

IRODALOMTÖRTÉNET

Beney Zsuzsa, Csűrös Miklós,
Debreczeni Attila, Fodor Péter, Fried István,
Kulcsár Szabó Ernő, Nemeskürty István,
Szuromi Lajos, Takács Judit,
Tóth Zsombor, Wéber Antal



2000/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

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

2000. LXXXI. évf., 3. sz.

Új folyam XXXI. évf., 3. sz.

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

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

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

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

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

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

Tartalom

2000/3. szám

NEMESKÜRTY ISTVÁN	
Mit hoztunk magunkkal? Mit viszünk át a harmadik évezredbe? – <i>Millenniumi irodalmi elmélkedés</i> –	329
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
„Szétterült ütem hálója” <i>Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb</i> <i>József Attila költészetében</i>	344
BENEY ZSUZSA	
József Attila „személyessége”	374
FRIED ISTVÁN	
József Attila „háromgarasos” versei	378
DEBRECZENI ATTILA	
Az irodalomfogalom változásai az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában	391
WÉBER ANTAL	
Lélektani és történelmi hitel a biedermeier irodalomban	414
TAKÁCS JUDIT	
A szubjektum problémája Czóbel Minka lírájában	435
SZUROMI LAJOS	
Gulyás Pál verseléséről	462
FODOR PÉTER	
Hagyomány az eredet távlatából (<i>Gulyás Pál irodalomszemlélete</i>)	485
 <i>Szemle</i>	
TÓTH ZSOMBOR	
Jankovics József: <i>Ex Occidente...</i>	491
CSÚRÖS MIKLÓS	
Bodnár György: <i>Jövő múlt időben</i>	493

Örvendezve fedezi fel, hogy a magyar szerelmi költészet képes beszéde hasonlósága a szentírás képes beszédéhez. Sőt: a nép „naponkint való szólásában” is kedveli a képes beszédet. Maga a *virág* szó is jelkép. A virág: a szeretett nő. A szerelmi költészet, Sylvester tanúsága szerint: *lelés*. (Szenci Molnár Albert szótárában: *inventio*. Nürnberg, 1604.) A lelés a poéta elméje *éles voltának* – képzelőerejének – eredménye: *magyar poézis*.

A mai szavunkkal lírai költészetnek mondott *lelést* mindig énekeltek. Ezért nevezi Sylvester a szerelmi verset *virágéneknek*.

Az *ének* szóval az 1466-ban Moldvában másolt, 1435 táján keletkezett Új-szövetség-fordításban találkozunk először: „Mű vigasságos éneket éneklénk tünétek...” (Máté 11,17.)

Kik énekeltek? „Jézus... látta ott az *igreceket*” (Máté 9,23). Az igricek hivatalos énekesek voltak. (Lásd: Igrici, Borsod megye.)

A latin *cantus, cantilena, carmen* szavakat egyaránt *éneknek* fordították és értelmezték. Szenci Molnár azonban megkülönbözteti ezektől a *canticumot*, amely *szép ének*. A szép tehát művészi értéket jelez. Szenci Molnár a dal szót is használja, *cantus* értelemben.

Kétségtelen, hogy létezett tehát egy magyar szerelmi költészet.

Virágozott az elbeszélő jellegű anyanyelvű hősköltészet is. Ennek eredeti műfaji elnevezését nem ismerjük.

Anonymus többször is említi ezeket az elbeszélő jellegű, történelmi hőskölteményeket; előadóikat a maga korának közkeletű latin elnevezésével *joculatoresnek* írja. (Mulattatók.) Pais Dezső regösnek fordítja Anonymus *joculatorát*, fogadjuk hát el mi is, bár alig valószínű, hogy P. mester ezt a szót használta volna, ha magyarul ír. Egykorú forrásokban a szó „anonymusi” értelmében nincs *egyértelmű* nyoma a regös szónak; a regös énekszóval kísért varázslás volt.

Tűnődjünk el Anonymus utalásain:

1. Mint ahogy regösök mondják: „Maguknak ők mind helyet szereztek / És hozzá még jó nevet is nyertek.”

2. A honfoglaló magyarok „háborúit és egyes hőstetteit, ha e lap írott betűinek nem akarjátok elhinni, higgyétek el a regösök csacsogó (garrulis = szószátyár) énekeinek meg a parasztek hamis meséinek (falsis fabulis rusticanis), akik a magyarok vitézi tetteit és háborúit mindmáig nem hagyják feledésbe menni”.

3. Botond bizánci kalandját „csupán a parasztek hamis meséiből hallottam”.

Anonymus parasztnak fordított *rusticanus* szava úgy értelmezhető, hogy világiak, az udvartól távol élő, földműveléssel foglalkozó, egyházi műveltséggel nem rendelkező emberek, mai szóval akár „földbirtokosok” is. Kétségtelen persze, hogy e szó használatában az udvari főember fölénye nyilvánul meg.

Az első utalásból kitűnik, hogy a szerző, Anonymus, emlékezetből idézi egy hősi ének két sorát, s ezt latinra fordítja. Következésképp az 1200-as évek elején közismert egy énekelt honfoglalás-krónika. Anonymus emlékezetből tudta!

A másik két utalásból látható, hogy ezt a szóbeli honfoglalás-krónikát nem csak „szószátyár mulattatók” éneklék, hanem az írni nem tudó világiak is szájról szájra, nemzedékről nemzedékre adják tovább. Szembeszökő, hogy valahányszor Anonymus hamis meséket emleget, Péter apostol második levelére látszik utalni. („Nem ravaszul kieszelt mesék nyomán adtuk nektek hírül Urunk Jézus Krisztus csodálatos erejét” = Non enim captiosas [furfangos] fabulas secuti notam fecimus...) Vagyis Anonymus újszövetségi hivatkozással bizonygatja: ő nem a szónak, hanem az írásnak hisz.

Miért hivatkozik Anonymus ezekre a hőskölteményekre? Meg se kellett volna említenie! Vagy szigorú tiltással, fenyegetőleg hozhatta volna ezeket szóba. De ő mintha azt sugallaná: hallgassátok meg az igriceket, azoktól olyasmit is megtudhattok, amit én nem írhatok le...

Így vagy úgy: a középkorban, több száz évvel a honfoglalás után, szájról szájra jártak a hősi mondák, melyeket a nép „nem hagy feledésbe menni”.

P. mester tehát, alkalmazkodva a maga korának európai irodalmi divatjához és saját nemzetségének családi hagyományait talán eltúlzottan cselekménye középpontjába állítva: a szájhagyományban élő magyar hősi énekek ismeretében írta meg a honfoglalás szerinte hiteles történetét. Feltűnő, hogy későbbi gesta- és krónikaszerzőink a lényegyet tekintve azonos módon adják elő a magyarok krónikáját, makacsul Attilával és a hunokkal kezdve... Mint-ha valamennyien Anonymustól, az időrendben első (ránk maradt) szerzőtől tanultak volna.

Csak-hogy: Anonymus *Gestáját* Mária Terézia koráig senki sem ismerte! Egyetlen példánya I. Ferdinánd szintén Ferdinánd nevű fiának, Tirol hercegének, szenvedélyes kéziratgyűjtőnek az irattárában lapult. Hihetőleg Buda török kézre kerülése után juthatott a Habsburgok tulajdonába. A kéziratgyűjteményt I. Lipót 1665-ben az Innsbruck melletti Ambras kastélyból Bécsbe költöztette át. Itt Schwandner udvari könyvtáros figyelt fel P. mester gestájára, s vitte 1746-ban lelkenedve Mária Terézia királynőhöz, aki elrendelte kinyomtatását. Anonymust tehát csak az 1740-es évek második felétől kezdve tanulmányozhatták, akik akarták. Kétségtelen, hogy a középkori gesta- és krónikaírók egy makacsul élő szóbeli hagyományt dolgoztak fel. Bizonyosra vehető, hogy Tinódiig történelmünk minden fontos eseményét, ideértve a nagy családok tagjainak hőstetteit és kalandjait, énekebe foglalták. Közismert Galeotto tudósítása: Mátyás udvarában lantosok magyarul éneklék a régiek tetteit. Ezeket az énekeket főrangúak és parasztok egyaránt értik, ismerik és élvezik.

Mindennek figyelembevételével törvényszerű, hogy irodalmunk történetének első életműkötete, melyet maga a szerző állított össze nagy tudatossággal: Tinódi Sebestyén *Krónikája* (1554). Tinódi már nemcsak énekel – maga szerzette muzsikát és kottát adott művéhez –, hanem ír. Ez, valamint az írás kinyomtatása az utókornak szól, emlékezetül. Figyelemre méltó, hogy Tinódi hangoztatja: igazat ír. „Sem adományért, sem barátságért, sem félelemért hamist bé nem írtam, ami keveset írtam, mind igazat írtam.” Tinódi Sebestyén ezzel a nyilatkozatával a lantos-hivatás nemzedékről nemzedékre örökített szerzői erkölcsét foglalta írásba. Tinódi az 1400-as években összeállított Besztercei Szójegyzék értelmében nem csupán lantos, hanem *költő*, aki új, igaz hírt *költ*, vagyis *tudósít*. (Berichter = tudósító, aki beszámol valamiről; *költő*, új hírt *költő*. Lásd: *Régi magyar glosszárium*, 1984, 427.)

A barokk kori magyar költészet „hírt *költő*” mestere: Gyöngyösi István egyesítette az események igazságnak megfelelő hírül adását, *költését* a Sylvester által a virágének műfajába sorolt *leléssel* (*inventio*).

Azt írja Gyöngyösi, hogy verses *históriáját fabulás* dolgokkal és *leleményes* toldalékokkal elegyítette, ily módon a nagyobb ékesség kedvéért színesebbé téve művét s ezáltal „Tinódi Sebestyén módjára ne csupán csak a dolgok valóságát fejezzem ki.” (*Kemény János emlékezete*, 1670 körül.)

Ekkor válik szét történelmi ének (Szenci Molnár: *canticum*, szép ének) mint hiteles tudósítás, mint a régiek szerint költemény a ma tudománynak elnevezett történetírástól, míg viszont a *carmen*, a dal, a virágének a nagy teremtő és összefoglaló zseni, Balassi Bálint óta kiteljesedik és önállósul. De vajon meggyökeresedett-e tudósítás és lelés (*inventio*) Gyöngyösi kezdeményezte egyesítése?

A történelmi gyökerzetű elbeszélő költészet, a *leléssel* párosított „tudósítás” az énekelt-megverselt műnemből háromfelé ágazva az olvasásra szánt prózába, a színjátékba és az önéletrajzi elbeszélésbe költözött. Mindháromban történelmi hősök tettei elevenednek meg; az önéletrajzi elbeszélésben, a magyar regény ősében maga az elbeszélő a cselekvő hős. Dugonics András „Árpád és Zoltán fejedelmeink idejébe” képzelte *Etelka* történetét, melyben az *inventio* már több, mint a híradás. A kor viszonyaihoz képest példátlan sikere (kiadásai: 1788, 1791, 1805; színpadi feldolgozások; az *Etelka* név tömegdivatja) a bizonyosság, hogy a közvéleményben változatlanul él a magyar történelmi hősök iránti érdeklődés. Virág Benedek a *Magyar századokban* (első része, az Árpád-ház története: 1808) józan tárgyilagosságra törekedve elegyített lelést és híradást. A történelmi jellegű elbeszélést minden más szépprózai munkát felülmúló érdeklődés kísérte. A magyar hősi ének műfajához az egykorú, immár *olvasó* közönség számára leginkább Fénelon *Télémaque*-ja hasonlított. Fénelon 1699-ben megjelent *Les aventures de Télémaque* című hősi elbeszélésének hihetetlen magyarországi sikere bizonyosság: a *műfaj* iránt kivételesen nagy volt a magyar olvasóközönség érdeklődése. 1755 és 1802 között hár-

man is lefordították, a Haller Lászlóé húsz év alatt négy kiadást ért meg. Egy falusi plébános színművet írt belőle (1756). Domokos Lajos debreceni főbíró előszavában hangoztatja, hogy a magyar nyelv alkalmasságát és szépségét óhajtja bizonyítani:

„Olyannak kell (a fordításnak) lenni, hogy a nyelvet tanulják belőle.” – „Mutassuk meg, miképpen kell az idegen nyelvet a magok ruhájából egészen levetkeztetni, s a miénkbe öltöztetni. Akkor tetszik meg, mi az igaz magyarság és mi nem az? Fél nyelv-e a magyar, vagy egész? [...] Mindent úgy kell eltalálni, hogy a magyar szájban és fülben keresztül ne akadjon.” (*Telemaknak, az Ulisses fiának csudálatos története*, 1980. Köpeczi Béla gondozása.) Dunántúli kastélyok női fogadószobáit e Fénelon-regény illusztrációival festették ki (Sárvár, Sopron). A Gyöngyösi halála után lassan feledésbe merülő hősi éneket a szinte magyar hőssé magasztosított „Telemak” története pótolta. Példa erre a huszadik könyvbéli csataleírás, mely már-már előhangja a *Zalán futásának*. (384–394.) A vitézek „mint aranyos kalászkok az aratásban lehullanak a fáradhatatlan aratónak éles sarlója alatt...” Mindez, ha kerülőúton is, Vörösmarty honfoglalás-eposzához (*Zalán futása*), Arany János *Toldijához* és a körülöttük sorjázó költeményekhez vezet. Csokonai is belefogott 1796-ban egy honfoglalás-eposzba. A *Zalánnak* és a *Toldinak* történelmi hitelű háttere a *lelés* művészetével színeződött; Arany ritkán emlegetett remeklése, *Az utolsó magyar őstörténetünknek* néhány elszórt adatmorzsáját tudta leléssel műalkotássá örökíteni.

Az Ural lejtőin
Élt hajdan egy maroknyi nép,
Mint ősei romlatlan, ép
Mint ősei szilaj, szabad
akár viselni bős hadat
Akár megűzni a vadat.
E multság, ama veszély
Volt nála szükség, szenvedély
Ezzel tartá fönn életét
Azzal fáját, kis nemzetét
Mely elszakadt testvértelen
Apadva, fogyva szüntelen.
E nép ajkának ott körül
Siket vala mindannyi fül:
E nép fülének, bárha szólt,
A szomszéd ajka néma volt.

Idők múltán aztán

Nem is vagyonnak éhe-szomja
Bőszíti rája ellenit:
De mert egy nép független itt
Kell jőni másnak, hogy lenyomja...

Időrendben Arany János az utolsó, aki *Naïv eposzunk* (1860) feltámasztására törekedett.

A máris múlttá halványuló huszadik század és az előttünk feltáruló harmadik évezred határáról visszapillantva úgy tűnik: az Anonymus emlegette hősi ének legsikeresebben a legnagyobb számú műben és legtovább a színjátékban élt tovább. Nem csoda: a *játék* harmadik, honfoglalással együtt hozott költői kifejezőmódunk. Mivel a *játék* szövegét se írták le magyarul, csupán beszámolókból tudunk létezéséről. Hamar egybe is olvadt a vallási szertartások egyházi ünnepi színjátékaival (betlehemezés) és ezért a gyakran csúfoló világi játék leírt szöveg híján elsikkadt. Nem volt olyan könnyen megjegyezhető, mint az ének. A *Balassi Menyhárt árultatása* alighanem gyakorlati célt is szolgált, akárcsak Hamlet színészcsapatának fellépése a shakespeare-i tragédiában: a király előtt játszották el, így panaszolván be a szélkakas Menyhárt urat...

A legtöbb játék, amiről tudunk, a középkorban (a honfoglalás óta) elzengett hősi énekek színi változata.

Egy 1640 táján megjelent református prédikációskönyvben színpadi hősökrol olvashatunk, akiket a játszóknak elénk adnak, mint például Bánk Bán történetét. Bethlen Miklós egy álmát mint több felvonásos játékot meséli el. Forgách Ferenc két játékról számol be: Pozsony, 1563. szeptember 13., Miksa koronázásakor és 1572. augusztus, Rudolf koronázása. Bornemisza is ilyen ünnepi alkalomra, Ferdinánd király német-római császárrá történt megválasztásakor írta a *Magyar Elektrát*, ezt a Shakespeare születése előtt alkotott remekművet. A *Magyar Elektra* természetesen nem magunkkal hozott téma; megszívlelendő azonban a görög eredetiben nem (vagy nem *így*) szereplő tanulság:

A kérdés az, hogy vajon mikor a haza a legkíméletlenebb szolgátságban sínylődik, szembe kell-e szállni a zsamokkal erőszak alkalmazásával is, vagy biztosabban várható a bajoknak az orvossága és enyhítése, amit majd maga az idő hozá meg?

Hogy a régi *játék* mennyire eredeti magyar műnek számított, arra példa a *Comedia generalis de conflictu turcorum et hungarorum* című színmű:

Matériát pedig idegen országból
Nem kerestünk, hanem a magunk hazánkból
Mert mi kitelhető magunk kamaránkból
Miért keresnők mi azt nagy arcátlanságból?

Ezek a játékok nagy népszerűséget élveztek, a *Constantinus és Victoria* végigvándorolta valamennyi dunántúli főúr udvarát. Balassi *Szép Magyar Comédiája* egy főúri esküvőre vagy névnapra (Losonczy Anna neve napjára?)

készült, a zenés játék végén – melyben Balassi több dalát is eléneklük – Dienes ezzel a tréfás intéssel búcsúzik a szabadtéri előadás közönségétől:

Örömet vacsorára hívnálak titeket is, ha az vacsoráló ház igen kicsin nem volna. De nem fértek be, mert igen szoros. Ti is pedig, szép asszonyok, itt bár az bokrok közt ne vá-
rakozzatok az vacsorára, mert együtt estére kelve megragad benneteket valami kétlábú farkas, vagy medve!

Tudjuk, hogy Balassi egy olasz pásztorjáték ihletésére költötte *Szép Magyar Comédiáját* – mégis kétségtelen, hogy ezt az ősi műfaj kereteibe illesztette.

