpróbáltuk felismerni a kint-bent (pontosabban a csak-kint, csak-bent) helyzetének elképzelhetetlen egyesülését, egymásbamerülését. Ezen túl: az angyal transzcendenciális jellegének megfelelően az evilági és a világon túli, a világfeletti jelentés is bennefoglaltatik, s ez a világfeletti jelentés mindenképpen egy isteni hierarchia értelmében. Annak alapján, hogy Radnóti élete utolsó évében négy alkalommal ír az angyalról, nem kell feltételeznünk, hogy ebben az időben bizonyosan istenhívő volt; azt sem kell feltételeznünk, hogyha igen, akkor a hitnek vallásilag formalizált útját járta. Azt azonban bizonyosan tudnunk kell, hogy foglalkoztatta, hogy élt benne egy olyan isteni, hierarchizált világkép (nem feltétlenül hite vagy bizonyossága, de képzete bizonyosan), amelynek megjelenése az angyal archetipikus alakja. S éppen, mert nem tudjuk, mit is fed ez a világkép, s e meghatározhatatlan világképben mi is *ennek* az angyalnak helyzete, jelentése, ezért tetszik alakja egyszerre ismerősnek és ismeretlennek, elsőrendűen félelmetesnek a számunkra.

Mert e kép jelentése elsősorban meghatározatlanságában áll. Mondhatnók, ez a pontos jelentéstelenség a legfontosabb jelentése: az a köztes állapot, melyben Radnóti vállalja azt a költészetében (és valószínűleg életében is) ritkán előforduló helyzetet, hogy nem akar definiálni. Első megközelítésre úgy látszik, hogy számára a világ meghatározott volt, hasonlatai, metaforikusnak látható képei, utalásai is mind egy meghatározható és önálló, saját létezésében egzisztáló világra vonatkoztak. Ebben a versben megrendítően keveredik az eddigi világképnek, magatartásnak megfelelő vágy és egy olyan kényszer, mely túlnő e vágyon, s a ren-

dezettség, elkülöníthetőség álruhájában mégiscsak a definiálhatatlant fejezi ki. Éppen azzal, hogy a tartalmi meghatározatlanságot, a félelmetességet, a szorongást, az önvádat (s elképzelhető, hogy az ambivalens, az egyértelműen szintén meghatározhatatlan önvádat – anyja és ikertestvére halála mellett ki tudja kire, vagy mire irányulót) egy zárt, konvencionálisan vallási szimbólumra utaló kép formájában mondja ki. Csakhogy ez az angyal nemcsak az isteni és az emberi világ, hanem a halottak és az élők világa között is közvetíteni képes, méghozzá kettős értelemben is. Egyrészt a költő és halott anyja között: *Mikor fehér / a holdas éj, suhogó saruban / fut a réten s anyám sirjában is motoz.* Figyeljük csak: az angyal, aki eddig láthatatlan volt, hol *bennem,* hol meg *rajtam kívül* élt, most a legvalóságosabb közegben, a réten fut, fehér ruhájában láthatóan (holott ezt a láthatóságot csak mi képzeljük, a fehér ruha illúzióját a *holdas éj* képzete adja, nem a ruha suhog, hanem szokatlan társítással a saru), s elsősorban az anyát lázítja. Az anyának suttog, de szava, mint *vízbe kő* a költő szívébe hull. Nincs közvetlen utalás a ki nem mondott bűn, az anyagyilkosság és az öngyilkosság kísértő réme között – mégis van, a vers nyilvánvalóan a kettő összekapcsolásából született, mélyen, a logika, az értelemmel vállalt bűn és bűnhődés alatti, „félelmetesebb" szinten, nem közvetlenül az emberi lélek, hanem az emberi lélek önmagán túlemelkedése, önmagából kifordulása közegében: a fenyegető őrületében. S az angyal felszólítása, a *Vetkezz tovább!* megint csak arról a tudásról árulkodik, amelyben bizonyosság az, hogy a bőrrel fedett emberi forma alatt létezik egy másik, egy fedetlenül amorf alakunk, nem a nemlét, hanem a félelmetesség, a rettegés, a szorongás nemlétnél ijesztőbb és átláthatatlanabb állapota.

Feltételezzünk-e a naplója tanúsága szerint a freudista szimbolikában is bizonyosan járatos Radnóti részéről összefüggést a megnyúzottság, alaktalanság, a tudattalan alvilága és a kés szexuális jelképe (a kasztráció) között? Ha nem is tudatosan választottat, mindenesetre a tudat kontrollja alapján nem töröltet, így valamelyes öntudatlan szándék, vágy szerint mégis jelzettet, olyaténképp valóságos vágytendenciát, mint azt általában az álom mechanizmusában látjuk. Ez esetben a kés szimbóluma a teljes jövőtől megfosztatást is jelentheti, az élet folyamatának végleges leblokkolását egy olyan metafizikai jellegű halálban, a folytatás lehetetlenségében, ami messze az *én* halála fölé magaslik. Az öngyilkosság fenyegető kísértése a kimondhatatlan bűntudat és a kimondhatatlan őrület elválaszthatatlan komplexusa. A bűntelen és mégis gyilkos, bűnös állapot elviselhetetlenségének bizonyítéka: olyan definiálhatatlan lélektani szituációé, melynek meghatározottságát elsősorban a lélektani elviselhetetlenség okozza. Ha beszélhetünk pszichológiai „feldolgozatlanságról", Radnótinál ez a kérdés feltétlenül idetartozik. Feltűnő, hogy milyen kevés verse foglalkozik anyja alakjával, születésének körülményeivel (legkifejezettebben a huszonnyolcadik születésnapjára írott, melyre még vissza kell térnünk), s nemcsak a szerelmet többnyire idealizáló, hanem a halált mitizáló effektusa is alighanem annak jele, hogy e kérdéssel

nem mert, nem tudott szembenézni. Vajon miért nem? – hiszen nyilvánvaló, hogy valóságos bűn, amennyiben ezt akarati cselekvésnek fogjuk fel, nem történt. Radnóti racionális alkat volt – legalábbis látszólag, versei nagy részét véve alapul, a bűn efféle irracionális tartalmában nem hihetett, ennek szenvedését vonakodott magára venni, mint ahogyan mindaz a szenvedés, amit magára vett, a racionalizálás tendenciájával épült be költészetébe. Ha mindvégig, élete minden szakaszában problémát jelent számára e bűn jelenléte, mint egy antik tragédia gyilkosságra-ítéltségének végzete, ez arra mutatna, hogy voltaképpen az irracionalitás rabságában élt, úgy, hogy ez ellen mindvégig küzdött, eredményesen küzdött, s csak néha-néha engedte, hogy ez az irracionalitás áttörjön azon a páncélfalon, amely részben egy mesterségesen felépített idillikus-harmonikus világképet és költészetet „játszatott" meg vele – talán már a költészet megteremtésének legmélyebb szintjétől kezdve –, részben pedig egy viszonylag harmonikus életvitel és házasság lehetőségeit adta meg számára. Közben pedig olyan elfojtásokra kényszerítette, melynek nyomai mind világnézetében, mind életvitelében jól nyomon követhetők. De ha egyszer észrevettük ennek az irracionalitásnak itt-ott kiütköző jegyeit, egyre többször fogjuk felfedezni azokat, s egyre borzongatóbbnak érezzük ez élet és e költészet egészét. Éppen ezeknek az irracionális-mágikus elemeknek az elfojtása miatt kell annak éreznünk.

Mert ha Radnóti képes volt is arra, hogy a katolicizmus hatása, feltehetően érzelmileg lenyűgöző hatása ellenére annak inherensen költői, misztikus, szenvedést-vállaló és éppen e szenvedésben értelmet találó hitétől idegen maradjon, s ugyanakkor képes volt arra is, hogy ugyanezt mint egy zsidó misztika lehetőségét elutasítsa (mint akkor nagyon is kézenfekvő lett volna, éppen e kétféle kötődés során a zsidó sorsot a választott nép mártíriumának bizonyságaként elfogadni), e kettős sorsvállalás megsejtésének jelei – ha nagyon töredékesen, és mindössze sejtésszerűen is – mégiscsak megvannak költészetében. S ha a fenyegető őrület félelméről beszélünk – mint az ebben a versben explicite kimondatik –, azt valamiképpen e két világrend, a reálisan megélhető, s éppen ezért a realitásban eltakarható, és a csak metafizikai valóságban létező, s ezért felülről jött, megváltozhatatlan kényszerként megélt létforma konfliktusaként értelmezhetjük, az akart és az el nem ért hit kettősségeként. A bűn, *ez* a bűn, öntudatlan elkövetése miatt, csak metafizikai valóságként létezik, s Radnóti világlátása, általában, nem a metafizikai valóságok jelenlétére épült. Eldönthetetlen, hogy vajon azért nem, mert Radnóti mégiscsak félt e történés valóságos súlyát magára venni, vagy mert e vállalás olyan világrend jelenlétét invokálta volna benne, melynek tudomásulvételéhez nem volt meg a belső késztetése – talán úgy is mondhatjuk, bátorsága, vakmerősége, vagy – ha poétikailag akarjuk kifejezni magunkat – pátosza.

Ne mélyedjünk most bele abba, miért kerülte Radnóti mindvégig (néhány ritka kivételtől eltekintve) a szembenézést anyja halálával. Feltételezhető, hogy,

mint ezt más alkalommal már kifejtettük, mostohaanyjával kapcsolatos, kisgyermekkorából eredő komplexusai, ezek továbbélése és feldolgozatlansága gátolták. Mindenesetre: ez a két anya közötti hányódás, mindkettő bűntudattal – habár teljesen különböző jellegű bűntudattal – terhelten az én olyan benső megkettőződését hozta létre, mely automatikusan vezethetett mindkét kérdés elfojtásához, s az elfojtást átszakító ritka, és ritkán fájdalmas, fájdalmasan-bátor pillanatokban, az őrület fenyegetéséhez.

Csakhogy a két anya közti hányódás, a lélektan törvényszerűségei következtében, nagyon közel áll egy másféle, és éppoly kényszeredetten vállalt s nem vállalt kettősséghez: ahhoz a hányódáshoz, melyet Radnóti számára a zsidóság és a magyarság közötti helyzet belső elviselhetetlensége jelentett. Nehéz dolog kijelentenünk, a költőnek oly sok, látszólagosan ellentétes tartalmú nyilatkozatával szemben (különösen a Komlós Aladárnak írott híres levélre hivatkozhatunk), hogy ez a kérdés mégsem lehetett véglegesen eldöntött életében. Vagy, fogalmazzunk pontosabban: a tudat, a ráció szintjén feltétlenül eldöntöttnek tartotta (legalábbis dokumentumaink szerint, és feltehetően valóban, élete pillanatainak legnagyobb részében) – de mindaz az irracionális elfojtottság, mely verseiben fel-feltört, mely költői tehetségének rejtett, de alapvetően értékteremtő jellegét megadta, a költői mű megszületéséhez szükséges feszültség, s ennek előbukkanásai, mint éppen ebben a versben (Radnóti egyik legszebb, leghitelesebb és legtöbb esztétikai feszültséget tartalmazó versében), olyan erős és komplex ambivalenciáról, a széthúzó tendenciák olyan ívfényt kigyújtó polaritásáról tanúskodik, melynek alapján e legalábbis kettős ambivalenciát mindenképpen fel kell tételeznünk. Ez pedig, az ambivalenciának ez a feloldhatatlansága, a racionális vállalásnak és öntudatlan lelkiismeretfurdalásnak megszüntethetetlen párharca olyan feszültség, mely elől akár a halál békéjébe is inkább menekülne a lélek. A halál Istentől küldött, talán Isten által elfogadott békéjébe: a *Nyúzd meg magad* kísértése, e jellegzetesen démoni hívás alighanem ennek a vágynak mindenen-eluralkodása miatt jelentkezik nem a démon, hanem az Angyal képében – még ha egy angyalságától, tehát az engedelmesség egyértelműségétől és egyszerűségétől megfosztott angyal álruhájában is.

Vagy, vajon, nem éppen ez angyal kétértelműsége kelti bennünk, olvasókban, mindezeket az érzéseket? Elfogadjuk-e, mi magunk, akik a költőnél nem kevésbé szomjazzuk Isten küldöttének, Isten bizonyítékának és személyességének valóságát, *ezt* az angyalságot, az anyát felkeltő, suttogva lázító, gyilkosságra-emlékeztető, öngyilkosságra felbujtó belső hangot? S ha igen, milyen transzcendencia jelének látjuk – az isteni világrend igazságosságáénak-e, az emberi szándékon felül álló, csak a tényt, a tettet, a történést, és nem a szándékot meglátó, kegyelem nélküli istenség világrendjének, vagy ellenkezőleg, a Sátánénak, az ártatlant halállal, öngyilkossággal, önkivégzéssel sújtónak-e? S egyáltalán – lényeges-e ennek a kettős arculatnak szembeállítása, nem jelent-e többet, ha ebben a versben

egyszerűen azt regisztráljuk (és azt is üdvözöljük), hogy Radnótinak igenis volt érzéke a transzcendencia meglátására, s ebben a tényben nem a transzcendens látás előjele, világhelyzete, színének-visszájának egymásra-nyomódása, hanem egyszerűen a megléte a fontos. Lélektanilag a racionalitáson felülemelkedő, poétikailag-esztétikailag pedig a szimbólumteremtésre érett költő magatartása.

Mert ebből, az esztétikai-poétikai szempontból komplexebb, súlyosabb, mélyebb e nem-egyértelmű jelentés, mint a *Sem emlék, sem varázslat* angyala. *A félelmetes angyal* belső ellentmondásokkal terhes, ezek feldolgozására képtelen költő műve, talán nem túlzok, ha azt mondom, hogy borzongató remekműve. A *Sem emlék, sem varázslat* angyala egyértelműbb, de sokkalta inkább mellékszereplője a versnek – nem az a feloldhatatlan komplexitással megterhelt szimbólum, mint az előző költeménye. *Ez,* a kardos, az őrzőangyal nemcsak külsőleges, banálisabb képi megjelenítésében tűnik egyértelműbbnek, hanem poétikai értékében is. Megjelenítése utalás egy ismert képre, jel és nem jelkép, képisége egysíkú, tartalmát tökéletesen fedi. Mintha ebben a versben, melyben az ellentétek nem a költői feloldatlanság belső feszültsége, hanem a költemény nem egységes jellege miatt jelennének meg egymás mellett, az angyal sem tudna annyi energiát magába sűríteni, mint a megelőzőben.

Az előző versnek valóban az angyal a főszereplője, őbenne jelenik meg mindaz, amit a költői én érez, titkol, rejteget. Minden konfliktusának, döbbenetének, félelmének és apokaliptikus rettenetének tükörképe az ő alakjában magasodik fölénk. Itt, a *Sem emlék, sem varázsla*tban az angyal védelmező, őrző erő ugyan, de szinte a vers tartalmával ellentétben eltűnő. Vagy talán, éppen ezért, mégiscsak ő a központi alak, mégiscsak benne testesül meg a költő életérzése? Ez a nagyon szép vers egyben nagyon egyenetlen is – szépsége mint az egészről kialakult benyomás lengi körül, és fedi el gyengébb részeit, logikátlan menetét. Mindjárt címe is bűvkörébe von bennünket. A 44. április 30-án keltezett költemény (március 19-e óta a harmadik) keserű, tán legalább annyira, mint a március 27-i *Ó régi börtönök,* de a költő mintha egy mesterségesen bevitt optimizmussal akarná, mintegy kívülről, feloldani reménytelenségét. Feloldani, és meg is tartani. Erről az elsimító, szelídítő tendenciáról árulkodnak a vers képei és nosztalgikus-tündéries hangulata is. A cím olvastakor, majd e szavak visszatérésekor is, emlék és varázslat önkéntelenül összeolvad tudatunkban – mintha az emlékek múlt ideje egyben elvarázsolt táj is lenne, az *Ikrek hava* gyermekkorának elvarázsolt ideje és tája, titokzatos, elhagyott földrész, mint arra Radnóti más verseiben (a *Gyerekkor*ban, a *Zsivajgó pálmafán*ban, a *Kolumbusz*ban) is utal. S e nosztalgikus-lágy hangulat után az első két sor újra csak egzotikumot idéző képe: a *néger*barna mag is ebben a meseszerű világban tart bennünket. A harag rejtegetett magvai, az alma szelídségében, idilli gyümölcstestében megint csak az elvágyódó, egzotikumba és gyerekkorba, nosztalgiába és idillbe menekülő Radnótit mutatják. S ennek a képnek hangulatához nagyon is illik a védelmező

angyal, még ha kardjával és pajzsával a Bibliából, és nem az esti imádságok szelídebb közegéből lép is ki. Az, hogy a haragot mint almamagot mélyen az alma fehér húsába beleágyazottan látjuk, a legbelső énünket burkoló védelem és gondoskodás felidézése lehet, s az alma természetisége, távolról tán biblikus, az Édenkertre emlékeztető allúziói a Teremtés Istenének jelenlétét hitetik el velünk. Ezzel szemben azonban legbelsőbb lényegünk mégiscsak a harag, s a Teremtés első almája egyben a bűnbeesés ősképe is, s a kiűzetés a *vad hajnal* nagyon is földi terébe történt, azon az emlékezetes hajnalon, amikor hirtelen, valóban egyik percről a másikra vesztettük el, még ha csak illuzórikusan is létezett biztonságérzetünket. A halálveszélyre ébredtünk – igen, valóban ébredés volt az a március 19-i vasárnapi hajnal, kettős értelemben is, ráébredés a vad valóságra, a teljes kiszolgáltatottságra. *Kisértet* – írja Radnóti, egy szóba sűrítve a bolyongásnak, otthonvesztésnek, kitettségnek és a halálnak, a megmaradó élet halál-utániságának képzetét. S ha, éppen az előzőleg elemzett versből már ismerjük a *meztelen* szó jelentését, félelmetességét, mondhatnók *kisértetiességét*, átérezzük *ennek* a hajnalnak *azt* az éjszakát követő rettenetét. *A minden összeomlott* iszonyú hitelességét.

De utána, a vers folytatásában, valóban ugyanolyan hitelesnek érezzük-e a „szép, könnyüléptű szív" képét? Talán igen – hiszen el kell fogadnunk a költő önvigasztalásának szükségletét, s e vigasznak talán egyetlen módja, a lemondás, az alázat, az önnön érdekek elvetése – hiszen azok már úgyis, mindörökre elvesztek. A létezés már csak a másokéban, a jövő káprázatában teljesedhet ki, csak abban folytatódhat, hiszen az én számára már nincs hely ebben a jövőben. A szavak általánosságba vesznek, s a mi számunkra, most, az annyi feleslegesen kimondott reménytkeltő szó után banálisnak tűnnek. De vajon azok voltak-e, ott és akkor, a teljes reménytelenség közegében, Radnóti tollán is? Nem volt-e parancsoló szükséglet, hogy saját félelmének kútjából a mások jövőjének eltávolodott közegébe lépjen át, félelmét alázatra váltva, még ha csak egy vágy képzetében is, és a sorsa előli menekülést az önmagáról-lemondás nemesebb közegében élje át? Hiszen a vágy, a *messzefénylő, szabad jövő* vágya már a versben is lehetetlennek bizonyul – helyesebben káprázat és újabb meg újabb kijózanodás között ingadozik. Mert a következő versszak, a költemény második fele már a teljes semmiből indul, innét már a múlt is kifosztottnak látszik: nemcsak nem lesz, hanem *semmim se volt... sosem nekem.* Mintha angyala sem lett volna – a csüggedés ingamozgása ez, minden veszteség és hiány lüktetése a *volt* és a *van* határán, az elvesztés pillanatnyi esetlegességének, és a *nincs* szívszorító véglegességének kettősségében. A nosztalgiáé, a semmi kivetítéséé, a múlt kiüresítéséé, s ez üresség elviselhetetlenségéé – hiszen e teljes elnémulás, beismerés után megismétlődik az előző versszak felemelkedése: *az új falak tövében felhangzik majd szavam.* A költői szerep, a vállalás ismét kiteljesedik, hogy az én teljessége megint

lehulljon a teljes elborulásba. *Baljós a menny felettem* – nemcsak az ég: a transzcendenciához sokkalta közelebb álló *menny* is.

E fel, le, ismét fel, majd megint alászálló hangulat után – melyet talán az önáltatás veszedelmes és keserű igazságaként, csak egy belsőbb, egyedül lélektanilag indokolható hitelesség, a vágynak magát valóságnak állító hitelessége nevében fogadhatunk el, most, az utolsó sorokban bekövetkezik a lecsupaszított reménytelenség, a teljes és tökéletes, a megoszthatatlan magány állapota. *Barátom* – te, az utolsó emberi lény, aki még rám pillantasz, fordulj el tőlem. Mondj le rólam: mintha az *Erőltetett menet* utolsó sorának lenne előképe ez a látszólagosan éppen ellentétesen záruló befejezés. Ott: *kiálts rám, s fölkelek* – itt: legyints és menj tovább. *Fordulj el* – visszanézned sem érdemes. Mert nem én ítéltettem itt a halálra: *az* még elviselhető lenne. Annyit jelentene e vers befejezése, hogy immár véglegesen elhagyott az angyal, Isten e védelmező követe? Talán többet is: talán az angyal is elpusztult, s vele a védelmező Isten is eltűnt.

Vajon elég erős volt-e Radnóti hite ahhoz, hogy ezt a teljes magárahagyottságot, mely oly sokak osztályrészévé lett, nem is csak az üldöztetés, hanem a kivettetés, a megaláztatás magányának következményeként, elviselje? A hit viharos tengerfelszínén vajon a hullámok milyen játéka íratta ezt a verset, az Istentől elhagyott ember burkolt lamentációját, Radnóti egyik legmélyebben szubjektív, egyes részeinek erőltetettsége mellett is egyik leghitelesebb költeményét? Istenről, akinek jelenlétéről oly kevés szó esik ebben a költészetben, Isten jelenlétének fojtogató vágyáról, hiányának elviselhetetlenségéről aligha árulkodhatna közvetlenebbül más, mint az, hogy neve ki sem mondatik; hogy helyette olyan kép, fényének olyan megtört sugárcsóvája jelenik meg, mint a nemlétében is kimondatott angyal. Nem Radnóti hitére következtethetünk ebből a versből, hanem talán többre is, mint e hit időnek és körülményeknek, a személyiség állapotainak alárendelt szubjektivitása. Az istenfogalom súlya, valóságának bizonyossága szólal meg az Angyalban, aki éppen hiányának mélyen fájdalmas tényében; eltűnésében, tán nemlétében is angyalsága miatt mégiscsak megszakíthatatlanul létezik.

Sokkalta inkább bizonyítja tehát a *Sem emlék, sem varázslat* Istennek és az angyalnak fogalmi létezését, e fogalom valóság-értékét, mintsem a költő hitét, hitének megtörését vagy eltűnését. Lehetséges azonban, hogy ez a tény többet mond a lélek szilárd vázáról, fogalmainak stabilitásáról, mint a hit érzelmi momentumai mondanának. Úgy tetszik, Radnóti, költészetének minden látszólagos kiegyenlítettsége, nyugalomra-törése ellenére, nagy belső viharokat élt át, és oeuvre-je, ha igazán belemélyedünk, távolról sem mutat olyan érzelmi homogenitást, mint azt felületes olvasásakor vélnénk. Éppen ebben a mélyebb disszonanciában láthatjuk meg tehetségének valódi, el nem nyomott természetét; *az igazi Radnóti* költészetének ezekben a réseiben és repedéseiben lesz láthatóvá, ott, ahol felületeinek simasága megtörik, érdessé válik. Nehéz észrevennünk a

sima formának ezeket az árnyalatnyi gyűrődéseit, ráncait, de érdemes megkeresnünk őket – és nemcsak azért, hogy a nagy költő álarca alatt a szuverén, autentikus költő mélyebb lényét is felfedezzük. Talán még inkább azért, hogy Radnóti szenvedésének elfogadása (az ő és a mi elfogadásunk) mögött meglássuk az elfogadhatatlanságig szenvedőt, hogy a tetszés, ámulat és csodálat mellett a valódi konpassiót és vele a katarzis fájdalmas gyönyörét is megtapasztaljuk. Ezeket az ellentmondásokat, gondokat, a forgószél-elkapta lélek szorongásait, alkalmazkodni próbálkozását mutatja *A félelmetes angyal* csakúgy, mint a *Sem emlék, sem varázslat*, és mint a *Nyolcadik ecloga*, az angyal képének következő előfordulása.

Külön, más szempontú tanulmány tárgyát képezheti az *Eclogák* sorozata. Most, itt, maradjunk meg választott témánk mellett, s lássuk, először és utoljára az ótestamentumi angyal alakját, úgy, ahogyan az Ézsaiás könyvében leíratik.

Radnóti életkorát, éveit, önkéntelenül is, mintha visszafelé számlálnánk, a halála percétől mért távolságban. Az 1944. augusztus 23-án keltezett *Nyolcadik ecloga* kétségtelenül a legutolsó versek közé tartozik, nemcsak a legtökéletesebbek, hanem a legtisztábbak és a legőszintébbek közé is. Mintha itt, a halál küszöbén, talán ennek megsejtésében feltörnének eddig visszafojtott érzelmei és indulatai – két vonatkozásban is. Az egyik az ótestamentumi rezonanciák előtörése, az ehhez-kapcsolódás végre-vállalása, a másik a harag nyílt kitörése: *s látni szeretném ujra a bűnös / várak elestét s mint tanu szólni a kései kornak.*

Összefügg-e vajon, legalább a lélek mélységeiben, bizonyosfokú felszabadulásában e két jelenség? Szinte bizonyosnak tarthatjuk, hogy igen. A harmóniára-törekvés túlfeszítettségében, mely Radnóti költészetalkotó motivációjának egyik vezető eleme, mindig érzünk valamelyes visszafojtottságot, az érzelmek túlságos fegyelmét, fegyelmezettségét. Nem az emberi, hanem a költői magatartás áll vizsgálódásunk középpontjában – e kettő azonban, egészen, sohasem választható el egymástól, és a mű késői olvasója számára, ember és költő, önkéntelenül összeolvad. E fojtottság, alighanem, egy másik, mélyebb fojtottság rokona – rokona abban az értelemben, hogy ha belső életünknek csak egyetlen fontos komponensét próbáljuk is elfedni, az eltakarás, megmerevítés funkciója szétsugárzik, és a lélek távolabbi tartományait is elhomályosítja. Radnóti egyik legmélyebb problémája, mint erre már céloztunk, a zsidósághoz fűződő kacsolata lehetett. Igen erős mértékben átszínezik ezt gyermekkorának az *Ikrek havá*ban leírt tragikus fordulatai, anyjának és testvérének halála, mostohaanyjához fűződő mély kapcsolata, s az a tény, hogy mindennek (anyja halálának, mostohaanyja idegenségének) megtudása két végzetesen tragikus eseményhez, apja halálához és a mostohaanyjától, egész régi, meghitt környezetétől való elszakadásához kapcsolódik. A mélylélektan ismeri azokat a mechanizmusokat, ahogyan a gyermekkori környezetből történő hirtelen, megrázkódtató elszakadás traumája e környezetnek és emlékeinek gyökeres kiirtásához, alkalmasint megtagadásához vezet. Hozzájárul még ehhez

az, hogy meglehetősen keveset tudunk Radnóti életrajzának kamaszkorát felölelő részéről, nevelőszüleiről, az ő otthonuk légköréről, s mindenekelőtt az őt hozzájuk fűző érzelmi kötelékekről. Valószínűnek látszik, hogy az újabb otthon részben Fanni sokkal inkább asszimilált családjában, részben szegedi barátainak körében várt rá – s aligha hihető, hogy ez az érzékeny, menedéket másutt, mint költői hivatástudatában nem remélő fiatalember ne igyekezett volna, bármi áron is, e családot jelentő, meghitt környezet fenntartására. S ha ennek az volt az ára, hogy zsidóságát, mely a Szegedi Fiatalok köréből, Ortutay, Tolnai, Baróti társaságából olyannyira kirítt, legalábbis ne hangsúlyozza, ha nem is rosszhiszeműen, de valamiképpen elfedje, s legalábbis a kultúra vonatkozásában magyarsághoz tartozását hangoztassa, motivációját nagyon is érthetőnek kell elfogadnunk. Csakhogy a lélek belső tudatát mégsem lehet becsapni. A *Nyolcadik ecloga*, mely érdekes és jellemző módon a bukolikus versek közé csempészi talán első azonosulási kísérletét az ótestamentumi képekkel, s ami ennél sokkal többet jelent, az ószövetségi próféták kemény, következetes „haragjával", nemcsak a megbocsáthatatlanság, hanem a jóvátehetetlenség súlyával is megterheli – és Radnóti itt, most, nem egészen két hónappal halála előtt, alighanem először vállalja ezt a kihívást. Nincs arra helyünk, hogy e vers ambivalenciájával, jézusi utalásaival, a megszelídítés vágyával részletesen foglalkozzunk. Mindössze arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy az ótestamentumi szituáció vállalásával és a harag, a düh, a bosszú vágyának szabaddá eresztésével párhuzamosan egy nagyon erős, mintaképnek felfogható öregember, az atyai archetípus alakját is felidézi, s ezzel egy időben újra megjelenik az angyal, közeli és szinte behelyettesíthető Isten-szimbólumként. Így hát, éppen az angyal alakjában, a *Nyolcadik ecloga* mintha természetesebb istenhitet, Isten akaratának elfogadását jelezné. Azért, mert amit itt az angyal alakjával, tettével és szerepével mond ki Radnóti, azt semmiféle más módon nem közölhetné. Az ézsaiási szöveg a Biblia természetes nyelvén szól: a próféta nyelvét tüzes szénnel megérintő angyal nem szimbolikusan, hanem egy másféle realitásnézet szempontjából valóságosan cselekszik. Az, ami itt leíratott, Ézsaiással valóban megtörtént, ő csakugyan érezte az izzó parazsat, és érzi mindmáig, egy örökösen érvényes szöveg örökös jelenében. A Biblia nem ismer tisztán elvonatkoztatott szimbólumokat, benne minden történés egyszerre olvasható történésként és szimbólumként – a hívő számára történés, a külső olvasónak szimbolikus kép. Radnóti, minden bizonnyal, szándékosan mondatja el a próféta elhivatás-történetét Náhummal, a jeruzsálemi szentély pusztulását megjövendölő prófétával. Eltolja, de ezzel hitelesíti, alá is támasztja a Próféta ki nem mondott jövendölését: a bűnös várak elestének Vörösmartyt idéző látomását. Azonosul a Prófétával, vállalja ezt az azonosulást (még ha a vers befejezésekor kötelességének érzi is *amaz ifju tanitvány* felidézését, s az Úr céljának ekkor már annak az Országnak eljövetelét tartja). A düh, a harag, a bosszú ótestamentumi istenét próbálja itt a jézusi szelídség Országával összebékíteni. Nem tudjuk megítélni, hogy sóvárgó, égető vágyból-e,

vagy azért, hogy a próféták hite mellett annak a másik, felmentő, megbocsátó hitnek lélektani igényét is beteljesítse. Akárhogyan is – Radnóti soha nem kerül közelebb ősei hitéhez, s ami legalább ennyire fontos: ősei látásmódjához, mint ebben a költeményben. Az angyal alakja itt óriási jelentést, az elhivatás kényszerének kimondását hordozza, hitelesebben, mint bármikor, az égető tűz szokatlanul érzékletes-fájdalmas valóságosságával.

A *December* kicsit dekoratív halál-angyalának suhogása, *A félelmetes angyal* szokatlan rettenete, a *Sem emlék, sem varázslat* lélektanilag hiteles, és hitelesen a semmibe tűnő alakja, a *Nyolcadik ecloga* lélektanilag mindenképpen új, más látásmódja, angyalképének óriási megterheltsége után az első *Razglednicá*ban utoljára megjelenő angyal-alak valamennyinél rejtélyesebbnek tűnik, s ha nem csalódunk, a költőnek olyan lélektani állapotáról árulkodik, melyet megértenünk most, ma, olvasóként szinte lehetetlen. A meghatározatlanság, az ambivalencia állapotát ugyanis normális életünk feltételei között is nagyon nehéz elfogadnunk – mindez azonban hatványozottan jelentkezik abban a *mozgó zűrzavar*-ban, ami Radnóti körül, és benne magában 1944 augusztusában megjelenhetett. A nyolcsoros vers első fele – mint azt már annyian megírták – ennek a nem csillapuló, zűrzavaros mozgásnak bámulatosan érzékletes képe, s ennek a zűrzavarnak Radnótitól oly idegen elfogadása. Az elfogadás, átélés aktusa a vers ökonómiájának, haladásának folyamatából és ritmusából, képei merészségéből látható.

A vers első rejtélye mondanivalójának (különösen az első négy sornak) és formájának ellentéte. A 7–6-os osztású sorok (Radnóti kedvelt sorképlete) pontosan meg nem határozható ritmusképletekben írottak, általában ereszkedő lejtésűnek hatnak – az utolsó két sor szabályos harmadfeles-hármas jambusától eltekintve. Elsősorban ez az elnyugvó, ereszkedő hatású ritmus okozza bennünk, olvasókban, az elfogadás, a megtörtség, a tovább már ellentállni-nem-kívánás érzetét. Az első két sor mondanivalója is agressziót és tehetetlenséget egyesít: az ágyúszó *gurul* – bámulatos érzékletességgel éreztetve a lövedék golyóbisalakját, nehéz vas-súlyát. Régi vas- vagy kőgolyókra kell gondolnunk, a régi háborúk talán-talán *bölcsebb és szebb* halálára. A hegygerincen *dobban, tétováz* ez a hang, s a hang *lehull* – egyszerre szelídül az ágyúgolyó asszociációja, és mégis, félelmetesebbé is válik, maga is, hullásában tehetetlenné. A következő két sor Radnóti egyik legnagyobb remeklése: a torlódás képei, s utánuk a torlódó út összemosása a lovak képzetével a vad csaták és a pánikos menekülések iszonyatos érzékletességű megjelenítése. Csak az ég, csak a felhők, az ég sörényes lova „szalad" (s itt nem gondolhatunk Apolló szárnyas lovaira, ez az égbolt füstös, gomolygó), a vonuló sereg a völgybe szorult, önmagában kavarog, *mozgó zűrzavar*-ba fullad – hogy aztán ez áthatolhatatlan örvényből kiemelkedjék az állandóság és változatlanság képzete: a Te állandóságodé. Minden előző Radnóti-vers hatására ez a Te bennünk egyedül Fanni alakjában testesülhet meg – de anélkül, hogy ezt a közvetlen rávonatkoztatást vitatnánk, a tudat mélyén

vajon nem bővülhet-e ki ez a női képmás egy másféle arany-ragyogással, talán a bizánci mozaikok arany-hátterének tompa derengésével? Az asszociáció láncából, mintegy fordított irányban, hányszor következtethetünk a hívókép többértelmű, összefoglaló tartalmára – az állandó, a mozdulatlan, a fénylő szinte hívja, hogy utána megjelenjék az angyalnak bizánciasan merev, sugárzó hódolata. Nem száll ez az angyal, nem suhan, nem motoz: állapotát két ige fejezi ki. Az első a „fénylesz", sajátságos, egyszerre passzív és aktív jelentésű: fénylesz, mint fényforrás, és mint a fény által megvilágított: Isten fényében állsz, de vajon ez a Te nem maga Isten-e, a tudat mélyén fénylő, megfogalmazhatatlan, kimondhatatlan sugárzás? Nem állítjuk, hogy Fanni alakja helyére itt Isten állandósága, a hit bizonyossága lép – de azt igen, hogy Fanni attribútumai megfelelnek az isteni attribútumoknak, az állandó, mozdulatlan, fénylő Isten-fogalomnak, Isten rejtetten metaforikus kimondásának – akár tudatában volt ennek a költő, akár nem. Mert ezután következik az isteni fogalomkörbe történő átlépés, a Te átsugárzása az *angyalra,* az isteniség létkörének megelevenítőjére, Isten hierarchikus jelenlétének metaforájára: azé a távoli Istenére, akit éppen az angyalok kara távolít el a földtől, aki tőlünk mérhetetlenül messze, e messzeség állandóságában és mozdulatlanságában létezik, s aki most, itt, nem fogalmazható meg másképpen, mint létező, de közönyös Isten. A néma és a pusztulást *csodáló* angyal képe roskadozik a ráterhelt értelmezhetőségek súlya alatt. Utalhat, közvetlen és legegyszerűbb vonatkozásában a szőkeségében fénylő Fannira, ártatlanságára és idegenségére ebben a rettenetes világban, a majdnem-gyermek Fannira, aki a fiatal Radnóti költészetét sugárzásával betöltötte, s aki most, a halál közelgő árnyékában újra a régi csodálkozást ölti magára. De éppen így lehet a mostani látványtól idegen is, aki megrettenten csodálkozik, s ha csodálkozik, akkor bizonyos, hogy nem élte át mindazt, amit az „erőltetetten menetelők". Legvalószínűbbnek azt tartjuk, hogy ebben a képben Fanni, Isten, és a bibliai képzetkörben éppen annyira, mint a rilkei másneműségben honos, *csak* metaforikus létezésében valóságos angyal alakja találkozik, s a többértelműség valóságos terhe a hozzá fűződő érzelem kettősségéből fakad: angyalisága elfogadásából (ami egyben Isten létének elfogadását is jelenti), s az isteni gondoskodással, védelemmel oly gyökeresen szemben álló közönyösség kimondásából. Hiszen a csodálás éppen ellentéte a részvétnek, a segítésnek. Ez az angyal éppen olyan néma, mint *félelmetes* társa volt, a halál és az őrület képzetét felidéző *(hallgat bennem, nem kiált),* aki most a valóságos halál és valóságos őrület (a világ, és a világot regisztráló elme őrületének) közegében jelenik meg. A végső zűrzavar, *egyszerre* a menekülés és lemondás jelképe-e, vagy e végső, belső zűrzavarnak csak jele talán, az általában világosan és egyértelműen fogalmazó Radnóti benső kuszaságáé, aki hívná Istent és az ő angyalát, de már nem képes hinni a segítségben, aki Istennek és az Angyalnak csak idegenségét érzékeli? A vers utolsó sora ezt a végső magárahagyottságot és reménytelenséget fejezi

ki, a *bogár* alvilági (a lélek alvilágának) konnotációit felidéző képével, a *korhadt* fa lidérces foszforeszkálásával, az elevenen eltemetkező, saját sírját megásó költő félelmetes sors-jóslatával. S ha ez a kép, e két kép összefüggése eszünkbe jut, a *bogár* alakjában az én teljes degradációját, lélektani értelemben vett önmagát elevenen eltemetését, nemcsak a fizikai, hanem a metafizikai értelmű halál teljes elfogadását is megérezzük, azt a befejezést, mely itt már nyilvánvalóvá kellett hogy legyen: az élniakarás teljes feladását.