Érthető tehát, hogy Bessenyeieék korában özönlenek Anonymus „szószá-
tyár mulattatóinak” színpadi változatú hősi énekei oly tömegben, hogy gyanút ébreszt: nem adták elő ezeket már a középkorban is *játék* formájában? Se szeri, se száma a Bánk bán, Toldi Miklóst, Hunyadi Lászlót, Attilát színre vivő színdaraboknak. Ezekkel az irodalomtörténet esztétikai érték híján alig foglalkozik, a nagy számok törvényéből viszont mégis rendkívüli kedveltségük következtethető. Bessenyei írja *Attila és Buda tragédiája* című, nyomtatásban 1773-ban Pozsonyban megjelent művének Orczy Lőrinc lovassági tábornokhoz, a tekintélyes költőhöz írott ajánlásában: „E hazában hajdan eleink dicsőségüket csak fegyverrel keresték, melyet pennáinknak meg-meghagytak. Amely koszorújára Marsnak a parnasszusról Minerva aranyvizet nem öntött, mind elhervadt.”

Tehát voltak harci dicsőséget hirdető hősi énekek, melyeket azonban le nem írtak, s így elhervadtak.

Tudálékoskodás lenne most a számtalan nemzeti jellegű történelmi játék felsorolása – csak utalunk arra, hogy Kisfaludy Sándor, sőt Berzsenyi Dániel is fontosnak tartotta magyar történelmi játék írását. (Berzsenyi Koppányról!) Nem hangoztathatjuk elégszer, hogy Vörösmarty remekműve (melyet jóval holta után mutattak csak be színpadon, akkor is félreértve mondandóját), a *Csongor és Tünde* egy széphistóriánk feldolgozása (*Argirus*); a mindmáig soha, sehol elő nem adott *Bújdosók* pedig a Zsigmond által kivégeztetett Hédervári Kont Istvánnak és társainak tragédiája (1830). Kont Istvánról egykorú forrás írja, hogy tetteit és halálát a magyarok „zengő lanton éneklük”. (*Resonanti lira canit.* – Enea Silvio De Piccolomini, a későbbi II. Pius pápa híradása.)

Ősi vagy középkori eredetű, sajátosan magyar történelmi tárgyú színműveink sora Katona Józseftől (*Bánk bán*) a huszadik század első feléig tart (Vajda János: *Illák*, 1857; Bánffy Miklós: *A nagyúr*, 1912; Harsányi Kálmán: *Ellák*, 1923, hogy csak a legnagyobbakat említsük), azóta nagy ritkán kerülnek csak színpadra.

A harmadik „elágazás” Gyöngyösi óta az emlékirat. Szerzője Tinódiéként igazat ír, de már *a szavak börtönétől szabad* prózában (Bethlen Miklós szavai). Cserei Mihály korrajza Apafi fejedelem Erdélyéről, Bethlen Miklós önéletírá-

sa, Mikes Kelemen leveleknek álcázott hazavágyódó merengése a tizenkilencedik század regényét, annak magyar változatát készíti elő. Tanulságos, hogy a Walter Scott ihlette, termékeny Jósika Miklósnak legjobb műve *Emlékirata*, abban is huszártiszti kalandjainak leírása.

Miként gazdálkodtunk a latin kereszténység, a latin írás ezer évvel ezelőtti befogadása óta lírai költészetünk ősi örökségével?

Mai szóhasználatunkkal a világi-szerelmi líra – noha Balassiig le nem írták – folyamatosan fejlődött. A Balassi összegezte virágének-szókincs és gondolatkincs, a *lelés* adottsága mind a mai napig él és remekelni tud. Főlösképpen nagy költőink névsorát felidézni. Ne feledjük azonban, hogy a dal (az egyszerűség kedvéért nevezzük bátran *virágéneknek*), amit Pázmány haragja még a XVII. században is üldözött, a nép száján élt és virult, nemesi kúriák emlékönyveiben névtelenül bújt meg és tört időnként felszínre. Balassi Bálint teljes, hiteles költői életművét csak az 1950-es évek óta ismerjük! És ne feledjük azt se, hogy a középkor egyházi énekeit felekezeti jellegük miatt a mai napig kirekeszti az irodalomtudomány a maga figyelmének köréből. Pedig ezek az 1660-as évek közepe táján kinyomtatott, ámde a középkorban született dalok és dallamok a Sylvester csudálta virágéneknek változatai:

Ó nemes ékes lilium, édes

Gyönyörű rózsza, Mária...

(1695, *Hozsanna* 14. sz.)

Mint az üveg nem törik, napsugár ha járja,

Sértetlen maradt a Szűz, őt hozván világra

(28. sz.)

Ugyanez egy XV. századi kódexben:

Mint az üveg nem törik, napfény általhatván,

Azonképpen Mária szízen megmarada

Mária. Mária,

Gyászban is fényesség,

Árva magyaroknak

Te vagy az ékesség

(184/b, Lajtha László gyűjtése)

A királynő szűz méhében

Irgalom fogantatott

(Hajnal Mátyás, 1629, 186. sz.)

Most az egek mézzel folynak,

Örvendezzünk, énekeljünk, tapsoljunk!

(27. sz.)

Íme a *lelés*, az invenció szép példája!

Tavaszi rózsáknak drága szép virága
(190. sz.)

Nap mosolygása, füst lobogása
Szép arany nyaklánc, mennyei borház,
Ércutorony, fedett sánc,
szűz virág bimbója
égi gyönyörnek vagy te kincstartója...

A Cantus Catholici 1651-es kiadásában ez a 192. sz. szinte már önkívületben halmozza a hasonlatokat...

A szakismerettel bíró olvasó talán megütközik ezen az iskolásnak tűnő eszmefuttatáson. Millenniumhoz kapcsolódó mondandómat tekintve azonban fontos, mert bizonyítja, hogy ősidők óta létezett az a három énekelt-elmuzsikált műfaj, amelyet nem a „művelt nyugattól” kaptunk, hanem eredetileg is elidegeníthetetlenül a miénk. Mindent a „műveltebb népek” irodalmához viszonyító irodalomfelfogásunk hajlamos ezeket is kölcsönzéseknek tekinteni.

Lelkiismeretünket most, a következő évezred küszöbén, leginkább az Anonymus által mulattatóknak nevezett énekesek előadta hősköltemények irodalomtörténeti értelemben vett elhanyagolása terheli.

Szerencsések a nemzetek, amelyek kezdeti korokról emléket őriznek. [...] Ősi emlékeik szemléletébe mélyedve, a kezdetek meg nem zavart vonalaiban nekik sokkal könnyebb meglátni, intuitíve felismerni azt a titokzatos valamit, ami egy nép lelkét a másiktól megkülönbözteti... Mi nem tudunk semmi bizonyosat a kereszténység felvétele előtti időkől. Ős mondáinkat nagyobbára a középkorban költötték nyugati szellemű udvari papok.

Szerb Antal kezdi e mondatokkal 1934-ben Kolozsvárott kiadott *Magyar irodalomtörténetét*.

A múlt század utolsó harmadától az ezerkilencszázhuszas évekig így kellett ezt tudni minden művelt magyarnak, mert ezt hirdették a minden mászt lehengerlő pozitivizmus képviselői a maguk száraz anyagelvűségével. A független gondolkodású, élesszemű megfigyelő Szerb Antal is kénytelen volt akkor ezt a cáfolhatatlannak hirdetett nézetet elfogadni. „Ősi mondáinkat nyugati szellemű udvari papok költötték.” De hát akkor mit kezdjünk P. mester, az Anonymusnak (Névtelennek) elnevezett „nyugati szellemű udvari pap” híradásával a szószátyár mulattatókról meg a nép furfangos meséiről? Hiszen szerinte voltak ilyenek! Arany János még tudta ezt.

A történetírás, ami pedig a görögök szemében még művészet volt, a XIX. század második felére nálunk (is) különvált a művésztől, költészettől, tudománnyá magasztosítva önmagát. Latin nyelvű középkori gestáinkat-

krónikáinkat mint kútfőket vizsgálták, bírálták, addig szitalgatva a szöveget, míg a hitelesen megtörténtnek elfogadott tények morzsadarabkái hullottak csak a tudomány serpenyőjébe. De e morzsadarabkákat is görögül vagy latinul fogalmazó bizánci, német, szláv krónikások közléseihez, híradásaihoz viszonyították, azokat fogadván el hitelesítő mértékül. Sikerélményeket nélkülöző nemzetünk ugyanakkor műkedvelő eredetnyomozással bíbelődik, már-már vallási fanatizmussal védvén délibábos elképzeléseit. Mindez a Hunfalvyék óta erőltetett tanok – „mindent a Nyugattól tanultunk” – ellenhatása. Ez se volna baj, de a nagy buzgalomban elfelejtődött, hogy ezek a mi régi gestáink és krónikáink műalkotások, *szövegük költészet, egy magyar nyelvű, énekelt mitológia gyöngyszemei*. A német irodalom e gyöngyszemeket gondosan őrzi, megkülönböztetve szövegüket a tudománytól. Ki merné tudósi érveléssel kitagadni a német közgondolkozásból és irodalomtörténetből a *Nibelungenliedet*? Amit Wagner meg is zenésített? Vagy Shakespeare királydrámáinak költői értékét kétségbe vonni, amiért III. Richárd valójában nem volt olyan gonosz? Az iskolákban (imitt-amott) még tanított görög és római mondákról, vagy az Ótestamentumról most nem is szólva. Nálunk az irodalom tudósai (mert az irodalom, a költészet is tudománnyá minősítette önmagát) középkori krónikáinkat átengedték a történettudomány hatáskörébe, minek folytán mind a mai napig ádáz viták zajlanak őstörténetünk és a honfoglalás körül, hogy mi igaz, mi nem, mi tekinthető tudományosan igazolt ténynek és mi nem; de szó sem esik arról, hogy mindaz, amin vitáznak, valójában *költészet*, és ezt a költészetet ezer éven át (vagy még régebbi idő óta) makacsul, konokul őrizte udvari mulattató és köznépgyaránt. Ezt ismervén a mi másokéval össze nem téveszthető saját mítoszunknak, *ittlétiünk igazolásának*, az Istentől kapott ajándék szóbeli-énekbeli közérthetővé fogalmazásának. Kétségkívül gondot okoz ma már a latin nyelv leple alá bújtatott eredeti magyar gondolat, üzenet, *költemény* (lásd az idézett Besztercei Szójegyzéket!) megfejtése, bár hiszen megtette ezt már sok fabulának címkézett elbeszélésünk („népmese”), megtette magyar nyelven Heltai Gáspár, aki magyarrá értelmezte Bonfini; megtette Csáthi Demeter, Farkas András, Ilosvai Péter, Valkai András, Tinódi Sebestyén... Viszont és ezzel szemben: a Mátyás király által megrendelt és személyesen ellenőrzött háromféle Magyarország-történetet ötszáz évig nem adták ki magyarul! Thuróczi János 1488-ban nyomtatott krónikája 1978-ban, Pietro Ranzanóé 1985-ben, Bonfini pedig 1995-ben jelent meg magyarul. Miközben Bonfini már a XVI. század közepén olvasható volt németül, nyomtatásban, és olvasták is, belőle tájékozódván hazánkról. A középkor és a reneszánsz határmezsgyéjén írott hatalmas történeti munkára fél évezreden át várt a magyar olvasó! Istvánffy Miklós: *Magyarország története*, melyet a szerző halála után Pázmány Péter adatott ki Kölnben (1622), 1867–1871 között jelent meg magyarul két kötetben, Debrecenben; azóta se... (A Magyar Helikon 1962-es kiadása csak válogatás.)

Forgách Ferenc alapvető fontosságú forrásmunkája, egyben kiváló írói teljesítmény, *Emlékirat Magyarország állapotáról*, négyszáz évvel megírása után jelent meg magyarul. (1977, Borzsák István fordítása.)

Az elmúlt évtizedek történelmi materializmus ígézte történelmi irodalma még mindig a maga faragta mókusketrecben forog, azt hiven, hogy halad...

A Magyar Tudományos Akadémia tíz kötetre tervezett (egy-egy kötet: két könyv) nagyszabású, végérvényesnek szánt *Magyarország Története*, melynek kiadása a hetvenes évek végén kezdődött, a mai napig nem készült el, s úgy tűnik, az 1243–1526 közötti korszak megtárgyalása egyáltalán nem fog napvilágot látni. A közvéleménynek ez fel se tűnik. Irodalomtörténeti vonatkozásban ez azért is sajnálatos, mert a megjelent kötetek a művészeti életet is tárgyalták. Vajon mint vélekedett volna a hiányzó kötet a magyar középkor irodalmáról?

Ugyanakkor viszont az elmúlt évtizedekben az irodalomtudomány, hála Klaniczay Tibor szervezőmunkájának, évszázadok mulasztásait pótolta, mind a régi magyar irodalom közreadásával, mind pedig tanulmánykötetek és monográfiák egész sorával. Sikerült meghaladni a pozitivistá felfogást (mindent „nyugati papok” találtak ki rólunk), melynek jellegzetes példája a régi magyar irodalom ügyéért sokat tett Horváth Cyrill minősítése Anonymusról:

Valónak nem való, költőinek rendszerint nem eléggé költői, összefüggéstelen részletek között, úttalan imbolyog az olvasó... Árpád kiválót nem cselekszik, lelkének, tüzét, világosságát nem árasztja át nemzetébe. (Horváth Cyrill: *A régi magyar irodalom története*, 1899.)

Van viszont egy hősiünk, akit holta után két és fél évszázaddal, szentté avatása után másfél évszázaddal úgy magasztaltak, mint még Szent Istvánt se; köznép és uralkodó család – pedig ők már nem az Árpád-ház férfi ágának sarjai – egyaránt lelkesült érte, csudás tetteitől zengett az ország. Nagy Lajos lánya, Mária királynő melléje temetkezett Váradon, ahová lovas szobrot emeltetett a „mindenkinél fejjele nagyobb” király emlékére; de ide temettette el magát férje, Zsigmond is, az egyetlen német-római császár, aki Magyarországon óhajtott nyugodni, az általa áhítatosan tisztelt király mellett! Szent László, akiről a Nagy Lajos kezdeményezte *Képes Krónika* (1358) tudni véli, hogy miként mentett meg egy elrabolt leányt a besenyő harcos markából; akinek a mogyoródi csata előtt egy angyali jelenés égi koronát mutatott; akinek agancsai között égő gyertyákkal megjelent a csodaszarvas; akit a francia királyfi esdekelve kért, vállalná el a keresztes hadjárat vezéri tisztét; aki „az erény útján egyre előbbre lépve a kereszténység valamennyi országára szétárasztotta édességének illatát”; s akit holtában égi paripák röpítettek koporsóstul Váraddá; akiről számlálhatatlan templomi freskó mesél képekben – róla, Szent Lászlóról máig születnek regények, költemények, neve napja ma is

ünnepnek számít; ámde a legutóbbi évekig nem tűnődött el azon se költészettudós, se történettudós, hogy miféle varázslat tette ezt a férfit a nép szemében a legnagyobbá? Mert azzá tette. A tudomány, elismerve László érdemeit, tárgyilagos szenvtelenséggel sorolja a jeles uralkodók közé, a mondai elemekkel érthetően nem tudván mit kezdeni. Költészetünk ismerői regényes elemeket *lelnek* életében, de a választ ők sem tudják. Csak a legutóbb sikerült tudósok – művészettörténész, néprajzos, régész, történész, irodalomkutató – együttesének kiderítenie, hogy a nemzetben kiirthatatlanul tovább élt az ősi mítosz és még az új idők hajnalán, az ezerháromszázas években, sőt később is, átruházta soha le nem írt, de szájról szájra regélt mondáit az István vakította Vazul unokájára, a távoli lengyel vidékeken hősként ünnepelt Béla fiára, egy Lengyelországba férjezett Rajna–Pfalz-i német grófnő unokájára, aki, királyaink sorában egyedülállóan, nem karddal, hanem csatabárdal küzdött és így is ábrázolták, és aki felismerte, hogy a nemzet jövője érdekében meg kell teremteni az alapító ős kultuszát, szentté avattatta nagyapja megvakíttatóját, Istvánt. Azt a Szent Istvánt, akit mi ma ismerünk, László teremtette elibénk. A titok nyitja a besenyővel vívott párviadal, mely egyértelműen ősi, keleti rege. (Mezei László szerkesztésében: *Athleta Patriae*, 1980. Ebben: Vargyas Lajos: *Honfoglalás előtti hagyományok Szent László legendájában*; Lukács Zsuzsa: *A Szent László-legenda a középkori magyar falképfestészetben*; Mezei László *A korai László-irodalom kialakulása*; valamint László Gyula: *A Szent László-legenda középkori falképei*, 1993.)

A nemzet lelkében tehát ott szunnyadt egy mitikus hős emléke, melyet Szent László egyénisége hívott elő. De ez a mitikus hős már keresztény, amiképpen a magyar nemzet is az. Így vegyült a régi az újjal.

Ígazat kell adnunk Ranzanónak: „A magyarok sokkal hitelesebben ismerik övéik történetét, mint én, vagy bárki más, aki hazájuktól és nemzetüktől idegen.” (*A magyarok történetének rövid foglalata*, 1985, 102.)

*

Mindhárom „magunkkal hozott” műnemet magyarul költötték, és magyarul énekelték. Mindent énekeltek. Balassi ma csudálkozna, ha verseit szavalni hallaná. A katolikus reform-zsinatig a nagymiséken énekelve mondta imáit a pap. Némelyik templomban a Miatyánkot ma is éneklük. (Gyermekkori emlékem, hogy a falusi kisbíró, megkapván a kihirdetendő rendeleteket marhapasszusról, adófizetésről, katonai szolgálattételről, szüretéről, masinázásról: a megfelelő dobpergés után énekbe szedve, éneklő modorban adta elő mondanóját. Így mindenki meg is értette.) Maga az ősi *muzsika*, hála Bartók és Kodály, valamint munkatársai (Ádám Jenő, Volly István és sokan mások) fáradhatatlanságának; lényegében ismert.

A szöveg, mint láthattuk, elveszett, vagy kései átirásban maradt ránk. Legközvetlenebbül a virágének hat és él, még akkor is, ha „népdallá” fakult vagy műdalok telepedtek rá, mint csigák a hajótestre.

Kedvezőbb a helyzet a kereszténység felvétele után, a keresztény hit és vallás szellemében írott, nem magunkkal hozott anyanyelvű szövegek esetében. Ezek nagy része hitszónoklat. A XIII. század első felében elterjedt új szerzetesrendek (ferencesek, domonkosok) városokban telepedtek meg és anyanyelven hirdették az igét. Ezért hitszónoklataikat, imáikat, elmélkedéseiket, szentek legendáit magyarul mondták és írták le. A ránk maradt írások csudáltnivalóan szép, gyönyörködtető, bámulatosan gazdag szókincsű szövegek. Ezekből néha ki-kiadogatnak egyet-mást, leggyakrabban Szent Margit legendáját, aztán az említett Szent Ferenc-legendakötet részleteit, példázatokát. A legteljesebb prédikációs kötet magyar nyelven egy karthauzi szerzetes 1526-ban befejezett munkája. (Érdy-Kódecs; 1985-ben válogatás jelent meg belőle.)