Mert az elevenen-eltemetkezés nemcsak szörnyű jóslatként, hanem szörnyű aktusként is valósággá válik. A költő (s ismételnünk kell: az, amiről beszélünk, a tudatosságnál jóval mélyebb lelki rétegekben történik) nemcsak azért látja önmagát bogár-alakban, mert ember-létéről már lemondott, hanem mert lemondott, tartja magát halálra-kijelöltnek. Az akaratától megfosztott ember utolsó világos pillanatában már csak féregnek, bogárnak, nem-embernek látja magát, s e nem-emberi mivoltában már halálraítéltnek: egyrészt, mert emberi létéről már úgyis lemondott, pszichológiai értelemben tehát már úgyis halott, másrészt mert az, morális értelemben is. A magunkról, életünkről lemondás ugyanis bűn, s a bűnösség érzete független attól, hogy elkövetését magunk akartuk-e, vagy abba belekényszerítettek bennünket. Itt, ebben az álomszerűen intenzív, a lélek elfojtott, alvilági rétegeit felszínre hozó képben támad fel újra Radnótiban a születés általi bűn, az *ikret szülő anyácska gyilkosod* komplexusa, egyéb, elfojtott, költészete egészét befelhőző bűntudata. Valószínűtlen lenne-e állításunk? Ott, a fizikai megsemmisülés, az agyonhajszoltság, a külső dolgok életveszélyes fenyegetettsége idején lehetséges volt-e az életen át rejtegetett félelmek és bűntudatok aktivizálása – ezekben a halál előtti napokban az életösztön bennünk munkáló folyamata nem inkább minden belső energia összpontosítását hívja-e elő? Bizonyos, hogy az a folyamat, amelyről beszélünk, mélyen a tudat alatt játszódott le, s eredménye az a végső lemondás, mely ebben az önmaga emberi létéről lemondó végső képben következik be – és iszonyatos, mondhatnánk *félelmetes*, hogy mindez az angyalos képre rímelően, tehát azzal a legbensőbb poétikai közösségben. Az angyal jelenlétéről, természetfeletti erejéről, gondoskodásáról fájdalmas módon, ebben a fénylő jelenlétét invokáló képben mond le a költő – egyszerre teremt jelenlétet és magárahagyottságot, s e kép széthúzó ambivalenciájában, úgy tűnik, hogy már az élet és a halálvágy széthúzó ereje kap hangot, s teremti meg a továbbiakban elviselhetetlen feszültséget. Azt a feszültséget, mely végpontján már polaritásait is kioltja, elemészti, és a tudatban elkerülhetetlenül vezet a folytatás igényének kialvásához. Ennek a poláris feszültségnek megfelelője az angyal és a bogár egymással ellentétes tartalmú, mégis oly mélyen egymásba fonódó látomása.

Különös és tragikus, hogy végül is a sohasem egyértelmű angyal-kép változásai vezetnek el annak a végső állapotnak meglátásáig, mikor éppen az angyal (mint Isten-metafora) válik, csodálkozó közömbösségével – esetleg csak tehetet-

lenségével – mint a transzcendencia ellentétpárja, az Istenről-angyalról lemondás végső szavává. Ez, a belepusztulás tragikuma jelzi, ha távolról is, azt a rendkívül ellentmondásos viszonyt, mely Radnóti hitét jellemzi: Isten jelenlétét e lélekben, s Isten tehetetlenségét, eltűnését, a hiányt, amely azonban közvetlenül, lírai megszólításként sohasem manifesztálódhat. S ha Isten jelenlétét mint az elfogadás mélyen szubjektív aktusát, mint a saját-én és az ezzel *összefüggő* világ, a külső és a belső világ analógiájának interiorizálását fogjuk fel, Radnóti Isten-élményét – másképpen hitét – egyszerre láthatjuk a transzcendens valóság elfogadásának, s ennél is fontosabban e külső-belső világnak erősen a belső irányába eltolt szimbólumának, képnek, mely részben konvencionalitásával, tendenciájával az istenhívés vágyát jelzi, részben e hit elnyughatatlan ambivalenciáját, rejtett, belső feszültségét. Az igazán hívő ember életnek és halálnak összefüggéseiben sorsának beteljesedését, Isten akaratát látja. Radnóti Isten mindenhatóságát – e végső angyal-kép tanúsága szerint – már nem tudta hinni; Isten jelenlétének vágyától azonban nem tudott elszakadni. Hozzá, hitéhez, vágyaihoz és vívódásaihoz talán az a legméltóbb, hogy mint annyi kérdést életében, ezt is nyitva hagyjuk. Nem állítható fel a kérdés – soha, semmiképpen, a holocausttal összefüggő események sorában, anélkül, hogy saját elmeállapotunkat ne veszélyeztetnénk –, hogy a fizikai halál összefügg-e bárminő sorsszerűséggel. Annyit azonban bízvást állíthatunk, hogy ha nem is ez a belenyugvás okozza az abdai halált, az előtte napokig tartó apatikus megrokkanásról sohasem tudhatjuk eldönteni, hogy a közelgő halál megérzése, előjele, vagy kiváltója volt-e – de mindenképpen e halál bekövetkezte, még a sírbatétel iszonyatos keresztútja előtt.

Joggal tesszük most fel azt a kérdést, melyet bevezetőnkben, mint e költői magatartás alap-problémáját exponáltunk: túl az angyal tradicionálisan objektív, transzcendens jelentésén (még ha ez az objektivitás elválaszthatatlan is a hit szubjektív momentumaitól) e jelentés a metaforizáltság milyen megvalósulásaival képes Radnóti költészetét betölteni? Vajon egyforma súllyal, vagy a poétikai megterheltség különböző fokozataiban jelentkezik-e az angyal egyszerre stilizáltan dekoratív, tehát *képi*, és mélyen, lefordíthatatlanul *metaforikus* jelentése?

A válasz kiindulópontjaként az angyal alakjának azt a sajátságát kell kiemelnünk, hogy a metafora metaforájának is látható: olyan jelentést rejt magában, mely tartalmában láthatatlan, tradicionálisan azonban mégis a láthatóság egy nemét képviseli (fényt, sugárzást, fehérséget, s a képzőművészet ábrázolásai során kialakult számtalan allúziót). Radnóti költészetében az angyalt mindig mint a költő által láthatóként felidézett *képet* szemlélhetjük – amint alakja ezt a realitásból kinövő költészetet átitatja a metafora sejtelmességével, de ugyanakkor e láthatalan lény szemléletességében a metafizikai tartalmat levonja a látható, materiális dolgok szférájába. *Angyal suhan át a sötéten* – írja a *December*ben – s ezzel a sötétség és a fehér hó kontrasztosságában, egyben rejtélyességében: a sötétben világító hó önellentmondásos *valóságában* egyszerre teszi hószerűen

derengővé, félelmetesen fehérré, tehát *érzékletessé* és egyben *látomássá* azt, aki valójában láthatatlan, s itt talán nem is más, mint a halál metaforája. Úgy tűnik, mintha a *December*ben az érzékletes és a metaforikus (ez egymással korántsem ellentétes, mert nem egynemű esztétikai kategória) egymást gerjesztve újabb és újabb rétegek mélységében egymást váltva, egymásba merülve és egymáson átbukva valósulna meg. Annál is különösebb, és annál is megrendítőbb ez, mert ennek a versnek belső, zárt világában (mint arról már szóltunk) számunkra az angyal mint a halál angyala jelenik meg. *A halál mint angyal* kettős absztrakciója, a halál félelmetes jelenlétének valóságosságában egyaránt érintkezik a konkrét és a metaforikusan láthatatlan (egyetlen képre nem redukálható) metafizikai világgal. Az angyal konvencionális, gyakori és változatos láthatósága mindig egyszerre kép és káprázat.

Ez lehet az a pont, ahol Radnóti költészetében az angyal megjelenésének fontosságát tetten érhetjük. Ha az alkotáslélektan nehezen ellenőrizhető sejtelmei felől próbáljuk megjelenésének viszonylagos gyakoriságát értékelni, költészete kontextusában feltételezhetjük azt, hogy ennek elsődleges motivációja láthatósága, az a képi érzékletesség, mely oly természetesen illeszkedik a költő derengő, mintegy a nappal és az éjszaka közötti színtelenséget, a szürkület *fehérségét* idéző képei közé. Hányszor ír Radnóti az éjszakáról, az éjszakai derengésről, a sötétségben látottról – gondoljunk csak *A mécsvirág kinyílik* finom hangulatára. *Ez a köztes* fény mintha metaforikusan azt a köztes állapotot jelezné, mely utolsó éveinek halálsejtelmeit jellemezte – azokét az évekét, melyeket maga is az élet és a halál titokzatos határmezsgyéjén bolyongva töltött. Az angyal mint kép és mint metafora, ennek a köztességnek megjelenítése: benne a transzcendencia van-nincs létezése ölt formát. Lélektanilag ez a köztesség a világtól eltávolodásnak és a halál közelségének meghatározhatatlan helyzete, melyben egyként fájdalmas a közelségből fakadó félelem és a távolságból eredő hiány. Fájdalmas, és mégis én-idegen – mint ahogyan nemegyszer érezzük fájdalmasnak és én-idegennek költészetét, annak ellenére, hogy ez a költészet elsődlegesen mégis mindig a lírai én fájdalmáról beszél. De talán éppen ez a lírai én érezte meg, a haláltudat állandó fenyegetettségében az én-idegenségnek azt a vonzását, mely majd a költészet egy következő, már meg nem élt fázisának lesz sajátja, és Radnóti költészetének nagysága éppen ebből az öntudatlan előrelépésből fakad, klasszicizáló, tehát jelenéhez képest archaizáló formáiban a jövendő, formáját és összefogottságát *vesztő* költői magatartás előrejelzéséből. A létfeszültség *elfedett* átéléséből – amelyben már mindeggyé válik, hogy a sors és az alkat idézi-e meg a halálsejtelmet, netán a halálba-menekülés örvény-vonzását, vagy a kor tragikuma hívja-e elő a személyiség mélyén lassan kibomló végzetet, *a köztességnek* azt a tragikumát, mely az angyal szimbólumában, e korántsem egyjelentésű szimbólumban lett kimondhatóvá.

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

Evangéliumi esztétika és modern bukolika (A Dsida-vers méltósága)

„Halott szerelem illatából
soha, de sohasem elég."

Verseinek legutóbbi kiadásában, *A magyar költészet kincsestára* sorozatban megjelent válogatás utószavában teszi fel a kérdést Görömbei András: „érthetetlen [...], miért kell újra és újra felfedezni Dsida Jenő költészetét. Miért nem tudja ez a különleges művészet úgy elfoglalni végre a helyét a magyar költészet történetében, hogy az irodalomértők napi táplálékává, állandóan kéznél levő, ismert, élő értékévé lenne végre?"[1]

A mindössze harmincegy évet élt költő munkássága tíz esztendőt ölelt csak fel, talán innen, hogy a kiválasztottság tudata, az önmeghatározás szándéka már korán megformálódik benne. A Mózesre utaló *Árnyékok*ban így ír: „Valaha, mikor Hóreb hegyén jártam, / előttem is égig csapott / a csipkebokor lángja / s azóta borzongó mellemben lakik / a Kimondhatatlan nevű." A jövőre vonatkozóan pedig hozzáteszi: „Rendeltetésem még titok." Hasonlóan fogalmaz 1929-ben, az Erdélyi Helikonban megjelent *Önéletrajz*ában is: „A szenvedést is megkóstoltam már, néhány évig állandóan levert voltam és szomorú. Most huszonkét éves vagyok, de napról-napra fiatalodom. Éjszakánként szépeket álmodom, rendületlenül hiszek Istenben és az emberekben. Hiszek a nőben, a versben, a szépség és jóság missziójában. Valami lesz belőlem, de még nem tudom: mi."

Dsida költészetének megítélésében éppen az okoz gondot, hogy a róla szólók – még jó szándékukban is – egyoldalúan szemlélik: vagy a katolikus költészet példájaként, vagy a szerepbravúr, a formajáték költőjeként emlegetik. Holott Dsidát „fenntartással lehet csak Sík Sándorral, Harsányi Lajossal, Mécs Lászlóval összehasonlítani, egyszerűen azért, mert az említettek valamennyien papok, Dsida pedig evilági s pap és világi hívő helyzete, funkciója, következőleg élménye (még »hívő«, sőt »szentségi« élménye) sem mindenestül azonos. A papköltő típusa inkább »hithirdető« és »prédikáló«. Dsida azonban világi, ő mint költő személyesen éli, esetleg esztétikumában élvezi a kereszténységet, de nem tartozik rá annak prédikáló-terjesztő, vagy apologetikus »előmozdítása« a költészet által.[2] Másrészt a kortársi kritikusok és későbbi irodalomtörténészek is a „könnyű, halk beszéd" bűvöletét emelik ki, öncélú formaművésznek tartják,

aki szerepbravúrként bibliás költői díszletek mögé bújt, aki gondolatszegény rím- és ritmusvirtuóz, túlfinomult idegű poéta, „úgy lett költő, ahogyan a játék komolyodik el, s telik meg élettel",[3] közvetlen utókora sem akart mást látni benne, mint az öncélú szépség valóságtól menekülő énekesét, az elefántcsonttoronyban élő rímvirtuózt,[4] úgy gondolták, a bukolika, a természet sem más, mint „az emberi gonoszság képére formált társadalom ellenpólusa.[5] Kortársa, Szilágyi András így fogalmazta ezt meg visszaemlékezésében: „Dsida, a költő, kitűnően érezte magát az öncélúság fövenyében és ragyogó partjai között. Én, mint kortárs, és velem együtt sok másik kortársa így ismertük meg Dsida Jenőt és így álltunk szemben vele."[6]

Akik így gondolkodtak, megfeledkeztek arról, hogy Dsida költészete élménylíra, mély vallomáslíra, mégpedig olyan, amely mégsem csupán az egyéni fájdalom megszólaltatója. Nem a halálfélelem szólaltatja meg, hanem a halált megelőző kín és szenvedés egyetemes élménnyé formálása, ebben áll méltósága, s mint ilyen, nem lehet puszta szerep- vagy formabravúr. Sükösd Mihály angyali költőnek nevezte. Ilyet is kétfélét ismerünk. „Az egyik izzótekintetű és lángpallosú kérubok családjából való, kinek zengő tirádáiból, vagy eget ostromló dübörgéséből egy világ öröme, vagy fájdalma hallik ki. [...] A másik: a meghitt szavú, csendes mosolyú aprószent, Isten szegénykéje, az Assisi Ferencek nyájából: bánatában is derűs, örömében is mélabús alkat ez, s Dsida Jenő közéjük tartozott."[7] Csodálkoznunk kell-e vajon e költészet bukolikus ihletésén és sajátos evangéliumi esztétikáján? Semmiképpen, csak meg kell látnunk, hogyan illeszkednek egymásba, hogyan fogalmazódik meg az evangélium mint örömhír, mint az élet himnusza azokban a versekben is, melyekben akár a hétköznapokat varázsolja idillé, vagy amelyekben a halált eufemizálja, teszi emberivé.

Lírájának bukolikus ihletése sem egyedülálló, ez általános volt a harmincas évek fiatal költői közt, Radnóti Miklós, Zelk Zoltán, Weöres Sándor, Vas István, Takáts Gyula, Jékely Zoltán is a természeti idillben kerestek menedéket a köröttük mindinkább kibontakozó történelmi és szellemi válság elől. „A költészet Múzsája »menekülő Múzsa« ekkor, a természet és az idill feledtető békéje kínál oltalmat, ígéri egyszersmind a humánus értékek megőrzésének lehetőségét."[8] E rokonságot érezték a kortársak, szép bizonyítéka ennek, hogy 1944 tavaszán Radnóti Miklós épp egy Dsida-kötettel ajándékozta meg a fiatal Lengyel Balázst.[9] A költőkortársak is láthatták, hogy „paradox formai és velük nemegyszer diszharmonikus tartalmi elemek költőileg igen szerencsés harmóniában egyesültek Dsidában. A *Nagycsütörtök* című kötet érett, mélyáramú verseket ígér. S az az öt év, amelyet még Dsida ezután élt – s melynek termése posztumusz kötetében, az *Angyalok citerájá*ban jelent meg –, ezeknek beváltása. Valójában minden készen állt benne a „nagy költészetre". Az ihlet kelyhe: a lélek otthonosan érlelte versben a világ ízeit, a költés áramai járt pályákon futottak, az alaptételeket ösztönösen keverte el a modor az ihlet adta pillanatnyi képletekkel. Az egyé-

niség nyugodt fölénnyel áradt: már nem az a kérdés, hogyan tükrözze a világot, csupán az, melyik részletét."[10] A világnak egy szelete, az a szelete, melynek Dsida lett lírai krónikása, az élet örömeiről szól. „Dsida nemcsak a földi örömöket sürgeti minden ember számára, hanem az öröm erkölcsét is tanítja: az evilági szenvedések oka az is, hogy nem tudunk vagy nem merünk örülni az élet mindennapos ajándékainak, a napfénynek, a természetnek, jóízű ételeknek, s mindenek fölött a szerelem derűs, előítéletek nyűgétől szabad testiségének. Egyfajta modern Szent Ferenc-kép kialakulása figyelhető meg nála, mely az élet egyszerű, tiszta örömeit helyezi előtérbe."[11]

A Dsida-vers modellje azonban nem egyik pillanatról a másikra születik meg. A *Leselkedő magány* című első kötetének megjelenése (1928) után így írt Reményik Sándor: „Költészete teljes elfordulás a konkrétumoktól... témái alig vannak, annál inkább víziói, hallucinációi, »eltűnő vonalai«... Az irracionális elem s a misztikum uralkodik Dsida költészetén."[12] Reményik kritikája jogos, hiszen Dsida érzéki hatást keltő hangulatlírájának gyökerei láthatóan egyfajta misztikus, helyenként panteista vallásosságban keresendők. A költői magatartásforma egyidejűleg mozdul el később a keresztény miszticizmus felé, ugyanakkor a messianisztikus küldetéstudat behatol az evilági, profán létszférába, belső élménylírává téve a Krisztus-szereppel való azonosulást, az így megtalált költői identitást. Dsida messiása magányos, szorongó, gyakorta megreked evilág és túlvilág közt, az isteni akarat kiszolgáltatottjaként; hallgatag, esendő, egyszóval mélységesen emberi, akit a haláltudat keresztényi elfogadása jellemez. *A sötétség versé*ben például a halálhangulat misztikus-metafizikus leírását adja metaforikus, érzéki képiséggel, mutatva, mennyi mindent tudott a halálról, milyen közel került költészetében a transzcendenciához, illetve a keresztény miszticizmus révén a messianisztikus és apokaliptikus élmény- és látomásvilághoz. A Dsida-életműhöz egyébként kritikusan viszonyuló Földes László véleménye szerint a hangulati tartalom és impresszionista forma összhangjának megvalósításában Kosztolányi mellett Dsida a legkiválóbb.[13]

Dsida tudatos formakereső szándékát jól láthatjuk már Adyhoz való viszonyában is: mint *Tükör előtt* című verse is mutatja, elismeri az Ady-örökséget, de el is határolja magát Adytól:

Jajj, ha hallaná Ady!
Az ő tusázó, véres szellemének
hatása, hogy a játszi hangulat
megvetve bujdosik a magyar ének
berkeiben és többé nem mulat.
[...]

Lantunk nyöggesztő, félmázsás teher, mely
úgy zeng, mint jégzajláskor a folyam
s nem pengi ki a habzó, fürge csermely
ezüstkövek közt zirrenő neszét.
Pedig be szép a könnyű, halk beszéd!

A Pásztortűzben írt publicisztikájában is hasonló gondolkodásnak lehetünk tanúi: elismeri Ady költői irányzatosságát, a közéleti költészet korabeli jelentőségét, de csakis múltbeli irányzatként, melyet mind eszmei, mind formai szempontból meghaladottnak tekint: „Ady örök emberi új lírája a mai ember szemében már csak a múlt forradalmát jelenti."[14] Dsida ars poeticáját egyszerre alakította egyfelől az Ady-kultusszal való szembeszegülés, másfelől az a tudatos értékorientált műfordítói és szerkesztői tevékenység, amely a Nyugatnak is jellemzője volt. Nem szabad ugyanis elfeledkeznünk arról, hogy Dsidával rendkívül igényes, színvonalas korszaka érkezett el az erdélyi Pásztortűznek, illetve 1930-tól az Erdélyi Helikonnak (szerzői-munkatársai közt ekkor már ott volt Áprily, Kosztolányi, Tamási, Kós, Kemény, Kuncz, Babits és 1930–31-ben József Attila). Műfordítóként is kitűnő forma- és stílusérzékről tesz tanúságot: csaknem egy évtizedet tölt Eminescu *Glosszá*jának fordításával, Puskin iránt érzett csodálatától vezérelve megtanul oroszul, románból fordítja Arghezit, Carpót, Isacot, Sireagut, latinból Catullust, Martialist, Ovidiust, Vergiliust, németből Heinét, Goethét, Schillert, Traklt, Tolert, angolból Campbellt, franciából Baudelaire-t, Musset-t, kínaiból Li Taj Pót, olaszból Assisi Ferencet és Ada Negrit. Szemlér Ferenc Dsida *ösztönzői*ként olyan kortársakat és elődöket jelöl meg, mint Kosztolányi, Babits, Tóth Árpád, a hangulatlíra világirodalmi alakjai közül pedig Poe, Georg Trakl, Lucien Blaga. Költővé érését Láng Gusztáv 1924–25-re teszi (s itt gondolunk Szabó Lőrinc, József Attila indulására, Illyés hazatérésére!), ettől kezdődően erősödik lírájában a hangulati elem, a költői játékosság – ez lehet Kosztolányi és Tóth Árpád hatása is –, s ekkor kezd szabadversekkel is kísérletezni.

Ha a kor formai stílusjegyeit keresnénk a Dsida-versben, akkor a játékos rímtechnikával és bukolikus-idillikus hangulatlírával jellemezhető műveiben impresszionizmusát, az apokaliptikus víziók, a transzcendentális, illetve misztikus világ képeiben pedig szürrealisztikus vonásait fedezhetjük fel. E látszólagos szélsőségeket magyarázza Dsida rövid életútja, szívbetegsége, amelynek jellemző állapota a magány szorongása. Mint Áprily Lajos írta: „A világlírának nem egy halálos szorongást kifejező verse aritmiás [szabálytalanul verő] szív remegéséből született."[15] Ezzel a félelemmel egyedül kellett megküzdenie Dsidának: a költőnek és az embernek egyaránt. „Olyan magány ez – mondja Rónay György –, amilyen a mindenkitől elhagyott Jézusé az Olajfák hegyén a Bibliában."[16] A *Leselkedő magány* (1928) csendes szavú költője még valóban tele van szorongással,

félelemmel, mint már a kötet mottója is jelzi: „Mezőnek virág, / rétnek eső, / búzának meleg, / asszonynak csók, / anyának gyerek, / gyereknek játék – / Magamnak: semmi, / fekete éjszaka." Kiáltásaira, könyörgéseire „fülledt sötét a válasz, senki sem felel" *(Itt feledtek)*. Kompozíció-meghatározó alapélményévé lesz a magány: „én árva vagyok nagyon: / fű, fa, virág, vidítsatok föl engem!" – kéri a *Vándor-kesergő*ben, „nem áll mellettem senki" – vallja be a *Fuldoklás*ban, „Ha kiáltanék, se hallaná senki" – panaszolja a *Nincs többé ember* soraiban. A költő mégis tele van jósággal, szeretettel, naiv hittel szeretné megszabadítani az emberiséget a bűntől, a szenvedéstől. 1933–34-ig tart e – Láng Gusztáv jelzőjével – „lázongó" korszaka, amelynek vezérmotívuma a költői messianizmus, a világot és az emberiséget megváltani vágyó önfeláldozás. E cselekvésvágy első megfogalmazásai: valamilyen mítosz, legenda parafrázisai, köztük látensen ugyan, de már bibliai parafrázis is megformálódik, mint a *Közeleg az emberfia* (1929) címűben, amelyben még így szólal meg:

Ma még sírunk,
mert a mosolygás nem én vagyok.
Ma még sötét
van, mert nem jöttem világosságnak,
hanem hogy bizonyosságot tegyek a világosságról.

(Dsida sorai felidézhetik bennünk János evangéliumának bevezetését: „Kezdetben vala az Ige és az Ige vala az Istennél és Isten vala az Ige. / Ez kezdetben az Istennél vala. / Minden ő általa lett és nála nélkül semmi sem lett, ami lett. / Őbenne vala az élet és az élet vala az emberek világossága; / És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt. / Vala egy Istentől küldött ember, kinek neve János. / Ez jött tanubizonyságul, hogy bizonyságot tegyen a világosságról, hogy mindenki higgyen ő általa. / Nem ő vala a világosság, hanem *jött*, hogy bizonyságot tegyen a világosságról. / Az igazi világosság eljött volt *már* a világba, amely megvilágosít minden embert. / A világban volt és a világ általa lett, de a világ nem ismerte meg őt. / Az övéi közé jöve és az övéi nem fogadták be őt.") Azonban mégis inkább az a gyakoribb még ekkor, hogy sárkányölő lovagként vállal megváltó küldetést *(Visszatért lovagok)* vagy hamelni patkányfogóként csalja magával (s vállalja képletesen magára) az emberiség bűneit és szenvedéseit, megtisztult világot hagyva a mögötte örömtüzet gyújtó emberekre.[17] A *Hamelni legenda nyomán* című vers – talán az első tudatos szabadulási kísérlet a „leselkedő magány" igézetéből – a kötet *Eltűnő vonalak* című utolsó ciklusában kapott helyet. A hamelni patkányfogó (der Rattenfänger von Hameln) mondáját a XVI. században nyomtatták ki először. A monda szerint „1284 júniusában egy patkányirtó arra vállalkozott, hogy a városban levő összes patkányt belekergeti a Weser folyóba. Mivel a kikötött

díjat nem kapta meg, bűvös erejű sípjával a város valamennyi gyermekét becsalogatta az előttük megnyíló Koppelhegybe. Nem sokkal ezután a patkányirtó Erdélyben(!) tűnt fel a gyermekekkel. [...] A monda eredetére többféle magyarázat, illetve elmélet terjedt el. Feltehető alapja a bűvös síp ellenállhatatlan hatásával kapcsolatos meseelem."[18] Dsida a középkori legendát magára fordítja: megszólaltatva varázsfurulyáját, kivezeti e világból a gondok, bűnök, fájdalmak mindent szétrágcsáló patkányseregét: „Jajgató, szürke alkonyat tereng. / A hammelni furulyás legendáját idézem / és megirigylem őt." Láng Gusztáv figyelt fel arra, milyen jelentősége van a színszimbolikának a Dsida-versben.[19] Egy-egy szín fokozatosan telítődik jelképes értelemmel, állandó jelentéssel, a leggyakoribb a szürke tónusa (gondoljunk József Attila költészetére, az általa teremtett „szürkület"-állapotra!), a „suttogó, tompult szürkeség" *(Felhők)* a nyomorba fulladt, színtelen világ képéhez kapcsolódik: „Az ég / tiszta, inkább szürkés árnyalatú, de olyan, / mint egy kiégett, közömbös ember szeme, / a napot ellopta valaki..." *(Fázol)*. A szürke mellett a fekete és a piros szín jelenik meg különös hangsúllyal a *Hamelni legendá*ban: „Gond-patkányok, szegénység-patkányok, / bánat-patkányok, bűn-patkányok, / betegség-patkányok és halál-patkányok / rondítanak be mindent feketére." Ettől a feketeségtől szabadítaná meg a lírai én a világot a vers befejezésében, ahol mese, legenda és evangélium fordul egymásba:

Előkotornám, megríkatnám kicsi furulyámat
varázslatosan, szomorúan, szépen
ameddig szem ellát a nagy mezőn,
körém sötétlene népem átka, milliárd patkány.
Megindulnék lassú lépésben, egyre furulyázva,
valamerre az üveghegyeken túlra.
S a világ nyomora mind az enyém lenne
s úgy hömpölyögne cincogva, visongva, jajongva velem
mint bűzös – fekete, végtelen árvíz.

S a furulyás, a „pásztor" – a lírai én – figurájában, aki magára veszi a bűnöket, a betegségeket, felsejlik Jézus alakja, ahogy Ésaiás prófétánál olvasható: „Pedig betegségeinket ő viselte, és fájdalmainkat hordozá, és mi azt hittük, hogy ostoroztatik, verettetik és kínoztatik Istentől! És ő megsebesíttetett bűneinkért, megrontatott a mi vétkeinkért, békességünknek büntetése rajta van, és az ő sebeivel gyógyulánk meg" (És. 53. 4–5). A hamelni legenda cselekvésének – a költő által vállalt „megváltás"-nak – a képzeleti, látomásos jellegét a csupa feltételes módú igealak jelzi, mint az utolsó sorokban, ahol a patkányok elvezetése után piros örömtüzek sugározzák a megváltás reményét:

És hátam mögött, messze felvonnák a lobogókat,
piros tüzeket gyújtanának az estben
s felharsanna az öröm rivalgása.

Már az 1933-as *Nagycsütörtök* című kötetben jelent meg *Az utcaseprő.* A szegény, piszkos emberben – akivel egy hajnalon találkozik a költő, hazafele tartva „sok apró-cseprő dallal szivében" – a „mennyeit" látja meg, de úgy, hogy a közvetlen tárgyiasság hatja át a verset:

...Őt látom most, a mennyeit
benned, ó rongyos utcaseprő,
ki sepred a föld szennyeit,
ki világ bűnét elveszed
és jó vagy minden emberekhez...

A vers eszmeiségéhez egészen hasonló gondolkodással találkozunk Pilinszky Jánosnak egy 1963-ból származó jegyzetében: „Megrendítő Isten arcán a változás, amikor lehajol értünk. [...] E naptól fogva: Atyánk, áldozati bárány a neve. Egy közülünk. Sőt: aki a legelesettebbet befogadja házába, Őt fogadja be. Így siet segítségére képzeletünknek, hogy kire gondoljunk, amikor rá gondolunk. Az éhezőre, a szomjazóra, a mezítelenre."[20] *Az utcaseprő* utolsó két sora pedig már a Golgotán elhangzott mondatokat idézi. Dsida csaknem ugyanazokkal a szavakkal fordul a barázdás arcú férfihoz, amelyekkel a kereszten függő lator fordult Jézushoz: „Testvér, ha üdvösségre jutsz, / rólam el ne feledkezz!" Lukácsnál (23. 42.) ugyanez így olvasható: „És monda Jézusnak: Uram, emlékezzél meg rólam, mikor eljössz a te országodban!"

Korai költészetében is megjelenik Jézus alakja, de még távolról, a magára hagyatottság jelképeként csupán, s összekapcsolódva a bukolika kellékeivel és szereplőivel: „Pán isten nyomában / borzongva, tülekedve fázik / nagy meztelen sereg. / S az országúti Krisztus sír a kereszten" *(Behunyt szemen át).* Az elmúlás képzeteit soroló korai verseket valamiféle indokolatlan szorongás és félelem hatja át: „Az űrbe röppent minden cél, koholt vád. / A feloldozott, sirató Magdolnát / nem csókolhatják meg / többé bűnösök" *(Kár mindenért).* Csendes szomorúság ez, elérhetetlen boldogságról szóló fájdalmas ének, mely néha szinte ösztönösen utal az evangéliumra, pontosabban legtöbbször az evangéliumi öröm hiányára: „A boldogság úgy megy el előttem, / mint napkeleti bölcsek csillaga, / de nem áll meg soha Betlehem fölött." Ebben, a *Fekete köpeny alatt* című versében találkozhatunk először a szerelemmel, melyet a kedves mosolya idéz fel, és amely csak az élet tűnő szépségét hordozza: „Kedvesem egy föl-fölcsillanó / mosolyát kutatom / későn virágzó fagyalbokrok alján / s a világ végét rettegem." Hasonló, „valami nagy elérhetetlen szerelem" elérésének

paradoxona ihlette, érlelte az *Olvadó jégvirág*ot is: „Jaj, be jó lenne már / egy kis feltámadás." Még a teljes kitaszítottságban is él a vágy, a remény, létjogosultságához azonban csodákra van szükség: „Ébredő, fanyar boroszlánok / simulnak a nagy sziklasírra / s bent fekszik Lázár némán, hidegen. / Harmadnapos halott." S ha csodák sem segítenek, „ha megoldás már nem lenne más", az újrakezdésben még lehet hinni: „Hitet talál a kétkedő Tamás, / új tízparancsról álmodik Mózes" *(Kitéve)*.

Ekkor írt versei úgy íródnak, hogy szinte váltják egymást a versalkotó motívumok, egyikben a bukolikáé, a rá következőben az evangélium evokálásáé a főszerep: az *Üzenet*ben a szerelem hiánya fogalmazódik meg szecessziós képszerűséggel: „És ha jönnél, / ugyis csak szivem van már, / piros, hideg. / S azt is az oltárra teszem.", a *Ha valaki jönne* című verset pedig megfogalmazásmódja, hangneme teszi hasonlóvá: „kicsi kezét, mint tearózsa szirmát / finomborzolón fürtjeimbe lökné / s én azt hinném hogy úgy marad örökké." Ilyen típusú vers a *Leselkedő magány*, a *Zúg az őszi szél* és a *Zarándokút* is. Az utóbbiban az álomhoz hasonlóan mulandó szerelem így formálódik meg: „Eszembe jut a szerelmem is / s ha már így van, ideírom: / Olyan hűvös, mint az esti szél / s olyan messze van, mint a csillagok." Az elmúlás, a céltalanság, a magány témája azonban hirtelen, de logikusan Jézust idézi a versbe: „Lassan húsvét hetébe fordulunk. / Krisztus már indul a Kálváriára. / Zarándokútban piros bogyó / és fájdalom mindenütt terem." Ez a mű a *Leselkedő magány* című első kötet *Eltűnő vonalak* című utolsó ciklusának záró verse, mely visszamutat a kötet címadó versére és a *Nocturnó*ra is, amelyek már a Dsida-vers kialakulóban lévő modelljét példázzák. A *Leselkedő magány* záró sorai egyszerre utalnak a szerelem mulandóságára s az ontikus magányra: „Egy elfelejtett képedet / felakasztom a deszkafalra, örökmécsest gyújtok elébe... / És csöndesen a küszöbre ülök."

Ugyanez a kontemplatív magatartás, ugyanez a motívum jelenik meg a *Nocturno* befejezésében is: „Leülök egy kőre az Olajfák hegyén, / könnytelenül, nyugalmasan. / Csak mert nem érdemes úgy sietni / a temető felé." A meglelt krisztusi szerepazonosságot csak a bibliai-evangéliumi helyszín sugallja, jellegzetesen huszadik századivá, modernné pedig a magányos kontempláció teszi a szöveget. Érdekes figyelni arra, hogy József Attila lírájában is a hallgatással, az elhallgatással, a világon kívülhelyezkedő szemlélődéssel kapcsolódik össze a motívum: „Kiülök szíves küszöböm elé / És hallgatok" *(Szép, nyári este van)*. E József Attila-vers is korai (1924-ben íródott), de visszatér majd a motívum később, 1933-ban is: „Itt ülök csillámló sziklafalon" – így indítja majd a költő az *Óda* szerelmi vallomását, az emlékezés mechanizmusát. Dsida következő kötete is ugyanebben az esztendőben jelenik meg. A két kötet között jelentős különbséget látunk, ami összeköti őket, az éppen az idézett *Zarándokút*. Az első önarckép, a *Leselkedő magány* költője olyan, mintha, „mintha az ifjúság friss, éltető nedvei helyett öreg tapasztalatokat, gazdag zamatokat őrizne. A vér még zajlik

ereiben, de koraérett tudatában a céltalanság érzete uralkodik. Témái a halál, az elmúlás, a magány, a romantika témái. Aki leírja, mégsem kifejezetten romantikus. Dsida ugyanis nem vágyakozik a halálra, a megoldó és felszabadító elmúlásra, hanem csupán érzékeny lelkialkatával annak kozmikus jelenlétét állandóan érzékeli."[21]

A következő portré öt évvel későbbi, mely idő alatt a költő megtalálja saját hangját, szabad és kötött versben egyaránt, kialakítja költői modorát, melynek két egymástól elütő alapeleme: lényének misztikus telítettsége és egyéniségének bája bizarr és nemes csengésű ötvözetet ad,[22] létrehozza saját, modern versmodelljét, mely bukolika és evangélium kettősségére épül. Hogy hogyan változik meg ebben az időszakban gondolkodása, arról ő maga így vallott az Olaszországban tett zarándokútról hazatérve 1933-ban: „Hitet kértem magamnak (...). Erőt kértem (...). Szeretetet kértem (...). Művészetet kértem, Michelangelo művészetét, aki az én fájdalmamat is megmintázta a Pieta Krisztusának halványan sugárzó, lankadt és mégis szinte lebegő, végtelenül fájdalmas és mégis megnyugodott testében. Aki kupolát emelt az én imádságom fölé, olyan nagyot, hogy annál csak az imádság lehet nagyobb."

A názáreti Jézus alakja – mint láttuk – az első kötet utolsó versében tűnik fel – látensen – először, ettől kezdve azonban egyre gyakrabban. Már a *Nagycsütörtök* című kötetben látott napvilágot *Krisztus* című verse, melyben elutasítja a „neobarokk" vallásosság naiv képzeteit, a valóságidegen konvenciókat: „Krisztusom, / én leveszem képedet falamról. Torz / hamisításnak érzem vonalait, színeit, sohase / tudlak ilyennek elképzelni, amilyen itt vagy." Itt már a kötetcímadó vers „ember-Jézusának" alakja rajzolódik ki. Míg az egyszerű utcaseprő felmagasztosult, Jézus „elszürkül", hogy köztünk valóvá válhassék, emberiesülhessen: „Én sok éjszaka láttalak már, hallgattalak is / számtalanszor, én tudom, hogy te egyszerű / voltál, szürke, fáradt és hozzánk hasonló. / Álmatlanul csavarogtad a számkivetettek / útját, a nyomor, az éhség siralomvölgyeit." De, számos – a kritikusok, irodalomtörténészek által alig emlegetett – játékos költeménnyel is találkozhatunk a Dsida-oeuvre-ben, ugyanis életöröm és keresztténység nála nem állnak pörben egymással, hanem mintegy egymásba játszanak, egymást táplálják.[23] Dsida az öröm erkölcsét tanítja, ezt hallhatjuk ki a *Kóborló délután kedves kutyámmal* című lírai riport hajlékony hexametereiből csakúgy, mint az *Ajándékozó Isten* soraiból: „Nesze, kis fiam, játék! / Ne búsan, félve vedd, / hiszen olyan nagyon fényes: / örüld az életet! [...] Nesze, kis fiam, játék! / Fogadd: el nem töröm! / A habnál is fehérebb / és úgy hívják: öröm." A világi boldogságot pedig így írja le: „Mennyegzőnk lesz, kis szerelmem, s derülünk a cigánybandán. / Vendégek közt üldögélünk zöldbefutott, tág verandán. / Krisztus ül az asztalfőn. Künt augusztus mély, tiszta éje / csillagot szór s zene-szűntén sír a tücsök lágy zenéje. / Krisztus arca szép, sugárzó,

szereti a víg poétát: / máskülönben nem tett volna érte ilyen hosszú sétát" *(Kánai menyegző).*

A vers, természetesen a János evangéliumában megírt csodatettel fejeződik be: „Minden asztal csupa friss hal, friss kenyér, / vizeskorsó bort zubogtat, bíborlángút, mint a vér." (Vö. János, 2.1–12.) Dsida örömversei közül való az *Angelus,* az *Esti teázás,* a *Vidám kínálgatás keresztényi lakomán.* És ezen a ponton is találkozni látszik József Attilával. Rokonságukra e szempontból Sőni Pál figyelt föl: „igazán az érettség fokán csendül össze a két költő hangja. S a közös elem – amikor már önmagukat adják –: a játékosság."[24] Sőni a *Chanson az őrangyalhoz* című verset hozza példának, melyben az utca forgatagától megriadt költő így könyörög: „Őrzőangyal, akihez hajdanában / zirr – zurr – / fohászkodtam sötét gyermekszobában, / – töf – töf – / nagyon kérlek, az Úrjézus nevére: / állj kicsit a sarki rendőr helyére!" Rokonhangulatú-szemléletű versként József Attila „Hogyha golyóznak a gyerekek" kezdetű *Isten* című versét idézi, amelyben játszó gyerekek közt „ténfereg" az Úr. A *Csak mendegél...* „komolyabb", szigorúbb hangvételű, de még abban is a szelíd, békés Jézus jelenik meg, aki „Nem beszél sokat és hangosan..." (Vö. És. 42. 2: „Nem kiált és nem lármáz...") Mint utaltunk már rá, erre magyarázatot abban láthatunk, hogy alig találunk olyan verset az életműben, amelyben az egyházhoz való kötődéséről szólna a költő, s ha találunk is ilyet, mint a *Templomablak* című költeményt, abban is sokkal inkább egy sajátos, belső hit fogalmazódik meg: a kívülről csak szürke ólomkarikának látszó ablaknak is a belülről látható szépségét teszi a vers tárgyává, melyet áldással zár: „Áldja meg az Úr, / áldja meg az Úr / a belülről látók / fényességét!"

Az igazi Dsida-vers, az érett költő verse az, amelyben Jézus alakja egyes szám első személyben jelenik meg, mégpedig mint a nagycsütörtök éjszaka és nagypéntek szenvedő Isten-embere. E motívumok is már ott vannak a korai művekben is, mint az 1924-es *Imádság*ban: „Oh, ez a tespedt, gyilkos félhomály / Múljék el tőlem, Uram, ha lehet!" (Vö. „Atyám, ha lehetséges, múljék el tőlem e pohár!" [Máté, 26. 39.] vagy „Most az én lelkem háborog; és / mit mondjak? Atyám, ments meg / engem ettől az órától" [János, 12. 27.]), de magának a kötetcímadó *Nagycsütörtök*nek is van 1929-ből való előzménye, a címe: *Nagycsütörtökön.* Az expresszionista képiségű vers már tartalmazza a későbbi mű legfontosabb elemeinek egy részét (magára hagyatottság, a tanítványok alszanak), de még magán viseli a korai költészet jegyeit is: a jelzők túlfeszítettsége, a felkiáltásszerű megszólítás erre mutatnak: „Testvéreim, tanítványaim! / Égignyúló kemény kereszten / holnap megölnek engem! / És ti alusztok, mélyen alusztok!" A költő által nem közölt, Szemlér Ferencnél a *Rettenetes virágének* című ciklusba sorolt művek között is találunk hasonlót, mégpedig a *Messze látok* címűt (Szakolczay Lajos meghagyta a Szemlér adta cikluscímet, de alá a késői verseket sorolta, a koraiakat – köztük az említett verset – a *Jövendő havak him-*

nusza ciklusba illesztette). Az 1927-ből való költemény azért érdekes, mert a költői magatartásforma szempontjából megelőlegezi a késeieket (ezt érezhette meg Szemlér Ferenc is, amikor a késeiekkel együtt közölte), ebben ugyanis a lírai én a már keresztre feszített Krisztussal (Krisztus-képpel) azonosul, de úgy, hogy a Golgotáról letekintő magányos lírai én állapotrajza azé a Jézusé, akit a keresztfán hagytak, akinek megváltó véráldozata hiábavaló volt, akit cserben hagytak, akiről megfeledkeztek. Ezt, a még Istentől is magárahagyottságot (hiszen a vers szerint az Úr sem szólította magához) hangsúlyozza a refrénsorok háromszori(!) ismétlése is:

Kitárt karral üveges szemmel
messze látok a Golgotáról
A hold békésen úszik az égen?
semmi se történt
A fű lágyan szerelmesen suhog:
semmi se történt
Magdolna József és a többiek
meghitten társalognak valahol
egy laposfedelű ház tetején:
semmi se történt
És vértajtékos testemet
a keresztfán felejtik.

Ott látjuk a műben az *Apokalipszis*ből is ismert „kitárt kar" alliterációját, a *Nocturnó*ban is látható éjszaka képét a holddal, valamint a *Zarándokút*ra és az *Apokalipszis*re egyaránt utaló verszárlatot a kereszttel. A *Messze látok* Dsidája a Jézus-motívumot a megfeszítés utáni evangéliumi történet megmásításával viszi arra a fikciós szintre, ahol a Krisztusként megjelenő lírai én ebbe az alakba vetíti az evilági ember mélyről jövő kételyét, amely a költőé is, akinek a költői küldetéstudatba, a messianizmusba vetett hite rendül meg, az itt megjelenő Emberfia „nem mindenható ura a világnak, hanem magányos, kereszten felejtett, önmagát hiába feláldozó, az emberi gonoszsággal szemben tehetetlen lény".[25] A kétely az idemutató verseknek egyébként is gyakori jellemzője, ez jelenik meg az *Azrael árnyékában* is: „Ecetet iszom s untalan / lándzsa döfi át oldalam. / ... / ezüst harang. Folyik a könny. / Mögötte jön a hűs közöny. / A szem sötét, semmit se lát. / Aludni ötszáz éven át." Hasonló szkepszist, némi önigazolást is sugalló iróniát olvashatunk ki a *Leselkedő magány* egyik verssorából is: „az Isten is egyedül van az ormok fölött."

Ugyanennek a jellegzetes magányképzetnek a megnyilvánulásait olvashatjuk ki szerelmi költeményeiből is, tudatosítva magunkban, hogy e szerelmi líra – mint általában – férfi-líra, a férfi szemszögéből megfogalmazott költészet. A

Szerenád Ilonkának című költeményt –, amelyet Edgar Allan Poe lírájának zenéje, hangulata ihletett – ugyanez vezérli, a mottó maga is Poe-tól származik: „I was a child and she was a child. / In this kingdom by the sea: / But we loved with a love that was more than love – / I and my Annabel Lee." De, míg Poe megborzongatja az olvasót, Dsida nem ily éles; őt is sodorja ugyan valami az enyészet, a megsemmisülés megfogalmazása felé („süllyedt vele lassan a pázsit / süppedt vele halkan a hant / s már láttam a mély gödör ásít / s ő fekszik a sírban alant – / a csöndbe furán belezengtek / a fákon a vig madarak / és csöndben a mélybe lementek / a piros a zöld bogarak"), ám a borzalom árnyéka elsuhan, és az emlékezet megőrzi a csók ízét, az ölelést: „ébresztget a szád muzsikája / ébredj valahára szegény / és zeng a szived muzsikája / és hömpölyög izzik a fény / uszunk tova kék levegőben / mint két pihe lengetegen / és fulladozunk ölelőben / fényteli fellegeken." Ugyanez a klasszikus férfi-lírát idéző szerelmi, oltalmat kereső és váró költői magatartás érzékelhető a *Harum dierum carmina* soraiban is: „Kedvesem! – csipogó / csacsogó kicsi fecske, / bibor cseresznye-szemecske / szeresd szomorú szívemet!" A hiábavalóság nagyon is emberi érzése kap hangot, amikor azt írja: „adnál, de adni nem tudsz / s küzdeni nincs akarat." A szerelem elképzelhető emberi védettségét – e képzetek szerint – csak a halál bármily borzongató védettsége adja meg, ezzel magyarázható, hogy a halál motívuma veszi át azt a lehetséges szerepet, amit a költészetben – általában – a szerelem képzete vesz magára referenciaként: „Halál! – amiként keserű kis / kukacot elnyel a fecske, / vagy véd a cseresznye-szemecske, / rejtsd el az én szivemet!" Amikor a modern, huszadik századi ember keresi a maga menekülési lehetőségeit, akkor – mint láttuk – előbb a tájban, a természetben, a szerelemben, a bukolika lehetőségeiben véli meglelni, mint a *Pásztori tájak remetéje* című ciklus verseinek sorában *(Mesebeli vadász, Tündéri éjben érkezel, Hegyen lakók)*, egyszer csak mégis megjelenik – de a korábbiakra emlékeztető természetességgel – a halál is, amely a csendes béke krónikájává, révedező utópiává válik: „Pislogó piros rőzsetűznél, végtelen erdőn, halk / dalok közt, lassan lépkedő angyalok közt / simulok hozzád a lágy mohára... / Zsongó gallyak / közt, angyalok közt / készülünk a kedves halálra." A korai verseknek éppen az a sajátossága, hogy a bukolikus táj szelíd, lágy szerelmébe gyakran szinte berobban az érzékiség: „s lágyan ring a tested a dunnapihék közt, / hóarcod kipirul s nedves szád nyitvafelejtve piheg", hogy – ismételten a férfi-szerelmi líra sajátosságaira emlékeztető módon – eljussunk az elfoszló szerelem, az egyedüllét pusztaságának képzetéig: „Sötétbe mentem, mind nagyobb sötétbe, / Aranycselló mély hurjain zenélt / a végtelen magány." Így válik gyakori motívumává a múló, tűnő szerelemnek akár a turris eburnea Máriára is visszamutató képzete: „...Boldogságból torony emelkedik / s már leomolt... / Csak ennyi volt" *(Egy fecske átsuhan)*.

A *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* című ciklus erdőt, ifjúságot, szerelmet hirdető játékossága is csak rövid átmenet, az *Ötödik fejezet*ben, *mely csak annyi, mint egy sóhaj*, már ott az önmagával szembeni kétely s vele a Nagycsütörtök-képzet is: „Megmosolyogtam, ki / másokért halt. / Nagycsütörtök-esten / fogságba nem estem / s kínt, csapást a testem / senkiért se vállalt." S míg korábban számos esetben szinte kiszól a versből a költői lét fontossága, a *Hálóing nélkül* befejezése csak az emberi védtelenséget és elhagyatottságot önti formába: „... – és költő sem vagyok, / csak ember, aki minden idegével / lágy takaró s melengető vacok után sír / s meztelenül / Isten előtt vacog." Mint Lengyel Balázs írja: „A létérzet versről versre jelzi a közeledő halált. A lélek, a test fizikai állapota miatt, a megírt sors foglya, s ebben az ítélet utáni állapotban a világ és a lélek viszonylata átlényegül, kifordul. A költő szenvedélye nem csaponghat a kifejezésre váró tájakon, nem futhatja meg az egyéniség kibontakozásának teljes pályáját, esetten sodródik a lét és nemlét kérdéseinek egzaltációiban."[26] Ez fogalmazódik meg a *Húsvéti ének az üres sziklasír mellett* panaszában is: „Nyitott sírod szája szélén / sóhajok közt üldögélvén / szemlélem bus, elvetélt / életemnek rút felét / s jaj, – most olyan bánat vert át, / mily Jacopo és Szent Bernát / verseiből sír feléd."

Ezek a motívumok, az ember végső dolgainak kérdései együtt alkotják a Dsida-vers méltóságát, s vezetnek el olyan szintézisversekig, mint a *Nagycsütörtök* és az *Út a kálváriára*. A kötetcímadó vers egyike a Megváltóval való metaforikus azonosulás verseinek, azoknak, amelyek érzelmi evidenciaként fogadtatják el velünk, hogy a költő helyzete egylényegű a Messiáséval, hogy itt Krisztus mennyei, a költő földi küldetésének metafizikus egylényegűsége kell, hogy megmutatkozzék.[27]

Nem volt csatlakozás. Hat óra késést
jeleztek és a fullatag sötétben
hat órát üldögéltem a kocsárdi
váróteremben, nagycsütörtökön.
Testem törött volt és nehéz a lelkem,
mint ki sötétben titkos útnak indult,
végzetes földön csillagok szavára,
sors elől szökve, mégis szembe sorssal
s finom ideggel érzi messziről
nyomán lopódzó ellenségeit.
Az ablakon túl mozdonyok zörögtek,
sűrű füst, mint roppant denevérszárny,
legyintett arcul. Tompa borzalom
fogott el, mély állati félelem.

Körülnéztem: szerettem volna néhány
szót váltani jó, meghitt emberekkel,
de nyirkos éj volt és hideg sötét volt,
Péter aludt, János aludt, Jakab
aludt, Máté aludt és mind aludtak...
Kövér csöppek indultak homlokomról
s végigcsurogtak gyűrött arcomon.

A *Nagycsütörtök* a korai expresszionista versek tárgyiasságára, tárgyilagos közléssoraira emlékeztet bennünket, ugyanakkor az út, az utazás fogalmi síkon mégis felidézi Krisztusnak a Gecsemáné-kertbéli nagycsütörtök éji halálfélelmét, magányát és vívódását, de úgy, hogy az evangéliumi parafrázis mindvégig a személyes élményrajznak van alárendelve, a hétköznapian realisztikus képek utalásszerűen vonatkoznak a jézusi történetre, mígnem az utolsó négy sor a tanítványok felsorolásszerű megnevezésével azonosítja a megtört testű, „mély állati félelem"-től gyötört lírai ént Krisztussal; jellegzetesen huszadik századivá, modernné épp az teszi a verset, hogy a szerepazonosság csak a verszárlatban történik meg, csak itt kerül át a látszólag valóságosan realisztikus történet az evangéliumi szenvedéstörténet mítoszába, azaz az ezt megelőző állapotrajz emberi tartalmai csak utólag telítődnek krisztusi vonásokkal. Krisztus szenvedéstörténetéből a *Nocturnó*hoz hasonlóan e vers is a halállal való szembenézésnek, a magányos virrasztásnak a motívumát emeli ki, azzal a fontos különbséggel mégis, hogy ebből a leírásból hiányzik a bibliai táj megnevezése, így a bibliai parafrázis mitikus rekvizitumaitól megfosztva, lecsupaszítva kerül be a személyes emberi lét egészen hétköznapi valóságába, a várakozás helyzetrajzába, a profán tárgyiasságba, amelyet nemcsak a mozdonyok hangja, a szálló füst képe jelez, de már a helyszín megnevezése is: a Dsida élettörténetét vagy a modern Erdély történelmét nem ismerő olvasónak legfeljebb csak versbéli ellenpontot, esetleg lekicsinylő vidékiséget jelölő jelző, a „kocsárdi", ugyanis „a székelykocsárdi állomás majd minden erdélyi előtt ismerős, jeles hely. Pár kilométerre attól a ponttól, ahol az Aranyos a Marosba torkollik, három erdélyi tájegység határán áll. Itt csatlakozik a Balkánt Európával összekötő, Kolozsváron is áthaladó fővonalba a Maros és az Olt völgyét követő Székely Körvasút. Tulajdonképpen az állomás a puszta mezőn van, a helység, amely a nevét adta, távol esik tőle, nem sok köze van hozzá. Két magyar tájegység, két erdélyi magyar kultúrcentrum, Kolozsvár és Marosvásárhely között vonattal utazó számára – és ez Dsida idejében csaknem általános – kikerülhetetlen intermezzo, a maga európai-balkáni átmenetiségében. És penitencia is, hiszen a kisebbségi érzékenység pontosan felismeri a mindenkori hivatal packázó szándékosságát abban, hogy a két város, a két tájegység között soha sincs közvetlen járat, és Kocsárdon menetrendszerűen rossz a csatlakozás. Millió órákban mérhető az a gyötrelmes

várakozási idő, amit az elmúlt háromnegyed évszázad során eltöltöttek itt az erdélyi utazók. Ilyen hangulat tapad ehhez az állomáshoz, melynek román neve egyébként Razboieni, amit Háborúfalvának, Háborúdnak fordíthatnánk."[28] E várakozásban alig van valami, talán csak a „fullatag sötét" jelzős szerkezet, ami Krisztusra mutatna. Ami mégis kiemeli a lírai ént a vershelyzet e mély realitásából, az a „titkos út", a „csillagok szava" által jelzett elkerülhetetlenség képzete, a kijelölt messiási sorsra utaló elrendeltség: „sors elől szökve, mégis szembe sorssal", azaz a sors elől kitérni lehetetlen, küldetése elől a Krisztus-sorsú ember nem menekülhet. Természetesen a vers egészét – annak tárgyias epikus részét is – áthatja a cím, a „nagycsütörtök" fogalmisága, az, hogy mégis mindig ott érezzük benne az evangéliumi szenvedéstörténet üzenetét is. Azt is, amit az evagelisták közül csak Lukács tudott, hogy a tanítványok elaludtak, s ő tudta csak Jézus megindítóan emberi félelmét, magányát, verejtékezését az Olajfák hegyének fullatag, nagycsütörtöki éjszakájában, Lukács így idézi fel ezt az időt: „És haláltusában lévén, buzgóságosabban imádkozék; és az ő verítéke olyan vala, mint a nagy vércseppek, melyek a földre hullanak" (Lukács, 22, 44). A teljes elhagyottság tragikumának ad hangot, mint már annyiszor: a feleségének, Imbery Melindának írt *Örök utitársak* című versében is előbb épp az a fontos, hogy könnyebb talán szembenézni a halállal, ha van melletted valaki: „Halld meg, halál: nem vagyok egyedül!", de rögtön így kénytelen bevallani szorongását: „Miért alszol most, társam? Félve félek." Az idézett evangéliumban Jézus is így fordul társaihoz, a tanítványokhoz: „Miért alusztok?" (22, 46) – így válik még inkább érthetővé és követhetővé, hogy „a vállalt küldetés emberfölötti terhei embervállal hordhatatlannak tűnnek, vállalásuk, hordozásuk éppen ezért a küldetéstudat tisztán emberi szépségét, emberi áldozatát domborítja ki";[29] ezt hangsúlyozza a vers kompozíciója is, az, ahogy a külső benyomások, a helyzetkép átváltanak a magányos, védtelen ember lélekrajzába, vallomásba, amely szerint a költősors elrendelés is, így kerekíti ki a zárlat a legenda-parafrázist, s válik az Olajfák hegyén halálverítékben fürdő Krisztus evangéliumi portréja költői önarcképpé. Mint Lengyel Balázs írja: „Úgy áll a költő a versben törékeny alakjával, mint El Greco képén Krisztus az Olajfák hegyén, alvó tanítványai között. A festmény és a vers szinte akusztikus víziójukkal egyet vallanak: a létezés – amíg tart – megkövesült Nagycsütörtök este."[30]

A másik vers az *Út a Kálváriára*, amely – mintegy a történet folytatásaként – már a nagypénteket idézi, de itt is úgy, hogy egyúttal ismét egy arcképvázlat születésének lehetünk tanúi. Összegző, szintézisvers ez is, melyben „úgy idézte fel Dsida az önmagát áldozatul adó Krisztus alakját, hogy odarajzolta köré saját verseinek idillikus természetét, s noha egyes szám harmadik személyben fogalmazott, ezzel mintegy maga is azonosult az áldozattal".[31] A vers már 1938-ban, az *Angyalok citeráján* című kötetben jelent meg. Ahogy a *Nagycsütörtök* El Greco

festményéhez látszott hasonlítani, úgy emlékeztethet bennünket ez a költemény egy impresszionista képre:

Reszkető, enyhe fény sugárzik.
Egy felhő lassudan megyen.
A lélek fáj, a fény sugárzik,
Valaki ballag a hegyen,
hűs homlokáról fény sugárzik
s szemét lehúnyja: – úgy legyen!

Elszállt szerelem illatától
kövér és fűszeres a lég.
Halott szerelem illatától
kövér és fűszeres a lég.
Halott szerelem illatából
soha, de sohasem elég.
Bomló szerelem illatából
sejti a szív, hogy itt a vég.

A seb szép csöndesen begyógyult,
– ó, angyalok, bús, kék szeme! –
a seb már nem sajog, begyógyult,
– ó, halkan búgó, mély zene! –
a seb már régesrég begyógyult
és mintha mégis vérzene.

Valaki lépked, felfelé tart.
Bozót közt víg madársereg.
Valaki lassan felfelé tart.
Tövisről vérharmat csepeg.
Valaki fel, a csúcs felé tart,
hogy önmagát feszítse meg.

Az első ecsetvonások, a kezdősorok itt is külső történést írnak le, azt a helyet, ahonnan kibontakozik a vers, az első két sorban szinte benne rejlik az egész költemény. Minden azt sugallja, hogy különös fájdalomról van szó, olyanról, amely nem minden embernek jut osztályrészéül. A versben már az első szakasz végén egyértelmű, hogy itt Jézusról van szó, a hegyen ballagó ember csak ő lehet, hiszen a homlokáról sugárzó fény mintha csak János evangéliumából elevenedne meg: „Én vagyok a világ világossága" (8. 12.). Úgy tűnik, a lírai én, a költői elrendeltség dacosságának, korábbi lázadásának nyoma sincs, ez a teljes

belenyugvás, beletörődés verse: itt egyértelműen a Kálváriára vezető út képét látjuk, amint Krisztus megy felfelé. A látványt a szinesztézia teszi teljessé: „Elszállt szerelem illatától / kövér és fűszeres a lég." Bármily meglepőnek látszik, a korábbi szerelmes versek idilljét idézi a vers, még ha a bomlás, a hullás képzetei uralják is. De láthatunk erre már korábbi példákat is, a *Most elmondom* című versben is, mely a szerelem, a vallomás illékony állapotát igyekszik megfogni, a lehetetlenre biztat: megtartani, nem hagyni elszállni e pillanatot, bár az „maradna is még, hullna már, / Társai, sárga, hullt szerelmek, / halomban hevernek alul / s éreztem, jaj, ez is lehull, / ha szavaim most rálehelnek, / nem bírja ki e halk, finom lény." Ha mégsem hinnénk, hogy az *Út a Kálváriára* egyúttal szerelmi költemény is, elég megnéznünk a kontextust, azt a verskörnyezetet, melyben megjelent, köztük a *Tavalyi szerelem* című költeményt, mely a múlttá tevés eszközével él: „Emléke visszacsillog / s olykor arcomra tűz, / arcomra, mely fakó / s elmúlt évekbe néz. / Fényes volt, mint a csillag, / forró volt, mint a tűz, / fehér volt, mint a hó / s édes volt, mint a méz." Csak az elérhetetlen nem mulandó – sugallják ekkor a művek, a szerelmi költemények is, amelyekben érzékelhetővé válik a szerelem múltával születő magárahagyottság képzete, amely Krisztus magányára emlékeztet az Olajfák hegyén. Itt kapcsolódik össze a bukolika világa és a szenvedéstörténet, hiszen az „elszállt szerelem" egyszerre jelentheti a szerelmi elhagyottságot és az élet általi elhagyottságot, a krisztusi magányt (gondoljunk csak arra, ahogy *Majd* című versében József Attila a közelgő halál képzetét megformálja: „Elmúlik szívem szerelme, / a hűség is eloldalog."), mint ahogy megfordítva: a fény motívuma sem csupán Jézusra vonatkozhat, hanem magára a költőre és bukolikus szemléletére is, hiszen a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* zárlatában, az *Utóhang*ban így ír: „Én fényt akarok, lobogó fényt / inni magamba: / csorduljon a csók meg a dallam, csíz dala áradj! / Üzve sodorj, fiatalság! / Láb, ki ne fáradj!" Az *Út a Kálváriára* című vers felépítése is érzékelteti e bukolikát is: a látvány, az illat után a tapintás, érzékelés egészíti ki a szinesztéziát, egészen a „halkan búgó, mély zene" megszólalásáig, minden a békét, a belenyugvást sugallva. A seb költői képével visszakapcsol a vers a lélek fájdalmához, hogy az utolsó szakaszban ismét visszatérjünk az első egység perspektívájához, egy távolodó alak látványához: „Valaki lépked, felfelé tart." Minden eddigi sor az elkerülhetetlen véget jelezte, felidézve Dsida súlyos betegségét is, különösen a lassúdad mozgásban („Akármit, akármit teszek is, / az este eljön. A szív lassúdik." *[Akármit teszek is]*), itt a halál késleltetésének szándékát érzékeljük, ugyanis a képsor nem a kereszt előtt álló Jézus képével fejeződik be; a rövid, józan tőmondatok csak felvillantják a képeket, ezért tűnhet meghökkentőnek, ide nem illőnek a bozót közt megbúvó „víg madársereg" (jóllehet, belezengtek a madarak a csendbe már a *Szerenád Ilonkának* soraiban is), valójában egyszerre érzékelteti a még mindig jelen lévő bukolikus idillt, de a távolságtartást, a világ közömbösségét,

közönyét, érzéketlenségét is, mintha csak a *Nagycsütörtök* zárókép idéződne újra, még metaforikusan is: ott az alvó tanítványok közönyösségével áll szemben a verejtékező magányos Krisztus alakja, itt pedig az apró madarak mit sem sejtő csapatával szembesül a kép: „Tövisről vérharmat csepeg." A kompozíció azt mutatja, hogy az *Út a Kálváriára* nemcsak költemény, hanem festmény és zenei alkotás is egyben, gondosan megszerkesztett, teljes kompozíció, még a sorok rímképlete *(abab)* is a lassú haladást, lépkedést asszociálja, minden szakasznak megvan a maga kulcsfogalma, s a költő vállalja kétsoronkénti ismétlésüket: az első szegmentumban a sugárzó fény képzete, a másodikban a szerelem illata, a harmadikban a begyógyult seb metaforája, a zárlatban pedig a felfelé tartó Krisztus képe válik az ismétlés által hangsúlyossá.

A Dsida-vers méltósága – mint bizonyítani próbáltuk – talán éppen abban áll, hogy benne mi olvasók is az ember belső drámáját éljük át metaforikusan, azt a morált, amelyről Rónay György így írt: „miben valósulhat meg egyáltalán a morál, ha nem a földi élet és emberi sors valóságában; másrészt ebben a költői távlatban nem a morál regulatív jellegéről van szó, hanem inkább a morál megvalósulásáért való emberi, személyes küzdelemről." Dsida Jenő ezért fordul a bukolikához és az evangéliumi szenvedéstörténethez egyaránt, hogy bennük ráleljen a modern huszadik századi ember lehetséges önkifejezési formáira, hiszen egész életművében ezt kereste, a „titkok titkát", *A rejtett igazit*:[32]

Sokszor, mikor a napba nézek,
már-már azt hiszem:
ő az igazi.
S elfelejtem, hogy minden látható,
tapintható és megcsókolható:
    a rejtett igazinak
    árnyéka csupán.

Valahol bennünk van az élet,
melynek árnyékát éljük,
valahol bennünk van a ház,
melynek árnyékát lakjuk,
valahol bennünk van a kenyér,
    melynek édes árnyékát
    megszegjük estelente.

1 GÖRÖMBEI András, *Utószó* = *Dsida Jenő válogatott versei.* Bp., Unikornis, 1994. [A kérdést magam is többször feltettem előadásaimon és szemináriumon, így e tanulmány régi, magamnak és tanítványaimnak törlesztett adósságom, az elmúlt években többször adtam ki témaként, s most fel is használtam az apokaliptikus motívumok vizsgálatában BÁRTFAI Zsuzsa pécsi tanítványom hozzám írt évfolyamdolgozatát; a korai versek értelmezésében KŐMŰVES Rita szegedi tanítványom diákköri munkáját, az *Út a Kálváriára* elemzésében pedig GÁBOR Katalin hozzám írt szakdolgozatát.]

2 Vö. RÓNAY György, *Dsida Jenő versei,* Vigilia, 1967, 4.

3 Vö. KOVÁCS László, *Az irodalom útján,* Bp., Révai, 1941.

4 Vö. LÁNG Gusztáv is utal erre: *Dsida Jenő (Egy életmű problémái),* Korunk, 1967, 3.

5 Vö. *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* szócikke, Kriterion, 1981.

6 SZILÁGYI András, *Tévedtünk volna?* Utunk, 1956, 43.

7 SÜKÖSD Mihály, *Angyalok halk citerása,* Élet és Irodalom, 1958, 45.

8 POMOGÁTS Béla, *Magyar költő a Kálvárián (Bevezetés)* = DSIDA Jenő, *Út a Kálváriára,* Bp., Vigilia kiadás, 1985, 17.

9 Vö. LENGYEL Balázs, *Angyalok citeráján. Dsida Jenő költői arcképe* = Uő, *Közelképek,* Bp., Szépirodalmi, 1979, 162.

10 LENGYEL, *i. m.,* 169.

11 LÁNG Gusztáv, *i. m.,* Korunk, 1967, 3.

12 REMÉNYIK Sándor, *1928.*

13 Vö. FÖLDES László, *A lehetetlen ostroma,* Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1968, 9–46.

14 DSIDA Jenő, *A félszáz esztendős Ady Endre,* Pásztortűz, 1927, 24.

15 Vö. ÁPRILY Lajos bevezetése = DSIDA Jenő, *Tóparti könyörgés,* Bp., Magvető, 1958.

16 RÓNAY György, *Dsida Jenő: Nagycsütörtök = Miért szép?* Bp., Gondolat, 1967, 346.

17 Vö. LÁNG Gusztáv, *Dsida Jenő költészete* = DSIDA Jenő, *Összegyűjtött versek és műfordítások,* szerk. és utószó SZAKOLCZAY Lajos, Bp., Magvető, 1983, 22.