A szigorúan vallásos célzatú és ihletésű irodalom, a prédikációk érdekeesebbé tételének ürügyén, eltúrta a meséket (*Fabulák*). Ezeket Aesopus nevéhez és műveihez kötötték. Idők jártával a prédikáció tárgyköre egyre bővült, ezekből született meg a magyar elbeszélés. (Heltai Gáspár.)

De nem maradhat említetlenül a *Biblia*. Fordításának kényszere nélkül nem fejlődött volna oly rohamosan a szókincs, mint amennyire fejlődött. Fogalmak tömegét kellett az élőbeszédből és mögül előhámozni. Gondolatösszefüggéseket megteremteni. Jó példa erre Sylvester János idézett nyilatkozata. Ami viszont a mai napig elmaradt: a magyar bibliafordítások – van jó néhány, s szebb, mint a tiszteletre méltó Károlyi Gáspáré – esztétikai elemzése, méltatása, *összehasonlításukkal* nyelvünk-irodalmunk fejlődésének felvázolása. A magyar Bibliát eddig senki se merte szépirodalomként kezelni – pedig az is.

És ami e millenniumi elmélkedésünkben fontos: ezekben a magyar nyelvű szövegekben szinte lángra gyúl a házaszeretet. Magyarul írni: a hazát szolgálni. A magyar nyelv azonos a magyar hazával. Ez, ekkora mennyiségben és indulattal fogalmazva ritkaság Európában. Párhuzamos oldala annak, amit úgy jellemeztünk, hogy a nemzet (nép, lakosság, társadalom) makacsul ragaszkodott eredetmítoszához és általa értelmezett múltjához.

Most elég Pesti Gábort és Bornemisza Pétert idézni:

Mivel látom, hogy majdnem minden halandó és a földkerekség nemzetei fordítások csodálatos sokaságával bővelkednek és világszerte azon serénykednek, hogy hazájuk dicsőségét gyarapítsák, miért ne szabadna nekem is a mi nyelvünket és szellemünket ékesíteni, és a hazáért, melynek mindnyájan adóσαι vagyunk, fáradoznom. (Pesti Gábor: *Ezopus fabulái*, 1536. Rövidített szöveg.)

Néhány év óta elkezdődött az írás magyar nyelven is, amelyet nekünk Cicero és minden műveltebb nemzet példája alapján súlyos okokból napról-napra mind jobban és jobban, tőlünk telhetőleg művelni és gazdagítani kell. (Bornemisza Péter: *Tragédia magyar nyelven az Sophocles Elektrájából*. 1558.)

A hazáért fáradoznunk kell, hiszen mindnyájan adósai vagyunk (Pesti Gábor); az író-költő a magyar nyelv művelésével teszi ezt, „napról napra gazdagítva a nyelvet” (Bornemisza); az így gazdagított nyelvnek, a magyar költészetnek pedig válaszi kell adnia válságos idők kérdéseire, például, hogy túrni kell-e a zsarnokságot, vagy bízunk inkább az idő múlására sorsunk változását?

A magyar nyelvhez, önérzethez, a magunk választotta múlthoz való ragaszkodás nyilvánvaló oka elszigeteltségünk. Nyelvünk nem pusztulhat el, mert vele pusztulnánk. Tehát ápoljuk, gyarapítsuk.

Cselekszünk-e ma is Pesti Gábor és Bornemisza Péter szellemében? S ha netán igen, átmentjük-e ezt a küldetéstudatot a következő évezredbe?

Gondolatmenetünknek ez az a pontja, amely talán eddig is nyugtalanította az olvasót: szép mindez, magyar mítosz, hősmondák, tudomásulvételük; de mennyiben vonatkozik ez ránk, miért mondjuk-írjuk többes szám első személyben, hogy mit tettünk vagy mulasztottunk? Azonosíthatók vagyunk-e őseinkkel, tényleg őseink-e?

Azért érzünk ma is azonosságot a múlttal, mert származástól függetlenül a nyelvünk az, ami egymással és a múlttal összeköt. Lelkünkben, agyunkban a nyelv formálja a megszülető gondolatot. Amikor az Anjou-kor magyar országlakosa a meótsízi puszták hőjét érezte megelevenedni Szent Lászlóban, akkor a magyar nyelv benne élő gondolat- és szókincse zengett tovább. Mi valóban a nyelvünkben élünk, s ezáltal érezzük magunkat azonosnak olyan őseinkkel, akik genetikailag nem is őseink, mert nagyszüleink vándoroltak csak be e hazába... De a nyelvünk azonos az ő nyelvükkel, a nyelv változatlanul ugyanaz. Általa vagyunk mi ma is – *Mi*. *Mi*, magyarok.

Csaknem bámulásra méltó ama körülmény, hogy amidőn a többi, ide s tova költözködött nemzetek, a gótok, vandálok, alánok, normannok új meg új földön lett megtelepedések közben mind neveket, mind nyelveket elvesztették, akkor a magyarok sokkal több hányattásaik közben is nyelveket egész eredeti szépségében szűzen, tisztán megtartották.

Pápay Sámuel lelkendezik így *A magyar literatura esmérete* című könyvében (1808).

Magyar nyelvünk művelői éppen Pápay Sámuel könyvének megjelenésekor és elterjedésekor tették a legsikeresebb erőfeszítéseket, hogy a sebesen változó kor igényeihez igazítsák nyelvünket, annak rejtett belső tartalékaiból hívva elő az új jelenségekhez illő új szavakat. Széchenyi István több száz korszerű, új szót alkotott. Ez az egészséges folyamat a huszadik század elejéig

tartott. Könnyedén születtek olyan szavak, mint mozdony, vasút, villany, tőzsde, vegytan, mozi... Ma már nem lelünk, mert nem is akarunk új szavakat *lelni* (hová tűnt a sylvesteri *inventio*...) –, hanem szökőárként zúdulnak ránk a pedig magyarral igenis helyettesíthető új szavak.

Gazdag örökségünket ma pusztítjuk. Mintha identitást akarnánk váltani. De mire? Kopik, szürkül, durvul a nyelvünk. Nyelvünket pusztítva önmagunkat gyilkoljuk. Hiszen a nyelv – a gondolkodás maga. Történetünkkel is mostohán bánunk. Magyar mivoltunk gúny tárgya.

A millennium ünnep és számvetés.

Ünnep, mert ezer éven át megmaradtunk.

Számvetés, mert, ha meg akarunk maradni, tudnunk kell, mit használunk fel örökségünkéből a jövő számára. Tervezzük-e egyáltalán a jövőnket? Menynyi időt engedélyez számunkra a sors, hogy talpra-álljunk? De szabad-e mindent a sorsra bízni?

Szabad bárkinek bármilyen engedélyére várni?

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

„Szétterült ütem hálója”

*Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb
József Attila költészetében*

...wir verlesen uns in dieser scheinbar deutlichsten
Buchstabenschrift unseres Selbst.

(Nietzsche: *Morgenröthe*)

...ti vagytok Az, ki eligazítja
az üres keretekben a képeket, melyek hanyag
alakzatai alighogy élnek, máris tubusaikba
surrannának vissza a festékek...

(József Attila: *Egy ifjú párra*)

Nem könnyen magyarázható hatástörténeti tény, hogy míg a modernség önmegértésének kérdésirányában beállt gyors ütemű váltakozás úgyszólván a század minden klasszikusát kiszolgáltatta már valamely fokú átértékelésnek, úgy látszik, József Attila az egyedüli, aki biztonsággal őrzi megszilárdult helyét a kánonban. Szinte hatástalanítva azt a furcsa szakmai paradoxont is, hogy a kivételesen gazdag, színvonalasan sokszínű, sőt diszciplinárisan is szerteágazó szakirodalomban éppen a költő írásmódjának és poetológiájának megértésére tett kísérletek a legszegényesebbek. Költészettörténetileg pedig – néhány emlékezetes kivételtől¹ eltekintve – lassan már olyan alkotókhoz képest is alulartikulálnak mutatkozik az értelmezése, akiknek távolról sem volt ilyen töretlen a fogadtatástörténete. A legmeggondolkodtatóbb mindebben mégis az, hogy a recepcióban még az olyan költészethermeneutikai eljárásoknak sincs nyoma, amelyeket a líraelmélet utóbb kifejezetten a költői szövegek szociális vonatkozathatóságára nézve dolgozott ki. E fölfogás szerint ugyanis – s ebben nyilvánulna meg a líra úgynevezett társadalmi funkciója – a modern költemények nyelv(et újra)teremtő aktusa azt a szociális önmegújító képességet teszi láthatóvá, amelyet a modern társadalmak is az *autopoiészis* elve szerint fejlesztenek ki önmagukból, pontosabban: saját rendszerállapotuk aktuális konfigurációjából. De ez a luhmanni értelemben vett rendszerközi referencializáció persze anélkül következik be, hogy „a nyelv lírai konstitúciójának konkrét megformáltsága átvihető volna a társadaloméra”.² Innen tekintve már csak azért is szembeötlő a hasonló hazai kísérletek hiánya,³ mert József Attila költészetének recepcióját éppen annak gazdag egyoldalúsága fémmjelzi, hogy szinte a végletekig ki van már benne merítve a referenciális olvasás minden ismertebb lehetősége. Különösen a „szociális üzenetre” beállított olvasásmódé...

Mert míg a referenciális olvasás skáláját – a párttörténeti érdeklődéstől a költő szociális helyzetének és a kortárs irodalmi diszkurzusban betöltött szerepének vizsgálatán át – az az elv terjesztette ki egészen a patopszichológiai vonatkozásokig, hogy mindez a biográfiai én „hiteles” és „igaz” történetéhez szolgáltatson kifogástalan dokumentumokat, addig a szövegek *irodalmi teljesítményét* érintő kérdések erejéből arra is alig futotta, hogy legalább kizárólagos illetékessége ügyében készítsen módszertani önreflexióra egy olyan filologizálást, amely e líra fikcionalitásának felfüggesztésével húzta ki a talajt a nyelvi-poétikai megközelítés alól. S itt még csak nem is az volt az igazi probléma, hogy a József Attila-filológia magának a filológiának a szellemével járt el ellentétesen. Legalábbis, amikor nem észlelte, a mimezis nyelvén „beszélő” dokumentum sem „igazságot” közvetít, legfeljebb értelmezve tanúskodik olyasvalamiről, amihez identikusan maga sem fért hozzá. A legkárosabb hatásait inkább abban hagyta hátra ez az eljárás, hogy – sajnos, egészen a legutóbbi időkig – a szenvedéstörténetként rekonstruált életrajz egyes szakaszaira vonatkoztatva (lásd „a felnőtté válás versei”, „a forradalmárszerrep versei”, „búcsúzó versek”) antropologizálta a szövegek poétikai teljesítményét. Aminek aztán az lett a kiküszöbölhetetlen következménye, hogy a kutatás – nagymértékben élvezve a József Attila-kultusz támogatását is – amolyan viktimológiai sorsértelmezéssé tette, s hol világnézet- és mozgalomtörténeti, hol pedig család- és kórtörténeti fordulatok mentén referencializálta a versszövegeket.

Jól megfigyelhető az egész József Attila-szakirodalomban, hogy utóbb még azok a versértelmezések is egy pszichogenetikus folyamat alkotta szubjektum „vallomásának” rekonstrukciójára törekedtek, amelyek módszertanilag már nem osztották szerző és lírai szubjektum azonosságát. Az így létesült interpretációs hagyomány vakfoltjait úgy örökölte aztán az utóbbi két évtized recepciója, hogy alig volt figyelme az egységes jelentésképzésnek ellenszegülő nyelvi struktúrák véletlenszerűségeire, szabályozhatatlan szemantikai viselkedésére. Úgy látszik, hiába volt az *Eszmélet* figyelmeztetése: „a törvény szövedéke / mindig fölfeslik valahol”, nem akadt retorikai olvasás, amely jelentéskonstituáló elvet ismert volna föl e legtöbbet elemzett vers híres inskripciójában. Mert miközben az újabb recepció a szövegek olyan jelentéskontinuumának föltárásán fáradozott, amelyet – szembe fordulva az ideologikus tradíció referenciális olvasásmódjával – immár egészen másként akart a szemlélet és a megismerés fenomenalitásában hozzáférhetővé tenni, maga is megfélemlített arról, hogy a trópusok és alakzatok „olyan önálló életet élhetnek, amelyet nem határoznak meg grammatikai struktúrák”.⁴ Ezeknek az újabb „immanensen” poétikai, a vers sajátos irodalmi teljesítményét „grammatizáló” kutatásoknak a sikere azért maradt csupán részleges, mert az irodalmi nyelvhasználat – fenomenális úton hozzáférhetetlen – diszjunktivitásának föltárására nem voltak eszközeik. Vagyis elmondható, hogy

az értelmezés korábbi, *ideológiai-kultúrpolitikai* paradigmáját lassanként fölváltó *irodalomesztétikai* interpretációk sajátos módon ugyanabban a horizontban maradtak fogva, amelynek a képtelenségeit helyesbíteni próbálták.

Hogy mennyire így történt mindez, elegendő utalnunk a referencializáció és a grammatizálás néhány olyan csapdájára, amelyeket a legkülönbözőbb indíttatású interpretációk sem tudtak elkerülni. A „Magad vagy, mondták: bár velük / voltam volna én boldogan” [*Íme hát megleltem hazámat...*] egyik 1980-as értelmezése szerint e sorokat közvetlen referenciális összefüggésbe lehet hozni Ignotuséknak a költő halála előtt tett szárszói látogatásával. Pontosabban – a visszainduló autóban helyet nem kapott – József Attila csalódottságával, „halála előtt egy nappal, 1937. december 2-én”.⁵ Hasonlóan depoetizálja és számolja föl a nyelvi-irodalmi jelentésképzés esélyét az a filológiai értelmezés is, amely közvetlenül egy nem-referenciális szabályok alkotta nyelvi trópusból próbálja a szöveg pontos keletkezési dátumára (vissza)következtetni. Minthogy egyéb filológiai adatokat támogatva a „*Költőnk és kora*” szövegében is előfordul egy évszakra (is) vonatkoztatható képelem, nem lesz tovább kétséges, „a verset a költő 1937. augusztus legvégén, szeptember elején írta. Emellett szól az utolsó strófa; »piros vérben áll a *tarló*« sora is, amely a nyár végére, a kora őszre utal”.⁶ Hasonló a helyzet akkor is, amikor a grammatizáló értelmezés ugyan nem az életvilággal hozza kapcsolatba a vers kiemelt szöveghelyeit, hanem a rá vonatkoztatható egyéb szövegek támogatásával próbálja kialakítani a megszilárdíthatatlan összefüggések grammatikai konzisztenciáját. „A vers minden megállapítása – olvassuk az *Eszméletről* – az eszmélet, a feleszméltség állapotától nyeri el jelentését. [...] József Attila eszméletét, autentikusnak vélt létszemléletét elsősorban a marxizmus által feltárt társadalmi-történelmi törvényszerűségek [...] értelmezése [...] határozza meg.”⁷ Másutt viszont – akaratlanul is szemléltetve az ilyen eljárások kérdésességét – azt a magyarázatot kapjuk, hogy József Attila Bergsontól származtatott *eszmélet*-fogalma végső soron „intuíció és értelem együttműködésé[vel], szintézisé[vel]”⁸ hozható összefüggésbe. Ennek azonban az *Ihlet és nemzet* (korábbi nevén az ún. *Esztétikai töredékek*) okfejtése mond ellent, amikor az értelem nyelvi korrelátumáról, a fogalmiságról azt állítja, hogy az sohasem olvadhat egybe (azaz: nem szintetizálódik) az intuícióval.

Bizonyosan gátolja e líra termékenyebb költészettörténeti értelmezését annak a hatvanas évekbeli konstrukciónak a makacs továbbélése is, amely szerint József Attila versbeszédét a harmincas évek közepére egyfajta neoklasszicista/újrealista alkotásmód⁹ nyelvi modusza uralta volna el. E közlésforma kedvelt és tartós humanideológiai aktualizálását nyilvánvalóan az tette lehetővé, hogy a nyelv (hagyományosan „lírai tárgyiasságként” fölsimert) fenomenalitása egy olyan dikció látszata miatt kerekedett felül a komplex retorikai intonálhatóság elvén, amely kevésbé engedte érvényesülni az egysé-

ges jelentésképzésnek ellenszegülő diszjunktív figurativitást. Hogy mennyire nem ebbe a klasszicizáló irányba haladt (volna) tovább József Attila lírája, jól mutatja az a technika, amely folyamatos képi disszeminációval aknázza alá a „Költőnk és Kora” harmonikus hangzasképletét. A vers különleges hatása ugyanis éppenséggel abból az egyre növelt feszültségből származik, amely a vokalitás „antropomorf” megszólaltathatósága, illetve az inkonzisztens trópusok destruktív „jelentéstana” között képződik. Oka lehet a klasszicitás-paradigma tartósságának az is, hogy jelenleg nincs világos képünk az avantgarde-retorikai örökség átsajátítása (a Kassák-hatás) és az ekkor fölértékelt (Kosztolányi-féle) vokalitás nyelvszemléleti premisszáinak „találkozásáról” sem József Attila harmincas évekbeli lírájában. Hisz végső soron itt egy dezemiotizált nyelvhasználat elidegenítő poétikájának kellett új formában szervesülnie egy, a beszéd „materialitását” is jelentéssé előléptető alkotás-móddal.