18 Vö. *Világirodalmi Lexikon,* IV, Bp., Akadémiai, 1975.

19 Vö. LÁNG Gusztáv, *A szín-szimbolika Dsida Jenő költészetében,* Utunk, 1968, 40.

20 Idézi POMOGÁTS, *i. m.*

21 LENGYEL, *i. m.,* 162.

22 Uo., 163.

23 Vö. LÁNG, *i. m.,* 3.

24 SŐNI Pál, *Művek vonzása,* Irodalmi Könyvkiadó, 1967.

25 LÁNG, *i. m.,* Magvető, 1983, 24–25.

26 LENGYEL, *i. m.,* 164.

27 Vö. ÉLTETŐ József, *Nagycsütörtök = 99 híres magyar vers és értelmezése,* Bp., Móra, 1955, 519.

28 Uo., 521–522.

29 LÁNG, *A legenda ember-arca. Dsida Jenő: Nagycsütörtök,* Utunk, 1973, 29.

30 LENGYEL, *i. m.,* 168.

31 POMOGÁTS, *i. m.,* 24.

32 A tanulmány eredeti változatában elhangzott a „Huszadik századi versmodellek" című konferencián 1995 májusában Szekszárdon.

TOLCSVAI NAGY GÁBOR

A nyelv fennköltségének megvonása Esterházy Péter prózájában

(A nyelvileg kifejtett vagy bennfoglalt informalitás irodalmisága)

Az irodalmi hermeneutika és a nyelvészeti pragmatika kérdésföltevései és belátásai közül a befogadó (a hallgató, az olvasó) befogadói és nyelvi horizontjának empirikusan és elméletileg is igazolható elkülönbözése számos következménnyel jár mind teoretikusan, mind az értelmezés, és különösen az elemzés módszertanára nézve, az irodalomtudományban éppúgy, mint a nyelvészetben vagy a stilisztikában. A megértés modellálása és az ehhez kétségkívül szükséges nyelvi elemzés komoly dilemma elé kerül: vajon alkalmazható-e még a strukturalista iskolák által újra letisztított nyelvtani és stilisztikai kategóriarendszer vagy sem, nem olvad-e fel szükségképpen e kategóriarendszer a befogadói viszonylagosságban, történeti meghatározottságban azáltal, hogy az egyes megértések azonosnak tartott nyelvtani vagy stilisztikai kategóriák konkretizálásának különböző értelmet tulajdonítanak.

E dilemmát itt aligha fogjuk föloldani. Legföljebb arra utalhatunk általánosságban, hogy a tudás kognitív modellálása nyitott típusfogalommal dolgozik, a típus centrumában a prototipikus példányok a típus minden vagy legtöbb tulajdonságával rendelkeznek, míg a többi példány, amely még a típusba sorolódik, nem föltétlenül mutatja be az összes jellemzőt. Az emberi elme addig sorolja be az egyedeket a típusok alá, amíg arra valami okot lát.[1] Mivel az ilyen besorolásokat egyrészt az univerzális kognitív képességek, másrészt a készségelsajátítás és a Bildung során megerősített, kisebb vagy nagyobb közösségekhez kötődő konvencionális tudás is befolyásolja, ezért eleve nincs szó atomizált tudáslehetőségekről; a közös tudás (sensus communis) feltételei folyamatosan adódnak. E közös tudás részeként tarthatjuk számon a folyamatosan újraértelmezhető és újraértelmezendő nyelvi és stilisztikai kategóriákat.

Mindennek tudatában lehet belefogni az alább következő gondolatmenetbe, amelynek lényegét Esterházy Péter prózájának vizsgálata adja, ezúttal az eddig inkább hiányzó nyelvi részelemzés módszerével. A hiány kétség nélküli, s ennek oka egyrészt az imént említett belátásokból fakadó módszertani bizonytalanság, a másik pedig a strukturalista (és az azt megelőző, ám még mindig felbukkanó) nyelvészeti iskolák túlságosan morfologizáló, a részletekben elvesző elemzésmódjában található. A részletektől való elfordulás azonban nem indokolható (az irodalmi mű olvasója minden részletet befogad vagy befogadhat), s talán itt az ideje az egyensúly helyreállításának.

Kiinduló föltevésünk abban foglalható össze, hogy Esterházy Péter prózája általában, bár eltérő mértékben s különböző kontextusban, a különböző szövegekben nem föltétlenül azonos értelmezéslehetőségekkel egy olyan beszédmódot (is) prezentál és reprezentál, amelyet különböző szempontok szerint nem-privilegizáltnak, bizalmasnak (informálisnak), társalgási nyelvinek lehet nevezni, az Esterházyval kapcsolatos kritikai, értelmezési, illetve az Esterházy-beszédmódhoz hasonlító stílust bemutató nyelvészeti, stilisztikai szakirodalom alapján.[2] E beszédmódnak a lényege előzetesen abban a naiv (tehát befogadó, s nem föltétlenül fogalmi keretben értelmező) olvasói vélekedésben adható meg, hogy az Esterházy-szövegek nem a magyar és az európai irodalmi hagyomány nyelvi emelkedettségét, a fentebb stílt mutatják, vagy nem dominánsan azt, hanem valamilyen e század végi hétköznapi történetmondó regisztert (regisztereket), amely(ek) leginkább a mai magyar spontán nyelvre hasonlít(anak): „mintha itt ülne közöttünk, s mondaná történeteit, anekdotjait." Sikerének és elutasításának is ez az egyik forrása: az a befogadói típus, amelyik ezt a jellegzetességet az irodalom megújításának, az „új érzékenység" talán legfontosabb nyelvi belátásának tartja, üdvözli, az pedig, amelyik a korábbi irodalmi kánon és irodalmi nyelvi norma káros lerontásaként értékeli ezt, az elutasítja. Az elemzés és a belőle eredő értelmezés a vélekedésben megmutatkozó felismerést igazolja vagy cáfolja, mögöttes nyelvi jellemzőit kimutatja vagy hiányolja, miközben a kérdéskört lehetőség szerint visszaemeli az esztétikum és az irodalom szférájába. A nem fogalmi keretben és tudományos diskurzusban nyilatkozó befogadói nézőpontot megerősíti persze az irodalomtörténeti értelmezés is, miképp fenti hivatkozásunk, úgy például Szegedy-Maszák Mihály is: az egyik sajátság „tárgynyelv és önértelmezés (metanyelv) különbségének megszüntetése [...], mely az író s az olvasó személye helyett az írás és olvasás kölcsönhatását helyezi előtérbe, arra figyelmeztetvén, hogy az irodalom, melybe a könyv bevezetést nyújt, nem különleges, nyelven belüli vagy attól eltérő nyelv, de különleges olvasási mód".[3]

A fent idézett befogadói álláspontnak a(z anya)nyelvi tudás az alapja, azok a széles értelemben vett nyelvi ismeretek, amelyek az egyes verbális cselekvéstípusok, szituációtípusok és kontextustípusok konkrét összjátékához tartozó szövegtípusokban és stílustípusokban rendeződnek el a beszélő gyakorlati tudásában, s amelyeket például egy pragmatikai alapú stilisztika rendszerszerűen bemutat (ilyen stilisztikának tekinthető Sandig munkája[4]). A pragmatikai szemléletű nyelvleírások egyik legkézenfekvőbb dichotómiája az írott–beszélt megnyilatkozás megkülönböztetése. A megkülönböztetés elméleti és empirikus megalapozását a szövegtanban és a diskurzuselemzésben kapta meg végképp. Brown és Yule alapművét felhasználva a következőképpen modellálhatjuk vázlatosan a mai (magyar) befogadó tudását az írott és a beszélt nyelv különbségeiről.[5] Eszerint a beszélt nyelv szintaxisa kevésbé strukturált, mint az írotté (több a csonka mondatszerkezet, kevesebb az alárendelés, gyakori a kijelentés).

A beszélt nyelv kevésbé explicit, mint az írott (a beszélt nyelvben a lineáris előrehaladást segítő, a beszédrészeket egymás után helyező kötőszók dominálnak, például az *és, azután, de,* míg az írottban a hierarchikus viszonyokra utalók nagyobb számban vannak jelen, illetve a beszélt nyelvben a kötések gyakran implicitek, nincs testes jelölőjük). A beszélt nyelv inkább „balról jobbra" építkezik, azaz az egyes szöveg-, mondat- vagy szintagmaösszetevőket – ha lehet – utólag helyezi egymás után, míg az írott nyelv hajlamos a „jobbról balra" építkezésre, a magyarban különösen, például a főnevet láncolatos jelzők előzhetik meg, amelyek csak az egész szerkezet ismeretében érthetők meg. Az írott nyelv alany–állítmány struktúráját a beszélt gyakran a topic–comment szerkezettel cseréli föl (Brown–Yule példája az utóbbira: „A macskák – kiengedted őket?"). A beszélő (szemben az íróval) élhet a deixis, a gesztusok, a tekintetirányítás és persze a hangzás minden implikáló lehetőségével. A beszélő gyakran mond nyelvi paneleket, töltelékelemeket, sokszor ismétel.

A bemutatás természetesen nem teljes, de a fontos jellemzőket felsorolja. A beszélt nyelvi karakterisztikumok többsége szemmel láthatóan szemben áll a magyar nyelvtanírói és nyelvművelő hagyományban rögzített írott nyelvi sztenderddel, amely a tulajdonképpen százötven éve egy már folyamatosan, de meglehetős állandósággal kanonizált (múlt idejű) irodalmi nyelvi hagyományra alapul. E rögzített sztenderd felől nézve Esterházy írásai valóban „deviánsak" (s alkalmatlanok az ilyen befogadói elvárások teljesítésére). A fenti Szegedy-Maszák-gondolat ugyanis épp az ellenkező lehetséges nézőpontot adja: a deviáció az irodalmat ekképp visszahelyezné a „normális" nyelvi univerzumba, a folyamatos, mindennapi spontán beszédcselekvések és -megértések világába, ahol a fennköltségnek, a nyelvi emelkedettségnek igen viszonylagos a helye. Ám – miképp azt az alább következő elemzések igazolni kívánják – egyáltalán nem valamilyen egyszerű, egyirányú és egy célú elfordulásról van itt szó. Vagyis nem az irodalom megszüntetéséről, nem arról, hogy például valamilyen illusztráló célból a beszélt nyelvi jellemzőket „használja" az író, vagy hogy a fentebb stíl lehetőségei kimerültek, s annak ellenkezője adná a kiutat, hanem a történet elmondhatóságáról, annak nyelvi lehetőségeiről és korlátairól.[6] Esterházy beszélt nyelvisége ugyanis legjobb műveiben egyértelműen egy esztétizáló, a (magyar) irodalmi nyelvi hagyományba beépülő beszédmód összetevője. Ezért nem is a fenti jellemzőket keressük kellően preparált szövegrészekben, hanem néhány kiválasztott szövegrész elemzése által a beszélt nyelvre hasonlító megformálási eljárásokat talál(hat)unk.

Explikált nyelvi jellemzők

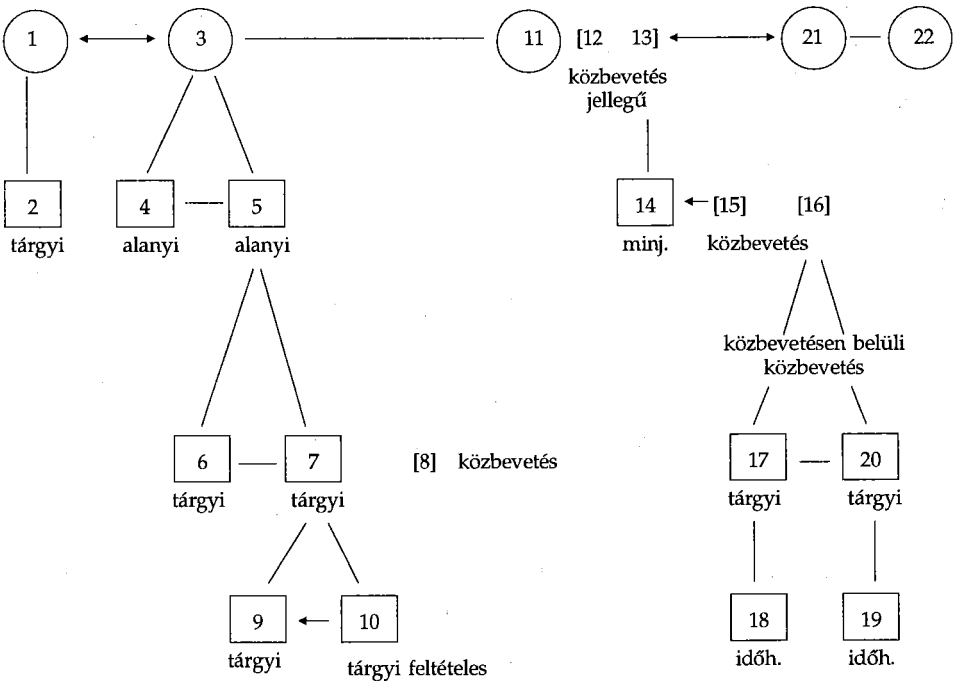
Vegyük szemügyre először Esterházy mondatait egy mintán. Az elemzés itt szükségszerűen mesterséges körülményeket teremt: egy részt, majd azoknak részeit kénytelen kiemelni a szövegből. Az elemi szövegegység határait itt az

epizód egy szövegbeli helyen lineárisan egybefüggő kezdete és vége adja (az epizódok egy része ugyanis az Esterházy-szövegekben gyakran később vagy más Esterházy-műben ismétlődik vagy folytatódik vagy újra elbeszélődik). A részlet *A szív segédigéi*nek első folyamatos szövegrésze:[7]

> 1Azt, 2hogy édesanyánk „meglehetősen kutyául van", 1tudtuk évek óta, 3mégis 4mikor apánk fölhívott telefonon, 5s gondosan, kimérten és új, eddig nem hallott, kemény hanghordozással tudtunkra adta, 6hogy anyánk így meg úgy, 7s hogy ő nem tartaná, 8ez a személyes meggyőződése, 7fölöslegesnek, 9ha „ezekben a pillanatokban" *otthon* volnánk, 10azaz hazamennénk, 3az mindőnket meglepett 11szinte egyforma szavakkal kezdtünk ógni-mógni, hivatkozva a napi, halaszthatatlan teendőkre, 12ami nem fásultságot vagy érzéketlenséget jelentett, 13inkább a természetes ösztönök megnyilvánulását, azt a józan meggyőződést, 14hogy nem lehet a „dolog" „olyan veszélyes", 15hiszen még sohasem volt olyan veszélyes (16ahogy éppen apánk mondani szokta: 17„addig nincsen baj, 18amíg nincsen baj, 19csak mikor baj van, 20akkor van baj"); 21apánk azonban ránk mordult, 22mi pedig özönlöttünk a világ összes tájairól.

Az idézet formailag egyetlen mondat (ezt az egyetlen mondatvégi pont hivatott konvencionálisan jelezni), s ez látszólag egyszerűvé teszi a megértés vagy az elemzés ügyét. A mondat belső struktúrája azonban összetett, s ezt érdemes részleteiben is megvizsgálni. Az első mérhető jellemző az, hogy sok tagmondatból áll össze a szerkezet (a sok itt azt jelenti, hogy mind a beszélt, mind az írott nyelvben várható átlagos mondathosszúság és tagmondatszám ennél kisebb, illetve kevesebb). A második jellemző az, hogy a tagmondatok viszonylagosan rövidek (újból: a várható átlagos hosszúsághoz képest). Ugyanakkor e kijelentéseket azonnal helyesbíteni is szükséges: a spontán mindennapi beszéd magyar mérőszámai voltaképpen nem állnak rendelkezésünkre, csak becslésekre hagyatkozhatunk, illetve néhány olyan munkára, amely spontán anyaggal foglalkozva először is szöveglejegyzést közöl, másrészt ahhoz valamilyen kommentárt fűz.[8] A megállapítást tehát azzal finomíthatjuk, hogy a spontán mindennapi beszédhez mérve annak rövidségére hasonlít az Esterházy-tagmondat, egy intellektualizáltabb, tervezettebb beszéd tagmondataihoz képest inkább rövidebb, az irodalmi hagyományban pedig szintén a rövidebb típushoz tartozik, hiszen ennél inkább hosszabb szerkezeti egységeket tapasztalhatunk, s nem még kevésbé rövidet. Ezt bizonyítja például Nádas mondatkonstituálása az *Emlékiratok könyvé*ben, Krasznahorkai mondatszerkesztése, amellyel szemben Ottlik vagy Mészöly (tag)mondatai nem rövidebbek (de átlagban nem is hosszabbak) Esterházyéinál. Az Esterházy-részlet tagmondatai szó szerint a legtermészetesebb mérték szerint mérhetők: könnyedén kimondhatók egyetlen lélegzettel, a spontán beszéd egyik legfontosabb szegmentáló és strukturáló összetevőjével (mint az általa állandóan kiemelt Kosztolányiéi vagy Ottlikéi).

Harmadik jellemzőként elmondható a részletről, hogy az egyes tagmondatok közötti (szöveg)grammatikai viszony átlátható és a kapcsolások túlnyomó többségében jelölve van a legismertebb nyelvtani elemekkel, kötőszókkal és utalószókkal. A szerkezet fölépülése ennek következtében eléggé világos. A szerkezet szemantikai átláthatósága a mondatbeli kötőszókkal explikálódik: „azt, hogy..., tudtuk, mégis mikor..., s tudtunkra adta, hogy nem tartaná..., ha, az mindőnket meglepett, [és] kezdtünk..., ami nem..., inkább..., azt a..., hogy..., hiszen... (ahogy éppen...: addig..., amíg..., csak mikor..., akkor); azonban..., mi pedig". A mondat grammatikai szerkezete formálisabban így fest:[9]



(9 és 10 között: helyreigazító magyarázó)

Megjegyzés: a közbevetés kategóriája azt jelzi, hogy a vele jelölt tagmondat nem úgy szerkesztődik be a mondatba, mint a többi, tehát közvetlenül kimutatható alárendelő vagy mellérendelő grammatikai viszonnyal, hanem valamilyen más jellegű megoldással. Például a 8. tagmondatot az *ez* kataforikus névmás köti be a 7.-be, a 12. és 13. tagmondatot ellenben nem *az ami* általános grammatikai jelentése, hanem annak az *és ez* anaforikus elemet helyettesítő szerepe.

A szerkezetből több jellemző is kiderül. Egyrészt az, hogy az egész mondat négy (vagy öt) (az 1., 3., 11. és 21., 22.) tagmondatra épül, s ez rögtön az

átláthatóságot igazolja: a négy (vagy öt) tagmondat között csak mellérendelő viszony van. A mellérendelés – miképp fentebb idéztük – dominánsabban jellemző a beszélt nyelvre, másrészt pedig a történetelmondásra (a szóbeli spontán történetelmondásra). Másrészt az, hogy bár a szerkezet négy alappillére világos viszonyban van egymással, a négy (pontosabban az első három) fő tagmondat alá rendelt tagmondatok száma, alárendelt jellegük, s főként a betoldások nem az irodalmi szövegektől elvárt beszerkesztési módja ezzel ellentétesen működik. A betoldás egy főmondat kettéválasztása s a neki alárendelt tagmondatnak a két főrész közé helyezése. Az 1. tagmondatba a 2. van betoldva, a 3. tagmondatba hét további tag, s ezen belül a 7. tagmondatba a 8. Ez az eljárás jellegzetesen beszélt nyelvi: a megkezdett főmondatba a megszólaló szükségszerűen lineárisan beilleszt további információkat, közlési elemeket, amelyeket voltaképpen hierarchikusan („egyszerre") kellene elmondani, ezért a szerkezeti főrész maradék elemét maga előtt tolja lineárisan jobbra, s a felfüggesztéssel, a várható visszatéréssel, grammatikai lezárással teljessé teszi a hierarchiát.

Harmadrészt a közbevetések szintén nem a hagyományos írásbeli mondatszerkesztési elvárásoknak felelnek meg. A közbevetés föllazítja a grammatikai szerkezetet, mert a grammatikai viszonyok a közbevetések bekötésénél nem tiszták (vagy jelen sincsenek a bekötésben), ugyanakkor jellegzetes szövegtani kapcsolások lépnek működésbe, itt olyanok, amelyek vagy ana- és kataforikusak (tehát a szöveg, itt a teljes mondat egyéb elemeire utalnak, s érthetőségük ezen alapul), vagy a világról való tudásra építik kauzalitásukat (így a 15. *hiszen* kötőszava), vagy egy kvázi tárgyas viszonyban mutatják be az egyenes idézetet (mint a 16.-nak alárendeltek esetében). Az itt elemzett Esterházy-mondatban a közbevetések is – csakúgy, mint a betoldások – lineárisan előrehaladva működtetik az elbeszélt esemény hierarchiáját. A szövegszintű, tehát beszédszintű mondatszerkesztés nem az elvont, kanonizált nyelvtani szabályhoz közelít, hanem az elmondhatóság megoldásait keresi. E struktúra grammatikailag a közbevetések helyén látszólag „szervetlen", kommunikatív szempontból viszont követhető és érthető, mert a mai magyar befogadó nyelvi horizontjában általában találhatók ilyen minták.

A teljes mondat belső szerkezeti irányultsága tehát elsődlegesen balról jobbra tart, a befogadás kognitív folyamatát előre orientálja, s csak egy-egy ponton kapcsol vissza a már korábban megkezdett (grammatikailag fölérendelt) szerkezet első részéhez, ami kisebb emlékezeti és megértési erőfeszítést követel, mint a folyamatos balra építkezés. A hierarchizáltságot itt az Esterházy-szövegrészlet explicit módon képviseli, a grammatikai viszonyok egyértelműen felismerhetők, egyúttal viszont szerkezeti ikonicitással mégis a bemutatandó értelemrészek egyidejű prezentálásának igényét elégíti ki egy lehetséges módon. Eközben persze éppen a rendelkezésre álló lehetséges kontrasztstílusokkal való viszony mutatja az elbeszélés nyelvi dilemmáit.

Negyedrészt az is a szerkezet beszélt nyelvi jellege mellett szól, hogy a magyar próza egy hagyományosabb nyelvi elváráshorizontja szerint az itt elemzett Esterházy-mondat voltaképpen nem egy, hanem több mondat. A szerkezet tehát nem csupán egyszerű (négy vagy öt főtag mellérendelő viszonya), s nem is csupán az ezzel ellentétes hatású betoldások és közbevetések hierarchikus struktúrája, hanem hozzátoldó szövegegység is: a beszélő, a történetelmondó újabb és újabb értelemelemeket kíván még elmondani, ezt ezúttal (nagyobbrészt) lineárisan, mert a történet (az epizód) elemei így következnek egymásra, s annak elmondhatósága ezt a lineáris és reális diagrammatikus ikonicitást kívánja meg (vagy teszi lehetővé). Ilyen hozzátoldásként értelmezhető a 3., a 11., a 16. és a 21. tagmondat kezdete, illetve e tagmondatok grammatikai és szövegtani beszerkesztése. Ez az eljárás a spontán beszédben meghatározott célú diskurzusstratégia: a beszélő magánál akarja tartani a szót. Esterházy szövegében a hagyományos irodalmi elváráshoz képest kitágított mondatszerkezet stilisztikai értelme az egy epizód (történetrészlet) elmondhatóságára tett erőfeszítés: az említett dolgok összetartoznak. A fenti többi nyelvi jellemzővel együtt: egy lehetséges verbális reprezentálási mód egy történetrészlet (s mögöttes összefüggései) lineáris és hierarchikus viszonyainak bemutatására. A befogadó akkor érti meg e bemutatást, akkor képes fölfogni a reprezentálás (itt megformáltságbeli, stilisztikai) értelmét, ha megfelelő összehasonlításra alkalmas mintái vannak általában a magyar próza történetmondó beszédmódjairól, a spontán beszélt nyelv történetmondó stílusairól. E mintákkal állít(hat)ja viszonyba az itteni idézetet is, s e viszony hasonlóságai és/vagy kontrasztjai alapján tulajdonít annak stilisztikai értelmet.

Első példánk elemzése azt bizonyítja, hogy a spontán olvasói reakciókban van némi igazság: Esterházy szövegében valóban megjelenik a beszélt nyelvre jellemző számos sajátság, ám ez egyúttal nagyon is irodalmi nyelvi megoldásokkal ötvöződik, ebben az idézetben például az igen finom, kiegyensúlyozott prózaritmussal, a közhelyes, átlagos beszélt nyelvi regiszterek mellett a ritkán, de hatásosan megjelenő enyhe választékossággal (melynek szintén irodalmi háttere lehet részbeni archaikussága miatt). A kettősséget, a beszélt nyelviség mellett az esztétikum, az artisztikum jelenlétét jól példázza az itt elemzett mondat egyik része, a zárójeles egyenes idézet, amely kétféleképpen is alakzatos szerkezetet mutat, mondattanilag és logikailag: 17:20=18:19 (mondatszerkezeti ismétlések arányulnak egymáshoz), illetve szemantikailag: 17=18:20=19 (szemantikai ismétlések arányulnak egymáshoz az állítás és tagadás párjaként). A közhelyesség és a hétköznapi retorizáltság engedi is az artisztikus hagyományt, s egyúttal akadályozza is. E kérdésekkel azonban itt nem foglalkozunk. Annyit azonban szükséges megjegyezni, hogy *A szív segédigéi*re dominánsan jellemző a fenti részlet minden nyelvi tulajdonsága: a spontán linearitás, a viszonylagos grammatikai és szemantikai explicitség és áttekinthetőség, azaz emelkedett iro-

dalmi nyelvi hagyomány és spontán beszélt nyelviség vegyüléke. Hasonlóképpen hatnak az intertextuális részletek is: az irodalmi környezetükből kiemelt, sokszor spontán nyelvi szövegegységeknek tűnő jelöletlen idézetek elveszthetik eredeti emelkedettségüket, részben azonban újra visszakaphatják.

Második példánk még olyan jellegű, amelyben a beszélt nyelvi összetevő részben szintén explikálódik. Az idézet a *Termelési-regény*ből való, a 14. jegyzetből:[10]

> Ödönbácsi előrenyúlt. A mester szolgálatkészen emelte a borospoharat neki, melynek tartalmáról György úr gondoskodott nagyúrian. (Igen, igen!) A bajusz vége borban ázott. „A partizán, egészségetekre, jó kis vinó! budafoki?, a partizán tudta, miről van szó. Mélyen a szemébe néztem, nem volt benne semmi gyűlölet, és ő is érezte, hogy meg akarom menteni."

Az epizódrészletben – amely az elbeszélt történeten belül egy másik történetet beszél el, s itt csak egyetlen részletét idéztük – ezúttal összpontosítsunk az egyenes idézetre, a második történet elbeszélésének itt első mondatára. E mondat újból több, grammatikailag össze nem tartozó elemet állít egymás után lineárisan. Ezúttal azonban nem egy történet hierarchikus rendjének elbeszélhetőségére ad példát a szerkezet, hanem két cselekedet egyidejű, pontosabban egy mondatbeli verbális megvalósításáról. Az egyik verbális cselekedet maga a történetelbeszélés (ez az idézetben folytatódik), a másik pedig a borivás. Mindkettőnek azonos a pragmatikai kerete: azonos körülmények között, azonos szereplőkkel, azonos szerepviszonyok között történik meg, a társadalmi intézmény típusa a családi összejövetel, a társadalmi szerepviszonyokat pedig a családtagok kapcsolata konkretizálja. A két verbális cselekedet egyidejűsége egyszerűen történik meg: a történetelbeszélésbe nyelvileg be van toldva a borivás, illetve annak konvencionális nyelvi kísérője (az *egészségetekre* köszöntés, illetve a visszaigazolás és -kérdezés: *jó, honnan való?*). Maga az ivás implikálva van: a köszöntés és a dicséret között történhet meg. A befogadó ezt a világról való tudása alapján következtetheti ki, a társaságban való italfogyasztás konvencionalizált tudáskeretére támaszkodva.

A beszélt nyelvi jelleget tehát a betoldás adja, valamint a betoldásnak a nem szerkesztett mondatformája, az implikált deixis (jó kis vinó *ez*). Mindezt erősíti, hogy a bizalmas társasági italfogyasztás (magyar) tudáskeretéhez hozzátartozik az egyidejű társalgás (a fecsegés), amelyet csak megszakít az ivás, mondat közben például akkor, amikor a beszélő még folytatni kívánja mondandóját. Az elemzett részlet egyenes idézetének stílushatását egyrészt a külső vonatkoztatási lehetőségek (a tudáskeret), a közvetlen szövegkörnyezet és a nem szerkesztett, elemi egységekből összeálló verbális megvalósítás közötti viszony adja. Másrészt pedig a betoldás (az iváshoz kötődő verbális cselekvés) és az egyébként folyó történetelmondás megformáltsága közötti viszonyból: a történetelmondás egy-

szerű struktúrákban, rövid tagmondatokban, áttekinthető összetett mondatokban valósul meg úgy, hogy minden (itt nem idézett) részében is teljes nyelvtani szerkezeteket lehet olvasni, nem az átlagos spontán beszédnek, hanem inkább az intellektuálisabb és tervezettebb élőbeszéd elvárásnormájának megfelelve.

Az implikáció nyelvi megoldásai

Az implikáció (bennfoglalás) a pragmatikai meghatározás szerint az a tudáselem, amelyet közösen birtokolnak vagy ki tudnak következtetni a verbális interakcióban részt vevők, ezért nincs szükség kifejtésére, bennefoglaltatik a szövegben, annak valamely részében, s például előfeltevés, következtetés révén válik hozzáférhetővé.[11] Az implikálás nem csak spontán beszélt nyelvi jellegzetesség (Grice megkülönböztet konvencionális és társalgási, azaz csak a pillanatnyi beszédhelyzetben értelmezhető implikációt),[12] azonban mégis főként arra jellemző, mert például az egy időben és egy helyen jelen levő, bizalmas viszonyban levő beszédpartnerek számára jóval több pragmatikai jellegű körülmény áll rendelkezésre a kifejtő beszéd elkerülésére, tehát az implikálásra, mint más szituációkban. S amennyiben a Grice-féle társalgási maximák érvényesek,[13] a mennyiségre vonatkozó a bennfoglalásra biztatja a beszélőt bizalmas helyzetben. Ugyanakkor az implikáció újból olyan jellegzetességeket mutat, amelyek nemigen illenek a sztenderd grammatika teljes kifejtő mondataira alapozott irodalmi nyelvi kánonhoz. Első példánk *Termelési-regény*ből[14] a bennfoglalásra egyszerű, mert az elbeszélt epizód egyetlen értelemösszetevő felé orientálja a befogadó mentális tevékenységét, ám épp azt nem mondja ki:

> Miután gyermekeiket letették aludni, a két szülő felelőtlenül nekiindult a késő nyári estének, hogy a közeli kiskocsmában szerény, de ízekben gazdag vacsorához jusson. Az anyában ugyan fel-feltámadt az izgalom, de a mester határozott ízléstelenséggel minduntalan leszerelte. „Ne izgulj, van háztartási biztosítás!" Satöbbi.

Az implikációra összpontosítva a fenti elbeszélt történetről (annak itt idézett elejéről) azt lehet megállapítani, hogy több befogadói tudáskeretet hoz működésbe (házaspár vacsorázni megy, kiskocsma, illetve gyerekek egyedül maradnak) ebből azonban az utolsó nincsen nevén nevezve, az a kontextusból, illetve a sugalmazó verbális összetevőkből hozható kapcsolatba a történetelbeszéléssel (*felelőtlenül, fel-feltámadt az izgalom* és az egyenes idézet). A bennfoglalás itt a „baj lehet az egyedül hagyott gyerekekkel, s ez aggasztó" értelemösszetevő, amelyet a történetelbeszélés szereplői sem verbalizálnak egymás számára (ők a helyzetből, szülői szerepükből tudhatják, miről van szó), bár az „Az anyában ugyan fel-feltámadt..." kezdetű mondat azt jelzi, hogy ő mondott valamit az apának, azt azonban az olvasó csak sejtheti, hogy mit. A befogadói megértésben tehát a következtetés dominál, s erre szüksége is van, hiszen az olvasó kevesebbet tudhat meg a történetelbeszélés szavaiból, mondataiból, mint a történet

szereplői saját helyzetükről, a történetelmondás mégis a befogadó megértetését célozza. Megjegyzendő, hogy – miképp az összes többi idézett szövegrésznél – a megformáltságból eredő hatásnak ezúttal is csupán egyetlen komponensét elemeztük. A fenti idézetben például az (ön)irónia finom kezelése hozza valójában stilisztikai működésbe az implikációt.

Esterházy prózájának vizsgálatakor vegyünk most egy másik részletet a *Termelési-regény*ből, amely az összetettebb irodalmi implikálásra példa:[15]

> A mester pontban fél nyolckor ébredt. Nagy nyújtózkodását ismeretlen roppanás kísérte. „Tudja, barátom – mondta ő egy kései terminusban –, tudja, háborúban érzi ezt a katona: nyúlna már a markotányosnő ajándékáért, mely maga a markotányosnő, amikor: ratatatatata. A fiatal katona haja megrezzen, mintha futó szél érintené, de amúgy nem történik semmi." Semmi? „Semmi. De mindenki nagyon fél." „A túróba – mondta a döbbenet csendje után ő –, az ágy!" Frau Gitti álmos szemekkel nézett föl. A mester újólag megcsodálta a nő arcának reggeli simaságát, a száj friss pirosát, a szemek vakító (nem úgy értve persze!) feketéjét, a szemöldök pihe ívét, az orrtő bizalmas semlegességét („kittűnő!") és a homlok fáradt tisztaságát; ő, a mester, gyűrődten ébred mindahányszor, akár egy bulldog. Bizony, megjelent már néhány felszántás az arcon, oda a gimnazista évek hamvassága. „Szépülsz." „Az eresztékek" – suttogta az asszony akkor szakszerűen. „Micsoda?!" „A facsapok." Ettől megenyhült ő. „Jó szó. Facsapok." De most nem volt helye a művészetnek, sajnos – tegyem hozzá.

Az epizód, a történés elbeszélése kétszer megszakad, jóllehet mindkét megszakítás több tematikai szálon is kötődik az epizódhoz, illetve a teljes szöveghez. Az első kitérő laza asszociáció, a megzavart szerelmeskedés analóg helyzetei kapcsán. A második kitérő („A mester újólag megcsodálta...") inkább csak meglassítja az elbeszélést, részben azonban mégis témát vált, ami majd a „Szépülsz"-re adott válaszban áll helyre.

Az epizód alaptörténetében, az „ismeretlen roppanás"-ra adott válaszok mutatják be azt a fajta bennfoglalást, amely valóban ritkább volt az Esterházy előtti magyar prózában. A „Nagy nyújtózkodását ismeretlen roppanás kísérte" mondat nem kifejtő szemantikája a világról való tudás, az aktuális tudáskeret alapján a befogadót leginkább a fiziológiai jelenség felé orientálja. Ezt az irányadást megváltoztatja az első kitérő, a hangzásra való utalást a fegyverropogás felé térítve el. Itt azonban az olvasás menetében a kitérő miatt sejthető, hogy nem ez lesz a roppanás magyarázata. A kitérő utáni első egyenes idézet a beszélt nyelviség leglényegesebb tulajdonságait mutatja: egy mondattanilag szerkesztetlen felkiáltásból, s egy grammatikailag sehova be nem szerkesztett határozott névelős főnévből áll. A felkiáltás konvencionált kifejezés, kontextus és világtudás nélkül is értelmezhető, a főnév viszont nem. Itt a következtetés és az előfeltevés, tehát a bennfoglalás lép működésbe a megértéskor. Az előfeltevés azt mondja, hogy „valami van, ami roppan" (ez az első említéskor „ismeretlen"), a követ-

keztetés pedig a közvetlen szövegkörnyezet, a kontextus alapján az lehet, hogy az említett és a kontextusból jelen lévőként ismert dolgokból az ágy az, ami roppant.

A lehetőség azonban a felkiáltáskor még nem zárt. A megértés elbizonytalanítását erősíti a második kitérő, amely újból a fiziológiai szempontra tereli a befogadói figyelmet, szembeállítva a fiatalságot, a szépséget a kezdődő öregedéssel, a testi megviseltséggel (mely utóbbinak éppen következménye lehet az addig „ismeretlen roppanás"). Ehhez az értelmezési lehetőséghez még a kezdődő párbeszéd első megszólalása is hozzájárul („Szépülsz."). Az epizód másik szereplője azonban még a felkiáltásnál tart, s arra válaszol újból egy olyan megnyilatkozással, amely szerkesztetlen, egyetlen határozott névelős többes számú főnévből áll (majd másodjára annak szinonimájából). A határozott névelő (miképp az előző felkiáltásban is) legismertebb szövegtani szerepét tölti be: a szövegben már ismert elemre utal vissza, azt jelenti, hogy az ezúttal megnevezett dolog már említve volt a szövegben korábban. Az itt elemzendő epizód párbeszédében azonban egyik főnév sem volt korábban említve, először csak a beszélő, az éppen megszólaló tudja, hogy miről van szó, mert ő már fölismerte a helyzetet, s mivel az ilyen életvilágbeli szituációban nincs szükség a kifejtésre, ennek meg is felel. Ő észlel, következtet, majd megnevez, s azt várja, hogy beszélgetőtársa hasonló kognitív folyamatokkal következtessen és megértsen. A szituációban egy ágyról lehet szó, ezt határozott kijelöléssel meg lehet nevezni, s bennfoglalással hozzá lehet érteni, hogy az roppan. Éppígy a szituációban az adott egy ágynak vannak eresztékei, facsapjai. A két többes számú főnév ugyanolyan pragmatikai implikációs szerkezetbe kerül, mint korábban az ágy: „van valami, ami roppant, s a körülmények ismeretében ez a valami nem lehet más, mint az ágy, illetve annak eresztékei, a facsapok."

Az epizód több szálon futását finoman mutatja be a nyelvi megoldás. A „Szépülsz." kijelentésre, udvarlásra adott első válasz („Az eresztékek.") egyrészt köznapi metaforizálásával akaratlanul rájátszik az öregedés kezdetének már jelzett témájára, másrészt első hallásra annak is érthetetlen, akinek mondják, a mesternek. Vissza is kérdez rá, s a szinonimával való megnevezés, annak szemantikai orientációja kezdi működtetni számára is a helyzet pragmatikai összetevőjét. Mindezt a történetelmondás folyamatában mutatja be a szöveg úgy, hogy az egymásra csúsztatott szereplői nézőpontok felismerésével a befogadónak végig kell járnia azokat a felismerési stációkat, amelyeket az epizódban részt vevőknek is végig kell járniuk, s a rendelkezésére álló ismeretek alapján fel kell ismernie az összes lényeges implikációt ahhoz, hogy megértse a történetet. Ha ezt nem teszi meg, például a szó szerinti jelentések szintjén ragad, a megértés elmarad. Esterházy prózája ebben az epizódban (annak részletében) tehát újból a beszélt nyelvre jellemző fogásokkal él, a társalgási implikációk szituációhoz és cselekvéshez kötött konkrét rendszere, megnevezés és meg nem

nevezés, valamint a beszélt nyelvi mintákhoz való hasonlóság (s a két bekezdésben ezzel több ponton kontrasztba kerülő enyhe irodalmiság) adja a stílushatást.

Az implikálásnak nagy tere van a *Termelési-regény*ben. A fent részben idézett epizód, amely „Ödönbácsi" történetelbeszélését beszéli el, számtalan ilyen összetevőre épül. Magának az epizódnak az indítása, az idézett beszélgetés mester általi elkezdése implikációt tartalmaz: „Nem lehetett könnyű." Az előzményekből nem lehet tudni, hogy mi nem lehetett könnyű. A kérdezett Ödönbácsi vissza is kérdez, majd nyugtázza a kezdeményező kijelentést, s a következő fordulóban csak annyira konkretizálja a témát (az alanyt), amennyire neki szüksége van rá, a partnerek előismereteire és következtetéseire számítva: „Hát bizony ma már az elképzelhetetlen. Hogy mondjuk 1000 km gyalog." A beszélgetésben újból a mutatónévmás (a nyugtázásra adott feleletben: „Mi már *ezt* nem is tudjuk."), az Ödönbácsi-féle válaszban a határozott névelő több fordulón keresztül olyan valamire mutat rá, ami ismertnek feltételeződik, megnevezve azonban nincsen. A beszélgetők úgy vélik vagy úgy tudják, hogy ugyanarról beszélnek. Ezt az anaforikus és deiktikus társalgást konkretizálja az „1000 km gyalog". Itt szintén implikálva vannak a lényegi információk: hol, mikor. Csak következtetni lehet a befogadónak (a beszélgetésben részt vevők erre nem reagálnak, csak a partizántörténet lényegére, illetve Ödönbácsi sorsára), hogy a kijelölések: a második világháború, Don-kanyar. Ezt a következő bekezdésben Ödönbácsi történetelbeszélésének számos kereteleme (megfagyott emberek, a fák kérgét ettük: nyírfa, partizán) megerősíti, ám szintén csak közvetett úton, az ide vonatkozó tudáskeret legjellemzőbb elemeinek egy része előhív(hat)ja a befogadó memóriájából az egészet. (Az epizódbeli beszélgetőtársakban ez szintén működhet, azzal a feltételezéssel, hogy ők már hallhatták a történetet s az azt keretező általános információkat például a hidegről, az 1000 kilométeres gyaloglásról.)

Az epizód nyelvi megformálása bemutat egy másik típusú bennfoglalási műveletet egy párbeszéd elbeszélésekor: „Odalép hozzám a parancsnokom, kemény somogyi fiú. Zászlós úr! Ki ez? Mondom neki, hogy partizán. Partizáhán?! És még él? Él. Azonnal likvidáld, kérlek." E részben a folyamatos szedés miatt (ami az elbeszélő azonos személyét és folyamatos beszédét jelöli) a befogadónak (miképp az elbeszélő történetbeli hallgatóinak) ki kell következtetnie azt, hogy az egyenes idézetekben ki beszél, amit a „mondom neki" elem segít visszafelé, majd a szóismétlések kérdő–kijelentő párokba rendezése, valamint a néma olvasáshoz kapcsolódó hanglejtésforma-típusok.

Egy másik epizód bennfoglalása nem a közvetlen információkat (azok egy részét) érteti hozzá a közvetlenül jelen levő szövegelemekhez, hanem a történetben elbeszélt cselekvések mögötti viszonyokat; minden lényegeset elmond, csak éppen a mögöttes lényeget nem, miképp oly gyakran az Esterházy-szöve-

gekben. Ez tapasztalható a *Termelési-regény*ben a szerződésaláírás történetelbeszélésének a végén:[16]

> Lent, a pálya mellett haladt el. [...] Ahogy felsandított ő az emeletre, ott látta nagy meglepetésre tömörülni elébbi tárgyalófeleit, amint azok leskelődtek. Őt lesték. Egymást tolták-taszigálták. „Tudja, barátom, mint a gimiben, ha a Szentkirályi utcán valami jó maca végigment, a napos oldalon." Megállt ő, kissé terpesztve s hátrahajolva felbámult, fel arcátlanul. „Mi van?" kurjantott. Válasz fentről nem jött persze, csak a zavart kapkodás és negatív tolakodás el az ablaktól, mint amikor az a bizonyos kisasszony (a Szentkirályi utcában vagy másutt) visszaszól a pelyhes gimnazistáknak: „Na mi van, fiúkák?!" Hosszan elhagyta a sporttelepet ő. Nem is sejtette: utoljára járt itt.

A történetelmondás, az abba beillesztett, hasonlat formájú példa, majd annak megismétlése s egyúttal megkettőzése (*jó maca* 'csinos lány, fiatal nő' – *kisasszony* 'fiatal nő vagy prostituált', illetve a *vagy másutt*) a tárgyalófelek és a mester közötti viszonyt foglalja magában anélkül, hogy arról bármit közvetlenül, kifejtve mondana. E viszonyt valóban nem könnyű verbalizálni (tematizálni az Esterházy-szövegnek nagyon is sikerül): egyik oldalon a fentiek (akik vágynak a lent haladóra, adott esetben meg is tudják vásárolni, tehát birtokolni tudják, részben azonban tartanak tőle, fent vannak, de bezárva, ahogy a férfi–nő, főnök–beosztott, szocialista főnök – félamatőr sportoló viszony első tagjai), a másik oldalon a lent haladó (aki szeretné is a lekiabálást, a kapcsolat létrejöttét, az üzletet, a birtokoltságot, meg nem is, kelleti is magát, meg nem is, aki szabad, de lent van). Mindennek a megérthetőségét a világról való tudás (a fent–lent tudáskerete) mellett főképp az igék, illetve cselekvésértelmet bemutató főnevek s jelzőik konvencionális jelentéstartománya segítheti (*felsandít, leskelődik, zavart kapkodás, negatív tolakodás,* valamint a társadalmi szerepviszonyra utaló *maca–fiúkák* pár), s persze magára a viszonyra rákérdező, s többnyire megválaszolhatatlan kérdés: „Na mi van?"

Utolsó példánk ezúttal a *Termelési-regény* mindkét nagy egységének sokat idézett kezdő része, ezúttal a második egységből az első jegyzet:[17]

> Egy tavaszi „mosolygós kedd reggelen" Esterházy Péter hosszasan kereste a tornanadrágját, majd kissé ingerült hangon azt mondta: „Nem találom." Mind Esterházy, mind Esterházy felesége számára világos volt, ezt úgy érti: „Hová a túróba tetted már megint?" „Vak vagy?" – válaszolt egy kérdéssel a kérdésre az asszony sallangmentesen. Másnap Esterházy így replikázott: „Szavakat vezet világtalan." Ebből az életszeletből párolta le a mester e nevezetes nyitómondatot, melyet representatív voltáért mégegyszer rögzítek: Nem találunk szavakat.

E szövegrészletben együtt tapasztalhatjuk az összes eddig említett megformáltságbeli sajátságot (voltaképpen az összes eddigiben). Az epizód egy tudáskereten (egy tárgy otthoni keresésén) és két cselekvéssoron nyugszik: a keresésen és az azzal kapcsolatos, de attól fokozatosan elváló párbeszéden. Az egyenes

idézetek jó része a beszélt nyelviség egyik fő jellemzőjét mutatja: grammatikailag hiányosak (az első kettőben a tárgy nincsen megnevezve). A „tornanadrág" itt implikálva van, rákérdezett nyelvtani tárgy mivolta a beszélgetők számára a beszédhelyzetből válik nyilvánvalóvá, a befogadónak pedig a történetelbeszélésbeli említésből, következtetés útján. Ugyanakkor elbeszélői magyarázatot is kap az olvasó („ezt úgy érti"), ez azonban nem a bennfoglaláson változtat, hanem az első megszólalás beszédaktus-jellegén: az első megszólalás kijelentés (vagy felkiáltás) cselekvéstartalmát a magyarázat kérdéssé és feddéssé pontosítja. Ezt hárítja el a „Vak vagy?" válasz, amely formálisan valóban kérdés, funkcionálisan, cselekvésértelmét tekintve kijelentés és szintén feddés. Ez utóbbi mondat egyúttal azt implikálja, hogy a keresett tárgy ott van a kereső szeme előtt (a mindennapi spontán beszédben az itt idézett kérdés/feddés ma már szinte konvencionálisan működik). Az ezután következő szövegrész két további szempontból érdekes. Egyrészt bemutatja az életvilág nyelvi cselekvéseinek egyik jellegzetességét: a spontán beszédnek, a párbeszédeknek, vitáknak gyakran nincsen formális végük, valamikor valamilyen okból a legkülönbözőbb módokon folytatódnak. Az idézett történetelmondásban a „másnap" jelöli ki a beszélgetés megszakadását és későbbi folytatódását. Másrészt egyúttal példázza Esterházy szójátékait legalább egy változatban. Az asszonyi kérdés (állító feddés) és a „Szavakat vezet világtalan" szentencia közötti bennfoglalt szemantikai és pragmatikai kapcsolatot a befogadó következtetések sorával tudja megérteni: a „Vak vagy?" állító változatának nem metaforikus, tehát szó szerinti értelmezése kerül viszonyba a „szavakat vezető"-vel, azaz az író, a mester nevével. Ebből következik azután a többes számú igealakkal általánosított szentencia („nem találjuk az orrunk előtt levő dolgokat"), majd ennek szélesebb értelmezhetősége, a nyelv uralhatóságának általános kérdése. Vagyis egy reális életvilágbeli helyzetből, a hozzá tartozó cselekvésekből, s azoknak mai praxisbeli spontán, bár néha enyhén konvencionalizált verbalizációiból az elbeszélt történet keretén belül maradva implikációval, következtetésekkel igen elvont, szintén nyelvi szintre jut a szöveg, pontosabban annak lehetséges értelmezése.

A beszélt nyelviség irodalmi esztétikuma

Elemzéseink a nyelvhez való irodalomesztétikai viszonynak a magyar irodalomban meglehetősen új (bár ma már viszonylag jól ismert) válfaját mutatják be a nyelvészeti elemzés mai lehetőségeivel. Az új válfaj a belátást könnyíti: a nyelv nem eszköz az irodalom számára (ugyan nem ennyire kiélezett helyzetben, de voltaképpen a mindennapi beszéd számára sem), nem az illusztráció vehikuluma, hanem a lét megértésének szubsztrátuma úgy, ahogy azt Heidegger és Gadamer hermeneutikája kifejti. A beszélt nyelviség az irodalom sztenderdhez kötődő retorizáltságának tarthatatlansága után az egyik elmozdulási irány, amely a beszélt nyelviség eredetibb, életvilágbeli szociokulturális viszonyrend-

szerét, értékvilágát részben beviszi az irodalom esztétikumába, részben pedig átalakítja. Az eredetibb, életvilágbeli funkciót az implicitás kapcsán a Halliday-iskola egyik legközvetlenebb tagjának írásából idézzük: „Az implicitás optimális mértékét [...] csak azokban a környezetekben lehet alkalmazni, ahol a beszélők közötti társadalmi távolság minimális. Az intimitásnak, ha nem is szükségképpen az informalitásnak a viszonya logikusan kívántatik meg, mivel a jelentések értelmezése a közös tudáson alapul, ami a korábbi folyamatos interakciók eredménye. A korlátozott exoforikának ez az aspektusa kizárja az idegeneket és az alkalmi hallgatókat. Valószínűleg hasznos, ha elkülönítjük azokat a megállapításokat, amelyek a korlátozott exoforika használatához társulnak a sikeres interpretációhoz szükséges feltételekből. Az ilyen stílust működtető beszélő megállapítja, hogy címzettje »be van kódolva« a beszélgetésbe, hogy mentális készletük azonos, s nem áll fenn a kétértelműségnek vagy félreérthetőségnek a veszélye – röviden, a beszélő megállapítja, hogy a hallgató tudja, ő miről beszél. Ilyen elvárások nem állíthatók a nyelvközösség minden tagjával szemben és a kontextusok széles körével kapcsolatban. Ennek következtében a potenciális címzettek valószínűleg a (saját) csoporttagokra korlátozódnak, akikkel kapcsolatban bizonyos fokú empátia tapasztalható."[18]

Hasan összefoglaló megállapításai s a fenti elemzések együttesen azt bizonyítják, hogy az Esterházy-szövegek több különböző eljárással dialógusviszonyba kívánják hozni befogadóikat a szöveg nyelvi megformáltságát tekintve is. A társadalmi távolságot persze aligha lehet egyszerűen csökkenteni. A közös tudásra s a folyamatos interakciókra viszont annál inkább lehet építeni. Az Esterházy-szövegek recepciója valóban azt bizonyítja, hogy azok az olvasók képesek valamilyen módon esztétikumként befogadni azokat, akik legalább részben „be vannak kódolva", akiknek a világról és a nyelvről való tudásuk, nyelvi horizontjuk legalább részben fedi az Esterházy-szövegek nyelvi horizontját és világtapasztalatát, s akiknek nyelvi horizontja eléggé nyitott a nyelvi privilegizáltság, a mindenkori fennköltség felülvizsgálatára. Ennyiben valóban a nyelv teljesítménye, a nyelv beszéde határozza meg a befogadhatóságot,[19] de csak ennyiben, mert mégis csak a szöveg implikációi és a befogadó teljesítménye, e kettő interakciója alapján, amely folyamatban döntő a befogadó nyelvi tudása, a Hasan által említett empátiája, heurisztikus és emlékező képessége. Az explicit és implicit informalitás egyként összetett példát ad Esterházy prózájában e viszonyokra, amely informalitás megvonja az irodalom korábban kanonizált fennköltségét, de nem irodalmiságát és esztétikumát, s az e viszonyok által a történet irodalmi elmondhatóságára és megérthetőségére, egy az elemzett példáknál jóval összetettebb szövegszintű rendszerben. E szövegek (nyelvi) informalitásukkal, intimitásukkal a befogadót a(z elbeszélt) történésnek s megértésének részesévé teszik a szövegszerűen bemutatott történéselbeszélés folyamatában. A Heidegger által itt említett megfelelés a nyelvnek[20] voltaképpen a nyelvi (szö-

vegszintű nyelvi) minták felismerése, összefüggésbe hozása az irodalmi mintákkal és a szituációtípusokkal. A nyelv vehikulum-felfogása tehát a semmibe foszlik, ellenben a szöveg az aktuálisan rendelkezésre álló orientáló minták alapján befogadhatóvá válik. Egyúttal egy másik kettős mozgás zajlik le itt valamennyiünk részvételével: az irodalom mint szöveg, mint a verbális cselekvések sorában egy, a többi (mindennapi) verbális cselekvéstől nem radikálisan elkülönülő produktummá válik, s egyúttal a mindennapi verbális cselekvések világát beemeli az irodalmiság esztétikai keretébe, és interakcióba hozza más, főképp irodalmi nyelvi hagyományokkal. Az Esterházy-próza itt elemzett összetevőinek európai párhuzamai (Musiltól, Joyce-tól Borgesig) természetesen külön tanulmányt igényel, miképp a Kosztolányi- és az Ottlik-kapcsolat is.

1 Vö. LANGACKER, Ronald, *Foundations of Cognitive Linguistics*, Stanford, California, 1987.

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

3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *„Bevezetés a szépirodalomba"* = *Diptychon*, JAK füzetek 41, szerk. BALASSA Péter, Bp., Magvető, 1988, 111.

4 SANDIG, Barbara, *Stilistik der deutschen Sprache*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1986. Részletek magyarul: Helikon 1995, 3. sz.

5 BROWN, Gillian–YULE, George, *Discourse Analysis*, Cambridge, 1983, 14–19.

6 KULCSÁR SZABÓ, *i. m.*, 144–154.

7 ESTERHÁZY Péter, *A szív segédigéi*, Bp., Magvető, 1985.

8 L. pl. *Beszélt nyelvi tanulmányok*, szerk. KONTRA Miklós, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézete, 1988.

9 A mondat grammatikai elemzésének elvégzésében Laczkó Krisztina segítségét köszönöm.

10 ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény (kisss-regény)*, Bp., Magvető, 1979, 204.

11 LEVINSON, Stephen C., *Pragmatics*, Cambridge, 1983.

12 GRICE, Paul, *A társalgás logikája* = *Nyelv, kommunikáció, cselekvés*, szerk. PLÉH Csaba–SIKLAKI István–TERESTYÉNI Tamás, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 233–250.

13 L. GRICE, *i. m.*

14 ESTERHÁZY Péter, *Termelési-regény...*, 277.

15 Uo., 335–336.

16 Uo., 288.

17 Uo., 133.

18 HASAN, Ruquaya, *Ways of saying: ways of meaning* = *The Semiotics of Culture and Language*, szerk. FAWCETT, Robert és mtsai, London, Frances Printer, I, 103–162.

19 HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart, Neske, 1993, 32–33.

20 Uo.

VINICZAY ZSUZSANNA

Füst Milán: *Cantus firmus* – avagy a többszólamú paradoxon

„A restnek kívánsága megemészti őt; mert az ő kezei nem akarnak dolgozni." (Péld. 21,25)

„A bolond egybekapcsolja kezeit, és megemészti a maga testét." (Préd. 4,5)

„Felette nagy hiábavalóság, azt mondja a prédikátor; felette nagy hiábavalóság! Minden hiábavalóság!" (Préd. 1,2)

I. Cantus firmus

Mindjárt a „felütésnél", a címnél kiderül, hogy a vers az elemzésnek nem egykönnyen adja meg magát. Értelmezésre szorul a címnek mind tulajdonképpeni jelentése, mind magához a korpuszhoz való viszonya.

A cantus firmus megjelölés eredetileg (1235-től) egy meglehetősen kötött zenei forma, egy egyenletes értékekben haladó (elsősorban gregorián) dallam elnevezése.[1] A műfaj története során a dallambeli-ritmikai (és tartalmi) kötöttségek fokozatos feloldódását követhetjük nyomon. „A 13–14. századi clausulákban és motettákban gregoriántöredékeket (használnak fel), melyeknek szavait a felső szakaszok szövege körülírja, vagy világi dalokat, refréneket."[2] A XV. században a cantus firmus egyrészt tovább szekularizálódik (paródia-misék), másrészt egyházi felhasználásban kanonikus jellege változatlanul megmarad. A XVII. századtól kezdve használatos „semleges" formai jelentése is: az a dallam, „amelyhez az ellenpontozó szólamokat szerkesztik".[3] A műfaji fejlődés végpontjaként „a cantus firmus már nem annyira a kompozíciós folyamat nélkülözhetetlen alapja, sokkal inkább az a dallam, amelyet művészi köntösbe kell öltöztetni".[4]

Mit kezdhetünk mindezzel? Noha a verscím tudatos utalás-jellege nyilvánvaló, lehetséges tartalmainak gazdagsága nem nyújt kézzelfogható támpontot. A cím legfeljebb annyiban ad kulcsot az általa megnevezett mű értelmezéséhez, amennyiben teoretikusan megalapozza, kulturális közegbe helyezi annak verselési, szintaktikai és motivikus többértelműségét, pontosabban: többirányú interpretálhatóságát.

II. A versforma

1. Az anakreóni hetes sor

A vers, eltérően a cím keltette középkori zenei asszociációktól, alapvetően görögös formában íródott. A 18 soros vers 4 sora (a 7., 9., 10. és a 16.) anakreóni

hetes jambikus, 7 ennek megengedett variációja (az 1., 2., 3., 4., 9., 14., 17.), 7 pedig trochaikus hetes sor (5., 6., 8., 11., 13., 15., 18.).

2. A szaturnuszi vers

A *Cantus firmus* anakreóni hetesen alapuló szabad versformája sem előzmény nélküli. Maróthy János *Az európai népdal születése* című könyvében tárgyal egy őslatin versformát, a szaturnuszi verset, melynek 14 szótagos sorai jambikus és trochaikus félsorokból épülnek fel. „Ennek a [...] ritmusvariációs technikának hozzávetőleges képét adja az Arvales-testvérek (mezőgazdasági kultusz papjai) egy feljegyzésében foglalt szertartási ének."[5] (Az éneket lásd a jegyzetben.) „A »saturnusi« ritmusok eredetileg a Saturnalia népszokáshoz fűződtek. A Saturnalia kultusza tartalmát tekintve rokon a görög Dionüszosz- és Démétér-kultusszal: ez is, mint azok, a földművelő tevékenységhez kapcsolódó szokás, amely a természet megújulásának gondolatkörével fonódik össze, és termékenységi varázslatokat tartalmaz."[6]

3. A rím

A vizsgált versben nem találunk szabályos rímképletet, az utolsó két versszakban „meg-megcsendül itt-ott ez a különös csókja a soroknak",[7] miként az ókeresztény himnuszköltészetben *(társa – lássa – falja – hallja).*

4. A strófaszerkezet

A 3-4-3-4-4-es tagolás egyéni leleménynek tűnik. A háromsoros versszakok utalhatnak egyes himnuszokra (Dies irae), egy további elemzés szempontjából azonban fontosabb lehet a hetes, hármas és négyes számok játéka, szimbolikája.[8]

Füst *Cantus firmus*a verselésében mintegy végigköveti az újkor előtti európai fejlődést (görög, őslatin, keresztény). „Minden verse fiktív történeti időben játszódik, valamennyi a civilizáció előtti homogén kultúrát idézi, ami egyén és világ azonosságának groteszk evidenciáját hordozza."[9]

5. A szintaxis

A versben két jelzéstől eltekintve (a kezdő nagybetű és a verszáró három pont) nem találunk központozást, ezzel a szintaktikai tagolás részleges hiánya a vers egy részét, annak 23 vagy 25 „tagmondatát" egyetlen körmondatba utalja. Míg a mondategész-szintű szerveződés határai – a tematikus váltások és a strofikus tagolás ellenére is – bizonytalanok, a tagmondatokon belüli szintaktikai tagolás egyértelmű, kivéve a második sort: elébed járúl Jézus – ami kétféleképpen tagolható: a) elébed járúl Jézus (Jézus az alany), b) elébed járúl, Jézus (Jézus a megszólított, az alany egy egyelőre ismeretlen egyes szám harmadik személyű szereplő).

III. A „szemantika"

1. A második sor

Visszautalva e sor szintaktikai variabilitására, megállapíthatjuk, hogy a három grammatikai szereplő (te – ő – Jézus) kétféle összekapcsolási lehetőségéhez (ő = Jézus, te = ?; te = Jézus, ő = ?) az értelmezések, lehetséges azonosítások sokfélesége társul. Az előző pontban is említett két változat mindegyikében nyitva marad a nem-jézusi szereplő – az a) variációban a te, a b) variációban az ő – kérdése. Noha a kérdésre adható válasz egyik esetben sem egyértelmű, a szóba jöhető szereplők az emberi szférából kerülnek ki:

– a „lírai én",
– „az ember", általános alanyként,
– az olvasó.

Az a) értelmezés szerint Jézus az én/„az ember"/az olvasó elé járul, emlékeztetve a Pilátus-jelenetre (lásd később), a jézusi sors mély-, illetve csúcspontjának előjátékára. Füstnél a megváltói tett visszavonatik, mind az egyén, én vagy te, mind a közönség szintjén, minden egyesre, végérvényesen egyedül maradóra vonatkozóan.

A te és ő egyáltalában vett deiktikus meghatározatlanságán (a rögzített referencia hiánya) és egyben konkrétságán (a szituáció mindenkori másik szereplőjére való vonatkozás) alapul a vers értelmezési polivalenciája: a *Cantus firmus*-ban az összes lehetőséget figyelembe véve ötféle leköszönő-szituációt számolhatunk össze, de egyik mellett sem dönthetünk egyértelműen; egy olyan versben, amely a közvetítés/közvetítettség megszűntét hirdeti.

A második értelmezés szerint a harmadik személyű alany járul Jézus elé. A tiszteletadó(?)/búcsúzó-leköszönő(?) gesztust enyhíti az ábrázolásban rejlő grammatikai, harmadik személyű távolítás: „ő" teszi ezt, a „mindenki" vagy „valaki".

A két lehetséges interpretációs irány tertium comparationisát a következmény felől ragadhatjuk meg: a keresztény világfelfogás Isten–Jézus–ember sora közvetítettségének, megváltottság-élményének visszavonásáról van szó, a mindenség (transzcendencia és immanencia) átjárhatóságának záloga tűnik el. Bárhonnan induljon is a nyitottság, ráirányultság megszűnése-megszüntetése, eredménye a kapcsolat izolációba fordulása lesz (mind horizontális-emberi, mind vertikális-isteni értelemben), tehát az elfordulások kölcsönösen leképeződnek egymásba. Az a) értelmezés szerint Jézus vak *ember*, a b) variációban pedig a hős *„vak* ember lesz a végén".

„Művészsors: [...] kis Krisztusok ezek mind [...] s úgy látszik, az ősi princípium: – ez is a világrendhez, az egyensúlyhoz járuló szükségszerűség – hogy némelyeknek fel kell áldozni magukat"[10] – írja Füst 1922–23-as *Naplójában*. Ezzel szemben 1934-es kötetében a *Cantus firmus* mellett több versében is megjelenik a visszavont próféta-szerep, valamint az „(elforduló) csillag" (a leköszönés) mo-

tívuma: *Szellemek utcája, Szózat az aggastyánhoz, Este van, Levél Kanadából, Mózes számadása, Henrik király!, Barátaimhoz!, Levél Oidipúsz haláláról, Levél a rémületről, Egy csillaghoz!;* a „világrend, az egyensúly"-ba vetett hit, és, ebből következően a messiási – áldozata által közvetítő – szerep lehetősége, illetve a szerepvállalás hajlandósága, a szerep adekvát volta vonatik vissza.

2. Az elhallgatott dialógusok verse

Az első versszak a „Jézus Pilátus előtt" bibliai jelenetre utal; ez az evangéliumi részlet önmagában is teológiai-hermeneutikai problémákat vet fel. Jézus ugyanis Pilátus kérdésére: „Te vagy a zsidók királya?" háromféle választ ad: Máténál azt feleli: „Én vagyok.", Márknál és Lukácsnál „Magad mondod." a felelet, Jánosnál pedig Jézus kifejti a kérdés „földi" és „égi", szó szerinti és allegorikus jelentése közti különbség lényegét. A szinoptikusoknál elhangzó, látszólag megerősítő válasz meghagyja Pilátust alapvető „tájékozatlanságában", Jézus tehát kétértelmű, állító s egyben tagadó kijelentésével meg sem kísérli a kapcsolatteremtést, eleve lemond róla; a János-evangéliumban ezzel szemben Pilátus az, aki elhárítja a beszélgetést, itt az ő gesztusa lemondó-elutasító: „»Igen, király vagyok – mondta Jézus. – Arra születtem, s azért jöttem a világba, hogy tanúságot tegyek az igazságról. Aki az igazságból való, hallgat a szavamra.« Pilátus legyintett: »Mi az igazság?«"[11]

A vers kulcssorainak tekintett „elébed járúl Jézus / fejet hajt aztán elmegy" jelenete kétféle értelmezést tett lehetővé: „emberi" vagy „jézusi" oldalról szakíttatik meg a kapcsolat immanencia és transzcendencia között. A megszólalás–meghallgattatás kétirányú egymásra nyitottságot feltételez, ez a kölcsönösség a versben a tagadás jegyében áll: a megszólaló vers eleji leköszönésére, majd „néma", „béna" és „siket" (nem-befogadó, terméketlen, gondolattalan) mivoltára rímel a meghallgató oldalán tapasztalt hiány – „nincsen társa", „nincs ki lássa", „nincs ki hallja".

némaság űl a nyelvén	forog és nincsen társa
béna szivében kétely	dühöng és nincs ki lássa
siket agyában átok	sírna de nincs ki hallja

A „vak ember lesz a végén" befejezés nem tagolódik be egyik oszlopba sem, a hiányban való találkozás példája: a „néma", „béna"... sor ritmikai-szerkezeti összekapcsolásából kimarad, noha tartalmilag oda tartozna, és a „dühöng és nincs ki lássa" sorra válaszol. A vak toposza, a jós Látása negatívba fordul, amennyiben csak a hiányt regisztrálhatja. Vak ember tehát nemcsak az, aki nem lát, hanem az is, akit nem látnak, és aki hiányt Lát.[12]

Az „elébed járúl Jézus" versmondat alanya meg sem kísérli a megszólalást, lemondó-elutasító-alázatos búcsúzása is szótalan, „futása a semmiségbe" tüzes-jeges magány; a *Cantus firmus* az ellenpont, a „hallgatás"-„siketség" verse.

3. Ahasvérus

A bibliai reminiszcenciákkal terhes verskezdet a továbbiakban újabb, középkori mondai motívummal bővül: Ahasvérus alakja dereng fel a sorokban:

élő parázs a talpán
...
így fut a semmiségbe

Ahasvérus „Krisztus ellensége, ám egyidejűleg életének tanúja, titokzatos átokkal sújtott bűnös, aki [...] az átok révén Krisztushoz kapcsolódik, akivel feltétlenül találkoznia kell még »ebben a világban«, megbánásában és megtérésében pedig képes jó jellé változni az egész világ számára. A legenda szerkezeti elve kettős paradoxon, amikor a sötétség és a világosság kétszeresen helyet cserél: a halhatatlanság, az emberi erőfeszítések végső célja [...] átokká válik, az átok pedig kegyelemmé (a vezeklés lehetőségévé)."[13]

Ahasvérus mondájának „kettős paradoxona" a versben „sokszoros paradoxonná" változik: az a) értelmezés (Elébed járúl Jézus.) szerint Krisztus azonosul egykori káromlójával, hasonló sors jut neki osztályrészül, azonban a megváltatás, a remény „kettős paradoxona" nélkül, arra ráépítve a sem másokat, sem önmagát meg nem váltó Megváltó önellentmondását; a b) variációban (Elébed járúl, Jézus.) foglalt alanyok – „az ember"/az olvasó/a „lírai én" – pedig a Jézussal való „ebben a világban" történő találkozás kilátása nélkül „bomolnak a pályán", s mindez a megváltást ígérő evangéliumi utalás (Pilátus-jelenet) alapszólamára rétegződik rá.

IV. Az idézés mint a paradoxon alapja. A visszavonás

Az értelmezés folyamán feltárt rendkívül sokrétű utalásrendszer/idézések egységének elve a paradoxon, ami végigvonul a vers szintjein a „szintaxistól" a ritmikán át a „szemantikáig".

Már a puszta grammatikai tagolás is alátámasztja ezt a paradox jelleget: a központozás hiánya (ami a költő oeuvre-jében egyedülálló) látszólag ellentétes értelmezéseket tesz lehetővé.

A ritmikai utalásrendszer (anakreontika, őslatin vers, középkori himnuszköltészet) a klasszikus ókor és késő középkor szakaszát íveli át; a „szemantika" címszó alatt tárgyalt motívumok az evangéliumi „időktől" kezdődően Ahasvérus mitikus idejét foglalják a versbe; a „versegész" vagy „értelem" azonban az idézett korok „civilizáció előtti, homogén kultúrájával", transzcendens nyitott-

ságával szemben a világ és az én bezárulása, immanens zártsága felé mutat, a visszavonás jegyében áll.

Maga a verscím is beilleszkedik a kulturális „idézetek" versbeli paradoxonteremtő hálózatába: a cantus firmus mint eredetileg szakrális műfaj a profanizálódás és paródia-jelleg stációján keresztül a nyersanyag szintjére jut el, történeti létezésének folyamán végleg elveszti önazonosságát. A cantus firmus kifejezés jelentésösszessége maga is paradox jellegű (hiszen itt a *cantus* a gregorián monofóniára ráépülő többszólamúság révén már kezd éppen nem-*firmus*-szá válni).

A Füst Milán-i *Cantus firmus* felfogható egyszólamú antigregoriánként, a keresztény világkép tagadásaként; vagy lehet „többszólamú" mű, ahol a „gregoriántöredékek" alapdallamával együtt hangzik fel az ellenpontozó szólam – tehát ellen-pontok feloldás nélküli együtthangzása.

1 Zenei Lexikon, Zeneműkiadó, Bp., 1983, I, 287.

2 Uo., 288.

3 Uo., 287–288.

4 Uo., 288.

5 MARÓTHY János, *Az európai népdal születése*, Akadémiai, Bp., 1960, 84.

6 Uo., *i. m.*, 82.

A „szaturnuszi vers":

E-nos Las-ses iu-va-te, e-nos Las-ses iu-va te
ne-vel ver-ve Mar-mar sius in-cur-re-re in ple-o-res
sa-tur fu, fe-re Mars, li-men sa-li sta ber-ber.
se-mu-nis al-ter-nei ad-vo-ca-pit cone-tos.
e-nos Mar-mar iu-va-to, e-nos Mar-mar iu-va-to.
tri-um-pe, tri-um-pe, tri-um-pe, tri-um-pe, tri-um-pe.

Uo., 84.

7 BABITS Mihály, *Amor sanctus*, Helikon, [Bp.,] 1988, 15.

8 Lásd a hetes szám szimbolikáját
– Krisztus utolsó hét szava (mondata)
– hetedik év
– hetedik nap
– „hetvenhétszer" megbocsátani
stb.

9 KÁNNÁR Zsolt, *A gondolat és mítosz. Mitikus elemek Füst Milán költészetében*, ELTE BTK Szakdolgozat, 1993, 35.

10 FÜST Milán, *Napló*, Magvető, Bp., 1976, I, 450.

11 Mt 27,11; Mk 15,2; Lk 23,3; Jn 18,37–38.

12 Vö. HADAS Emese elemzésével: *Az irreális formái, megjelenése Füst Milán lírájában*, ELTE BTK Szakdolgozat, 1990, 44–49.