A József Attila verseiben kialakuló egyik későmodern paradigmának az „újklasszicizmus” jegyében végrehajtott külső (politika-, eszme- és ideológiatörténeti) vonatkoztatása mindenestre sokkal rejtettebb formája az értelmezői referenciakényszernek, mint amelyik már-már a normatív kisajátítás eszközeivel fenomenalizálta e versek olvasási hagyományát. Ez utóbbi különösen azért igen szokatlan, mert egy olyan műnemen tett állandó recepciók erőszakot, amellyel szemben rendszerint még a mimetikus értelmezői kód legkérlelhetlenebb híveinek is enyhülni szokott a szigora. A József Attila-szövegek esetében mintha teljességgel megfeledezett volna a recepció arról, hogy egy olyan, nem-szubjektív eredetű irodalmi beszédmód partitúráit referencializálja, amelyet Nietzsche szerint kifejezetten ez a szubjektumtól való elválasztottság, a „hang” perszonális társíthatatlansága óv meg attól, hogy „valóság” benyomását keltse. A költészetnek ez a – saját műnemi létmódjába kódolt – poétikai szabadsága olyan beszédszerűségben valósul meg, amely nem a világból szigeteli ki a művet, hanem azzal fordítja szembe, amit a mindenkori kultúra kódjai „valóság” gyanánt emelnek az „élet”, s nyilvánítanak „az igazság” diszkurzív rendjévé.¹⁰ Minthogy a kognitív tapasztalat számára így fenomenalizált „valóság” éppen nem „igaz” formája a világnak, a líra mindenfajta valóságreferenciától szabaddá tett „hangjának” abban van az egyedülálló – mert a művészet szabadságából származó, egyszersmind azt fenn is tartó – szubverzív potenciálja, hogy nyelvi valóságának szemantikai megszilárdíthatatlanságán, illetve e stabilizálhatatlanság befogadói tapasztalatán keresztül vonja ki magát egy autoritatív „valóság” igazságosztó ellenőrzése alól. Az ismeretelméleti verifikáció líraesztétikája, ismerjük el, mégsem egészen sikertelenül helyezte referenciális gyámság alá a József Attila-szövegeket. Különösen a harmincas évek első felének kiemelkedő alkotásaira jellemző, hogy a vers retorikai én-jét létesítő szövegpozíciók grammatikai megszilárdíthatatlansága esett áldozatul a sta-

bilizáló olvasásnak. Ezek a versek így azután nemhogy leleplezhetnék volna a rajtuk esett allegorézis önkényét, hanem rendre alulmaradtak annak jelentésképző ideológiáival szemben. Így lett egy időre legitim a valóságnak való megfeleltetés ama korcs hajtása is, amely – a „kié József Attila?” komikus kérdésében – végül már a tulajdonlási referencializációt is értelmezői gyakorlattá tette.

Akik tehát a referencializáció hiányát róják föl a líraértelmezésnek, a marxizmus emlékezetével e nagyon is kérdéses hagyomány malmára hajtják a vizet. Nemcsak mert azt vetik szem elől, hogy a tapasztalat, mely szerint az olvasásnak antropológiailag kiiktathatatlan eleme a szövegen túlra vonatkoztatás, nem jelenti egyúttal a szövegiség korrelátumainak kényszerű valószínűsítését is. Azért is, mert referenciaigényük hangoztatásával önkéntelenül is a jól ismert episztemológiai távlatba helyezik vissza az irodalom meghatározhatóságát. Ahol a líraértés annak elfeledtetése árán kerül ismét ideológiai ellenőrzés alá, hogy csak akkor részesülünk az irodalom esztétikai tapasztalatában, ha a szöveg „kijelentésének felfüggesztődik a valóságvonatkozása”.¹¹ Vagyis, ha tudatában vagyunk annak, hogy az irodalmi szövegek megértése „nem függ semmilyen gyakorlati összefüggéstől”.¹²

Innen tekintve elmondható, hogy József Attila – fikcionalitásában folyvást felfüggesztett, nyelvi-retorikai potenciálja kiáramlásában szüntelenül gátolt – költészetét olyan recepció emelte kánoni rangra, amely leginkább az életmű *irodalmi teljesítményére* vonatkozó kérdésekben volt bizonytalan. Bármi különös: a legszilárdabban kanonizált modern klasszikusunk költészet-tanáról a kortárs irodalomtudomány diszkurzív lehetőségeit tekintve ma éppoly kérdéses a tudásunk, mint szövegalkotó elveinek nyelvi háttéréről vagy képköltés-módjának retorikai premisszáiról. Márpedig ha az [*Én költő vagyok...*] szerepképlete összeegyeztethetetlen az *Ars poeticáéval*, a *Thomas Mann üdvözlésének* emberképe szögesen szemben áll az *Eszméletével*, *A város peremén* nyelvfölfogása pedig kizárja a „*Költőnk és Korá*”-ét, akkor ez a tapasztalat még csak hangsúlyosabban támasztja alá Vas István ama megfigyelését, hogy a rendezett tudás illúziói felől nézve alighanem „József Attila volt a legfélreértettebb magyar költője a huszadik századnak”.¹³

Az „én” antropológiai defigurációja és a nyelvi szubjektum

A József Attila-versek intonálhatóságának rögzült hagyománya szerint e szövegek többségét valamely egységes – bár ebben az egységében mindinkább fenyegetett – én hangjaként halljuk megszólaltathatónak. Ami azt jelenti, hogy a megszólaltatás szükségszerű performatív aktusában – melyet a szöveg éneke szerinti nyelvi modusz *retorikai* átsajátításának recepciós eseményeként foghatunk föl – annak esztétikai tapasztalata öröklődik tovább, amelyet először Halász Gábor fogalmazott meg: „Nem sokszínű alkotó, egy hang tel-

jessége és eredetisége emelte őt messze az átlag fölé...”¹⁴ De hasonlóan általánosnak vélt vokatív egyneműség képe rajzolódik ki a későbbi mérvadó tanulmányokban is: „Egy újfajta erős versszerűség, ritmus- és hangzatgazdagság, nyelvi tömörödés meg grammatikai alapformákra, lényegi elemekre való egyszerűsödés tapasztalható, gyakran szinte már az egyszerű *dalformákat* közelítve. [...] ...az *Eszmélet* születése körüli korszakában [...] súlyosabb hanghordozásúvá, erősebb, határozottabb gondolati-értelmi tagoltságúvá, szó- és szólamkincsében *egyneműbbé* és fogalmibbá [...], biztos felütésűvé és jól összefogó zárlatúvá lesz.”¹⁵ (Kiem.: K. Sz. E.) A költeménynek ezt az utánmondásban recitált „s ezáltal, e performatív aktusban átsajájtított én”-jét¹⁶ a recepció során azonban – alighanem a romantikus szubjektivitás emlékezetével¹⁷ – olyan líraértési eljárások látták el személyes arcvonásokkal, amelyek az „egynemű”, „dalközeli” hangzás prozopopeiáját használták föl az olvasási kódok antropológizálására. A műértésnek ez a klasszikus-modern hagyománya elsősorban ezért nem fejthetett ki komolyabb ellenállást azzal az olvasásmóddal szemben, amely a József Attila-szövegeket egy személyes életről tett verses vallomássorozat darabjaiként értelmezte.

Csakhogy e befogadási szokásrendnek nem pusztán a költő húszas évekbeli, avantgarde-formáltságú alkotásai mondanak ellent (*József Attila* [*József Attila, hidd el...*], *A bőr alatt halovány árnyék, Medáliák*), hanem olyan későbbiek is, amelyek nem intonálhatók egyetlen alany önkimondó, soliloquium-szerű beszédéként. A *József Attila* [*József Attila, hidd el...*] nyitányán a szöveg az aposziopézis (igen ritka!) retorikai alakzatával teszi lehetetlenné az olvasás antropológiai stabilizációját. Hisz ennek horizontjában a beszélő anyja nem hozhatta világra a megszólítottat, az anyai szeretetet a grammatikai konzisztencia sérelme nélkül pedig csak olyasvalaki örökölhette, aki erről itt legfőbb az önmegszólító énkettőzés dialogikus helyzetében beszélhet:

*József Attila, hidd el, hogy nagyon szeretlek, ezt még anyámtól
örököltem, áldott jó asszony volt, látod, a világra hozott*

Mínthogy a szövegnek az így kipróbált antropológiai jelentésképzés sikertelensége miatt el kell hagynia a grammatikai olvasás fenomenális szintjeit, az alakzatok játékterében a hiányos szintaxis mind az „engem”, mind pedig a „téged” névmással kiegészíthető lesz. Ennek a performatív aktusnak viszont az a következménye, hogy a szöveg „vokális” partitúrájába hiányként beíródott retorikai figuráció kizárja a monologikus megszólaltatás lehetőségét. A szöveg tehát egy olyan olvasás allegóriájaként viselkedik, amelynek egyidejű grammatikai és retorikai feltételezettsége szükségszerűen következtelenné teszi a beszéd antropológiai vonatkoztatását. Olyan dialogikus hangzsképletet teremt tehát, amely a szemantikai jelentéskorrelációk szintjén is összecseng a szöveg identitásképző elgondolásával...

Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz,
 hogy bennetek lakik, az bizonyos

Az *Eszmélet* sem elsősorban azért nem hozható egységes hangzasképletre, mert az aposztrófikus intonációnak vallomásos, „önmegszólító”, elbeszélő és asszertív kijelentések között kell kapcsolatot teremtenie. Sokkal inkább azért, mert a szöveg „hangjához” a vers első felében társítható „én” a VI. strófában olyan beszédhelyzetben összegzi saját, chiasztikus premisszában megalapozott világtapasztalatát („Im itt a szenvedés belül, / ám ott kívül a magyarázat.”), amely antropológiailag elhatárolódik az e tapasztalatra felelő sorok nyelvi moduszától. Mert a szöveg hangja a következő sorokban olyan tudást szólaltat meg, amely nemcsak a váratlanul (és előkészítetlenül) beszédátváltót váltó vallomástevőtől származhat, hanem az ezt az én-t te-ként aposztrófáló szövegtől is. Minthogy azonban a szövegnek ez az új én-je teljességgel indefinitív – a másfajta tudás kinyilvánítása mindössze egy szembeötlő diszkurzív különbséget hoz felszínre –, nem ruházható föl olyan „antropológiai” attribútumokkal, mint amilyenekkel a megszólítás tárgya rendelkezik. A hang szükségszerű kölcsönzésén túl vele kapcsolatban semmiféle individuális konkretizációra nem ad módot a költemény.

Sebed a világ – ég, hevül
 s te lelkedet érzed, a lázat.
 Rab vagy, amíg a szíved lázad –
 úgy szabadulsz, ha kényedül
 nem raksz magadnak olyan házat,
 melybe háziúr települ.

Ez a nem-antropologizált szövegpozíció azonban nem olvad bele a vallomástevő én-t megformáló kijelentések szólamába. Nem afféle ideiglenes önmegszólításnak bizonyul, mint a VIII. versszakban színre vitt direktív illokúció¹⁸ („fölkereshetnéd ifjúságod... [...] gondoltam”), hanem nagyon is súlyos változásokat idéz elő a vallomástevő én viselkedésében, majd pedig *státuszában* egyáltalán. A szenvedés VI. strófabeli reflexiójával ugyanis arra kényszeríti a beszélőt, hogy folyamatosan föladjon a benső és a külső világ értékellentétét. Az értékesebb belső rendként őrzött álomi tapasztalat („egy szálló pörszem el nem hibbant”) ugyanis a VII. versszak önmagára eszmélt tudásában már illúzióként lepleződik le. A III. versszakban még felpanaszolt részlegesség- és veszteségtudat pedig úgy veszti el negatív kicsengését, hogy a X.-ben már az ellehetetlenült szerepektől megvált tapasztalat gyanánt tér vissza („ki nem istene és nem papja / se magának, sem senkinek”). Vagyis a versnek, miközben helyreállítja „bent” és „kint” megbomlott értékegyensúlyát, nem az a meghatározó közlésigénye, hogy egyszersmind egybe is olvassa a szöveg propopoeiájához (az én antropomorfi figurációjához) tár-

suló, illetve az *arra vonatkozó* metaforikus alakzatok jelentéskorrelációit. Sokkal inkább azt a szemantikai aktivitást próbálja fenntartani, amely a kettő közti oszcillációban érhető tetten. Ennek a váltakozó mozgásnak a poétikai feltételeit feltűnő chiazmusok alapozzák meg, és pedig úgy, hogy az első versszak természeti fény/sötétség-viszonylatát már a másodikban kölcsönös ellentézés formájában terjesztik ki a vallomástevő én *emberi* önértelmezésére is. A fény és a sötétség opozíciója azonban egy paradox „keresztbenállás” trópusán keresztül már ugyanitt össze is kapcsolódik a *bent* és a *kint* ellentétpárjával, a beszélő én önértelmezésének meghatározó koordinátáit rajzolva elő: „Nappal hold kél bennem s ha kinn van / az éj – egy nap süt idebent.”

Bár a József Attila-szakirodalom fölismerte és reflektálta is e konstrukció különleges jelentésképző funkcióit, az értelmezés során éppen ama kézenfekvő szerkezeti átfordíthatóság fölött siklott el a figyelme, amely – a paradoxon természete szerint – a *bent* sötétjét éppúgy transzparenssé képes tenni, mint amilyen átláthatatlanná a *kint*(i világ) törvényszerűségeit. A keresztirányú átjárhatóságnak ez a kölcsönössége olyan erősen érvényesül az *Eszmélet*-ben, hogy a Pareyson-féle *formativitás* értelmében magának ennek a képződésnek a mikéntje jelentésszerű, ¹⁹ s mint ilyen biztosítja a befogadás esztétikai tapasztalatának konzisztenciáját. Ami azt jelenti, hogy a vers annak ellenére „összetartott” konstrukciót épít föl, hogy középponti szervezőelve a szövegnek két, egymás ellenében ható képességét hozza mozgásba. Az persze, hogy a vers e feszültséget – a motivika szigorú rendjétől a rímképlet különleges összetartott rendszeréig – erős formai konzisztencia mellett aknázza ki, nem indokolja sem az aforizmatikus elválasztottság, ²⁰ sem pedig a gondolati szintézis ²¹ vélemét. A versnek ugyanis mindenekelőtt abban a változássorban mutatkozik meg a folyamatszerűsége, amely a beszélő szubjektum hangjának „eltüntetése” irányába halad. Megszüntette mintegy annak lehetőségét, hogy a diszfigurált vallomástevő én-nek antropomorf kódokon keresztül kölcsönözhesen „hangot” az olvasás. Aminek az a legbiztosabb jelzése, hogy az én – allegorikus áthelyeződéseken át kiteljesedő – grammatizáltságát a zárlat végül valóban a némaság állapotaként viszi színre: „én könnyöklök és hallgatók”.

Mert azzal párhuzamosan, ahogyan a beszéd folyamata fölszámolja a „*bent*” axiológiai fölényét a „*kint*” látszati/láthatósági világa ellenében, nemcsak a (természeti) fény kezdeti uralma szűnik meg a (művi) megvilágítás*

* Ahol a trópus lényegében a beszélő alany II. strófabeli szituáltságának chiazmusát („Nappal hold kél bennem s ha kinn van / az éj – egy nap süt idebent”) viszi át a látványra, mindazonáltal egy olyan képszemantikai változtatással, amely a mesterséges fény mozzanatával létesít tapasztalatilag referencializálhatatlan alakzatot: „Így iramlanak örök éjben / *kivilágított nappalok*”. Az egymást visszaidéző két chiazmus itt azt valószínűsíti, hogy a látás és látottság tükörszimmetrikus helyzetét a vers grammatikai alanyának tapasztalata is csak dezantropomorf kódokon keresztül közvetíti.

fölött. Egyidejűleg a szöveg átsajátításának poétikai feltételei is destabilizálják a hang eredeti elsőbbségét a csak láthatóval, a vizuálisan tapasztalhatóval szemben. E folyamat ott veszi kezdetét, ahol a versvilág fenomenalitását egy hanggal társított, antropomorf figuráció létesíti („Földtől *eloldja* az eget / a hajnal s tiszta, lágy *szavára* / a bogarak, a gyerekek / kipörögnek a napvilágra”) s ott zárul le, ahol a (kezdetben még teremtő) hang kölcsönözhetőségét a – már megosztott beszédpozíciókban feloldott – antropológiai én diszfigurálódása teszi lehetetlenné. A vers végén ugyanis olyan textuális, csak „látványként” hozzáférhető én-alakzat formálódik meg, amelyet a figuratív mozgás tükörijátékába kényszerült olvasás – hisz a fülke-fényben álló figura a metaforikus létesülés szerint *belül is és kívül is* lehet a vonaton²² – nem gondolhat már el antropomorf alakban. Hogy itt nyilvánvalóan nem egyszerű „énkettőzésről”, vagyis nem valamiféle belső vitában megformálódó érvényesebb tudás magasabb szintű összegzéséről van szó, azt az támasztja alá, hogy ez a súlyos gondolati dilemmákon áthaladó vers nem szemantikai következtetéseket „von le”, hanem a beszélő identitását létesíti újra. Éspedig olyan olvashatóság jegyében, amely a forma kiteljesedésének folyamatában magának a retorikai én-nek a státuszát változtatja meg. Olyan identitást írva bele a szövegbe, amelynek keletkezése tulajdonképpen az egyetlen „tényleges” – s költészettörténetileg is a leginkább releváns – történése a versnek. Hisz az emberhez tartozó „hang” eliminációja annyiban ismétli meg a X. strófa „dehumanizált” identitásképletét, hogy annak létmódját olyan metaforikus átvitelek rögzítetlenségében szövegesíti, amelyek a saját hanghoz kötött lírai bensőség (*Innerlichkeit*) megnyilvánításától – tehát legfőbb romantikus örökségétől – fosztják meg az önmagára visszareflektált beszéd klasszikus-modern formáját.