13 *Mitológiai Enciklopédia*, Gondolat, Bp., 1988, II, 325.

MESTERHÁZI GÁBOR

Füst Milán: *Amine emlékezete*

Az *Amine emlékezete*, Füst Milán kisregénye 1933-ban íródott, vagyis az író pályájának középső szakaszában, így méltán állíthatjuk, hogy olyan mű, melynek elemzése alapján közelebb juthatunk Füst prózaírói pályájának egészéhez.

Az *Amine emlékezete* műfajáról az író tájékoztat minket: kisregényei között jelenteti meg az életműkiadásban. Az *Öröktüzek* címet viselő novelláskötet leghosszabb darabja a 38 oldalas *Emléklapok Holdacskáról*, a kisregény-kötet legrövidebb darabja a (valamivel kisebb oldalon) 45 oldalas *Amine emlékezete*,[1] vagyis a két mű közel egyforma terjedelmű. Ha elfogadjuk, hogy a két műfaj közötti különbség terjedelmi, akkor mindkét mű határeset. Ha nem, más megkülönböztető jegyet kell találni. Könnyen találhatunk: a különbség szerkezeti. A novellák lineáris időszerkezetűek, a kisregények nem, így az *Amine emlékezete* sem.

Nem könnyű azonban szerkezetről beszélni az *Amine emlékezete* esetén. Mint oly gyakran, itt is azt vehetjük észre, hogy Füstnél nemcsak a műfajokat nehéz megkülönböztetni, hanem a műnemek határai is összemosódnak. Ez a kisregény is számos lírai vonást tartalmaz.

A Nyugatban jelent meg az *Amine emlékezete* 1933 végén,[2] két folytatásban. A két rész határán egyben az elbeszélés időszála is megszakad, a második rész a levéllel, Amine levelével kezdődik, mely a történet szerint a két főszereplő találkozása után hat héttel érkezett meg, vagyis kézhezvétele az egész kisregény időbeli legutolsó eseménye. A cselekmény időszála amúgy a múltban folyamatos, az időbeli kihagyásokat az író csillaggal jelöli. A főszereplő mindvégig visszaemlékszik, igaz, ezek a múltbarévedések szervesen beleillenek az egyes szám első személyű elbeszélői szemléletbe, amelyben a mű íródott, ugyanis ez a szemlélet lehetőséget ad a belső monológok viszonylag időtlen kezeléséhez. Vagyis nem egyértelmű, hogy egy-egy gondolat mikor születik meg a főszereplő agyában: a történet idejében, vagy amikor visszagondol rá. Az egész kisregény múlt időben van, leszámítva a jelent, melyből – mint a naplóíráskor – a fikció szerint a főhős visszatekint Amine történetére. S mivel a magyarban csak egy nyelvtani múlt létezik, keveredhetnek a múlt rétegei is, például az Amine-kaland előtti és alatti történések az „azóta" átéltekkel.

A cselekmény több részre tagolható, mint a Nyugat-beli két rész, bár az első nagyobb rész megegyezik a Nyugatban elsőként megjelent részlettel. A cselekmény itt indul el, erős felütéssel:[3] „Akkoriban minden rosszul ment nálunk" –

szól az első mondat. A helyszín („nálunk") egy közelebbről meg nem határozott (Gy.-ként emlegetett) vidéki birtok. A következő helyszín Pest, a kártyázás, majd – némi „kitérő" után – Emma asszony fogadója, a mű legfontosabb helyszíne. Ennyi a mű voltaképpeni bevezetése, a főszereplő itt ismerkedik meg a hölggyel, aki később az Amine nevet kapja, de csak az ezeregyéjszakai történet alapján, a „hölgy" (ezelőtt csak így emlegettetik) igazi nevét végig nem tudjuk meg.[4] A megismerkedést követi az esti hivatalos elválás, majd a folyosói összeborulással zárul az első rész.

Az itt közbeékelt levél, mely épp a mű felénél található, akárcsak az első rész felütése, baljóslatú. Ha nem először olvassuk a művet, úgy érezzük, utal Amine öngyilkosságára („...meg kell kísérelnem mindent, ami segít, ami megszabadít, ezért küldöm el a semmibe... a mondanivalóimat",[5] illetve „...s épp most, amikor az első és utolsó komoly szavakat intézem Önhöz"[6]), de ez az utalás nem egyértelmű.

Ezután folytatódik a történet, a két ember beszélgetése, mely végig akörül forog, hogy „Ki ez a nő",[7] a férfi megpróbálja kitalálni a történetét, hogy mennyire sikerül, nem tudjuk meg, Amine úgy sejteti, elég jól, ezután jön a betéttörténet: utalás Artelánra (nem tudjuk meg, ki ő), majd az ezeregyéjszakai Amine meséje következik, igaz, az itt leírt történet nem mutat túl szoros kapcsolatot azzal a mondással, mely Amine mondása lenne („Ha jösztök, lesztek, ha hoztok, esztek."), ez csak az ezeregyéjszakai Amine történetének folytatásából válik érthetővé.

A mű harmadik nagy része az elválás utáni hazamenés, a kezdeti jóérzést követő elvágyódás, melyet lelki közjátékként, késleltetésként is felfoghatunk, s melyet oly könnyen kavar fel a nyaklánc megérkezése. A negyedik rész színhelye ismét Pest, a főszereplő keresi Aminét és megtudja, hogy öngyilkos lett. A zárás jelen ideje külön részt képez, s ha a felütés fontos Füst Milán művészetében, a zárás legalább annyira, így ezzel külön is foglalkoznunk kell.

Ennyi a mű cselekménye. Még egyszer, vázlatosan: I. 1. Rosszul mennek a dolgok, 2. Pest: kártya, 3. Emma, megismerkedés Amine-nal, II. 4. levél, 5. Beszélgetés Amine-nal, 5a. Amine meséje, III. 6. Hazamenetel, „béke" és elvágyódás, IV. 7. A nyaklánc, Pest, Emma elbeszélése Amine öngyilkosságáról, V. Zárás: „azóta". A helyszínek: I.: Gy., II.: Pest, III.: Gy., IV.: Pest, V.: Gy., ami a zenei rondo-formát juttatja eszünkbe.

Ez azonban csak a mű cselekménye, hagyományos értelemben szerkezetről nemigen beszélhetünk. Nem érdemes tehát a bonyodalmat vagy a megoldást keresni, hiszen az egész mű szól az élet bonyodalmasságáról és megoldhatatlanságáról. De nézzük meg, kiről szól a kisregény.

Szólhat az egyes szám első személyű elbeszélőről és Amine-ről. Amine a címben szerepel, de nem szerepel-e benne a férfi? Nyelvtanilag az „emlékezet" birtokosa is Amine (genitivus obiectivus), de egy emlék, valakinek az emléke,

emlékezete csak egy másik emberben élhet tovább (genitivus subiectivus) – ilyeténképpen a címnek is két szereplője van. Az E/1 írói szemlélet még módot adhatna arra, hogy ne a beszélő legyen a főszereplő, mint például a *Nevetők*ben, ám az *Amine emlékezetének* mindössze a 3–5. része szól ténylegesen Amine-ről, valamint a 7. rész. Terjedelmében ez körülbelül a mű egyharmada. De még ezek a részek is legalább ennyire szólnak a férfiról, talán az ezeregyéji Amine-történet kivételével. Ezek alapján a kisregénynek vagy két főszereplője van, vagy csak egy, de ha csak egy, akkor az nem Amine.

„A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az",[8] szól a híres mondat az *Anna Karenina* elején. „A családok mind hasonlóak: mind boldogtalanok", súgja Tolsztoj regénye. Füst pesszimizmusa túlmegy ezen is: ő már nem családokról gondolkozik, csak egyénekről. Kisregényének főhőse egy idősödő vidéki úr (Levin húsz évvel később?), aki bár „sínen van", vagyis családos, birtokos ember, élete mégis elmúlt anélkül, hogy élt volna. Legalábbis ő így érzi. Amit mi tudunk a múltjáról: hogy rendszeresen kártyázik, hogy voltak nőügyei, nem is kevésszer, abból ugyan ez az állítás nem tűnik helytállónak, az élet azonban szubjektív dolog, vagyis ha ő úgy érzi, tartalmatlanul múlt el az élete, akkor úgy is van. Objektív jelek is utalnak az élete elherdálására: tönkremenőben a (nagyon is improvizatív módon vezetett) gazdaság, a családi élet hazugság hazugság hátán, ráadásul Szikra, a kedvenc, az egyetlen társ,[9] meghal. Halálát közvetve a főhős okozza.

S ha már így összejöttek a dolgok, Pestre megy, magához véve maradék pénzét, leül kártyázni, gyorsan el is veszti, ahogy ez ilyenkor lenni szokott. És ebben a halálos lelki állapotban rohan bele Amine-ba, a mesebeli és mesés hölgybe. Mintha a Sors még egy lehetőséget adna, hogy a végletekig elvacakolt életét újrakezdje. És úgy lesz, ahogy szinte elvárjuk: kihagyja e lehetőséget. Kihagyja, mert sose volt képes dönteni, mindig improvizált, ésszerűtlen volt, és ez mindig rossz döntéshez, pontosabban „döntetlenséghez" vezetett. Ha logikusan gondolkodott volna a döntési helyzeteiben? Talán akkor is pórul járt volna. Amine története erről szól.

Amine az *Ezeregy éjszakáb*an a szerelmes nő, akit az ura azért vet ki, mert egyszer hagyta magát mástól megcsókolni, s csók helyett harapást kapott. Az elűzött Amine talpra áll, pórul járt testvéreivel éli világát, míg ki nem derül, hogy elkergetése, de nővérei büntetése is túlzott és igazságtalan volt, s míg a mese végén helyre nem áll a szeretet és igazságosság békéje.

Füst Milán Amine-ja nem ilyen szerencsés. Ő is a férfiakban csalódik, s a sorstól várja az igazságszolgáltatást, vagyis hogyha a férfiak miatt csalódott, akkor általuk boldoguljon. Feltehetőleg belőlük él anyagilag, Emma asszony fogadója meglehetősen bizonytalan státuszú hely, ahol minden megtörténhet, de Amine – nevezzük mi is „művésznevén" – teljesebb életre, a boldogságra vár. Az ő választása mindvégig racionális, a két főszereplő közül ő a férfiasabb

gondolkodású, mégis csalatkozik. Ám még csalódásában is racionális marad: öngyilkos lesz, legalábbis a férfi számára megszűnik létezni.

A férfi szintén konzekvensen viselkedik csalatkozása után: ő nem lesz öngyilkos, pedig minden oka meglenne rá.

A kisregény csak látszólag, szó szerinti szinten szól a férfi és Amine kapcsolatáról. Ennél sokkal fontosabb a műben a két ember élete, szenvedése, halála, illetve *az* ember élete, *a* szenvedés, *a* halál. A mű ezekről szól. Mi ebben az összefüggésben a két főszereplő találkozása? Mindkét szereplő elherdált lehetőségnek tartja – utólag.[10] Vagyis mindkettejük eddigelé elherdált életét[11] kellene a találkozásnak megváltania, de ez nem sikerül. Az ember nem válthatja meg saját életét, másokét megváltani pedig nem képes. Ez az oka, hogy Füst – Tolsztojjal ellentétben – nem családokban gondolkozik.

A *halál* többször is szóba kerül a műben, először Szikra, a ló halála,[12] aztán jó ideig nem, csak a pesti kártyázás közben.[13] De már az is érdekes, hogy voltaképp egy állat halála indítja meg az egész történetet. Mikor „hősünk" elindul Pestre, minden pénzét magával viszi, mint aki egy lapra teszi fel az életét. A kártya, mint az élet egyik jelképe, akkor is előkerül, amikor Amine élettörténetét találja ki: voltaképp az is blöffölés.[14] De jó kártyás-e, aki blöfföl? Feri, a klub főkomornyikja figyelmezteti is: „Ne azt várja, hogy a kártya igazodjék nagyságodhoz, – nagyságod lesse ki, hogy milyen a kártya járása."[15] Amine élettörténetét is ugyanígy magához igazítja.

A halál a történetben a kártyaveszteség után szinte lapról lapra előkerül: „Persze, hogy a halál feketesége úszkált megint a szemeim előtt."[16] „Hát jó, majd én is elmegyek oda [a másvilágra, mint Szikra]." A kocsi sarkában „afelől képzeleg, hogy ő már voltaképpen nem is létezik. S kipróbálja magán, milyen is hát az a nemlét?"[17] Az Amine-nal való vacsora után azon kesereg, hogy a halállal fog viaskodni megint.[18] Már Amine szobájában van, túl az első gyönyörökön, amikor lelkiállapotát így jellemzi: „élet és halál között lengedeztem... Ez volt hát az élet, most jöhet a halál."[19] Az *élet* itt a halál szinonimája: a „blöffölési jelenetben" így szól Amine-hoz: „Te, mikor beléptem hozzátok, az életeden gondolkoztál, végzetes dolgokon, igaz ez?" Később: „Szóval ott tartasz te is, ahol én"; „...akarna-e még egy kicsit élni a kedvemért? Mert hiszen ő is a halálra gondol, nemcsak én, érzem a szavaiból."[20] Ám a férfi valahogy a halált sem képes komolyan venni, a kimondásával szinte meg is szünteti. A nő komolyan veszi a szavakat – erről szól levele, s talán ennek tulajdonítható öngyilkossága is. A férfi pedig Amine-t sem veszi komolyan: miután a nő kiszolgáltatja magát azáltal, hogy elmeséli Amine történetét, csak arra tud gondolni, hogy a nő örömlány.

A férfi történetében az elválás után nem fordul elő többször a halál, sokkal többször az élet.[21] Fura fintora a sorsnak, hogy a nyaklánc az új élet ígéreteként érkezik, illetve feltehetőleg Amine annak is szánta, az az Amine, aki akkor már

halott. Az „új élet" viszont elképzelhetetlen a férfi számára – Amine nélkül.[22] Ezért megy Pestre, „életemet tettem fel arra, hogy megtalálom",[23] kiáltja oda Emmának, de ekkor már késő.

Milyen ez az ember? A nevét neki sem tudjuk meg, mindössze annyit, hogy „jó, történelmi neve"[24] van. Pedig a mű legtöbb szereplőjének van saját neve: Nagy úrnak, a kasznárnak, Szikrának, a lónak, Amádénak, a legkisebb gyereknek, a klubbeli Ferinek, Bandikának, a katonatisztnek, Emmának, és a másik fiúnak, Györgynek is. Szinte csak a három főszereplő (a férfi, a feleség, Amine) neve marad homályban. Talán nem fontos? Ez esetben az is jellemző, miért nem az. Talán hogy könnyebb legyen általánosítani. Foglalkozzunk hát a három névtelen szereplővel.

Megtudunk a férfiról számos dolgot: a viselkedéséből, a párbeszédekből, a belső monológokból. Mindenekelőtt azt, hogy indulatos, kiállhatatlan, ugyanakkor határozatlan, viszont csökönyös. Csak önmagával törődik, a tényeket is szereti úgy beállítani utólag, hogy igazolják a cselekedeteit (a szökés után hosszasan bizonygatja: jól tette, hogy otthagyta Amine-t). Amikor a láncot megkapja, először az emberileg könnyebbik eshetőség jut eszébe: hogy Amine meg akarja alázni.[25] Saját tévedését nehezen ismeri be. Emberi kapcsolatai sivárak. Egyedül Szikrához, a lóhoz fűzik őszinte érzelmek, de vele is csak akkor törődik, amikor már késő. Gondoljunk arra, milyen viszonyban van a feleségével.[26] Pedig nem tud meglenni nélküle sem, a várt kártyanyereségből is „magának vagy a feleségének"[27] akar Szikra helyett lovat venni, amikor először gondol öngyilkosságra, akkor is a feleségére gondol.[28] Más nőkkel se lehetett sokkal szerencsésebb a kapcsolata, még ha olykor a múlt megszépíti is az emlékeket: első pesti utazása alatt elmélkedik múltbeli szerelmein, s ez szinte az egész Amine-történet esszenciája.[29] Amine meghódításának bevezetőjeként is eszébe jut „boldogult ifjúkora",[30] de a kudarc-emlék hamar előjön.[31]

Még egy személy van, akinek az emléke időről időre előtűnik: az apáé. Az apáé, aki nem szeretett senkit.[32] S kettejük életszemléletének a hasonlósága derül ki a befejezésből is („úgyis ideig-óráig tart csak ez a mulatság", illetve „Estig tart a nap"). És ha ehhez még vesszük Györgyöt, a fiát, aki „áll és engem néz, úgy látom, akarna valamit, de nem mer közeledni", akkor kinek nem jut eszébe a főszereplő gyerekkora, aki ugyanilyen bizonytalanul ment oda apjához. És ezek hárman együtt: a férfi, az apja és a fia, szinte az örökkévalóságot, a lelki nyomor örök voltát jelképezik. Visszatérnek ugyanoda, hogy az életet csak leéljék, kitartsák reggeltől estig a napot. Meghalni se tudnak, szeretni se. Oblomovok ők, akiket megváltani és megváltoztatni sem lehet. És innen a fentebb már említett rondo-forma, ABABA, amely ugyanígy visszatér az eredeti témára, az eredeti helyszínre, az eredeti életkorra: az élet rosszaságára (l. a kisregény első mondatát[33]), Gy.-be, a vidéki dzsentri-Magyarországra, és a késő-férfikor megkeseredettségébe. És ennyi az egész.

1 A műre vonatkozó utalásokhoz a következő kiadást vettem figyelembe: FÜST Milán, *Amine emlékezete* = Uő, *Kisregények*, Bp., [1977], I, 129–175.

2 Nyugat, 1933, II, 439–449, 519–530.

3 Füst fontosnak tartotta a művek felütését, első mondatát, l. a *Látomás és indulat a művészetben* (Bp., 1980) negyedik előadását (*A kezdet lendületi jelentősége az alkotásban*, 293–296).

4 „– Hát hogy szólítsam legalább? – kérdeztem most is tőle.

– Ahogy akar, – mosolygott reám."

A Nyugat olvasója az első folytatás megjelenésekor csak a címből sejthette, ki is az az Amine.

5 FÜST, *Amine emlékezete*, 152.

6 Uo., 153.

7 Uo., 155.

8 Németh László fordítása.

9 Füstnél ez is motívum, l. a *Konstantin úrfi fiatalságá*ban.

10 A nő: „...besorolom Önt is azok közé, akiknek odadobtam magam."

A férfi: „...bizony, az életem javát herdáltam el."

11 „Nézzük meg még egyszer a házat, ahol annyi ködös tél múlt el felettem, nehéz délutánok s anélkül, hogy ráeszméltem volna, élek-e még?" – gondolkodik a férfi, mikor másodszor megy Pestre.

12 FÜST, *i. m.*, 134.

13 „Oszd ki, élet vagy halál ma este" (uo., 139). „Nem a halál ez Bandikám" és „Meghalni ráérek még néhány napot" (uo., 140).

14 „Tudni kell, hogy van ez velem úgy, hogy nekiiramodva mindenféléket kitalálok. Kártya van valaki kezében, – azt, – előre bejósolok valami eseményt..."

15 Uo., 138.

16 Uo., 140.

17 Uo., 141.

18 Uo., 151.

19 Uo., 155.

20 Uo., 156, 158.

21 Hazaérkeztekor így szól: „S éljünk csak szépen tovább és hallgassunk" (uo., 163), ami később kissé megváltozik, de még mindig az életről szól: „Ha egyszer itt vagyok és élek, ha élve maradtam" (uo., 165).

22 Mikor a férfi megkapja a láncot, azon gondolkodik, miért is küldhették neki, s eközben visszaemlékszik a találkozásukra: „De még azt is gondoltam ehhez, hogy lám, még új életet is kezdhetne ebből valaki, – kettőnkre gondoltam, – valljuk meg ezt is, ha már itt vagyunk." Jellemző, hogy ezt nem mondta hangosan, csak gondolta.

23 Ez az idézet (uo., 173) is mutatja, a férfinál mennyire nem számítanak a szavak, mennyire klisékben beszél: hiszen nem teszi fel az életét, sőt: még a feladóként megjelölt doktort sem keresi fel, mindössze Emmával és a szobalánnyal ordítozik, holott csak Emma állítja, hogy Amine meghalt. Tehát hősünk még egyszer megfutamodik, még annak sem jár a végére, igazat beszél-e Emma!

24 Uo., 145.

25 „Mikor bejöttem a cognac-kal, majdnem kidobott. S mindenképpen azon volt, hogy mielőbb eszembe jusson ez a megoldás, vagyis, hogy ne akarjak találkozni vele reggel" (uo., 167). Ékes példája ez az önfelmentésnek. Megjegyzem: Szikrának is konyakot ad, mielőtt a ló kiszenvedne.

26 Persze egy kapcsolat mindig kétoldalú, a feleség sem érti meg, ennek bravúros kifejezése a férfi hazatérése után az, amikor az *Ezeregyéjszaká*ból elolvastatja a feleségével Amine történetét: „– ...ezek a törökök, úgy látszik, – ezek tudták, hogy mi a nő, – jegyeztem meg utóbb. – Arabok! – javított ki pedánsan a feleségem." Vagy gondoljunk az Amádé-versikére (uo., 135).

27 Uo., 139.

28 A felesége előtt szégyelli magát (uo., 140), később így gondol az öngyilkosságra: „Megteszem nekik – s a feleségemre gondoltam le nem írható keserűséggel" (uo., 141).

29 „Ó, miért is nem ittam szédületig az élet borából?" (Uo., 136.)

30 Uo., 146.

31 „– Hát nem szerelmes belém szép kisasszony? – ...szerettem volna most tőle is megkérdezni, mint mindazoktól, akik így szakadtak el mellőlem, fittyet hányva minden búzgóságomnak, könnyű nevetéssel" (uo., 150).

32 Uo., 148; ugyanezt modja először Amineről: „Nem szeret ez senkit a világon" (uo., 155).

33 „Akkoriban minden rosszul ment nálunk" (uo., 131).

Az újraértés küszöbén

Szabolcsi Miklós: *„Kemény a menny"*

...a legtöbben meg akarnak hatódni, holott a kisgyermek panaszai óta erre nem igen van alkalom.
(József Attila: *Az Istenek halnak, az Ember él)*

Magára ma valamit is adó irodalomtörténész még a látszatát is kerülni igyekszik a módszertani pozitivizmusnak. Okkal, mondhatnánk egyfelől, ha az önmagukkal azonos tények „pozitív létének" jó évszázados árnyképe dereng föl előttünk. Másfelől mégsem mindig indokoltan, ha a módszertani önreflexió tudatában van annak, hogy egyetlen klasszikus, történetivé lett értelmező rendszer sem pusztán holt örökséget hagy maga után. Sőt, nem is mindig oly könnyen megkerülhetőt. Ép történeti érzékkel ugyanis nem tagadható, hogy a strukturalizmusban megújult pozitivizmus például épp egy tőle idegen zónában sietett a műértés ségítségére. Legalábbis, amennyiben a környezetéről leválasztott műalkotás leírásában nyújtotta a legbiztosabb támaszt a szemantikai-morfológiai eljárásoknak. De történetszemléleti öröksége is termékenyen hatott tovább – egész a recepcióesztétikáig –, ha nem feledjük, hogy Scherer soha nem hitt a produkció befogadással szembeni kijátszhatóságában. Sőt, nem szűnt meg hangsúlyozni, hogy „a publikum különbözőségeinek szükségszerűen hatniok kell a produkcióra" (*Poetik,* 1888). Bármely történeti örökség úgy és akkor tekinthető tehát elevennek, ha magát a történetiségét értjük jól: azt a képességét, hogy új kérdésekkel szemközt önmagát elkülönbözött formában teheti újra hatékonnyá. „Jelen" ilyenkor nyilván csak az emlékezete van az egykori formációnak, hatni a rajta keresztül azonosítható problémamegoldó képességnek van módja. Már persze, ha hatás és „jelenlét" elválasztható volna egymástól.

Már itt előre kell bocsátanunk: a *„Kemény a menny"* biztonsággal ellenáll az olyan bűvészmutatványnak, amely a módszer nem-identikus megújulását hangsúlyozza ugyan, de végül mégiscsak a múlt századot emlegetve keveri gyanúba a könyvet és műfaját. Mert kétségtelen, a monográfia valóban kényes műveleti színtér az ezredforduló irodalomtudományában. Mindenekelőtt, mert olyan episztémé terméke, amely az egységes szerzői individuum életét, alkotói pályáját történetileg zárt – és ilyenként hozzáférhető – szociokulturális környezetben értelmezte. A modernség utáni korszakküszöb nézetéből viszont e főbb orientáló tényezők közül úgyszólván valamennyinek megingott a státusza. A szerzői individuum egysége éppúgy kérdésesnek látszik, mint az életművel oksági funk-

cióba léptethető kontextus mibenléte. A tényvilág érvénye, terjedelme, sőt, egyáltalán: „láthatósági" rendje pedig mind nagyobb valószínűséggel annak van kiszolgáltatva, hogy rekonstruktív illúziók vezérelte teljességvágy, vagy csupán az igazságos megértés parcialitása tár-e rá horizontot. S leginkább ez utóbbi dilemma nehezíti meg a monográfus dolgát. Műfaja ugyanis olyan tényfilozófiák terméke, amelyek a hiteles dokumentumok feltárásával lényegében máris a (referált) valóságot vélték elérhetni. A pozitív monográfia tehát úgy hidalja át az élet és annak dokumentumai közti teret, hogy materiális rendszerek kapcsolataként fogja fel jel („dokumentum") és utalt („szerző és világa") összetartozását. Sem a schereri, sem a Hettner-féle változatában nem adhatott tehát helyt az interpretáció „köztes helyének". Nagyon is jellemző, hogy ez a hely – amelyet Gadamer később a hermeneutika igazi helyének nevezett –, épp a pozitív tudományban vált a „spekulációk" gyanús és méltányolhatatlan zónájává. Ezért sem ismerhette föl módszertani axiómaként azt, hogy maga a legszentebb dokumentum is csupán *tanúskodik* valamiről. *Értelmez* tehát valamit, ami már nincsen jelen. A monográfia műfaji szerkezetében, történeti arculatában ezért van mélyen rögzítve az az episztémé, amely létrehozta őt. A műfaj nem időtlen megnyilatkozásmód.

A *Fiatal életek indulója* (1963) és az *Érik a fény* (1977) óta ráadásul olyan recepciós helyzet alakult ki, amelyben József Attila monográfusának még egy sor egyéb változással is számolnia kellett. Ha a művészeti episztémé korszakküszöbe nagyjából két temporális fejezetre (az 1927 előtti, illetve az 1927 utáni József Attila) bontja majd Szabolcsi Miklós monográfiáját, az tehát nem pusztán abban mutatkozik meg, mire képes e klasszikusan történeti műfaj egy tőle kevésbé, és egy másik, sokkal inkább idegen környezetben. Meg fog mutatkozni abban is, mennyire másak voltak az irodalomértés kérdésirányai a nyolcvanas–kilencvenes években, mint az 1930 és 1960/70 közé tehető periódusban. Nem azon kell tehát mérnünk Szabolcsi Miklós nagyszabású munkáját, mihez is kezd a műfajjal és annak eszköztárával, hanem hogy József Attila-értelmezései válaszolnak-e egy új kérdezőhorizont dilemmáira. S a műfaj kérdése a (szerintem) terméketlen formai szintről ekkor lép át a megértés funkcionális, mert a korszak művészeti önmegértését szolgáló kérdéseinek szintjére. Ezzel, persze nem ejtjük el a morfológiai értelemben vett műfaji „fonalat", mert a problematikus helyeken – ilyen a hermeneutika valósága – a lehetséges magyarázatok maguk vétetik föl velünk őket újra.

A *„Kemény a menny"* lényegében azt a periódust öleli föl József Attila életművéből, amely két ellentétes költészettörténeti hagyomány erőterében formálódik. Jól mutatja verseinek műfajváltozati színképe, hogy a tiszta költészet modern daltradíciója és az avantgarde „szétszerelő" építkezésmódja határolja ekkor azt a mozgásteret, amelyben József Attila költészete elhelyezkedik. És itt akár még azt is leszögezhetnénk: ennek a feszültségnek nem annyira József Attila

ekkori líratermésének különleges értékei okán van jelentősége. Hisz a vonatkozó időszakban úgyszólván alig van még igazán kiemelkedő alkotása. (Magam legfeljebb a 2. *Medáliát*, a *Nyárt*, s talán a *Füstöt* sorolnám ide.) Líratörténeti nézetből viszont különösen beszédes az 1927 és 1930 közötti periódus alakulásának története. Mégpedig azért, mert mindenekelőtt két költészeti alkotásmód látens küzdelmének szín*tere*, ugyanakkor – mint nyitott és dinamikus *idő*beliség – e küzdelem eldőltének „előttjét" képezi le.

Úgy is fogalmazhatnánk, a század első harmadának két nagy alkotási modellje, az image-, illetve a montázsszerű lírai nyelvhasználat és látásmód harcának kimenetele nagyobb tét ekkor a magyar költészettörténetben, mint pusztán csak József Attila ekkori műveire vonatkoztatva. Szabolcsi Miklós fejtegetéseit a könyv műfaja szemlátomást korlátozza abban, hogy a szélesebb líratörténeti kontextusra is kiterjedjenek. Annak összefüggései, főbb kérdései azonban akkor is ott vannak érvelésében, ha egyrészt eléggé takarékosan, másrészt pedig kifejezetten tartózkodóan bánik is velük. Mindkettőnek beláthatóak az okai, de ezúttal elegendő a második tünet magyarázatára szorítkoznunk. A húszas évek végén – így látja a monográfus is – valóban valami új kezdődik: „Ennek a változásnak a jeleiről és formáiról az irodalomtörténészek, a kritikusok máig vitatkoznak, és arról is, mi ez az új, ami a 30-as évekre kialakult" (515). Sajnálható némileg ez a távolságtartás, mert bizonyos értelemben Szabolcsi Miklós is úgy ítéli meg, a változások mibenléte termékenyebb kérdés ekkor a József Attila-problémáknál: „József Attila költészetének változása – folytatja ugyanitt – 1930 körül jelzője és része is ennek az *általánosabb, mélyebb* folyamatnak." (Kiem.: K. Sz. E.) Alighanem azért is, mert monográfiája meggyőzi az olvasót arról, hogy az 1927 és 1930 közötti időszak nagyon is köztes jelentőségű: „már nem a kezdő, voltaképpen már nem is a kísérleti szakasz József Attila pályáján" (514).

Ha jól értem Szabolcsi Miklós következtetéseit, akkor a fentebbi (nála nem emlegetett, tehát ki nem tüntetett) két líramodell küzdelme végül egy harmadik javára dől el. Olyanéra, amelynek nem könnyű nevet adnunk. Szabolcsi Miklós – némileg váratlanul, ám remélhetőleg korrigálhatóan – egyfajta lírai realizmust előlegez meg itt „a 30-as évek egyik uralkodó irányaként" (301). Ha revideálja ezt a nézetét, alighanem szembe is fordul majd az akadémiai irodalomtörténet klasszifikációs örökségével. Mert bizonyosan nem újklasszicista, még kevésbé újtárgyias líra következik itt majd az 1930-as évre, hanem olyan beszédszerű hangzásmódban megalapozott „diszkurzív" nyelvhasználat, amelyet – variálva némileg Németh G. Béla „önmegszólító verstípusát" – ma már joggal nevezhetnénk a dialogikus poétika későmodern kiteljesítésének. Hol integráló (a kései nagy versek), hol pedig a szintézis lehetetlenségének esztétikai tapasztalatában részesítő kihangzással *(Eszmélet)*. Ma már alighanem bizonyosra vehető, a magyar líra – Szabó Lőrinc hathatós támogatásával – ekkor mindkét változatában világirodalmi magasságban jár. De József Attilát tekintve a kései modernség

utótörténetének nézetéből méginkább valószínű, hogy költészettörténetileg nem a kései versek, hanem elsősorban az *Eszmélet* ad tovább elevenebb örökséget.

Szabolcsi Miklós olyan fogadtatási körülmények között alkotta meg munkája új fejezetét, amelyben soha ilyen jelentőségük nem volt az elvárások megváltozásának. Az egykori „munkásköltő" paradigmája nem múlt ki ugyan, de némileg módosította a József Attila-mű politikai olvashatóságának irányait. Ha politikailag egykor a mozgalmi lobogó árnyékában helyezték el, most egyfajta liberális-demokrata őrláng otthonává tették a líráját. Ennek az olvasásmódnak a retorikája néhány éve erősödött föl igazán, de 1994 után rögtön paradigmát is váltott. Annyiban legalábbis, hogy míg akkortájt az egyéni szabadságjogok és a másság allegóriaképzésében merült ki (félreértett és együgyű változatában még a popkultúra szintjén is), a direkt aktualizációkat utóbb inkább saját hirtelen hiányuk tette beszédessé. A nyilvános politikai olvasatok fő szólama ma inkább a csend „szólamaként" van jelen: nem szűnt meg, nem „nincs", mindössze hallgat.

A kritika megváltozott várakozását elsősorban abban az igényben lehet megfigyelni, amely a költőt újabban egy konzervatív, klasszikus-modern líraértés zászlajává igyekszik emelni. A modernség utáni líra nyelvével szemközt a napi kritika gyakran olyan metaforáló svádával veszi védelmébe József Attila „igazi" költészetét, hogy már-már szinte kompromittálja vele. Irodalomértésünknek ebben az átalakuló szakaszában eléggé kétes szolgálatot téve az új esztétikai kultúrának. Főként, mert ez a felszínes zsurnalizmus legfeljebb a század eleji esztétizmus emlékezetével van felszerelkezve. Holott épp az ilyen retorikus könnyedség láttán figyelmeztetett maga József Attila arra, hogy a frappáns közkritikai jópofáskodás mennyire összeegyeztethetetlen a „szellemi tisztasággal". Ez utóbbi – írja Vágó Mártának – „nem is jelentkezhet ignotusi svádában, mert éppen mivel rendszeresség az exisztenciában, az egész exisztencia minden fogához és fokához kapcsolódik, tehát nem könnyed és nem káprázatos". Itt annak a különös paradoxonnak lehetünk a tanúi, hogy e kritikai igénytelenség láttán miként válik a későmodern József Attila olyan új költészeti irányok támaszává is, amelyekkel egyelőre a tréfálkozás szintjén próbál leszámolni – ha egyáltalán tudomásul veszi – a zsurnálkritika.

Recepciótörténetileg szintén olyan változás idejét éljük, amikor rejtett feszültség van József Attila olvasóinak több tábora között is. Tart ugyan még a kanonizált költő, a „kötelező irodalom" emlékének ressentiment-ja, nem kevés olvasót tartva jelenleg távol tőle. Leghangosabban viszont a klasszikus-modern episztémé hívei sereglik körül az életművet. Annak is különösen a záró verseit. Igényesebb és európai orientációval ugyanakkor olyan – kisszámú, de szakavatott – új olvasónemzedék is kialakult már, amely nem az egyszeri vers-csoda és a megismételhetetlen emberi sors „irodalmi" dokumentumának bűvöletében, hanem egy új esztétikai tapasztalat horizontjában fedezik fel kivételes megszólító erejét. Nemritkán Valéry, Benn, Pound vagy Celan szomszédságában. Olyano-

kében tehát, akiknek a hatása át tudta törni egy önelégült esztétizmus vagy egy kegyelemhitű művészetvallás történeti horizontját.

A legmélyebbre ható változás azonban minden kétséget kizáróan magában az irodalomtörténeti recepcióban következett be. Az 1927–30 közötti periódusról biztonsággal elmondható, hogy máris gazdagon dokumentált az értelmezéstörténete. Szabolcsi Miklósnak elsősorban ezzel a kritikai szakirodalommal kellett szembesülnie. A külső szemlélő számára ez a szembesülés mégis olyan történésnek mutatkozik, amely a (látszólagos) gazdagságot végül, sajnos, nagyfokú szegénységként érteti meg. És nyilván óriási szerepe van abban az utóbbi évek irodalomtudományi átalakulásának, hogy ez a terjedelmes szakirodalom ilyen mértékben némult el, s lényegében alig van szava a kilencvenes évek kutatójához. Első látásra súlyos állítás, rászorul tehát a magyarázatra. Az alábbi néhány tünettel azt kíséreljük meg beláthatóvá tenni, miért bizonyul nagyrészt improduktív vállalkozásnak az a kísérlet, amely érdemben próbálja megszólaltatni a József Attila-recepció során kialakult szaktudományi diszkurzust.

Németh Andor, Komlós Aladár, Tamás Attila vagy Tverdota György bizonyos írásait leszámítva nem kis meglepetéssel tapasztalja az olvasó az allegorézisnak azt a különféle rendű-rangú, indokú és kényszerűségű változatát, amely szinte körülburjánozza a verseket. Különösen az a feltűnő, hogy ez a diszkurzus mintha évtizedeken át tudatosan utasította volna el a művek iránti poetológiai és költészettörténeti érdeklődés igényét. Az egyetlen – önkényesen megválasztott – kódon keresztül végrehajtott értelmezés gyakorlata éppoly mindennapos benne, mint a fogalmi-ideológiai jelentésazonosítás, az életrajzi versinterpretáció vagy az esztétikai értelemalkotás helyét betöltő rejtvényfejtés. Szabolcsi Miklósnak innen tekintve az értelmezéstörténet ama pontjain gyűlhetett meg igazán a baja a szakirodalommal, ahol a különféle típusú allegorézisek világában kell rátalálnia valamely közösnek mondható jelentéshorizontra. Mert vajon mihez lehetett kezdeni például azzal a távoli kapcsolattal, amely (állítólag) a *Gyöngysor* és a *Dicsőséges nagyurak* között állna fönn – pusztán a kötél-motívum okán. (Vajon hány kötél-motívumos vers jöhetne akkor itt szóba – Villontól Szabó Lőrincig?) Vagy azzal az értelmezői meggyőződéssel, mely szerint a *Klárisok* a szerelem (bizonyítható?) kihunytával volna magyarázható, netán pedig, hogy a „Hosszú az Úristen" kifejezés a prédikáció hosszúságára(!) utalna, a „rövid a szalonna" viszont – amúgy jelképesen – az élet rövidségét „jelentené"...

Nos, Szabolcsi Miklós eléggé változatosan kezeli a versértelmezések e tarka örökségét. Van, ahol – a többitől mechanikusan elválasztott – saját interpretációjához ragaszkodik, van, ahol az egymás mellé montírozott „megfejtések" nyomán lényegében nyitva hagyja a következtetést, másutt pedig egyszerűen csatlakozik valamelyik mérvadónak ítélt változathoz. S bár a monográfia műfajának nem okvetlenül a műelemzés a legerősebb oldala, hagy némi hiányérzetet az az elsietett összegzési mód is, amely a művek értékelését gyakran egyetlen for-

mulára kívánja hozni. Ezek a záradékok némelykor olyan általánosságokra szorítkoznak, hogy sem a tárgyalt vers életműben elfoglalt helye, sem tágabb összefüggésben értett szerepe szempontjából nem relevánsak. Különösen olyankor, amikor a versinterpretáció maga sem mozog szisztematikusan kiépített érvelési közegben. Így azután nem csoda, hogy a monográfus néha olyan következtetésekkel is azonosul, amelyeknek bizonyosan nem osztja az esztétikai-poétikai axiomatikáját. „Az ideológia nem ráerőszakolt vörös posztó, hanem a lélekállapot természetes és hiteles kifejezése" – zárja például Fejtőnek egy tankönyvízű tételével az *Esik* című vers elemzését (408). A reprezentációs és mimezisesztétikák szakirodalmi keveredése is nyomot hagy a monográfia eljárásmódján. Az érvelés ugyanis nem mindig teszi világossá, miért vonzódik inkább a reprezentációs változathoz. Ugyanakkor valóban nehéz eldönteni, melyik nézetrendszer jegyében tekinti instanciának az életrajz adott fejezetét, amikor is bizonyos szövegeket a Vágó Márta-szerelem távlatából von egy csoportba („A távolodás versei"). A pozitivizmus hagyománya ezeken a pontokon érezteti legerősebben a hatását: a vers az élet dokumentuma, az élet pedig – mint előbb Fejtőnél is – a vers „hitelesítője" lesz.

A monográfia műfaja nemigen kerülheti meg a feldolgozandó anyag terjedelmére vonatkozó kérdést. Szabolcsi Miklósnál jól felismerhetők a kérdés *gyakorlati* eldöntésének koordinátái. József Attila e pályaszakasza itt lényegében a korrajz, a költészettörténet, az életrajz, a művek „életrajza", keletkezéstörténete, valamint az esztétikai-poétikai értékelés képezte hálózatban tárul föl előttünk. Legalaposabban láthatóan az életrajzot és a művek keletkezéstörténetét dolgozta föl Szabolcsi Miklós. A korrajz irányában elvileg határtalanul felnyitható anyagkezelés is jelzi a még funkcionális információk, illetve a járulékosak közötti választóvonalakat. Hogy itt mégsem egyértelműek a határok, arra azért néhány tétova megjegyzésből van módunk következtetni. Mert valóban – a szerzővel együtt – nem könnyű eldöntenünk, van-e szerepe e pályaszakasz jobb megértésében Bergson 1927-es Nobel-díjának (24), vagy annak, hogy 1928-ban Simon Böske lett Európa Szépe... (116)

Az ilyen eldönthetetlen – s meglehet, távoli – kérdések azonban nagyon is közeli, az egész feldolgozás koncepcióját érintő problémákká válnak akkor, ha komolyan vesszük a hasonló irodalomtudományi vállalkozások mai dilemmáit. Mindenekelőtt tehát azt a nagyon egyszerű alapkérdést, vajon kiről is szól(hat) az ezredvégi episztémé horizontjában egy monográfia? Ha ugyanis a maga temporalitásában szemléljük a pozitivizmus e kitüntetett műfaji örökségének produktív felhasználhatóságát, nem kerülhetjük meg a választ arra, ki a főszereplője egy ilyen élet- és pályarajznak. Ebből a nézetből Philippe Lejeune utóbb olyan különbségeket állapított meg az önéletrajzi epika „én"-jének összetett létmódjában, amelyeknek következményei vannak az életrajzírás műfaji lehetőségeire is. Mert ha abból indulunk ki, hogy az egyes életművek „tulajdonosainak" neve

egyszerre *több létező dolgot is* jelöl, akkor alighanem számolnunk kell azzal is, hogy az élet- és pályarajz műfaja sem egyetlen „én"-t fog megjeleníteni. Az életrajzi személy bizonyosan nem lesz maradéktalanul azonos azzal, akit szerzőnek nevezünk. A szerző a maga köztes státuszával viszont úgyszintén legalább két zónában helyezkedik el. És amennyiben a szerző nemcsak ténylegesen létező, megnyilatkozásaiért felelős személy, hanem termelője is egy diszkurzusnak (Lejeune: *Le pacte autobiographique*), akkor még ezen belül is további szerepváltozatok hordozója lehet. József Attila esetében ez azt jelentheti, hogy alapvetően meg lehet különböztetni egy diszkurzus-befolyásoló, illetve egy azt megelőző szerzői szituáltságot. Az 1927–30 közötti periódust nézve abban lehetne termékeny a pozitivizmus módszere, hogy a szerzői én-t itt még elsősorban nem a diszkurzus termelőjeként jeleníti meg, hanem sok tekintetben magának a hagyományozott és uralkodó irodalmi diszkurzusnak a *termékeként* értelmezi. A pozitivizmus eszköztára ugyanis különösen az ilyen típusú vizsgálódásra alkalmas.

És valóban: Szabolcsi Miklósnak nem is igen volt itt lehetősége arra, hogy József Attilát ekkor valamiféle diszkurzus-meghatározó szerepben állítsa elénk. Többre is vállalkozhatott volna azonban akkor, ha az életrajz alakulására ható tényezők feltárása mellett komolyabb kísérletet tesz a *költői pálya* irányait befolyásoló diszkurzuselemek viselkedésének rendszerezésére. Arra tehát, hogy a kulturális és irodalmi jelhasználat szabályrendszerei, eltérő változataik, illetve érvényesülési lehetőségeik miként, milyen mozgástérben tették lehetővé a költői szerepfelfogás formálását, egyénítését és legitimációját. Azt lehetne mondanunk, hogy persze, hát lényegében erről szól – mi másról szólhatna? – Szabolcsi Miklós könyve akkor, amikor mű és környezete viszonyát tárgyalja. Lényegében igen, lehetőségeit tekintve viszont nem mindig kielégítően.

Szemlátomást nem érvényesít ez a könyv olyan átfogó stratégiát, amely láthatóvá tudná tenni, milyen következményei vannak a művekben a diszkurzus termelte szerepeknek, illetve a költő válaszainak a fennálló szerepmintákra és költészetfogalmakra stb. Az esztétikai értékalkotás mélyebb dimenzióit érintik-e, vagy pedig pusztán a pálya aktuális alakulásrendje szempontjából van jelentőségük? Nem csak arról van szó például, milyen konfliktuózus irodalomfelfogás állhat a *Medáliák*, vagy milyen érvényű és szélességű Szabó Dezső-hatás a Babits-pamflet hátterében. (Mert hogy nem ugyanazon esetekről van szó, az bizonyos. A *Medáliák*ban alighanem szerzői-poétikai jelentőségű az avantgarde nyelvhasználat egybejátszása a klasszikus-modern vallomásossággal, míg a pamflet inkább pragmatikai, diszkurzusbirtoklási távlatban teszi magyarázhatóvá a Szabó Dezsőnél tökélyre fejlesztett változat alkalmazását. Magyarán: a műfaj eszközkészletét József Attila nyilván nem ok nélkül ítélte Szabó Dezsőnél a leghatékonyabbnak.) Szabolcsi Miklós láthatóan nemcsak a szegénylegény-szereppel szemben bizonytalan (Németh László bírálatát lényegében elhárítja, de Péter László értelmezé-

sében mégis helytállónak látja némely elemét), de nem ítéli meg következetesen a vallomáslírai komponenseket sem. Ezek egy részét *személyi* érvényű megnyilatkozásnak tartja – azaz: közvetlenül az életrajzi hátterű szerelmi líra dokumentumértékű mozzanataiként fogja fel –, másutt viszont *szerzői* szerepnek ítéli őket (lásd a *Nyár* zárlatának három változatát). Márpedig ez utóbbi esetben rendkívüli jelentősége volna a differenciáltabb megközelítésnek. Ha ugyanis pusztán háromfajta pragmatikus applikációról van szó, akkor az tekinthető a személyként értett szerző allegoretikus értelmezésjavaslatának. Ám ha a háromféleképpen is aktualizálható „üzenetnek" a vers megalkotottságából származó többértelműség a forrása – s ennek is van nyoma Szabolcsi fejtegetéseiben –, akkor a szerzőiség elve nyilván nem életrajzi, hanem poetológiai magyarázatot kíván. Ugyanez a probléma merül föl a szürreális versben fellépő alanyiság kapcsán is, melyet szintén nem reflektál a monográfus. Holott a költészettörténet e periódusában távolról sem magától értetődő az a fajta vallomásosság, amely a szürrealista képhasználatú 1. *Medáliá*ban megszólal. Az egész kérdés ugyanis szoros összefüggésben áll azzal a nehezen értelmezhető koncepcionális elvvel, hogy itt valamiféle lehiggadt szürrealizmussal volna dolgunk. Hisz nemcsak az a kérdés, volt-e számottevő radikális szürrealista kísérlete József Attilának, hanem az is, vajon – éppen a hagyományos én-konstitúció és a végig uralt értelemképzési horizont alapján – nem valamely, alapjában klasszikus-modern konstrukció dolgozik-e itt leleményesen összeválogatott szürrealista komponensekkel? Ha így volna, akkor azonban nem lehiggadt szürrealizmusról, hanem az image-elvű alkotásmód montázs-eljárással végzett kísérletéről kellene beszélnünk. (A „lehiggadt szürrealizmus" kifejezés épp az ellentétére utal. Azaz, a montázspoétika visszatekintő, klasszicizáló megnyilvánulásáról volna szó.)

Mindez ismételten annak jelzése, hogy Szabolcsi Miklós monográfiája váltakozva és nem mindig következetesen írja egyrészt a személy, másrészt a szerző élet- és pályarajzát. Van, amikor poetológiai szinten tesz kísérletet a személyi-életrajzi problematika feltárására (a Vágó Mártához írt versek, a Szabadszálláson tett látogatás tapasztalatai és a jelentésképzés szociális mozzanatai közti összefüggések stb.), és van, amikor a szerzői szint kérdéseit közelíti meg a személyi zónába tartozó érvrendszerrel. Szerző és személy e változékony megkülönböztetésének alighanem ugyancsak a Babits-pamflet a legjellemzőbb példája. A pamflet költészettörténeti jelentőségű intencióját – noha nyilván nem mentes az egyéni sérelmektől – olyan személyi-életrajzi kérdéssé fokozza le Szabolcsi Miklós, ahol már-már veszendőbe megy József Attila poétikai-költészettörténeti felismerésének rendkívüli jelentősége. Hiszen voltaképpen végül életrajzi okokra építi fel az egész affér magyarázatát. Eszerint József Attila „az ifjúság fölényével meg volt róla győződve, hogy ő a jobb költő..." (370)

S ezzel elérkeztünk e gazdag, nagyívű és komoly szakmai kihívást jelentő monográfia talán legfontosabb, legidőszerűbb kérdéséhez. A Babits-pamfletben

valójában ugyanis nem egyszerűen a diszkurzus teljhatalmú urával számol le József Attila, hanem a Nyugat lírájában kiteljesített költészettörténeti paradigmával egyáltalán. S ahogyan ekkori tájékozódásának kivételesen korszerű – és ezért nagyon is termékeny – iránykeresését (az én-válságra adható szerepkereső válaszaitól egészen a teremtő nyelviség és a közös ihlet gondolatáig), úgy a tradícióval való szembesülését is igen összetett, differenciált és következetes megoldások jellemzik. Ekkor talán még átgondoltabbak és tisztább képletűek is, mint a költőként már jóval érettebb Szabó Lőrincéit. A Nyugat-örökséget ez az esszé például nem egészében utasítja el. Szabolcsi Miklós kitűnő érzékkel hangsúlyozza, hogy az írásnak éppen az a Kosztolányi a pozitív viszonyítási pontja, aki bizonyosan nem valamiféle olcsó pragmatikai szembeállítás kedvéért válik most Babits ellenpólusává. Ha van kézzelfogható bizonyítéka József Attila tudatos, és egyáltalán nem utólagos modern-költészettörténeti felismeréseinek, annak bizonyosan a Babits-pamflet adja a legjobb példáját. Talán jelentékenyebbet az *Esztétikai töredékek*nél is. Hiszen míg a *Te meg a Világ* Szabó Lőrince valóban csak utólag, József Attila egyidejűleg észleli a kortársi líratörténet épp bekövetkezőben lévő fordulatát.

Félreértés ne essék, nem az ő költői praxisa részesül még abban (az érdem ekkor elsősorban a *Te meg a Világé*), hanem reflexiójának felismerése. Biztos líratörténeti tájékozódása pontosan azt a Kosztolányit emeli ki a Nyugat-paradigmából, aki alapjaiban újította meg a későmodernség líraértési feltételeit. Ráadásul a fordulatnak éppenséggel azokat az alapvető szemléleti-modális összetevőit hangsúlyozva, amelyek jegyében Kosztolányi máig ható örökséget adott tovább. Nevezetesen a tragikumról való beszédnek azt a formáját, amely úgy nélkülözi a tragikus akcentust, hogy közben elsúlytalanítaná a modernség – ekkor már *nem századfordulós formában hozzáférhető* – tragikus esztétikai tapasztalatát. Nem az tehát a szöveg igénye, hogy megtudjuk, „Babits bezzeg ennél sokkal rosszabb" (375), hanem hogy vegyük észre: van a Nyugat-hagyománynak továbbvihető líranyelvi modellje, csakhogy az nem a Babitsé, hanem a Kosztolányié. Ezért szögezi le, a megszakításokon keresztül érvényesülő folytonosság jegyében, hogy a kegyelmi meghatódottság esztétista paradigmája, a tragikum klasszikus-modern fensége a babitsi változat nyomvonalán könnyen hitelvesztett önsajnálattá, busongó ezüstkori öntetszelgéssé válhatik, és mint ilyen az önelégült művészetvallás üres szertartásainak lesz a szentélye. Visszavetve ezzel az egész magyar líra korszerű poétikai-szemléleti orientációját. Szabolcsi Miklós, sajnos, kevéssé hangsúlyozza József Attila e rendkívüli irodalomtörténeti jelentőségű felismerését. Aligha nem azért, mert – s itt nyilvánvalóan a tapasztalati tények igazoló erejének követelménye köti meg a kezét – ismételten nagyobb nyomatékot ad az életrajzi, s kevesebbet a poetológiai értelemben vett szerzői összefüggéseknek.

Igazságtalanok volnánk azonban, ha az e vitakérdésből adódó kritikai távlatot visszavetítenénk a szokatlan nagyságrendű vállalkozás egészére. Nemcsak azért,

mert a Vágó Márta-történet „rekonstrukciója" még akkor is nagyszabású és kivételes teljesítmény, ha egyidejűleg a módszer egyik legérzékenyebb pontját teszi láthatóvá. Ha valahol, akkor itt viselkedik a legellentmondásosabban a pozitivizmus módszerhagyománya. De egyúttal itt fejti ki leginkább a maga másként újraaktualizálható hatását is. Szabolcsi Miklós ugyanis nem a tapasztalati tények verifikációs kontrolljához folyamodik, hanem Vágó Márta előzetesen érvényesnek és igaznak elfogadott emlékezéseit teszi a történeti rekonstrukció instanciájává. S azzal mesterien lépteti párbeszédbe József Attila levelezését, látnunk kell: itt valójában nem *a valóság*, hanem két nagy elbeszélés lesz a „rekonstrukció" hitelességének tényleges kritériuma. Szöveg megy tehát szöveg elé, nem pedig a (kérdéses és elérhetetlen) tapasztalatiság. Ha Szabolcsi Miklós közelebbről is reflektálta volna ennek az eljárásnak az axiomatikáját, alighanem a modernség utáni monográfiaírás első autentikus változatának adhatta volna példáját. A tudományos argumentáció státuszának megváltozására figyelmeztetve tehát némi merészséggel akár a szövegek párbeszédének színhelyévé is nyilváníthatta volna a monográfia mai formáját. Teljes egyetértésben Paul de Man ama megfigyelésével, mely szerint „a történelmi tudás alapjai nem tapasztalati tények, hanem írásos szövegek – tetszelegjenek bár e szövegek háborúk vagy forradalmak képében" *(Blindness and Insight)*.

Bármily különös azonban, a könyv – miközben elsősorban biográfiai alapzaton építkezik – olyan hatalmas mennyiségű adalékot sorakoztat fel a húszas–harmincas évek fordulatának átfogó poetológiai értelmezéséhez, hogy pusztán ebből az anyagból máris felépíthetné e különleges átrendeződés teljes környezetét. Hosszasan sorolhatnánk itt e bizonyító erejű megfigyeléseket az interdiszkurzív szituáltság, az egyszerre több táborba tartozás logikájától – a kollektív ideológiák vonzásán és az alkotás eredetiségének megkérdőjelezésén át – egészen Szabó Lőrinc jelentőségének felismeréséig vagy az intellektuális-diszkurzív nyelvhasználat első biztos jelzéseiig. Bizonyos, hogy a legjelentősebb fejezetének küszöbéhez érkezett monográfia a következő kötetekben sokban számíthat az itt felgyűlt tapasztalatokra és következtetésekre. Együtt van úgyszólván minden, ami az érett költővé válás előzetes feltételrendszerét is új távlatba helyezheti. Szabolcsi Miklós új könyve nem egyszerűen ígéret, hanem szakmai garancia arra, hogy József Attila a kései modernség egyenrangú klasszikusaként nyerhesse el végre méltó – nem ideologikusan kinyilvánított – helyét a modernség tovahaladó folyamatában. Éspedig annak nem egyszerű regionális részeseként, hanem mint e messzeható világirodalmi korszak- és stílusváltás egyik kezdeményező exponense. Az irodalomtudomány nézetéből mindez persze olyan formátum és felkészültség függvénye, amelyeket a József Attila-filológiában továbbra is egyedül Szabolcsi Miklós mondhat a magáénak.
(Akadémiai Kiadó, 1992)

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

SZABOLCSI MIKLÓS

Válogatott bibliográfia

Összeállította*
JANZER FRIGYES

Az anyaggyűjtés lezárva: 1995. november 30.

* A Szabolcsi Miklós irodalmi munkássága. Válogatott bibliográfia. = Lit, 1981. 1–2. 275–287. felhasználásával

I. ÖNÁLLÓ ÉS TÁRSSZERZŐS KÖTETEK

Költészet és korszerűség. Bp. Magvető K., 1959. 266 l.
Klaniczay Tibor–Szauder József–Sz. M.: Kis magyar irodalomtörténet. Bp. Gondolat K., 1961.,1965. 439 l. [oroszul: 1962, franciául: 1962, németül: 1963, angolul: 1964, lengyelül: 1966, bolgárul: 1976]
Fiatal életek indulója. József Attila pályakezdése. Bp. Akadémiai K., 1963. 634 l. (Irodalomtörténeti Könyvtár)
Elődök és kortársak. Bp. Szépirodalmi K., 1964. 315 l.
A verselemzés kérdéseihez. József Attila: Eszmélet. Bp. Akadémiai K., 1968., 1969. 123 l. (Irodalomtörténeti Füzetek)
Jel és kiáltás. Az avantgarde és a neoavantgarde kérdéseihez. Bp. Gondolat K., 1971. 198 l.
Változó világ – szocialista irodalom. Bp. Magvető K., 1973. 503 l. (Elvek és utak)
A clown, mint a művész önarcképe. Bp. Corvina K., 1974. 168 l.
Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923–1927. Bp. Akadémiai K., 1977. 802 l. (Irodalomtörténeti Könyvtár)
Sz. M.–V. Scserbina: Velikaja oktyabrszkaja revolucija I vengerszkaja lityeratura. Moszkva, Nauka, 1979.
Sz. M.–Tasi József: Egy verseskönyv születése. József Attila: Döntsd a tőkét, ne siránkozz. [c. hasonmás kiadásához] Bp. Akadémiai K., 1980. 31 l.
Attila József. Berlin, Akademie Verlag, 1981. 200 l. (Literatur und Gesellschaft)
Világirodalom a 20. században. Főbb áramlatok. Bp. Gondolat K., 1987. 243 l.
„Kemény a menny." József Attila élete és pályája, 1927–1930. Bp. Akadémiai K., 1992. 562 l. (Irodalomtörténeti Könyvtár)

II. TANULMÁNYOK, KRITIKÁK, ISMERTETÉSEK

1943

Az irodalmi stílusvizsgálat XX. századi módszerei. = Egyetemes Filológiai Közlöny, 3. 366–383.

1945

Devecseri Gábor: Az élő Kosztolányi. = Magyarok, 236–238.

1946

Az antiintellektualizmus feltámadása. = Újh, 67–68.
Déry Tibor: Alvilági játékok. = Újh, 151–152.
Sőtér István: Magyar–francia kapcsolatok. = Magyarok, 636–637.
Tolnai Gábor: Végzetes esztendők. = Magyarok, 191–192.
Faludi Ferenc stílusa. Bölcsészdoktori disszertáció. Bp. 128 l.

1947

Huxley és Cini. = Újh, 68–69.

1948

Devecseri Gábor Odyssea-fordításának méltatása. = Mnyr, 130–131.
Irodalmi szociográfia. = Csillag, 5.
Komlós Aladár: Irodalmunk társadalmi háttere. = Csillag, 5.

1949

Magyar századok. Horváth János-emlékkönyv. = It, 342–438.

1950

Irodalmi nevelésünk fő problémái. 1950. 21–23.
Karinthy Ferenc: Szép élet. = Csillag, 27. 54–55.

1952

Megjegyzések a Felelet vitájához. = IÚ, júl. 3.

1955

József Attila útja. = SzN, ápr. 10.
A valóságábrázolás és a pártosság fő kérdései. MUOSZ 181.

1956

Ady Endre összes prózai művei. = MTA I. OK, 1–2. 208–219.

1957

A József Attila-kutatások néhány kérdése. = Utunk, dec. 5.
A Pléiade enciklopédiája a magyar irodalomról. = Nagyv, 7. 1095–1098.

1959

Ady. = Népművelés, jan. 1.
Attila József e la lirica europea moderna. = Roma, Societa Italiana Amici dell'Ungheria és ALitt., 203–213.
Attila József. = Sinn und Form. Berlin, 3. 359–386.
Gondolatok egy antológia olvasásakor. (Tűztánc) = ÉI, jan. 16.
Egy hetilap gondjai. = ÉI, okt. 23.
Irodalmunk időszerű kérdései. Bp. KÖPTI. 71.

1960

A XX. századi magyar irodalom története. = A kultúra világa. IV. köt. 433–519.
Az irodalom védelmében. = ÉI, szept. 16.
A kritika – mérlegen. ÉI, szept. 16.
A magyar szocialista irodalom történetének néhány kérdése. Kandidátusi disszertáció tézisei. Bp. Akadémiai K.
Nacionalizmus és a legújabb magyar irodalom néhány problémája. = MTA I. OK, 133–137.
Trzecie pokolenie pisatskie mlodych. = Nowa Kultura, aug. 21.

1961

Bioghraphie d'Attila József. Chronologie. Bp. Corvina, 165–197.
Kardos László: Vázlatok, esszék, kritikák. = ItK, 4. 488–489.
Moszkva, 1961. december. = ÉI, dec. 23.
Saitos Gyula József Attila-kézirata. = ItK, 722–744.

1962

Attila József: Sztihi. Bev. Sz. M. Moszkva, Goszlitizdat, 405 l.
Két megjegyzés két (nem mai) versről. = ÚI, 771–773.
O szosztojannii kritikii v Vengrii = Voproszü Literaturü, 12. 134–137.
Poesie di Attila József. Bev. Sz. M. Lerici. Milano.

1963

Attila József dans la littérature universelle. = Europe, 7–8. 67–71.
Biografia die Attila József. = Attila József Poemas escogidos. Buenos Aires. Horizonte, 91–110.
Hozzászólás a modern művészetek kutatásának módszertani problémájához. = Művészettörténeti Dokumentációs Központ Kiadványai. 4. 66–69.
Irodalom – exportra? = ÉI, nov. 23. 3–4.
József Attila. = Beszélő tájak. Szerk. Hatvany Lajos. Bp. 329–336.
Knigi o kotorüh govorjat. = Voproszü Literaturü, 12. 231–234.
Kroó György: Bartók Béla színpadi művei. = ItK, 123–124.
Problèmes de l'évolution de la poésie lyrique socialiste. = ALitt, 509–514.
Tendances nouvelles dans la littérature hongroise d'aujourd'hui = International PEN Bulletin of Selected Books, 4. 125–138.
Tvorcseszki metod a konkretnüe zadacsi kritiki. = Voproszü Literaturü, 11. 99–102.
Über die Entwicklung der ungarischen sozialistischen Literatur. = Zur Geschichte der sozialistischen Literatur. 1918–1933. Berlin, Aufbau Verlag, 284–303.

1964

Két vers között. Garai Gábor lírája. = Kr, 10. 36–39.
A kritika – nemzetközi nézőpontból. = Kr, 5. 36–38.
„Nehéz emberek." = Kr, 12. 3–5.
A „nemzetközi" és „nemzeti" egységért. = Nagyv, 746–749.
A valóság vonzásában. ItK, 396–398.
Vita közben. Garaudy realizmus-elméletéről. = Nagyv, 1714–1719.
Weöres Sándor új verseiről. = ÉI, máj. 23.

1965

Hudozsesztvennoje iszledovanije problemü moralü. = Voproszü Literaturü, 12. 22–29.
Húsz év magyar költészete. = TársSz, 6. 24–42. [és = Élő irodalom. Bp. 1969. Akadémiai K., 29–48.]
A legújabb magyar irodalom világirodalmi kapcsolatai. = A mai magyar irodalom esztétikai kérdései. Szerk. Pándi Pál. Bp. Magvető.
Szporü vokrug dokumentarnoj literaturü. = Innosztrannaja Literaturü, 4. 211–214.

1966

Attila József und die Weltliteratur. = Littérature et réalité. Szerk. Köpeczi Béla, Juhász Béla. Bp. Akadémiai K., 241–245.

De la littérature hongroise d'aujourd'hui. Bp. Pannonia, 87–98. [angol, német, orosz, spanyol nyelven is]

Eszmék és téveszmék. – Még egyszer eszmékről és téveszmékről. = A szocializmus irodalma. Szerk. Nyírő Lajos. Bp. Gondolat K.

Une poésie qu'on achète. = Europe, 3. 126–133.

Tamás Aladár: Aggodalom jegyében. Bev. Sz. M. Bp. Magvető K. (Elvek és utak)

1967

Balázs Béla. = Arcképek a magyar szocialista irodalomból. Szerk. Illés László. Bp. Kossuth K.

A 70 éves Fábry Zoltán köszöntése. = Nszab, aug. 5.

József Attila. = Arcképek a magyar szocialista irodalomból. Szerk. Illés László. Bp. Kossuth K.

Kovács András: Nehéz emberek. = Filmelmélet. Szerk. Lukács Antal. Bp.

A nemzetközi avantgarde. = Kr, 12. 3–13.

Szövegelemzés és történetiség. = Kr, 5–6. 40–45.

1968

Un exemple de l'influence italienne en Hongrie au 17e siècle. = Studi Francesci, aug. 125–129.

A film klasszicizálódásának vagyunk tanúi. = Filmkultúra.

Hozzászólás a Vita mai filmművészetünkről c. ankéthoz. = TársSz, 1. 90–92.

Kétféle költészet. = Kr, 8. 30–35.

Munkásság és műveltség. Veres Péter: A szocialista műveltségről című cikkéhez. = Nszab, 281.

L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international. = La Pensée, 12. 94–112.

Possibilité des méthodes génétiques et structuralistes dans l'interpretation des textes. = ALitt, 1–2. 165–173.

1969

Adytól a mai irodalomig. Századunk magyar irodalmának kutatásáról. = Nszab, 207.

Béla Balázs. = Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen. Szerk. L. Magon, G. Steiner, W. Steinetz, Sz. M., Vajda György Mihály. Berlin, Akademie Verlag, 1969. 435–452.

Deux types de poésie. Exemple de l'interdépendance de la fonction et de la forme dans l'art.= ALitt, 1–2. 127–136.

Hozzászólás Kenyeres Zoltán tanulmányához az irodalomtörténeti periodizációról. = It, 2. 371–376.

A kultúra fogalma. A kultúrpolitika fogalma. = Népművelési Értesítő, 4. 277–292.

A neoavantgarde kérdéseihez. = Vság, 12. 46–63.

Permanens művelődés. = ÉI, 19. 1–2.

A verselemzés kérdéseihez. = Alföld, 4. 62–67.

Vita és gondolkodás közben. = Kr, 11. 12–20.

1970

József Attila. = József Attila: Ferencvárosi szél. Bp. IX. kerületi Tanács Kiadása, 166–197.
József Attila és a francia irodalom. = Eszmei és irodalmi találkozások. Tanulmányok a magyar–francia irodalmi kapcsolatok történetéből. Bp. Akadémiai K.
Béládi Miklós–Sz. M.: A szellemi élet műhelyei. = ÉI, 5.
Szerb Antal tanulmányai. = Kr, 10. 6–13.
A szocialista közízlés problémái. = MH, nov. 20.
A tizenötödik év elé. = Nagyv, 1. 145–148. [a Nagyvilágról]

1971

Avantgarda-medjunaroda knjizevna pojava. = Umjetnost Rijeci, 2. 99–112.
D'une enquête sociologique sur la vie littéraire hongroise actuelle. = ALitt, 1–4. 487–492.
Bevezetés Szerb Antal Gondolatok a könyvtárban című kötetéhez. Bp. Magvető K.
Eredmények és feladatok. = A novellaelemzés új módszerei. Bp. Akadémiai K.
Irodalmi közízlés és ismeretterjesztés. = Nyelv és Irodalom, 1. 119–127.
József Attila. = Encyclopedia Universalis. Paris. 519.
Littérature et idéologie. = Hel, 2. 217–219.
Miért szép? = Nagyv, 5. 764–766.

1972

Avant-garde – neo-avant-garde, modernisme: questions and suggestions. = New Literary History, 1. 49–70.
L'avantguardia literatia y artistica come fénomeno international. = Casa de las Americas, szept.–okt. 4–19.
Bori Imre: Az avantgarde apostolai. = Kr, 9. 24.
Fenyő Miksa (1877–1972). = ItK, 3. 416.
Az irodalomtudomány jelent alakító, jövőt idéző szerepe. MNemz, 112.
József Attila szobra előtt. = Nszab, dec. 3.
A kultúra szerepe a szocialista társadalomban. = Kulturális kérdések. Bp. Kossuth K., 3–24.
Mágia és révület új hulláma. = ÚjÍ, 12. 71–78.
Milyen volt, milyen most, milyen legyen. = ÉI, 11. 3–4.
Tudományos feladatok és társadalmi igény. = MTud, 10. 613–621. és MTA I. OK, 1973. 2–4. 269–276.

1973

„...akkor inkább Bakunint és Kropotkinkát" = Meghallói a törvényeknek. Bp. Akadémiai K.
Attila József et la littérature française. = HungPen, 3–14.
Expressionism in Hungary. = Expressionism, as an international literary phenomen. 21. essays. Paris–Bp. Didier–Akadémiai K.
Gyergyai Albert köszöntése. = Kr, 1. 18.
Jauss, H. R.: Literaturgeschichte als Provokation. = Hel, 2–3. 434–435.
A kulturális szerkezet és a televízió. = MRT Tömegkommunikációs Kutatócsoport.
Költő, hatalom, forradalom. Válaszok a párizsi L'Europe Petőfi-számának kérdéseire. = Kort, 1. 70–72.

Ljubov k vszlemoj (Ferenc Juhász). = Inosztrannaja Literaturi, 5. 264–267.
„Megfáradt ember." = ItK, 2–3. 309–315.
Une synthèse de l'affirmation et de l'opposition. = Europe, febr. 120–123.

1974

Az Akadémia a közoktatás korszerűsítéséért. = MTud, 4. 229–237. [A Nyíregyházán, 1974. febr. 1–3-án rendezett tanácskozáson]
Búcsú B. L. Szucskovtól. = ÉI, 49. Szocialiszticseszkoj obscsesztvennüj vkusz i szocialiszticseszkoe szoznanie. = Szovremennüe problemü literaturovedenija is jazükoznanijaq. Moszkva, Nauka, 55–64.
Egymás mellett élés és ideológiai harc. = Nszab, 252. [Kerekasztal-értekezlet az Írószövetségben]
„Az ésszel felfogott emberiség világossága." = MTud, 11. 645–655. és MTA I. OK, 1–4. 265–277.; rövidítve: ÉI, 1975. 16.
Hazafiság és internacionalizmus. = Száz, 1. 220–261. [Vitaülés, Vácrátót, 1973. szept. 26.]
A horvát–magyar regényszimpózium elé. = Lit, 2. 36–40.
Hozzászólás az MTA Művelődéskutató Bizottság vitaülésén. [1974. jún. 12.] = Kultúra és Közösség, 3. 5–48.
A XX. századi magyar irodalom fő irányai c. tanácskozás bevezetője. = Lit, 4. 63–68.
Ot isztorii — k szovremennoszti. = Voproszü Literaturü, 12. 106–122.
József Attila Tanítások-ciklusáról. = Ttáj, 4. 59–67.
Juhász Ferenc: A megváltó aranykard. = Kr, 4. 22–23.
Közoktatásunk tartalma és az egyetemes közművelődés. = Közn, ápr. 26. 12–27.
A kritika kettős szerepe a jövő kultúrájában. Bevezető előadás az irodalomkritikusok nemzetközi konferenciáján. = MNemz, 265.
A kultúra jövője. = Dunántúli Napló, dec. 18.
A kulturális forradalomról. = A közművelődés kérdései. Bp. Kossuth K., 62–77.
Kultúra és békés egymás mellett élés. = Kr, 12. 3–4.
Magris, C.: Lontano da dove. = Hel, 1. 117–118.
A magyar irodalom története a XX. században. = Hazánk, Magyarország. 1974.
Megőrzés és újítás. Bizottságaink munkájának egy éve. = MTA I. OK, 1–4. 373–379.
Tanulmányok az újabb francia irodalomról. = Nagyv, 11. 1737–1739.
Szocialista közízlés – szocialista tudat. = Ízlés és kultúra. Bp. Kossuth K., 112–127.