Mert ha az *Eszmélet* mindössze az ellentétes – egymást „egyensúlyban” tartó – igazságok belátásából fakadó *hallgatás* sztoikus banalitásának adna hangot, aligha vált volna a magyar líra egyik korszakalkotó alkotásává. E költészettörténeti fordulópont *eseményét* tekintve tehát sokkal többet *tesz* ez a költemény, mint amit a beszéd tudatos korlátozásával (*ki)mond*: a klasszikus-modern kérdésre adott új válasza annak az olvasásnak az allegóriáját írja bele a partitúrába, amely a hang kölcsönözhetetlenségének tapasztalatán keresztül ütközik bele egy, az esztétikai tapasztalat későmodern korszak-küszöbén előállt versnyelvi paradoxonba. Abba, hogy a szöveg kétféle viselkedése olyan „beszélői” identitást létesít, amely azért kerül kívül a századelő humánmítoszának horizontján, mert az uralhatatlan trópusok és az „identikus” szubjektív önkifejezés nyelvi összjátékának nincs antropomorf retorikai feloldása. A „hang” antropológiai státuszú, fenomenalizált én-je a vers végén ezért válik csupán a „szövegesült” nyelv *metaforikus jelentésátvitelbe* „beleírt” alanyaként hozzáférhetővé. Teljes episztémétörténeti összhangban a későmodern korszakküszöb új antropológiai horizontjával, hiszen az iden-

titáskereső önmegértés csak az én „önkivetítésének” teljesítményén keresztül ismeri föl azt, amit az *Eszmélet* a forma kiteljesedésének folyamatában példaszerűen meg is valósít. Nevezetesen, hogy az identitás nem állapotszerű képződmény, hanem mindig csak valamely temporális létesülés „történő” alakzata. Olyasvalami, amit az én tapasztalatát külsővé tevő jelentésátviteli aktusok során keresztül lehet csak megalkotni. Ezért mondhatja Blumenberg, hogy az embernek „nemcsak a helyzete, hanem potenciálisan már a konstitúciója is metaforikus”.²³ Innen nézve a cím a fiziológiai állapotváltozás erejével utal egy olyan *befolyásolhatatlan*, a személyiség hatalma alól kivont eseményre, amely azért függeszti fel a klasszikus-modern kérdés irányait, mert a szubjektivitást nem (ön)magára engedi (rá)eszmélni. Éspedig abban az értelemben, hogy az eszmélő önmegértés szubjektuma immár nem ugyanahhoz az identitáshoz tér vissza, mint amelyiktől a – dolgokban és önmagában való – megbizonyosodás kérdezői igénye származott.

Anélkül, hogy épp az *Eszmélet* kapcsán akarnánk szaporítani a József Attila-lírán élőködő pszichoanalitikus reflexiók számát, a Freud-vonatkozásokat is úgy kellene egyszer végre szemügyre venni, mint amelyeknek elsődlegesen nem élettrajzi vagy terapikus a relevanciájuk. Hiszen a képzelet-tudati belvilág Platónig visszavezethető elsőbbségének radikális átértékelése komoly szubjektumszemléleti következményekkel járt a későmodern költészet számára is. Mert végső soron ennek az axiológiai hagyománynak a megtörése tette lehetővé a fölismerést, hogy a romantikától még inkább fölértékelt bensőség olyan veszélyek forrása, amelyek nemhogy megalapoznák, hanem – egy föltáratlan összefüggésrendszer felől – inkább fenyegetik az identitást. A szubsztancia bensőségének freudi kritikája épp azzal járult hozzá az identitás új horizontjának kialakulásához, hogy az emberi bensőtől elvitatta az „igazi”, a „valóságos” én képviselőjét, s ezzel a lírai megnyilatkozás diszkurzív szerkezetében is kérdésessé tette *lélek és hang* összetartozását. A freudizmus ilyen közvetett poetológiai vonatkozásainak már csak azért is valószínűsíthető a szerepe József Attilánál, mert a megszilárdíthatatlan metaforikus én-konstrukcióknak – a dichotóm megosztástól a kívülhelyezésig – többféle változata is fölfedezhető a szövegeiben (*Óda, Magány, Ki-be ugrál...*). Melyek közül minden bizonnyal a *Magány* másikat is megkettőző chiazmusa a legradikálisabb:

Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon,
látom a szemem: rám nézel velem.
Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom,
hogy azt hihetném, meghalok bele.

Bár az *Eszmélet* nem tematizálja a korszakküszöbnek azt az elhatároló tapasztalatát, hogy „az emberi lét alapformája a nyelviség”,²⁴ a versbeli én prozopopeiájának defigurációja egyértelmű költészettörténeti jelzése annak

az új későmodern lírai paradigmának, amely ezt a fölismerést a nyelvbe vetett bizalom megőrzésének igényével választotta el az újkori humánműtiszok esztétikai ideológiájától. József Attila lírája nem adott ugyan elsőbbséget a költői nyelv „jelentésromboló” performatív potenciáljának, ám minden kétséget kizáróan fölismerte az irodalom nyelviségén élősködő esztétikai szubsztantializmus fenyegetését. Ma már bizton állítható: nem volt a századnak olyan klasszikusa, aki ily következetesen próbált szembefordulni a művészettudománynak azzal a törekvésével, hogy a maga transzcendált rendszerei segítségével elfedje irodalom és megszilárdult episztémológiai „tudás” belső összeegyeztethetlenségét. Az *Ihlet és nemzet* konzisztenciája éppen abból a tapasztalatból származik, hogy az esztétika mindig valamely jelentés, eszme vagy gondolat termelésének olyan akaratát tulajdonítja az irodalomnak, amely mintegy már ennek az elvárásnak a tételezettségében „előírja” az irodalom mibenlétének művészettudományi meghamisítását. Ennyiben minden esztétikai tudományra jellemző, hogy miközben egy antropológiai horizontban megalapozott emberérdekű művészet ismerveivel magyarázza az egységes műbéli üzenet, jelentés „kinyerésének” igényét, nem valamiféle hamis vagy téves gondolkodás áldozata, hanem valójában olyan tudás, amely épp ezt az általa végrehajtott torzítást igyekszik láthatatlanná tenni.

A lét szerkezetének mikéntjére vonatkozó előzetes „humánideológiai” döntés hatalmi karakterének diszkurzív elrejtése talán a legkritikusabb pontja annak az esztétikai tradíciónak, amellyel az *Ihlet és nemzet* szembesül. A magyar művészeti gondolkodás hagyományában ezért van különleges ritkaságértéke annak a – sajnos, részleteiben kifejtetlenül maradt – fölismerésnek, hogy a fenti értelemben eredendő feszültség van művészet (irodalom) és esztétika között. S bár „...nem tartozik ránk – írja József Attila –, hogy a szemlélettel minősített lényeket tárgyaló bárminő irányú esztétika és a művészet torzsalkodásából és meg nem féréséből származó színes zűrzavart lepergessük...”²⁵ leszögezhető: „...semmiféle esztétikának lényegével való tárgya a művészet nem lehet. Minden esztétika, amely a művészethez nyúlt, azért tette, hogy a művészetet lényegétől, specifikumától megfossa, hiszen ahelyett, hogy a művészet lényegét a művészetben belül kereste volna, másutt is feltalálható lényeket erőszakolt beléje, nyilvánvalóan azért, hogy a művészettel mint számára merőben idegen ténnyel szemben való tehetetlenségét elleplezze.”²⁶ Az *Eszmélet* teljesítménye tehát egy olyan irodalmi-művészeti szabadság visszanyerésében is megfigyelhető, amely épp azért leplez le mindenfajta egységes formulát célzó értelemkölcsonzést, mert a szöveg elnémuló én-jének versvégi helyzete egyszerre szimbolikusan és allegorikusan is értelmezhető. A szimbolikus összetartozás értelmében egyrészt úgy, mint egy grammatizált beszédhelyzet szubjektumában még őrzött prozopopeikus figuralitás (hisz a kezdeti, fenomenalizált én „emlékezete” csak egy antropológiai horizontban mondathatja az allegória alanyával, hogy „könyöklök és

hallgatok”), másrészt pedig mint ilyenként mégsem referencializálható – mert színrelépésének fenomenális eredetétől allegorikusan el is választott, csupán a szöveg instabil retorikai konstrukciójában megmutatkozó – beszédhelyzet. Amiből az *Eszmélet* recepciójára nézve utólagos valószínűséggel az következik, hogy leginkább azon olvasatok hatástörténeti tartóssága kérdéses, amelyek a költői nyelv kognitív és performatív egyensúlyának megbontása árán jutottak a befejezettség illúzióját keltő interpretációk – s így persze határozottabb vélemények – birtokába.

Ha van karakteres jegye a későmodern korszakküszöb magyar lírájának, az tehát minden bizonnyal ott kapcsolódik a szubjektivitás felől megértett én konstrukcióját lebontó Benn–Pound–Valéry vonulathoz, ahol a vers a szubjektum nyelvi mivoltát a szöveg én-jének destabilizációjával viszi színre. S bár a versalany nyelvi létmódjának premisszáit tekintve az *Eszmélet* eltérő paradigmát képez, abban azonban feltétlenül rokonnak bizonyul a *Halotti Beszéddel*, hogy éppoly szisztematikusan vonja meg a személyiségtől egy „szolitáris” önazonosság lehetőségét, ahogyan a Kosztolányi-vers materializáló retorikája kérdőjelezi meg* az individuum szemantikai szinten fölmagasztosított egyediségét. Az újkori humanizmus ideológiáinak emberképét annyiban „historizálja vissza” a későmodernség poétikai gyakorlata, hogy sorra megfosztja azoktól az alapvető alkotóelemeitől, amelyek a retorikai hatásesztétikák bukásától fogva következetesen egy reprezentációs modellben rejtették el a létmegértési érdekeltség antropomorf alakzatait. Ami itt alapjaiban indul változásnak, az a – szubjektivitás felől megértett s így a világ „mértékéül” vett – én világtapasztalatának diszkurzív rendje. Közelebről egy olyan episztémé, amelynek igazságigénye alapvetően nem az ember világban elfoglalt helyére, hanem „a világnak csupán az emberekben végbe ment változásaira irányult”.²⁷

* Hisz ne feledjük, a *Halotti Beszéd* aposztrophéi úgy távolítják ennek az összetéveszthetetlen egyediségnek a mibenlétét, hogy csak az emlékezet materiális jeleit teszik jelenvalóvá. Az emlékezet ilyen materializálásának folyamata végül tehát épp azt az antropológiai összetéveszthetetlenséget kérdőjelezi meg, amelyet a vers fenomenális nyelvhasználata tematizál. A hasonlatok retorikájának szövegterében ugyanis szisztematikusan felfüggesztődik az élő individualitás és a holt anyagszerűség ellentéte, hiszen a vers legnagyobb hatású hasonlata kifejezetten a hangzás materialitásán keresztül szünteti meg az élő emberi hang, illetve a vízalatti harangszó különbségét. Legalábbis amennyiben már az élő ember hangjának emlékezetét is úgy viszi színre, mintha az eleve is a halott-lét kriptikus mélységéből szólt volna: „s szólt ajka, melyet mostan lepecsételt / a csönd, s ahogy zengett fülünkbe hangja, / mint vízbe süllyedt templomok harangja”. Az élő személyiségre így visszavonatkoztatott *akusztikai* dezindividualizáció aztán már csak kiteljesíti a vers zárlatának *vizuális* retorikája, ahol az önmaga dermedt szobraként láttatott halott saját léte emlékezetének materiális jeleként veszti el megkülönböztető antropológiai jegyeit. Leghangsúlyosabban persze a gesztusok és a hang individualizáló képességét: „Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra, / mint önmagának dermedt-néma szobra.”

József Attila költészetének e szempontból meghatározó líratörténeti teljesítménye alighanem azért maradt rejtve a kutatás elől, mert a versbeli én grammatizáltsága újra meg újra egy arccal el nem látható beszédhelyzet üres allegorításával szembesítette a biográfiai portrék filológiáját. A személyiség-történet feltárásának irodalmi eszközéül vett szövegek ezért megoldhatatlan feladat elé állították azt a kérdezősmódot, amely – a pályakép „verstörténeti” geneziséen dolgozva – a szöveg én-jének tropológiai transzformációiban ily módon többnyire csak egy sajnálatos személyiségghasadás verses bizonyítékait észlelte. De az én poétikai destabilizációja nemcsak a biografizmust fenyegette tárgya elvesztésével: a maga szemérmes elbeszéléseiben a párttörténeti megközelítés éppúgy a mimezis alakzataihoz folyamodott, mint a személyiség kórtörténetének „rekonstrukciói”. Annyiban azonban mindhárom eljárás a belső elkülönbözéseket felülíró (humán)ideológiai jelentésképzésnek szolgáltatta ki²⁸ e versek *poétikai* beszédhelyzetét, hogy valamennyi az egységes (lélektani, politikai, irodalmi) személyiség ismervei felől olvasta a *nyelv eseményében hozzáférhető* nem-állapotszerű identitás későmodern alakzatait. Azt is mondhatnánk, egy olyan episztémé értelmezői önkényével törölte ki ezeket a figuratív transzformációkat, amelynek meghaladott antropológiáját legtisztábban épp az „elhallgattatott”, megértetlenül maradt alakzatok teljesítménye leplezi le.

Az organikus kód fölbomlása: allegorítás és kontingencia

Annak, hogy az önmagára (vissza)vonatkoztatott szubjektivitás egyeduralmának megrendüljenek a poetológiai alapjai, szükségszerű előfeltétele volt a líra organikus kódjának fölbomlása. A klasszikus-modern szubjektivitás ugyanis úgy rejtette el saját episztémológiai nélkülözhetlenségének ideológiáját a szimbolikus nyelvi modellben, hogy közvetett módon egy már a fenyegetettségének tudatában levő alanyt helyezett vissza a beszéd centrumába. Éspedig olyat, aki belátta: a romantika bensőségének – egyfajta emanációs beszédmódban továbbvitt – vallomásosságával képtelen lesz korábbi pozícióinak fenntartására. Az Ady-típusú beszédmód ellenpólusán nálunk is ezzel az igénnyel jelent meg az immár „tudatlíraként” definiált, absztrakt tárgyiasság költészete. Nyelvhasználatának szimbolikus szerkezete elsősorban abban nyilvánult meg, hogy a szöveg én-je közvetlenül nem keltette ugyan a központi szerepigény látszatát, ám olyan közlésmódban függesztette föl a valóság tételezettségének/létesítettségének tényét, amely mindig e tételezett voltát rejtő világra irányult vissza. A vallomásos közvetlenség értelmében az ilyen költészet én-je Mallarmétól Babitsig valójában „nem mond semmit, vagy pedig csak azért szedi szét a szavait, hogy minden egyéb jelölő rendszer konvergenciapontjává váljék”.²⁹ A Babits-líra nyelvmodelljének kontemplatív hermeneutikája – miközben látszólag a tárgyiasság törvényei-

nek rendeli alá a szubjektivitás önkényes létesítő hajlamait – ily módon olyan kettős (jelölő és jelölt) pozícióban erősíti meg a vers szubjektumát, amelyhez a nyelv úgyszólván kerülőúton kényszerül visszatérni, beszélőjét pedig a maga centrális helyzetében még inkább megerősíteni. Hiszen ebben a visszatérésben a szimbolikus nyelvmodell azt az autentikus helyet teszi a megértés kulcspontjává, amelyet a tárgyias külsőiesítés eljárása egyrészt előzetesen már láthatatlanná tett (ezért utalhat rá vissza mint a reprezentáció távol lévő „jelöltjére”), másrészt a beszéd grammatikája egyidejűleg olyan jelölőként is színre viszi a szubjektumot, mint amely a reflexió deiktikus helyeként bizonyul nélkülözhetetlennek. Nélküle ugyanis ellehetetlenülne a tárgyiságok rendjének bármiféle vonatkoztatása, referencializálhatósága. A klasszikus-modern alkotásmódnak ez a „nyelv-operátori”³⁰ technikája végső soron tehát olyan beszédhelyzetet alakít ki, ahol „semmi sem létezik, ami ne a szubjektumra utalna, aki (illetve: mivel ő az, aki) soha nincs jelen”.³¹ A Babits-líra Adyt ellentétező „antiszubjektivizmusa” ennyiben nagyon is paradox jelenség. Mert noha ugyanazon líramodellnek a változata, nyelvhasználat tekintetében sokban eltér az Adytól. Mindenekelőtt abban, hogy bár az én-t a tárgyiasság értelmezhetőségének *grammatikai* feltételeként mint *távol lévő*t szituálja a versben, de e távolléten keresztül az Adyéhoz hasonló mértékben értékeli föl az autoritását.

Az alany ilyenfajta grammatizálása azonban sem Babitsnál, sem Adynál nem lép ki a reprezentációs trópusok logikája szerint képződő, szimbolizációs nyelvi horizontokból. A beszéd – kisebb vagy nagyobb áttételek közbejöttével, de – olyan térszerűen működő tükörtechnikáknak van itt alávetve, amelyek kölcsönösen stabilizálják jel és jelölt organikus kapcsolatát. Mint-hogy a beszéd alanya a szerves, szubsztanciális összetartozás szinkdochéiban létesül, a megnyilatkozásnak a nyelv szimbolikus jelentésszerkezetébe való konzisztens belefoglaltsága *Az eltévedt lovasban* ugyanazt a mintát mutatja, mint a *Csak posta voltál* esetében. Vagyis, az én klasszikus-modern grammatizálása a „szimbolista” technikáktól távolodó Babitsnál sem kerül ki „a szinekdoché organikus koherenciáján nyugvó hozzárendelés”³² eljárásainak uralma alól: a költői kép szimbolikus stabilizációját továbbra is a kedélyállapot és a (természeti) környezet összhangja biztosítja. A *Csak posta voltál* időviszonyainak feltűnő szinekdochikus térszerűsítése jól mutatja, hogy a fentebbi nyelvmodellben nem léphetnek föl olyan allegorikus kontingenciák, amelyeknek időbeli mozgás a konstituáló elve:

Életed gyenge szál, amellyel szőnek
a tájak s mult dob hurkot a jövőnek:
amit hoztál, csak anyyira tied
mint a por mit lábad a szőnyegen hagy.
Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy
magad is, kit a holtak lépte vet.

Az organikus kód – kontemplatív „irányultságú” – stabilizáló ereje azért szűnik meg az allegorikus alkotásmód technikáiban, mert az allegória alanya par excellence *csak grammatikai én-ként*³³ képes megnyilatkozni. Az allegória én-jének jelfunkciója – minthogy nem organikus hozzárendelés vezérli – üres perszifikációt létesít s „meghatározott külsődlegessége csak olyan jel, amely önmagában véve nem rendelkezik jelentéssel”.³⁴ Láttuk, hogy az én külsőiesítésének, illetve metaforikus átvitelekben képződő identitásának tapasztalata szükségszerűen nyilvánul meg a nyelviség allegorikus modelljén keresztül. Miközben tehát a nyelv allegorikus-retorikus teljesítményére éppen a későmodern szubjektumfölfogás válik különösen érzékennyé, az allegorikus alkotásmód irodalmi fölértékelődése csak annak a képalkotási tradíciónak a revíziójával mehetett végbe, amelyet a klasszikus-modernség a romantika szerves műalkotásmodelljéből vont el, s a Baudelaire kezdeményezte fordulat ellenére is őrzött, egészen a harmincas évek közepéig.

A líra organikus kódjának bomlására utaló jegyek közül néhányra korán fölfigyelt ugyan a József Attila-irodalom, anélkül azonban, hogy funkcionális összefüggésbe hozta volna őket a lírának a harmincas években kibontakozó, új diszkurzív modelljeivel. S különösen nem látott kapcsolatot az anorganikus képi építkezés, illetve a szubjektum új történeti konstrukcióját színre vivő, „dehumanizált” poetológiai eljárások között. Közülük is leginkább a beszédhelyzet olyan alapvető átformalódását vétette szem elől, ahol az „én” azért képtelen már betölteni hagyományos deiktikus funkcióját, mert a szöveg „hangja” nem egyszerűen a kijelentés antropológiai alanyának figurativitását rögzíti. A deixis grammatikai eredetű meghatározatlansága sokkal inkább olyan oszcillációs térre „mutat vissza”, ahol – az organikus kapcsolatok felfüggesztése miatt – ezt a teret az „én” és a „te” metaforikus fölcserélhetősége, a hang és figurativitás stabilizálhatatlan összjátéka alakítja ki. Tamás Attila először a *Téli éjszaka* emberi mértékről leválasztott szcenikája kapcsán állapította meg, hogy „a világról adott kép [...] nem hagyományosan antropomorf. Nem emberarculatú, s nem is az emberrel rokon természet lélegzése fűti-mozgatja ezt a létezési teret.”³⁵ Értelmezését azonban az emberérdekű összebékítés igénye abba az irányba hajlítja, ahol legalább részleges érvénnyel mégiscsak fölfedezhető „az emberi értelemnek és a külvilág törvényeinek az összhangja”.³⁶ S igaz ugyan, hogy a szcenika dezantropomorf látószöge úgy függeszti fel táj és lélekállapot kontaminációját, hogy a hang materializálásától az utolsó metonímiáig eliminál minden emberi mozzanatot, nyomokban mégis őriz annyi antropomorf elemet,* amennyinek az emlékezetével talán éppúgy képes eleget tenni az „összebékítő” értelmezés humánideológiai elvárásainak, mint amilyen határozottan szembe is fordul velük.

* „Ezüst sötétség némasága / holdat lakatol a világra.”

Az anorganikus lírai kód szerkezetét, működési sajátosságait persze azért sem volt könnyű föltárni, mert a József Attila-versek különös előszeretettel élnek az antropomorfizáció számos változatával. Hisz olykor még a legjellegzetesebben „ember nélküli táj, a tárgyi világ vigasztalan apró tárgyai”³⁷ is olyan hiposztázisos antropomorfizmusokban képződik meg, amelyek gyakran szinte „felülírják” a képek anorganikus eredetét. Nemcsak a „fülelt a csönd” vagy „a lét dadog” típusú trópusokban, hanem olyan nagyobb egységekben is, amelyeknek az egész kompozícióra visszavetül a figuratív ereje. Az „a csöndbe térnek a dalok. / A hűség is eloldalog” erőteljes antropomorfizmusai ugyanis olyan versvilág szerkezetét „humanizálják” vissza, amelynek alapvetően mégsem organikus, hanem nagyon is „dehumanizált” a képződési logikája. Hisz a mosolyuktól fosztott alvók, illetve a lélek materiális széthullása keretezte kompozícióban a lélek pusztán az üres világ „viszszájaként” tartozik hozzá az emberhez:

Kitetszik, mily üres dolog,
mily világ visszája bolyog
bennem, mint lélek, a lét türelme.
Széthull a testem, mint a kelme,
mit összerágtak a molyok.
[Kiknek adtam a boldogot...]

Itt alighanem mégis annak tapasztalata a döntő, hogy még a harmincas évek nagy alkotásainak nevezetes – és látszólag problémátlanul referencializálható – nyitóképei sem olyan formakifejlés példái, amelyek organikus poétikai kódokra volnának visszavezethetők. Közülük elegendő egyetlen pillantást vetnünk az *Eszmélet* nyitóstrófájára ahhoz, hogy lássuk: ez a könnyen „vonatkoztatható” versszak előzetesen olyan összetett kódutasításokat rejt magában, amelyeket a József Attila-szakerodalom többnyire – ember és világ összebékítésének horizontjába állítva³⁸ – a közvetlenül hozzáférhető „valóság” leképezésének szándékára egyszerűsített, elsősorban az önmagáról nem tudó természeti lét reflektálatlan harmóniáját hangsúlyozva a képekben.³⁹ Holott a vers a nyelvi teremtés olyan eljárásaihoz folyamodik, amelyek kifejezetten ellehetetlenítik a fentebbi értelmezés paradigmáját. A verset nyitó antropomorfizmus ugyanis olyan hirtelen véletlen erejével létesíti a nyelvi látványt, hogy annak „referenciális” plaszticitása („láthatósága”) úgyszólván mindjárt el is feledteti, hogy e látvány domináns elemei a nyelv figuratív alakzatainak világába tartoznak („csilló könnyűség lebeg”, a hajnal „tiszta lágy szava”, a lepkék mint falevelek). Ennek az effektusnak a hatása alatt szükségszerűen a versolvasás organikus kódja lép működésbe, holott minden asszertív retorikai mozzanat arra utal, hogy a kontingencia váratlanságával élénk táruló világ nem egyéb egy fényként működő nyelv teremtményé-

nél (a hajnal eloldja a földtől az eget, a semmiből az ő szavára tűnnek elő az élőlények). Éspedig egy olyan nyelv teremtményénél, amely e képességén keresztül azonnal érvényteleníti is az organikus képződés szabályait: az eszmélődés, az önmagához térés pillanata nem szerves-folyamatos, nem „ébredézet” követő állapot, hanem egy előkészítetlen – a teremtés nyelvi önkényéhez hasonlatos – létesülés figurája. Leghatározottabban a strófa záró-hasonlata távolítja el a versből az organikus kód szimbolikus nyelvmodelljét, ahol a fához szervesen hozzátartozó levelek maguk is mesterséges úton, a nyelvi teremtés képi teljesítménye nyomán kerülnek az ágakra.

Ez a fény és szó teremtette világ (ne feledjük: a hajnal *cselekvése és szava* létesíti a vers minden összetevőjét) egészen a vers befejezéséig teremtettsége karakterének feszültsége alatt marad. A teremtésmozzanat emlékezetével kibontakozó versvilágnak a szakirodalom ugyan egybehangzóan konstitutív elemeként értelmezi nappal és éjszaka, fény és sötétség, világosság és homály ellentétpárjait, de semmiféle összefüggésbe nem hozza őket a kontingencia szervezőelvének további, noha ennyire nem transzparens megnyilvánulásai-val. Pedig az egész kompozíció szerveződésének legszembetűnőbb sajátossága származik ebből a kapcsolatból. Az, hogy a forma kifejlésének – az egymástól hangsúlyosan elválasztott egységekben s a puszta számszerűség sorozatában megtestesülő – *anorganikus „folyamata”* a katakrézis kontingens figurativitása jegyében megy végbe. Ami az *Eszmélet* szerkezetére nézve azt jelenti, hogy jelentésképzésének fentebb vizsgált összetartottsága, ha lehet, tovább erősödik a figurativitás szintjén. Mégpedig megint csak egy széttartó, nem-organikus rendszer konzisztens kifejlést biztosító dinamikája révén. A vers úgyiszólván strófáról strófára a *Téli éjszaka* mise-en-abîme technikáját temporalizálva írja ugyanis bele a szövegbe a hirtelen (nem szervesen) keletkező kérdés, illetve az – arról majd mint eredetről leváló – új kérdések közti szemantikai töréseket. Mert míg ott a mozdony szikráiból képződő kicsinyített mennybolt látványa a színekdoché *térbeliségével* épül bele a kozmikus távlat végtelenségébe, itt az allegória *időbelisége* a diszkontinuitás ismétlődési rendjében viszi színre annak a kérdésnek a folytathatatlanságát, amelyet a vers klasszikus-modern horizontban tesz föl, s hagy is eredeti alakjában megválaszolatlanul.

Az allegorikus „váratlanság” effektusa azzal nyomatékosítja a szemantikai töréseket, hogy „nem értelmezhető »szimbolikusan«, nem utal túl önmagán, hanem megfordítva teszi kérdéssé az előlegezett folytonosság minden fajtáját”.⁴⁰ S valóban, a klasszikus-modern teljességigényre vonatkozó reflexiók (III. versszak) éppúgy függőben maradnak, mint az önmagára visszavonatkozó szubjektivitás érték hagyománya (IX.) vagy a letűnt gyermeklét (IV.) viszonya a „meglett ember” tudásához: ha rokon mozzanataik újra fölbukkannak, már nem hozhatók okozati kapcsolatba korábbi kérdésirányukkal. A XI. strófa csak emlékeztet a vegetatív lét nyitászakbeli áttetszőségére, de

már nem ugyanazt kérdezi; a VIII. strófa „csendje” sem azért motiválja a gyermekkor V. versszakbeli „csöndjének” visszahívását az emlékezetbe, hogy – miközben koherenciát létesít – valamiféle „szemantikai ívet” képezve kösse össze a verszárlat „hallgatásával”. Sőt, a IV. és a VII. versszak viszonylatában a IV. nevezetes asszerciója is csak annyiban bizonyul a szöveg rendjét leképező inskripciónak, amennyiben egy centrum nélküli struktúra hasonlatának erejével helyezi előtérbe annak eldönthetetlen kérdését, vajon a szöveg helyettesítések tropológiai rendjében (VII.) elválaszthatók-e egymástól a totalizálhatatlan – mert bár fölfeslő, mégis a tökéletesség előföltévése szerint olvasott – (szövegi) rendszer szándékolt, illetve véletlenül létrejött összefüggései. A kérdést eredetként „elfelejtő” katakrézisek így rendre a megképződött horizont felfüggesztésével teremtenek olyan folyamatszerűséget, amely megszakításokon keresztül ismétli meg a vers centrális történéseit: annak a kérdezési igénynek a szerkezeti destrukcióját, amely az önmagát a szubjektivitás felől megértő én önmegalkotásának kudarcain keresztül részesít az *Eszmélet* új költészettörténeti tapasztalatában. Nevezetesen, hogy a klasszikus-modern horizontban fogant kérdés folytathatatlansága váratlanul olyan „önmegállapító” beszédhelyzet deixisébe torkollik, ahol az én maga is csak az eredet szerepképző helyeiről leválva veheti tudomásul magát.

Itt azonban – ellentétben a József Attila-szakirodalom biográfista következtetéseivel – távolról sem a „teljességről” való kényszerű lemondás vagy a szerepekből való „kiábrándulás” keserű belátásairól van szó. A redukált élet érzelemmentes tudomásulvétele és elfogadása⁴¹ helyett költészettörténeti szempontból egészen váratlan és sokkal messzebb ható fejleményt alapoz meg az *Eszmélet* X. strófája. A szöveg legérzékenyebb értelmezőjének poétikai olvasata ugyanis joggal jut arra a következtetésre, hogy „ebben a versében József Attila nem képes a világot emberivé formálni, az emberhez hangolni”.⁴² S valóban, ha a versbe folyamatosan töréseket beíró allegorikus technika a fentebbi elkülönöződések jegyében teszi hozzáférhetővé a szöveg nyelvi szituáltságú én-jét, akkor maga ez az „arctól megfosztott” létesülés gátolja meg a szöveg antropológiai referencializálhatóságát. A következő antropológiai olvasat ellehetetlenítésével azonban – melyet egyébként a vers minden elemzője beismerni látszik – a magyar líra történetében alighanem először létesül a jelentés nélküli jel allegorikus értelmében olyan szubjektivitás, amely az ember diszkurzív konstituáltsága mellett tesz tanúbizonyságot. Az én versvégi metaforikus identitása ugyanis csak abból a „dehumanizált” tapasztalatból származhat, amely szerint a „meglett embert” az a tudás alkotja, amely fölismerte, hogy az emberléttel összekötött (s annak így inherens jelentést kölcsönző) humánmitológiai értékfogalmak ennek a létnek nem elválaszthatatlan tartozékai.

A József Attila-líra poetológiai karakterét lényegében már a húszas évek második felétől fogva ennek a korszakküszöbnek a jegyében formálja számos

klasszikus-modern versalkotó elv visszavonásának az igénye. Közülük is leginkább annak az organikus műegésznek a revíziója, amelyet az egyediség érinthetetlen tökélyének auratikus ideálja örökített tovább. A tökéletességében változtathatatlan műalkotás kultikus státusza – némileg eltérően a nyugat-európai paradigmák alakulásától – nálunk azért nem rendülhetett meg igazán még a későmodern záróküszöb közelében sem, mert az ellenében ható avantgarde, ha föl talán nem számolta is magát, de igen gyorsan „vissza-klassziczizálódott”. A harmincas években tehát nemigen vállalt már részt az esztétikum kultikus értékének olyan szekularizációjában, amely elbizonytalaníthatta volna „a mű egyszerűségének szubsztrátumáról alkotott képzeteket”.⁴³ Az auratikus hagyománya ráadásul nemcsak a megismételhetetlen egyediség, hanem a „hagyományösszefüggésbe való beágyazottság”⁴⁴ esztéta tekintélyével is megnehezítette azoknak az allegorikus technikáknak a kibontakozását, amelyek épp az eredettől való eltávolodás poétikai műveleteiben juthattak igazán érvényre.

A *Nyugat* költészeti gyakorlatában a vers „formai tökéletességén” mért kidolgozottsága a szövegszekvenciák „státuszára” is a kontextus autoritásával terjedt ki. A szekvenciák *eredeti* jelentéspotenciálja csak a szerves műegész részeként, azaz a *fölcserélhetetlen* szövegkörnyezet támogatásával juthatott érvényre. Ettől a hagyománytól József Attila költészete azonban nem egyszerűen – jól mutatja az *Eszmélet* nyitóstrófája – a lírai kódok „de-naturalizálásával” távolodott el. A Kassák-hatás termékenyítő poetológiai következményei ugyanis épp abban figyelhetők meg, hogy József Attila harmincas évekbeli versei nem érik be a klasszikus-modern líra „natúraellenes” fordulatának azokkal a vívmányaival, amelyeket George szimbolizmusának „művi” természetisége, mesterséges organicitása fejlesztett tökélyre. Az, hogy a szerkezetképzés allegorikus technikája a szövegegységeket szükségszerűen oldja el az eredettől, József Attilánál olyan fragmentum *jellegű* eljárásokhoz vezet, amelyeknek eladdig nincs példája költészeti modernségünk történetében. Az *Eszmélet* IV. strófájának öt sora például változatlanul – mintegy a részlet, a töredék auráját őrizve –, mégis egészen más jelentéssel illeszkedik be a [*Magad emésztő...*] szövegébe. Ám ennek az aktusnak a sikeressége ilyen módon nemcsak az eredetkötött jelentésképzés klasszikus-modern dogmáját leplezi le, hanem szövegközi értelemben kérdéssé teszi a műalkotás zárt határoltóságának örökségét is. Ez utóbbinak a modulszerű áthelyezhetőség elvét radikalizáló [*Jön a vihar...*] azért különleges esete, mert szövege egyidejűleg több kiemelkedő alkotás között létesít keresztirányú értelmezési kapcsolatokat. Azzal, hogy az *Elégia*, a *Hazám*, az *Eszmélet* és a „*Költőnk és Kora*” szövegeit⁴⁵ egyidejűleg Ady, Babits és Kosztolányi rímtechnikáinak közbejöttével állítja temporális líratörténeti „hálózatba”, e cserélhetőségen keresztül viszonylagosítja részben még a hypo- és hipertextusok működésrendjének elvét is. Mert a szöveg itt olyan szoros közelségbe vonja a mondott verseket,

hogy az új későmodern paradigma főbb hangsúlyai is egymáshoz képest mutatkoznak meg a kölcsönös artikuláltság rendszerében. Az *Elégia* szcenikája hatásos kontrasztként mintegy felülírja a *Hazám* nyitányát, a „*Költőnk és Kora*” nyelvi materialitása viszont az *Eszmélet* beszédhelyzetének referencia-lizálhatatlanságát erősíti:

így adnak e kicsinyek példát,
hogy fájdalmad szerényen éld át,
s legyen oly lágy a dallama
mint ha a fű is hallana,
s téged is fűnek vallana.

A beszédhelyzet attól nyeri különösen erős reflexiós hatását, hogy a szöveg szándéka szerinti én megszólaltathatósága az aposztrófé eldönthetetlen tükörhelyzetébe kényszeríti a vers retorikai én-jét. Az aposztrófikus intonáció alanya itt egyszerre beszélőként és hallgatóként is hallani fogja saját kölcsönzött hangját, amennyiben ez a hang – miközben ugyanaz marad – egyrészt a szöveg én-jének akarata szerint intonálendő, de erre csak a megszólaltató én tematizált utasításaként szólíthat fel. Utasítás és cselekvés e sajátos egybeesése csak bonyolódik azzal, hogy olyan én az alanya, akinek nincs módja eldönteni: a fűszálakat antropomorfizáló hasonlat azok képességére („mint ha a fű is hallana” – *egyáltalán*) vonatkozik-e, vagy pedig arra, hogy megszólítottként hallgatnak rá („mint ha a fű is hallana” – tulajdonképpen *téged*). Következésképp az intonáció alanya képtelen kivonni magát a tropológiai létesülés hatalma alól. A megszólaltatás ugyanis maga lesz az a történet, amelynek során a beszélő – mint a megszólított fűszálak hangjának viszontcímzettje („s téged is fűnek vallana”) – hirtelen saját beszédaktusa trópusaként is létesül, s ekként mint az önmagától szükségszerűen elkülönülő olvasás allegóriája íródik bele a szövegbe.