1975

Attila József in yasan ayibüsu ne sairi. = Militan (Ankara), 3. 35–45., 72–75.
Avant-garde, néo-avantgarde, modérnité: Questions et suggestions. = Revue de l'Université de Bruxelles, 1. 38–63.
Dersi Tamás. = ItK, 1975. 5–6.
Egy fiatal szocialista költő verse. József Attila: Végül. = Kort, 4. 641–645.
Freiheit, komm! Du gebär mir die Ordnung... = Verteidigung der Menschheit. Berlin, 287–306.
Hozzászólás az „Iskolában jártam 2000-ben" c. beszélgetéshez. = Magyar Ifjúság, 52. 7–9.
Az irodalmi konstruktivizmusról. = „Vár egy új világ." Szerk. Illés László és József Farkas. Bp. Akadémiai K., 70–80.
Az „irodalomtörténettől" az „irodalomkutatásig". = Lit, 1. 10–15.

Irodalomtudományunk harminc éve. = Nógrád, júl. 26.
József Attila Poiemas. Bev. Sz. M. Madrid, Visor.
Korszerű és szocialista a mai művészetben. = Pártélet, 2. 61–64.
A magyar szocialista irodalom kutatásának problémái; vitaösszefoglaló; megjegyzések. = Tanulmányok a két világháború közötti hazai szocialista és antifasiszta irodalom kérdéseiről. Szerk. Illés László és Kabdebó Lóránt. Bp. NIP, 8–14., 56–57., 155–157.
A marxista kritika az ideológiai élet nemzetközi porondján. = SzI, 1. 131–133.
Mit jelent Önnek a film? Válaszol Sz. M. = Filmkultúra, 3. 93–96.
Nationale Tradition. Avantgarde, sozialistische Synthese. Die Dichtung Attila Józsefs. = Literaturen europäischer, sozialistischer Länder. Szerk. H. Olschowska, L. Richter, Berlin–Weimar, Aufbau Verlag, 307–325.
Nemzeti dal. Verselemzés. = Miért szép? A magyar líra Csokonaitól Petőfiig. Szerk. Mezei Márta és Kulin Ferenc. Bp. Gondolat K., 465–479.
Niektoré literárne prudy násého storoica. = Slovenska Literatura, 1. 62–71.
Poszler György: Szerb Antal. = It, 4. 1021–1027.
Szauder József. Búcsúztató. = ItK, 3.

1976

Az anarcho-groteszk a fiatal József Attilánál. ItK, 4. 433–444.
Búcsú Bárczi Gézától. = MNy, 1. 1.
Az első sajtótámadás József Attila ellen. = ÉI, 3.
Esteticko iskustvo I buducnost. = Kniizevna Kritika, szept.–okt. 35–38.
Készülő szintézisek a tudományos fejlődés folyamatában. = MTud, 10. 594–598.
Király István: Irodalom és társadalom. = Kr, 10. 22–24.
Kritikusok között Portugáliában. = ÉI, 16. 6–7.
A Korunk és a marxista gondolat. = Kort, 9. 1459–1466. és 50 éves a Korunk. Szerk. Kabdebó Lóránt. Bp. PIM, 1977. 7–19.
Megjegyzések egy magyar stílusjelenséghez. = NytudKözl, 2. 441–451.
A művelődéspolitika fogalma. – A művészet párt- és állami irányításának néhány kérdése. = A közművelődés kérdései. Szerk. Ács Ferencné. Bp. 5–15.; 318–326.
Report on the International Symposium on the Autonomy of Art. = The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 3. 373–374. [Felszólalás Hollandiában]
A szocialista világirodalom kérdéséhez. = Lit, 1. 23–31. [Előadás az MTA Irodalomtudományi Intézet konferenciáján]
Válasz Jurij Barabasnak. (A szocialista irodalmak együttműködéséről.) = SzI, 10. 153–154.

1977

Attila József–Gyula Derkovits–Béla Bartók. = „Wir stürmen in die Revolution." Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Akademie Verlag, 109–129.
Babits Mihály: Arcképek és tanulmányok. = Nszab, 155.
Fragen der Kulturpolitik und Kulturentwicklung auf dem XI. Parteitag der ungarischen sozialistischen Arbeiterpartei. = Kultur in sozialistischen Ländern. Berlin, Dietz Verlag, 124–143.
Halandzsa. Nyelv és valóság Karinthy Frigyes műveiben. = A közvetítő. Egy iro-

dalomtanár emlékezete. Szerk. Bálint Éva. Bp. Tankönyvkiadó, 105–132. és Kort, 1978. 3. 461–472.

Kis tanulmány Adyról. = Ady Endre verses antológiája. Tokió, Kobunsha, 89–101.

Literaturgeschichte und Arbeiterbewegung. = „Wir stürmen in die Revolution." Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Akademie Verlag, 11–35.

Néo-symbolicité, néomagie: deux phénomènes de l'art contemporain. – Masques et signes comme expression de la crise entre la société et l'artiste. = Actes du VIIe Congrès International d'Esthétique. Bukarest, 455–457.; 679–685.

Neues in den sozialistischen Literaturen. = Weimarer Beiträge, 11. 78–80.

Próza – farmerben. Alexander Flaker: Jeans Prosa. = Nagyv, 1562–1564.

Strukturalizmus, napikritika és közönség Franciaországban. = A strukturalizmus-vita. Dokumentumgyűjtemény. 1. rész. Bp. Akadémiai K., 9–24.

A 100% évfordulóján. = Tamás Aladár: A 100%. A KMP legális folyóirata 1927–1930. Bp. Akadémiai K., 321–325.

Szocialiszticseszkaja idejnoszt v szovremennoj vengerszkoj literature. = Literature isztoricseszkogo optimizma. Szerk. Sz. A. Serlaimova, V. A. Horev. Moszkva, Progressz, 62–74.

A történeti módszerek megújulása és a komparatisztika. = Hel, 3. 348—352. [Előadás az AILC-kongresszuson]

Vidoizemenija znaka o szovremennem zapadoevropejszkom neoavantgarde. = Szemiotika I hudozsesztvennoje obscsesztvo. Moszkva, Nauka, 59–74.

1978

Bori Imre: Krleža. Egy monográfia margójára. = Nszab, 190.

L'expressionisme et sa parenté. = „Expressionismus" im europäischen Zwischenfeld. Szerk. Zoran Konstantinoviæ. Innsbruck, 33–36.

Zur Frage der kulturellen und Künstlerischen Freiheit im Kampf gegen den Antikommunismus. = Die sozialistischen Kultur und die ideologische Auseinandersetzung in der Gegenwart. Berlin, 163–170.

Az irodalom üzenetei. = ÉI, 9. 3.

Irodalomtörténet és a munkásmozgalom története. = Munkásmozgalomtörténet. Szerk. Vass Henrik és Sipos Levente. Bp. Akadémiai K., 101–119.

Kultura I mirnoe szoszuscsesztvovanie. = Puti hudozsesztvennogo progressza. Szerk. J. P. Guszev. Moszkva, Progressz, 171–191–179. [Ugyanitt: József Attila, Derkovits Gyula, Bartók Béla. 224–238.; Garai Gábor és Váci Mihály. 312–317.]

Magyar irodalomkritika, valóság a hetvenes években. = TársSz, 8–9. 123–136.; Ttáj, 10. 36–48. és A hetvenes évek magyar irodalmáról. Szerk. Agárdi Péter. Bp. Kossuth K., 1979. 336–365.

Múltról és jövőről – gondolatok a nyelv- és irodalomtudomány 150 évéről. = MTA I. OK, 1–2. 3–10.

A művelődéspolitika fogalma. = Szocialista közművelődés. Szerk. Ács Ferencné. Bp. Kossuth K., 283–289.

A Nyugat világirodalmi tájékozódása. = Lit, 3–4. 85–88. és Mégis győztes, mégis új és magyar. Tanulmányok a Nyugat 70. évfordulójára. Szerk. R. Takács Olga. Bp. Akadémiai K., 1980. 175–180.

Ortutay Gyula. = MTud, 7–8. 613–615.
A szocialista világkultúra fejlődése. = MH, 303.
A társadalomtudományok szerepe a társadalomirányításban. = Nszab, 125–131.
A tudományos minősítés problémáiról. Kevesebb formalizmus, több nyitottság, dinamikusabb légkör. = MTud, 5. 396–398.
Zu Probleme der sozialistischer Weltliteratur unter geschichtlichen Aspect. = Internationale Literature des sozialistischen Realismus 1917–1945. Szerk. Georgi Dimov, Sz. M. és mások. Berlin–Weimar, Aufbau Verlag, 91–103.

1979

Attila József. = Nouvelles de Hongrie. jún. 9.
Avantgarde, Neo-avantgarde, Modernismus. Fragen und Vorschläge. = Künstlerischen Avantgarde. Szerk. K. Barck, D. Schlenstedt, W. Thierse. Berlin, Akademie Verlag, 23–38.
Beszámoló a Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának tevékenységéről. = MTA I. OK, 3–4. 461–478.
Bevezetés és hozzászólás „A magyar szürrealista irodalom" című vitához. = HungKözl, 36–37. 7–8., 65–68.
Bokor László. = ItK, 4. 497–498.
Csoport, iskola, áramlat. = Hel, 3. 349–357.
Értelmiség és forradalom. = Lit, 2–3. 122–127. és ALitt, 1–2. 1–14.
Fin de siècle. Szerk. R. Bauer, E. Heftrich, H. Koopman és mások. = Hel, 3. 429–430.
Gyorsuló irodalom. = Nszab, 241.
Hauser Arnold. = MTA I. OK, 1–2. 208–209.
Indulatos jegyzetek a mai magyar prózáról. = A hetvenes évek magyar irodalmáról. Szerk. Agárdi Péter. Bp. Kossuth K., 11–13.
A jel változásai a mai nyugat-európai neoavantgarde-ban. = Szemiotika és művészet. Szerk. J. J. Barabas, J. M. Meletyinszkij, Nyírő Lajos, Sz. M: Bp. Akadémiai K., 49–58.
József Attila. = „Wir kämpften treu für die Revolution." Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Akadémiai K., 155–184.
Kategorii obscevo I aszobennevo is dialektyika iz vzaimodeesztivije. = Aktualnije problemi szpravitelnovo izucsenija literatur szocialiszticseszkih sztran. Szerk. N. I. Balasov és mások. Moszkva, 24–28.
Kulcsár Kálmán–Ránki György–Sz. M.: Obscsesztvennüe potrebnoszti – obsesztvennüe nauki. = Materialü 3. szovescsanija vice-prezidentov akademij nauk szocialiszticseszkih sztran no obscsesztvennüm naukam. Bp. MTA, 30–71.
Literature, Criticism and Reality in the Hungary of the Seventies. = The New Hungarian Quarterly, 76. 126–140.
A nyugati magyar irodalomról. = Je, 9. 843–851.; 10. 928–938. [Kerekasztal-beszélgetés]
Remarques préliminaire concernant les conceptions esthétiques de la periodisation littéraire.; La littérature comparée au'jourd'hui: théorie et pratique.; Remarques sur l'avantgarde. = Actes du VIIe Congrès de l'Association Internationale de la Littérature Comparée. Montreal–Ottawa 1973. Szerk. Éva Kushner és Roman Sturs. Stuttgart, Ernst Bieber, 93–94.; 211–212.

La littérature hongroise sous la Commune. = L'activisme hongrois. Szerk. Ch. Dautrey, J-C. Guerlan. Paris, Gondal-Darly, 80–85.
Milyen nálunk a szellemi élet? = Válogatás a politikai sajtóból. Bp. 275–318. (Politikai vitakör kiskönyvtára. 8. sz.)
Pesti szürrealizmus. Komor András egy novellájáról. = Valóság és varázslat. Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról. Szerk. Kabdebó Lóránt. Bp. PIM és NIP, 227–230.
A szocialista irodalomról. [Rádióműsor] = és A hetvenes évek magyar irodalmáról. Szerk. Agárdi Péter. Bp. Kossuth K., 14–43.
A szocialista világirodalom kérdéséhez. = „Induló balra." Tanulmányok a szocialista világirodalom kialakulásáról. Bp. Kossuth K., 57–63.
A szocialista világkultúráról. = TársSz, 1. 41–47.

1980

Attila József dans la littérature mondiale de son époque. = ALitt, 3–4. 233–243.
Egy kiadatlan „Szép Szó" dokumentum. = Kr, 4. 13–14.
Gondolatok újragondolása az akadémiai József Attila-ülésszakon. = MNemz, 236.
Interludium. Fellini: Zenekari Próba. = Filmvilág, 11. 20–21.
Az irónia Déry Tibor műveiben. [Részvétel kerekasztal-beszélgetésben.] = Je, 6. 549–557.
Kortársunk: József Attila. [Részvétel a Társadalmi Szemle szerkesztőségében rendezett kerekasztal-beszélgetésben.] = TársSz, 4. 77–99.
A kultúra. = A kultúra fogalmáról. Szerk. Szerdahelyi István. Bp. Kossuth K., 41–46.
Die literarische und künstlerische Avantgarde als internationales Phänomen. = Vergleichende Literaturforschung in der sozialistische Ländern. 1963–1979. Stuttgart. 1980. 123–143.
A neo-avantgarde magyarul. [Részvétel kerekasztal-beszélgetésben.] = Je, 10. 939–948.
József Attila és a kortárs szocialista líra. Bp. TIT, 14 l.
József Attila korának világirodalmában. = MH, 234. és MTud, 12. 891–898.
József Attila költői nyelvéről. = It, 3. 593–606.
La renaissance des méthodes historiques et la littérature comparée. = Actes du VIIIe Congrès de l'AILC. Bp. 1976. Vol. 1–2. Szerk. Köpeczi Béla. Stuttgart, Kunst und Wissen–E. Bieber. 2. köt. 469–475.
A szocialista világkultúráról. = Szocialista közművelődés. Szerk. Ács Ferencné. Kossuth K., 373–382.
The Timeliness of Attila József. = New Hungarian Quarterly, 79. 92–118.
Történelmi jelen idő. Áttekintés és összefoglalás. 1. rész. [Béládi Miklós, Bodnár György, Király István és Sz. M. beszélgetése] = Alf, 3. 54–64.
Újfalussy József köszöntése. = Muzsika, 2. 7–8.
Válasz a Mozgó Világ körkérdésére. = Mozgó Világ, 4.

1981

Berend T. Iván–Pápai Béla–Császár Ákos–Sz. M.–Kovács Lajos–Szarka József: A szekcióvezetők összefoglalói. = Közn, 38. 7–10. [A közoktatás fejlesztésének kérdései c. tanácskozásról]
Bevezető tanulmány. = A neoavantgarde. Antológia. Szerk. Krén Katalin és Marx József. Bp. Gondolat K., 560 l. (Izmusok)

La historia de la literatura y la historia del movimiento obrero. = Casa de las Americas, szept.–okt. 13–25.
Irodalmi folyóirataink a 70-es években. = Alf, 2. 3–11.
Irodalom a gyorsuló időben. Pilinszky János költészete. = Je, 5. 457–468. [Béládi Miklós, Bodnár György, Keresztury Dezső, Lengyel Balázs és Sz. M. beszélgetése.]
Literatur in Umwälzung. Ein Versuch. = Komparatistik. Heidelberg, 79–87.

1982

Die Epoche des synthetischen Neorealismus. = Neoh, 1. 23–30.
A kultúra esélyei. Világkonferencia Mexikóban. = ÉI, 37. 3.
A magyar russzisztika helyzetéhez. = SzI, 10. 167–168.
Merre tart a magyar középiskola? = TársSz, 12. 95–100.
Nyelv és mű. Canettit olvasva. = Nagyv, 7. 1071–1074. [Canetti, Elias: Die gerettete Zunge; Die Fackel im Ohr; Die Blendung. – Káprázat]
On the Spread of Symbolism. = The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Bp. Akadémiai K., 732 l.
Számvetés ünnepén. = PedMűh, 3. 35–38. [Az ének-zene tanítás Szabolcs-Szatmár megyében.]
Az új Országos Pedagógiai Intézet programjáról. = PedSz, 11. 1021–1022.
Az új Országos Pedagógiai Intézetről. = Köznevelési Évkönyv. 1981–1982. 63–72.

1983

Akadémiai üdvözlő beszéd. Gyoma, Kner Nyomda, 1983. (A Kner Nyomda Múzeum füzetei. 3., A Kner Nyomda centenáriumi ünnepségének előadásai)
Művelődési anyag – iskolában és iskolán kívül. = Borsodi Művelődés, 4. 16–25.
Ötnapos tanítási rendszer az iskolákban. = PedSz, 10. 906–912.
Probleme des kulturellen Erbes der Avantgarde und ihres Beitrags zur Gegenwartsliteratur. = Weimarer Beiträge, 3. 434–445.
Az új Országos Pedagógiai Intézet programja. = PedSz, 1. 75–77.

1984

Irodalomtudomány a változó világban. = Nagyv, 11. 1702–1708.
A jövő műveltségképe. Szolnok, Szolnok Megyei Pedagógiai Intézet. 1984. 28 l.
Tálasi István. 1910–1984. = MTud, 10–11. 939–940.
Töredékes gondolatok a középfok antinómiáiról. = PedSz, 5. 460–463.
A történelmi múlt és a jelenkutatás. A tudomány szerkezetének átalakulása. = MH, 114. 8.

1985

Az EKB műveltségképének pedagógiai problémái. = BarMűv, 3. 12–16.
Radnóti halálos tájai. = Alf, 4. 53–59.
A műveltségkép alakulása 1945 óta. = Közn, 20. 6–7.
Őrlődéseim! = PedMűh, 3. 13–16.
Ötvenes évek – mai tanulságok. = ÉI, 26. 5.

1986

L'Avant-garde littéraire hongroise et l'itinéraire poétique d'Attila József. = Revue de Littérature Comparé, júl.–szept. 295–306.

Bevezetés. = Mérei Ferenc. 1909–1986. „...vett a füvektől édes illatot". Művészetpszichológia. Bp. Múzsák.
Einige Tendenzen der zeitgenössischen Epik. = Weimarer Beiträge, 10. 1618–1625.
Los métodos modernos de análisis de la obra. = Textos y contextos. La Habana, 21–23.
Műveltségünk változó képe. = MTud, 12. 959–969. [rövidebb változata: Nszab, 246. 13.]
Simon, Claude: Hagyomány és forradalom. Ford. Rayman Katalin. Bev. Sz. M.: Claude Simon ars poeticája elé. = Nagyv, 9. 1374–1380.
Tények, célok, tervek. Oktatásunk mai helyzetéről. = Prop, 6. 39–46.
Über einige probleme der modernen Literaturgeschichtsschreibung. = The Future of Literary Scholarship – Die Zukunft der Literaturwissenschaft. Internationales Kolloquium an der Universität Bayreuth, 1985. Lang, 51–60. (Bayreuth Beiträge zur Literaturwissenschaft)

1987

Szél, tűz, víz. Karinthy Frigyes obszessziói. = ÚjÍ, 10. 44–48.
Vita és együttgondolkodás a mai magyar műveltségképről. = MTud, 6. 498–500.
World Literature of the Last Decade: a Survey. = Neoh, 1. 115–126.

1988

Az átértékelt átértékelés. Kassák Lajos 1934-ben. = Kassák Lajos Emlékkönyv. Szerk. Fráter Zoltán és Petőcz András. Bp. ELTE, 45–55. (Eötvös könyvek)
Érvek és kételyek a posztmodernizmus dolgában. = Kr, 5. 19–21.
Kettős feladat. Gondolatok és észrevételek a cigánytanulók neveléséről közoktatásunk mai helyzetében. = ÚjSzem, bemutatószám. 6–11.
Tanuló és valóságközeli történelemtanításra van szükség. = Közn, 21. 7–8.
Tinódi emlékek ápolása Nyírbátorban. = PedMűh, 3. 109–112.

1989

Brecht és Bernhard kísérletei a „világtalány" megoldására. = Nagyv, 11. 1695–1700. (Mittenzwei, Werner: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln., Bernhard, Thomas: Auslöschung.)
Néhány megjegyzés Bartók Béla és Lukács György viszonyáról. ELTE Sub Minervae Nationis Praesideo, 232–238.

1990

Király István. 1921–1989. = MTud, 4. 480–481.
Late Symbolism in Hungarian and Austrian Literature. = ALitt, 1–4. 369–376.

1991

Hogyan írtunk, hogyan írjunk irodalomtörténetet? = Alf, 5. 51–56.
Előszó. = Jelzések az elsajátított műveltségről. Szerk. Horánszky Nándor. Bp. Akadémiai K. (Közoktatási Kutatások)
Wandlungen im ungarischen Feuilletoustil um die Jahrhundert-Wende. = Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur. Bp. Akadémiai K., 101–115.

1992

Az Akadémia és a „kettészakadt irodalom". = MH, 109. [mell.] I.

Kodály és a Magyar Tudományos Akadémia. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Szerk. Bónis Ferenc. Kecskemét, Kodály Intézet, 58–62. (Magyar Zenetörténeti tanulmányok)
Paradigmaváltás? Korszakhatár? = „de nem felelnek, úgy felelnek" A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján. Szerk. Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 207–216.
Múlt és távol vonzásában. = Nagyv, 3. 400–404. (Ormesson, Jean de: Histoire du juif errant., Le Clézio, J. M. G.: Onitsha., Duras, Marguerite: L'amant de Chine du Nord.)
Tagok, díjak, eszmék. = MTud, 8. 928–934. [Az MTA irodalompolitikájáról]
Takács Etel. 1921–1992. = Mnyr, 1. 124–125.

1993

Béla Bartók and György Lukács. = Hungarian Studies on György Lukács. 1. köt. 87–96.
A megkínzott emberiség. József Attila egy szonettjéről. = It, 1–2. 230–240. [Emberiség]
Peter Weisstől József Attiláig. = Nagyv, 6–7. 724–731.

1994

Problémák a műveltségkép körül. = Iskolakultúra, 4. 22–23. 22–26.

1995

„Dobol az ingerült idő". József Attila 1930 ősze után. = „A Dunánál" Tanulmányok József Attiláról. Szerk. Tasi József. Bp. PIM, 1995. 15–20.
Időszerű-e a Radnóti-magatartás? = It, 1. 84–91.

III. SZERKESZTŐI, ÖSSZEÁLLÍTÓI MUNKÁK

A Magyar Klasszikusok Szerkesztőbizottságában 1950–1962 között 92 kötet szerkesztésében való részvétel
József Attila Összes Művei I–II. Sajtó alá rendezte Sz. M. és Waldapfel József. Bp. Akadémiai K., 1952. [1955: 2. kiadás]
Germanica, Hungarica. Szerk. Sz. M. és Vajda György Mihály. = Neoh, 1992. l. 9–140.
József Attila válogatott művei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1952. 462 l. (Magyar Klasszikusok)
József Attila összes versei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1954. 686 l.
József Attila összes versei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1955. 691 l.
Irodalom és felelősség. Gyűjtemény 10 év irodalmi kritikáiból. Szerk. Sz. M. Bp. Művelt Nép, 1955. 602 l.
József Attila Emlékkönyv. Szerk. Sz. M. Bp. 1957. 496 l. +16 tábla
József Attila Összes Művei III. Cikkek, tanulmányok, vázlatok. Sajtó alá rendezte Sz. M. és Waldapfel József. Bp. Akadémiai K., 1958. 468 l.
József Attila: Külvárosi éj. Válogatott versek. Vál. és utószó: Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1958. 316 l. (Olcsó Könyvtár)
Szöveggyűjtemény a mai magyar irodalomból. [a IV. osztályos gimnáziumi tankönyvhöz] Szerk. Sz. M. Bp. 1960. [majd további kiadások] Tankönyvkiadó, 306 l.

Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. Szerk. Illés László és Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1962. [1963: 2. kiadás] 676 l. (Irodalom – Szocializmus)
A magyar irodalom története. 1905–1919. 5. köt. Szerk. Sz. M., Főszerk. Sőtér István. Bp. Akadémiai K., 1965. [1980: új kiadás] 543 l.
Mérföldkő. Egy emberöltő a magyar irodalom tükrében. Szerk. Sz M. és Kenyeres Zoltán. Bp. Corvina, 1965. 334 l. [angol, német, francia, orosz és spanyol nyelven is]
A magyar irodalom története. 1919-től napjainkig. 6. köt. Szerk. Sz. M., Főszerk. Sőtér István. Bp. Akadémiai K., 1966. [1980: új kiadás] 1106 l.
József Attila összes versei. Sajtó alá rendezte, bővítette és átdolgozta Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1966. 711 l. (Magyar Parnasszus)
József Attila összes versei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1967. 607 l.
József Attila Összes Művei. IV. Novellák, önvallomások, műfordítások. Pótlás az I–III. köt.-hez. Szerk. Fehér Erzsébet és Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1967.
Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből. 2. köt. „Jöjj el szabadság!" Szerk. Illés László és Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1967. 705 l. (Irodalom – Szocializmus)
Attila József: Poesiás. Szerk. Sz. M. Bp. Corvina, 1967. 123 l.
Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen. Szerk. L. Magon, G. Steiner, W. Steinetz, Sz. M., Vajda György Mihály. Berlin, Akademie Verlag, 1969. 519 l.
Ungarische Dichtung aus 5 Jahrhunderten. Szerk. Hermlin István, Sz. M., Vajda György Mihály. Berlin–Weimar, Corvina, 1970. 346 l.
József Attila összes versei. Bővített kiadás. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1971. 500 l.
József Attila összegyűjtött versei. Bp. Magyar Helikon – Szépirodalmi K., 1972. 508 l.
Hét évszázad magyar versei. XI–XII. rész. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1972.
József Attila: A Dunánál. Válogatott versek. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1972. 313 l. (Olcsó Könyvtár)
Szovremennaja vengerszkaja poézija. Szerk. Oleg Rosszijanov és Sz. M. Moszkva, 1973.
József Attila összes versei. Szerk. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1975. 504 l.
József Attila összes versei és műfordításai. Szerk. Sz. M. Bp. Helikon, 1976. 973 l. (Helikon Klasszikusok)
Szemiotika I hudozsesztvennoje obsesztvo. Szerk. J. J. Barabas, J. M. Meletyinszkij, Nyírő Lajos, Sz. M. Moszkva, Nauka, 1977. 367 l.
József Attila Művei 1–2. Bp. Szépirodalmi K., 1977. (Magyar Remekírók)
„Wir stürmen in die Revolution." Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Akademie Verlag, 1977. 473 l.
Internationale Literatur des sozialistischen Realismus. A szerkesztőbizottság magyar tagjai: Illés László és Sz. M. Berlin, Aufbau Verlag, 1978.
Attila József. Leben und Schaffen in Gedichten, Bekenntnissen, Briefen und zeitgenössischen Dokumenten. Szerk. és bev. Sz. M. Bp. Corvina, 1978. 239 l.
„Induló balra." Tanulmányok a szocialista világirodalom kialakulásáról. A nemzetközi szerkesztőbizottság magyar tagjai: Sz. M., Illés László. A magyar kiadást sajtó alá rendezte: Illés László. Bp. Kossuth K., 1979. 552 l.
„Wir kämpften treu für die Revolution." Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1979. 585 l.

Esztétikai kislexikon. 3., átdolgozott kiadás. Szerk. Szerdahelyi István, Zoltai Dénes. Munkatársak: Sz. M. [és mások] Bp. Kossuth K., 1979. 752 l.
A magyar sajtó története. Főszerk. Sz. M. 1. köt. 1705–1848. Szerk. Kókay György. Bp. Akadémiai K., 1979. 832 l.
Szemiotika és művészet. Szerk. J. J. Barabas, J. M. Meletyinszkij, Nyírő Lajos, Sz. M: Bp. Akadémiai K., 1979.
József Attila útjain. Tanulmányok. Szerk. Erdődy Edit és Sz. M. Bp. Kossuth K., 1980. 464 l.
József Attila-versek elemzése. Bp. Tankönyvkiadó, 1980. 278 l. (Műelemzések kiskönyvtára)
József Attila Párizsban. Válogatott írások, fényképek, dokumentumok. Szerk. és bev. Sz. M. Bp. Szépirodalmi K., 1982. 133 l.
The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Szerk. Anna Balakian, Michel Décaudin, Sz. M. Bp. Akadémiai K., 1982. 732 l.
Világszemlélet és irodalom. A magyar marxista irodalomszemlélet kialakulásának dokumentumaiból. Szerk. Illés László, József Farkas, Sz. M. Bp. Kossuth K., 1982. 360 l. [németül is: Berlin, Akademie Verlag, 1984.]
Literatur Ungarns 1945–1980. Szerk. Sz. M., Kurt Böttcher és mások. Berlin, Volk und Wissen Verlag, 1984. 542 l.
Change in Language and Literature. Proceedings of the 16. Triennial Congress of the Fédération Internationale des Languages et Littératures Modernes. [Bp. aug. 22–27., 1984.] Bp. Akadémiai K., 1986.
Szabolcsi Lajos. 1889–1943. Két emberöltő. Az egyenlőség évtizedei. Emlékezések, dokumentumok. Szerk. Komoróczy Géza, Sajtó alá rendezte: Sz. M. Bp. MTA Judaisztikai Kutatócsoport, 1993. 452 l.

IV. ÍRÁSOK SZABOLCSI MIKLÓSRÓL, INTERJÚK

Kritikusok műhelyében. Sz. M.-nál. = ÉI, 1974. 45. [Riporter: Iszlai Zoltán]
Tévé-interjú. = Vság, 1974. 8. 37–48. és A század nagy tanúi. Bp. 1978. 83–108.
Az új műveltségeszmény és a pedagógusok. = Közn, máj. 31. 3–4. és Ember és műveltség. Szerk. Győri György. Bp. Gondolat K., 1976. 343–353. [Riporter: Győri György]
Mit tudunk róla? Beszélgetés Sz. M.-sal a József Attila-kutatásról. = Nszab, 1975. 84. [Riporter: E. F. P.]
Műhelybeszélgetés Sz. M.-sal. = Nszab, 1975. 10. [Riporter: Bányai Gábor]
Irodalomtudósaink fóruma. = Je, 1976. 6. 547–554. [Riporter: Hajdu Ráfis Gábor]
Prózairodalmunk újabb fejezetéről. = Je, 1976. 1. 69–77. [A beszélgetés résztvevői: Béládi Miklós, Bodnár György, Szabó B. István és Sz. M. Szerk. és műsorvezető: Kulcsár Katalin]
Ki a művelt ember? = Nők Lapja, 1978. 44. 8–9. [Riporter: Földes Anna]
Korok, versek. = Rádió- és Tévéújság, 1978. márc. 27. és ápr. 2. [Riporter: Liptay Katalin]
Beszélgetés Sz. M.-sal és Stoll Bélával a József Attila-kutatások állásáról. = Kort, 1980. 4. 616–621.
Az értelmes rend vonzásában. = MH, 1980. 80. (Az Állami Díj kitüntetés alkalmából. [Riporter: V. Bálint Éva]

A magyar közoktatás jelene és jövője. = MNemz, 1982. 49. 11. [Riporter: Gábor István]
A tanár kelti életre a könyvet. Sz. M. főigazgató a magyar közoktatás kérdéseiről. = MN, 1982. 302. 14. [Riporter: Gábor István]
Az új OPI-nak a magyar oktatást kiszolgáló intézetnek kell lennie! Beszélgetés Sz. M. főigazgatóval. = Közn, 1982. 12. 3–5. [Riporter: Tóth László]
Gondterhelt pedagógia. Beszélgetés. = Szakszervezeti Szemle, 1983. 1. 60–64. [Riporter: Gál Róbert]
A rock és a neoavantgarde. = Kr, 1983. 6. 23–24. [Riporter: Gyárfás Péter]
A modern irodalmak. Sz. M. akadémikus a FILLM-konferenciáról. = MH, 1984. 199. 6. [Riporter: V. Bálint Éva]
A változó világban humanista örökséggel. = MNemz, 1984. 217. 8. [Riporter: Berkes Erzsébet]
Képzeletbeli hangoskönyvtárban. Sz. M. akadémikus a fórumról. = MH, 1985. 270. 4. [Az Európai Kulturális Fórumról. Riporter: N. Sándor László.]
Viták között a jövő iskolájáért. Beszélgetés az OPI főigazgatójával. = HevSzle, 1985, 5. 32–35. [Riporter: Gábor László]
Miért fáj ma is? = MH, 1993. 84. [mell.] I. [József Attiláról. Riporter: V. Bálint Éva.]

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

Alf	=	Alföld
ALitt	=	Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae
BarMűv	=	Baranyai Művelődés
Bev.	=	Bevezette
Bp.	=	Budapest
c.	=	című
ÉI	=	Élet és Irodalom
ELTE	=	Eötvös Lóránd Tudományegyetem
Ford.	=	Fordította
Főszerk.	=	Főszerkesztő
Hel	=	Helikon
HevSzle	=	Hevesi Szemle
HungKözl	=	Hungarológiai Közlemények
HungPen	=	The Hungarian P. E. N.
It	=	Irodalomtörténet
ItK	=	Irodalomtörténeti Közlemények
IU	=	Irodalmi Ujság
Je	=	Jelenkor
K.	=	Kiadó
Kort	=	Kortárs
köt.	=	kötet
Közn	=	Köznevelés
Kr	=	Kritika
Lit	=	Literatura
mell.	=	melléklet
MH	=	Magyar Hírlap
MNemz	=	Magyar Nemzet
MNy	=	Magyar Nyelv
Mnyr	=	Magyar Nyelvőr
MTA I. OK	=	Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei
MTud	=	Magyar Tudomány
Nagyv	=	Nagyvilág
Neoh	=	Neohelicon
Nszab	=	Népszabadság
NytudKözl	=	Nyelvtudományi Közlemények
PedMűh	=	Pedagógiai Műhely
PedSz	=	Pedagógiai Szemle
Prop	=	Propagandista
Száz	=	Századok
Szerk.	=	Szerkesztette
SzI	=	Szovjet Irodalom
Sz. M.	=	Szabolcsi Miklós
SzN	=	Szabad Nép
Ttáj	=	Tiszatáj
TársSz	=	Társadalmi Szemle
Újh	=	Újhold
ÚjÍ	=	Új Írás
ÚjSzem	=	Új Szemle
Vál.	=	Válogatta
Vság	=	Valóság

Számunk szerzői

BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Budapest–Pécs–Veszprém
BENEY ZSUZSA író, Budapest
FÓNAGY IVÁN akadémikus, Párizs
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
ILLÉS LÁSZLÓ egyetemi docens, Miskolc
JANZER FRIGYES egyetemi tanársegéd, Budapest
KABDEBÓ LÓRÁNT egyetemi tanár, Miskolc
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN egyetemi tanár, Budapest
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ az MTA levelező tagja, Budapest
MESTERHÁZI GÁBOR doktorandusz, gimnáziumi tanár, Budapest
NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest
POSZLER GYÖRGY akadémikus, Budapest
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY az MTA levelező tagja, Budapest
SZIGETI LAJOS SÁNDOR egyetemi docens, Szeged
SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, egyetemi tanár, Budapest–Miskolc
SZŐKE GYÖRGY egyetemi docens, Budapest–Miskolc
TAMÁS ATTILA egyetemi tanár, Debrecen
TOLCSVAI NAGY GÁBOR egyetemi docens, Budapest
VINICZAY ZSUZSANNA doktorandusz, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható
a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H–1389 Budapest, Pf. 149).