Ugyanakkor a [*Jön a vihar...*] destabilizáló antropomorfizációja is arra figyelmeztet, e különlegesen összetett poétikai hatásoknak nem az organikus kód pusztá destrukciója a forrása. Vagyis nem arról van szó, mintha a szerkesztés egész eszményének valamely mesterségesen választott, kognitív konstrukció jelnyelve foglalná el a helyét. A forma jelentésként való kifejlésének következetessége, melyet József Attila maga is a referencialitás és a jelentés antropologizálása ellenében hangsúlyozott,⁴⁶ ezért nem áll ellentétben az *Ihlet és nemzetnek* azzal a megállapításával, hogy „a műalkotás rendszerét nem előzi meg a rendszer intuíciója”.⁴⁷ A „szabály szerint költi kényem”⁴⁸ oxymoronja is arra utal, hogy a kifejlés ellentétes impulzusainak kölcsönössége olyan időbeli szisztémát alkot, amelyben az intencionált szabályszerűségek csupán ellensúlyozzák a szöveg képződésének elvi kontingenciáját. A későmodern írásmód itt épp azzal reflektálja saját új poetológiai premiszáit, hogy magát a középpont nélküli kifejlés „térbeli” metaforáját is tem-

poralizálja s mint ilyet az allegorikus formaalkotás elveihez közelíti. Többek között ezért mondható, hogy az *Eszmélet* – ellentétben Hankiss Elemér vélekedésével – nem „nyitott struktúrát”⁴⁹ képez, hanem olyan centrum nélküli alakzatot, amelynek már a poétikai alapelve is különbözik a térszerű középonti kifejlés klasszikus-modern mintáitól (*A fekete zongora, A vár fehér asszonya, a Szonettek, Esti kérdés*).

A fragmentum hatását keltő szövegegységek jelentés nélküli önállósításának kísérletei azért állnak (bár rejtett, de) szükségszerű kapcsolatban a reprezentációs vonatkoztatásnak ellenálló jelhasználattal, mert a kontingenciák műalkotásképző funkciójának fölértékelődése – az tehát, hogy a vers alakzata mindig „másként is lehetséges” – elsősorban ennek az összetartozásnak a fölismerésén keresztül léphet be a befogadói tapasztalatba. Az „egyszeri” és „tökéletes” műalkotás auratikája az így megtapasztalt poétikai összefüggésben veszi el igazán az ismétелhetetlen versvarázs befogadói illúzióját. Mert a totalizáló esztétikai ideológé mával szemben az organikus referencialitástól eltávolodó későmodern vers költészettörténeti indexei épp abban mutatkoznak meg, hogy az, ami a szerves képződést megkérdőjelezi, sohasem valamiféle „érvényesebb” látásmód autarkijával lép föl a szövegben. Azzal, hogy az *Eszmélet*ben a fákra lepkeként rászálló falevelek trópusa a fauna világának mozgásvét viszi át a flóra törvényszerűségeire, nem érvényteleníti, hanem – mintegy keresztirányban „mozgatva” – csupán referenciális vonatkozathatóságukban körlátja őket. Különösen az enallagé alakzatainak működésében tárul föl ez a poétikai egyenértékűség. Hiszen a „szétterült ütem hálója” (*Elmaradt ölelés miatt*) figurativitását a szöveg szándéka szerint ugyan egy organikus metafora hasonlósági horizontjából kell értelmeznünk („s nem is úszhattam a sodorral szembe / kedves öledben...”), de az enallagé „areferenciális” teljesítménye itt sem az organikus kód destruktívójában mutatkozik meg, hanem a *hangzó* ritmus kiterjedés-jellegű materializációjában. Teljességgel egybehangzóan azzal a megoldással, ahol a metonimikus fölcserélés az organikus kód részleges fenntartásával következik be („Már únja az ördög a poklot, / ideönti a földre kövér melegét – / zöld lángba borulnak a bokrok” [*Ha a hold süt...*]). Az organikus kódok felfüggesztésének ezek a műveletei tehát elsősorban arra szolgálnak, hogy a szöveg elválasztódjék egy olyan valóságtól, amely a befogadásban épp az organikus kód színlelő erejére támaszkodva tüntette el a vers versváltát, a szöveg világának „természet-ellenes”, alkotott jellegét.

Hogy József Attila versei több változatban is kiaknázták a retorikai hatás-poétika ilyen lehetőségeit, jól mutatja a *Reggeli fény* ellentett irányú eljárása. Hisz a véletlen *irodalmi* létesítő ereje itt szinte ugyanazzal az előkészítetlenséggel fosztja meg az olvasást a vonatkozatható képszerűség illúziójától, mint amilyen hirtelenséggel lepkékből is tudott leveleket telepíteni a faágakra. Mert ahogyan a szöveg organikus úton fölépítette, a kontingencia ironi-

kus erejével éppúgy megsemmisíteni is képes az elvi, a *tulajdonképpeni* „hamisítványt”: a referencialitás illúzióját. Azzal a kontingenciáival, amely jellegzetes későmodern effektusként nemcsak a dolgok létre vonatkoztatva tartja fenn a „másként is lehetséges” tapasztalatát, hanem – az *Eszmélet* nyitányának intertextuális palinódiáján keresztül – szöveg és szöveg viszonyára is kiterjeszti azt:

Ha reggeli fényben elindul a táj
remegése, fuvalma, a kecs puha bolyha,
s mert még teli szender, rajzik a báj
és mintha folyónknak a mélye se folyna,

úgy játszik a felszín – szedd össze magad,
botor emberkém, hiszen én se gyanítnám,
hogy épp nem a hajnali mennybe ragad
e jól sikerült angyal-hamisítvány.

A „hang” szövegesülése: az auditív kód materializációja

Láttuk, a *[Jön a vihar...]* zárlatában chiasztikus alakzatként létesülő beszédaktusnak az a következménye, hogy az aposztrofikus beszéd – megszólítottként is színre vitt – alanyának nem lesz módja a soliloquium-szerű, vallomásos megnyilatkozásra. A hang és az én antropológiai társítása itt azért lehetetlen, mert a vizsontszólamnak („téged is fűnek vallana”) nem emberi az eredete. A társítás így módon csupán akkor képzelhető el, ha – mint teszi is ezt a vers – önmaga „mondja” saját képtelenségét: azt, hogy a vers dikcionális (retorikai) szubjektumának megnyilatkozása olyan kéthangúság, amelyben az egymást aposztrofáló szólamok játéka a materiális hangzás „vallomását” is szóhoz juttatja. Ami nyilvánvalóan azzal jár együtt, hogy a versnek kölcsönzött hang annak poétikai kényszere alá kerül, hogy csak egy saját eredetét elvesztő beszéd gyanánt szólaltatható meg. S valóban, a fű „szólamának” performatív ereje olyan irányú, hogy szinte befogadja s úgyszólván a növényi lét vegetatív anyagságába emeli át az antropomorf hang alanyát. Az antropomorf hangzás ilyen materializációja Rilke óta ismert eljárása ugyan a lírai modernségnek, de a későmodernség korszakküszöbéig nálunk sem a „Dingwerdung”, sem a beszéd deperszonalizációja értelmében nem tudott hatékonyan szembefordulni az esztéta örökséggel. Hiszen az avantgarde lényegében nem talált kiutat abból a rossz alternatívából, hogy vagy (hiábavaló) erőszakot tesz a nyelv és világ közti közvetítésen,⁵⁰ vagy pedig kaptulál(ni kényszerül) a nyelv uralhatatlan performativitása előtt.⁵¹

A hang „anyagiasításának” hasonló jelzései – a megosztott-sokszorozott vokalitás vagy a szövegesült beszédhelyzet eseteiként – a harmincas évekre mégis azért jelenhetnek meg a magyar lírában, mert a nagyon is termékeny

avantgarde poétikai ösztönzések József Attilánál és Szabó Lőrincnél ekkorra fordultak át a nyelv létmódjának új tapasztalatába. Az identikusként jelenezett én kijelentéseinek igazságstátuszát lényegében ez a líra kérdőjelezte meg először. Éspedig a szubjektivitásnak azon az új történeti konstrukcióján keresztül, amely – s ezért sokasodnak meg az osztott szólamokban destabilizált én alakzatai – a szubjektumot csak a megnyilatkozás dialogikus formáltóságán, a mindenkori Te nyelvi viszonzatszólamához képest szituálja a versben. A hangzás materializációja az egyik fontos poétikai jelzése azonban annak is, hogy a csak a Te viszonylatában léthez jutó későmodern lírai én nem egyszerűen a hanggal való organikus összetartozás illúzióját fogja majd elveszíteni. A hang szövegesülésének példái azt a későbbi költészettörténeti feszültséget is előrevetítik már, amely a szöveghelyettesítések tropológiai mozgását szükségképpen korlátozó megszólaltatás, illetve a szövegszerűség tapasztalatának szinkrón eldöntetlenségei között alakul majd ki. Az aposztrofikus intonáltságra ráutalt szöveg ily módon egyre gyakrabban kényszerül rá saját materiális, partitúraszerű létmódjának olyan új reflexiójára, amely – már a későmodern korszakküszöbön is – tematizálja e szövegiség és az azt *valamiként értve* megszólaltató intonáció ellentétét. A szöveget a maga materialitásában már ezért rendeli a hang elé az *Emberek* című vers, a „*Költőnk és Kora*” pedig kifejezetten az intonációs dallamszerűség kudarcával szembesít. A hangzás ugyanis mindenütt olyan váratlan performanciák alkalma lesz csupán, amelyek az autoreferens inskripció („Íme, itt a költeményem...”) tényleges érvénye felől nem egyebek egy-egy lehetséges hasonlóság korrelációinál. Vagyis mint ilyenek a valaminek látszó „semmi” termékei. Következésképp itt már tematizáltan is hangsúly kerül arra, hogy nem a hangzó nyelv cselekszik – mint az intertextuálisan emlékezetbe hívott *Eszméletben* –, hanem a szöveg, amely a befogadást így az auditív csatornáról a vizuális felé tereli. Az „esti fény” ezért az „est” szón túlhaladó olvasás aktusában tűnik vissza a „semmibe”, azaz, a szöveg tényleges materiális terébe. Annak tapasztalatában részesítve a megszólaltatást, hogy a vers *szövegvalósága* saját uralma alá vonta a hangkölcsonzés műveleteit. De korlátozott az intonáció abban a tekintetben is, hogy – miközben csak a dallam harmóniája és a pusztulás „hangjaként” megszólaltatható beszéd feszültségét viheti színre – többet nyilváníthasson meg a pusztulás „esztétizált” dallamánál. Minthogy a pusztulással szemközt a versnek kizárólag az a gondolata halad a valóság felé, amely hangként hozzáférhetetlen, az függeszti föl a konzisztens jelentéskölcsonzés intonációs lehetőségeit, hogy a partitúra néma „inskripciója” a vers tartalma-ként a „semmit” nevezi meg. Ez a kijelentés ugyanakkor azért nyit meg egy, a *vers szándéka szerint uralkodó* jelentéshorizontot, mert előtte egy megkerülhetetlen deixis autoreferens viszonyként határozza meg a kijelentések nyelvi moduszát. Ráadásul azt a képtelenséget hangsúlyozva tartja fenn a beszéd

jogát a szövegnek, amely szerint a költemény nem hangként, hanem írásként, a *betűk* materiális létén keresztül „szólal meg”:

Ime, itt a költeményem.
Ez a második sora.
K betűkkel szól keményen
címe: „Költőnk és Kora”.
Ugy szállong a semmi benne,
mintha valaminek lenne
a pora...

Ugy szállong a semmi benne,
mint valami...

A szövegszerűség privilegizálása – mely a „*Költőnk és Kora*”-ban nem nyelvi vétségéből(!) ruházza föl a betűket a beszéd képességével – láthatóan az olvasás nyelvi tapasztalatát fölértékelve fordítja a későmodern líra kódjait a vizuális materializáció irányába. Még akkor is, ha az uralkodó vizuális retorika itt nem némítja el a – jelentéstani konzisztencia „utánalkotásától” mindenestre már megfosztott – auditív megszólaltatást. Ez utóbbi József Attilánál alighanem arra a nyelvbe vetett bizalomra vezethető vissza, amely a harmonizált hangzás beszédszerűségét még nem szolgáltatta ki a fenomenális nyelv destrukciójának. Hiszen – jegyzi le – azok, akik tagadják, hogy a vers „értelmes zenei szöveg” volna, „...a legjobban teszik, ha versekben fogalmi értelmet nem keresnek”.⁵² (Ennyiben a „*Költőnk és Kora*” olyan költészet-történeti küszöbhelyzet szisztémakonfliktusának megnyilvánítójaként is értelmezhető, amely a nyelv elé menő nyelv későmodern tapasztalata, illetve a líra episztemológiai nyelvének normatív öröksége között képződött.)

A hang és a szöveg elkülönítésének igénye a harmincas években éppen az auditív kód valamely fokú korlátozásával létesít jellegzetes intertextuális hátlózatot is olyan versek között, mint az *Emberek*, az *Eszmélet*, az *Elmaradt ölelés miatt* vagy a „*Költőnk és Kora*”. Nem állítjuk természetesen, hogy az így felszabaduló vizuális retorika anyagszerűsége mindenütt képes volna felülírni a szöveg kognitív potenciálját. Az azonban bizonyosan nem véletlen, hogy ez a beszédmód éppen olyan alkotásokban jut meghatározó szerephez, amelyek úgy ismertetik föl a szövegiség figuratív mozgásának uralhatatlanságát, mint ami poétikailag korlátozza az auditív korrelációk érvényét. Közülük is elsősorban azokat, amelyek hagyományosan a hang társíthatóságán keresztül egyfajta pszichogenetikus portré alakszerűsége jegyében kölcsönöztek arcot a „vallomástevő” szubjektumnak. A hang szövegnek való alávetettsége ugyanis – a szövevény/szövedék képződése, illetve a textúra rendje közti tropológiai helyettesítéseken keresztül – annyiban szembesít az olvashatatlanság allegóriáival, amennyiben vagy a hallgatás alakzataiba torkollik (*Esz-*

mélet), vagy pedig egyszerűen megfosztja a hang átvevőjét attól, hogy a „fölfeslő” textúra ellenében jelentéskontinuummá formálja a betűk beszédét („*Költőnk és Kora*”). A vers retorikai én-je ilyenkor elsősorban a jelentéskontinuum megalkothatatlanágán keresztül részesül saját szövegi jelenlétének új tapasztalatában. Abban, hogy a kontrollálhatatlan nyelvi interakcióknak ő maga is inkább produktuma lesz, mintsem klasszikus-modern értelemben vett operátora.

Az avantgarde nyelvvel szembeni kudarcára adott későmodern poétikai válaszok technikáiból tehát annak fölismerése olvasható ki, hogy a költői nyelv szemantikája sem az esztéta szimbolizáció „homályos” összetartottságának *metafizikáján*, sem pedig a valóságba „beléptetett” mű *anyagiságán* keresztül nem képes fölszámolni a szövegben lejátszódó helyettesítések kontingenciáját. Hogy az avantgarde deszemiótizáció innen tekintve ugyanabban a horizontban állt, mint a kitüntetett jelszerűség klasszikus-modern elképzelése, mi sem példázza jobban, mint hasonlóságuk a hagyomány eltökélt tagadásában. Ami a költői kijelentés „igazságának” nyelvi státuszára nézve nem jelentett egyebet, mint a nyelvi jelentés képződésének elválasztását a megértés történetétől – nem pedig csupán a szubjektum teljesítményeként értett – eseményétől. Holott a kettő összetartozása fölismerésének épp az az ekkortájt teoretikus rangra emelkedett hermeneutikai tapasztalat volt a föltétele, hogy az ember elsősorban nyelvi létező. Aki olyan nyelvi világ produktuma, amelyet a hatástörténeti szituáltság hagyomány-, vagy másképpen mondva: megelőzöttség-tudata létesít. Ez a létesülés azért lehetséges, mert a nyelv – mint minden előzetes megértés közege – elsődlegesen sohasem a világ képmásaként vagy reprezentánsaként viselkedik, hanem – a mindenkori új megértést végrehajtva – már mindig is korábbi jelentések emlékezetével közvetít tapasztalatot. Ami a későmodern korszakküszöbön mindenekelőtt ama revelatív fölismerés jegyében kezdte átformálni a líra poétikai praxisát – s innen a hagyományos definíciók („újklasszicizmus”, „ezüstkorszak”, „újhellén formatudat” stb.) retrospektív nyelvi irányultsága –, hogy a nyelvnek nem annyira a valóság, hanem más nyelvek mennek elébe. Az irodalmi szövegeket tehát olyan poétikai nyelvhasználat hagyománya készíti az örökölt beszédmód revíziójára, amelyek annyiban lépnek föl a nem-identikus jelentéstovábbadás igényével, amennyiben egykori válaszaikat mai elégtelenségük tapasztalata fordítja át a jelen új kérdéseibe.

*

A fogadtatástörténeti folytonosságot illető reflexióinkat azzal kell tehát kiegészítenünk, hogy a József Attila-líra költészettörténeti küszöbhelyzetéből adódó kettős olvashatóságnak is meghatározó szerepe lehetett a recepció történeltségében. E megszakíthatatlanságban azonban ott rejlik annak fenyegetése

is, hogy az életrajz „szenvédéstörténeti” horizontjában mozgó értelmezés nagyon is várható hermeneutikai visszahistorizálódása hirtelen fel is függesztheti e kanonizált pozíció folytonosságát. S minden bizonnyal ez a helyzet áll elő, ha – intő példa az Ady-recepció állása – a József Attila-szövegek befogadása továbbra is a lírai mű fikcionalitását kitörlő olvasáshoz ragaszkodik. Sőt, még akkor is, ha – amint az jobbára ma is még történik – a szubjektum olyan történeti értelmezésének marad foglya, amelyik az aktuális szöveg nyelvi-grammatikai terében képződő retorikai én konstrukcióját az antropológiai alakszerűség totalizáló olvasatának szolgáltatja ki. Egy olyan értelmezési formának, amely elsősorban nem e formai-poétikai létrejövés kontingenciájának *irodalmi* megértésében, hanem a szövegen aktualizálható „sors” valamely jelentésének *ideológiai* megszilárdításában érdekelt. S ekképpen saját szándéka ellenében is cselekszik, mert a *szöveg sorsát* észrevétlen szükségszerűséggel zárja le egy befejezhető történetiség mozdulatlan axiológiájában.

Holott József Attila költészetében – lényegében már a húszas évek második felétől fogva – a kései modernség olyan korszaknyitó szemléleti-poétikai jellegzetességei nyilvánulnak meg, amelyek elválaszthatatlan összefüggésben állnak ennek az időszaknak a máig ható gondolkodástörténeti fordulatával. Hiszen az ember nyelvi konstitúciójának új történeti tapasztalata tette egyáltalán lehetővé annak a retorikai hatasesztétikai hagyománynak az újraéledését, amely új horizontot tárt a műalkotás létmódjára és hatásformáinak működésére is. Az ugyanis, hogy a költészetben a későmodern korszakküszöbön értékelődtek föl igazán az allegorikus alkotásmód technikái, nyilvánvalóan a nyelvi megnyilatkozás retorikai karakterének újrafelfedezésére vezethető vissza. Mindenekelőtt Nietzsche-nek arra a fölismerésére, hogy „a nyelv – leválasztva az erkölcs, ha nem mindjárt a képzés hangjainak jövőmondásairól – már nem nyelv előtti jelentések fordítása, hanem médium a médiumok között”.⁵³ Ami mégis fordítási kérdésként lép be a nyelvi tapasztalatba, az innen fogva olyan törés a látás és a hallás kódjai között, amelyet „nem a folyamatos fordítás, hanem csak a metafora és a transzpozíció képes áthidalni”.⁵⁴ A nyelv retorikai konstitúciójából következő megszakításos/átviteli tapasztalat megkerülhetlensége ilyen módon nemcsak a nyelvi szubjektum identitásának új konstrukcióját tette a metaforikus mozgás szerkezetén keresztül hozzáférhetővé, hanem magát a nyelv vizuális és auditív kódjai közti viszonyt is. A hang (mint jelölő) ugyanis a fentebbi törés értelmében nem automatikus „leképezője” a vizuális látványnak, s minthogy a kettő között nem áll fönn maradéktalan egybeesés, a hang nem is mondhatja ugyanazt, mint amiben a látvány részesít. A későmodern költészet számára az öszszetartozás hiányának ez az allegorikus alakzata már abban is termékenynek bizonyult, hogy rajta keresztül nemcsak a szubjektív bensőséghez kötött monologikus hang(zás) poétikáját ellensúlyozhatta az eredetétől eltávolított („deperszonalizált”) beszéd és a szólamokra bomló beszédhelyzet kettős

vokalitásával. Ez az allegorikus elválasztottság lépett elő a műalkotás nyelvi teljesítményében megnyilatkozó diszkurzív szabadság elsődleges premisszájává is. A diszkurzív kódoltságú „valóság” (hatalmi) konstrukciójával szemben ugyanis épp a költészet – eredettől elválasztott, nyelvi mivoltában pedig uralhatatlan – hangja az, ami „igazabban, valóságosabban, teljesebben képezi le a létet”,⁵⁵ mint a kulturális kódok színlelte „valóság” megjelenítése. Az irodalom esztétikai kisajátítására vonatkoztatva ezért van kardinális kritikai jelentősége József Attila megfigyelésének: „amiként a világ elvész a valóságban, úgy vesszen el a világhiány a művészet valóságában”.⁵⁶

Az irodalmiság ilyen különleges föltértékelése ezért tette lehetővé annak a művészeti ideológiának a leleplezését is, amely az „igazság” reprezentációesztétikai horizontjába kényszerített szöveget épp irodalmi mivoltának megnyilvánításában korlátozta a legerélyesebben. Különösen abban, hogy az az esztétikai tapasztalat részévé tegye a nem-szubjektív eredetű hang antireferenciális teljesítménye, illetve a szöveg nyelvi énjének keletkezéséhez kötött olvasás összetartozását. Hisz csak ennek a kölcsönösségnek a későmodern fölismerése alapozhatta meg azokat a költészettörténeti folyamatokat, amelyek a tétlen kontempláció – szövegtől elkülönült – befogadásmódjának episztemológiai érdekelttségét a forma kiteljesedésének folyamatában részesülő olvasás felé fordították. „A »képződmény« meghatározatlan jelentésében – írja erről Gadamer – az rejlik, hogy valamit nem annak előre megtervezett kész-voltára nézve értünk meg, hanem hogy az mintegy belülről kifelé formálódva tett szert saját alakra és talán további képződésben van. Világos, hogy ennek megértése külön feladat. A feladat az, hogy ami képződmény, önmagában építsük föl, hogy megkonstruáljunk valamit, ami nem »konstruált« – s ez magában foglalja, hogy minden konstrukciós kísérlet ismét érvénytelenné válik.”⁵⁷ Aligha véletlen tehát, hogy az olvasás mindenkor alakzataként is érthető szövegnek ez a költészeti episztémé hangsúlyozta először az aktív ráutaltságát a befogadásra. Éspedig úgy, mint ami a forma képződésében mindig új módon aktualizálja az – ezért szükségképpen dialógikus szerkezetű – jelentést. Vagyis leginkább innen látható be, hogy az esztétista formaművészet végleges tökéletességben megalapozott műalkotáseszményét („minden szonett egy miniatűr oltár”*) miként váltotta föl annak korszakos fölismerése, hogy a jelentés elvi lezárhatatlansága csak a megszilárdult morféként létesülő műalkotás dogmáját föladva léphet be az esztétikai tapasztalatba. „Egy költemény megvalósítása az előadásban – az a költemény”⁵⁸ – írja 1937-ben Valéry. Mindez a műalkotás létmódja felől József Attila értelmezésében is azért lehetséges, mert „a műalkotás olyan megkezdett és befejezett történet, amelyet [...] épp a megkezdettséggel állandó be

* Babits: *Szonettek* (1909).

nem fejezésének és a befejezettség állandó meg nem kezdésének végtelenségében észlelünk”.⁵⁹

Szükségszerű tehát, hogy az – önállósult szövegegységektől a kontingens szerveződésen át a jelentéskontinuum felfüggesztéséig – József Attila költészetében is megjelenő allegorikus technikák a modern magyar lírában a szöveg anyagiságán keresztül először tették megkerülhetetlen tapasztalattá az én nyelviségének és metaforikus konstitúciójának összetartozását. Annak esélyével lépve be a költészeti modernség alakulásának történetébe, hogy föltárja az önmagának elégséges szubjektívitas időtlenítő illúzióit. Sőt, a kései Kosztolányihoz képest a költői beszédnek azzal a többlettel, amely a nyelvi viszonylagoságot szöveg és hang konfliktusára is ki tudta terjeszteni.

1 A hatalmas kiterjedésű szakirodalomban ugyanis talán csak Szabolcsi Miklós, Németh G. Béla és Tamás Attila írásai mentén rajzolódott ki egy szisztematikus költészettörténeti értelmezéshagyomány körvonalai.

2 Renate HOMANN, *Theorie der Lyrik*, Frankfurt am Main, 1999, 19.

3 Utóbb Angyalosi Gergely tette többször is szóvá a referencialitás iránti érdektelenséget, ám korrekciós javaslatai egyelőre nemcsak kidolgozatlanok, hanem már előzetes irányultságukkal is korlátozzák a lírai szöveg fikcionális karakterét. Ha ugyanis a pragmatikai (referenciális) beszédhelyzetek lírai megalkothatatlanságának tapasztalata nyomán fölismerjük, hogy a lírai szöveg – mint megnyilatkozás – éppen annak a viszonynak a fölfüggesztésén keresztül konstituálódik, amelybe a referenciális elv akaratlanul is vissza akarja kényszeríteni, kérdéses, hozzáférhetővé válik-e a líra mibenléte egy olyan axiomatika horizontjában, amely szerint „...minden diskurzus megteremt a maga valóság-relációját. Ez alól szerintem a lírai műalkotás sem kivétel...” ANGYALOSI Gergely, *A nyelv-től a nyelvig*, Alföld, 2000/2, 76. Itt vélhetőleg akkor léphetnének tovább, ha a személynévmások pragmatikáját kiiktató fikció elhatárolódási aktusára és annak funkcióira irányítanánk kérdéseinket, s innen vennénk szemügyre: milyen „valóság-relációt” teremt a valóság konstrukciójától való elkülönülés eseménye?

4 Paul DE MAN, *Hypogramm und Inschrift* = Anselm HAVERKAMP (szerk.), *Die absolute Metapher*, Frankfurt am Main, 1998, 403.

5 SAJÓ László, „Alkosd meg végzeted” = FENYŐ D. György–GELNICZKY György (szerk.), *Költőnk és korunk. Tanulmányok József Attiláról III*, Bp., 1981, 396.

6 TVERDOTA György, *Ihlet és eszmélet*, Bp., 1987, 367.

7 SZUROMI Lajos, *József Attila: Eszmélet*, Bp., 1977, 9.

8 TVERDOTA, *i. m.*, 335.

9 SZABOLCSI Miklós monográfiájának záróköteete annyiban nyitva hagyja a kérdést, amennyiben csupán utal – odaértve saját korábbi nézetét is – e fölfogásokra. S bár most határozottan nem foglal állást mellettük, nem is határolja el tőlük magát. Lásd: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*, Bp., 1999, 483., ill. 951.

10 Nietzsche köztudottan a Schiller-féle kórusértelmezésből származtatja a költészet beszédének ezt a szabadságát: „A kórus bevezetése a döntő lépés, amely nyíltan és becsülettel hadat üzen minden naturalizmusnak [értsd: valóságreferenciának – K. Sz. E.] a művészetben.” Friedrich NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe, Bd. I.*, München, 1999 (Neuausg.), 54–55. Illetve: „...a kórus élő fal a rohamozó valóság ellen...” Uo., 58.

11 Hans-Georg GADAMER, *Gesammelte Werke, Bd. 2.*, Tübingen, 1993, 352.

12 Uo., 360.

13 VAS István, *A félbeszakadt nyomozás*, Bp., 1967, 252.

14 HALÁSZ Gábor, *Új verseskönyvekről*, Nyugat, 1935. ápr. 1., 325.

15 NÉMETH G. Béla, *Petőfi – Ady – József Attila?* = TASI József (szerk.), *„A Dunánál”*. Tanulmányok József Attiláról, Bp., 1995, 110–111.

16 Heinz SCHLAFFER, *Die Aneignung von Gedichten*, Poetica, 1995/1–2, 52.

17 „A lírai költészet középpontja- és tulajdonképpeni tartalmaként [...] a konkrét poétikai szubjektum, a költő kell hogy megjelenítse magát.” G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen zur Ästhetik*, Bd. III., Frankfurt am Main, 1986, 439.

18 Lásd John R. SEARLE, *Expression and Meaning*, Cambridge, 1979, 13.

19 A formativitás elve a megalkotott mű alakját követő, ahhoz igazodó interpretációt feltételez. Olyat, amely nem (le)zárt és „előzetes” képződöttséget tulajdonít a „formának”, melyhez a jelentés valamiképpen „viszonyul”, hanem – mivel a szöveg csak hozzáférhetőségén keresztül nyújthat „forma”-tapasztalatot – a szöveg igénye szerint működik közre a mű konzisztenciájának képződésében. E kölcsönösség alapján a képződésben részesülő interpretációs közreműködés a művet saját létének formája szerint – mint igazságot – helyezi bele a valóságba, ezért „se nem egyféle, se nem önkényes”. Luigi PAREYSON, *Az interpretáció eredendő volta*, Athenaeum, 1992/2, 129. Belátható tehát, hogy e dialogikus képződés mikéntje eleve azért jelentésszerű, mert „a szépnek a természetben való érzékelésére és megragadására képes szemlélet már önmagában is alakteremtés [figurazione], olyan formálás, mely nem reprodukál, hanem alakít s maga az értelmezett forma: pillantás, mely már fest; hallás, mely már énekel...” PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, 1988, 216. (Az idézett szövegrész FEHÉR M. István fordítása.)

20 „A versszakok nem fűződnek föl egy gondolatmenet közös szálára, nem illeszkednek szoros kompozícióba, egymáshoz képest mellérendeltek, laza ciklus-szerkezetet alkotnak. [...] A 12 rész tehát valahogy úgy kapcsolódik egymáshoz, mint egy filozófus aforizmagyűjteményének darabjai.” TVERDOTA, *i. m.*, 331. E fölfogás továbbfejlesztett változata azonban meglehetősen kétarcúnak bizonyul. A szerző itt ugyanis egyrészt engedéke-

nyebb, mert hol a „költemény”, hol a „ciklus” megnevezésre téved a tolla, ugyanakkor a diszkurzív tiltás eszközeivel meg is erősíti saját korábbi álláspontját: „Az *Eszmélet* esetében azon lehet vitatkozni, hogy milyen fokú a költemény 12 egységének önállósága. Az azonban aligha képezheti vita tárgyát, hogy nem elsődleges, hanem másodlagos értelemben vett szerkezettel állunk szemben. [...] A ciklus a maga egészében sorozat jellegű.” TVERDOTA, *József Attila*, Bp., 1999, 104.

21 Lásd SZABOLCSI, *A verselemzés kérdéseire* (*József Attila: Eszmélet*). Bp., 1968, 129–132. Megjegyzendő, hogy a szerző utóbb felülvizsgálta akkori értelmezését: „Ma már magam sem látom szintézisnek ezt a szakaszt, mint korábban, inkább amolyan nem befejezett befejezésnek.” [...] „Az *Eszmélet* vége ennek a kettős megosztottságnak nagy erejű metaforája.” SZABOLCSI, *„Kész a leltár”*, 356.

22 A „jelentésátvitel” grammatikai szabályozatlansága következtében ugyanis a szinekdochikus tartalmazottság olvasata a belülről, a szintén lehetséges metonimikus értelmezés viszont a kívülről-képzettét erősítheti meg.

23 Hans BLUMENBERG, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, 134–135.

24 GADAMER, *Gesammelte Werke*, Bd. 8., 343.

25 JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930. Szövegek*, Bp., 1995, 96.

26 *Uo.*, 88–89.

27 NIETZSCHE, *KSA Bd. 1*, 883.

28 Hogy a filológia ilyen kérdészmódját miként vezeti szükségképpen *irodalmon kívüli* – s a szakmai illetékesség szempontjából nagyon is ingoványos – területekre az ellentmondást kitörölő tudás igénye, azt példaszereűen képezi le annak a gondolatmenetnek a kényszerpályája, amely a vers eredetét képtelen elválasztani az egységes („normális”) szerzői individualitás antropológiai dogmájától: „Alkotni, tudva, hogy örülnek tartják és rettegve a megőrüléstől... van-e ennél végletebb alkotáslélektani helyzet?! Egy könyörtelenül előrehaladó *széthullási* folyamat egyfelől, amellyel szemben az idegorvosok, pszichológusok tehetetlenek, és amely ráadásul *tudatosul* is a betegben, és bámulatos szellemművészi *koncentráció* másfelől... Létezhetnek-e egy személyiségben ennél ellentétebb-

tendenciák? Természetes, hogy a filológus kutatni kezd a mű megírásának lélektani motívumai után.” (TVERDOTA, *i. m.*, 368. [kiem. az eredetiben].) Ami itt természetes, az talán csak annyi, hogy a kiinduló kérdés ideológiai implikációja sohasem az irodalomhoz vezet el a filológiát, hanem csupán egy másik szaktudományhoz. De elképzelhető olyan nézet is, mely szerint egyáltalán nem természetes, sőt, mind az irodalomtudomány, mind a pszichológia azzal jár jobban, ha nem filológus kutat „lélektani motívumok” után.

29 Julia KRISTEVA, *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main, 1978, 106.

30 Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek bei Hamburg, 1985 (14), 17.

31 KRISTEVA, *i. m.*, 106.

32 Paul DE MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main, 1993, 88.

33 G. W. F. HEGEL, *Ästhetik, Bd. I.*, Berlin/Weimar, 1976 (3), 387.

34 Uo.

35 TAMÁS Attila, *Líra a XX. században*, Bp., 1975, 64–65.

36 Uo., 65.

37 SZABOLCSI, „Kész a leltár”, 200.

38 Lásd SZUROMI, *i. m.*, 13.

39 Lásd SZABOLCSI, *A verselemzés kérdéseihez*, 50.

40 Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit*, Frankfurt am Main, 1981, 63.

41 Lásd SZUROMI, *i. m.*, 92.

42 TAMÁS Attila, *József Attila = A magyar irodalom története, VI.*, Bp., 1966, 366.

43 Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften, Bd. I.2.*, Frankfurt am Main, 1991, 481.

44 Uo., 480.

45 Vö. SZIGETI Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény*, Bp., 1988, 193–196.

46 „...Én a proletárságot is formának látom [...] és ilyen értelemben élek motívumaival. [...] ...tartalomnak látják [...] azt, amit én a rokonalanságban egyre nyomasztóbb öntudattal formaként vetek papírra.” JÓZSEF Attila *Válogatott levelezése*, sajtó alá rend. és jegyz. FEHÉR Erzsébet, Bp., 1976, 318.

47 JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930*, 31.

48 A „Költőnk és Kora” harmadik sorának kéziratváltozata. JÓZSEF Attila *Összes versei II*, szerk. STOLL Béla, Bp., 1984, 411.

49 Lásd HANKISS Elemér, *Szabolcsi Miklós: A verselemzés kérdéseihez*, Alföld, 1969/4, 65.

50 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az elidegenített nyelv „beszéde”*. It 1993/3, 347–364.

51 Lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az idegenség poétikája?* Jelenkor, 2000/3, 281–304.

52 JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1937*, szerk. HORVÁTH Iván, DEVESECOVI Balázs, GOLDEN Dániel, Gépeskönyv 1999 [130.], www.sulinet.hu

53 Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibungssysteme 1800–1900*, München, 1995 (3), 234.

54 Uo., 236.

55 NIETZSCHE, *KSA Bd. 1.*, 58.

56 JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930*, 127.

57 GADAMER, *Gesammelte Werke, Bd. 2.*, 358–359.

58 Paul VALÉRY, *Zur Theorie der Dichtung*, Frankfurt am Main, 1987, 215.

59 JÓZSEF Attila, *i. m.*, 119.

József Attila „személyessége”

Különös pillanat az, ha az ember abba az életkorba érkezik, amikor nem külső felszólítás, hanem belső indíttatás alapján érzi szükségesnek azt, hogy elmúlt életét értékelje. A személyesség érzete, ami az élettörténetből mind nyilvánvalóbban kibontakozik, biztosan összefügg esztétikai élményeinkkel, ezek közül is leginkább olvasmányaink hatásával. Életem egyik legnagyobb olvasmányélménye és gondolkozásom egyik centrális problémája József Attila költészete volt.

Vajon miért? Személyes élményről beszéltem, és kénytelen vagyok feltételezni, hogy az olvasói élmény személyessége a költői hatás személyességéhez kapcsolódott.

Az a költői modell, amely József Attila verseiben megtestesül, többet adott számomra, mint esztétikai élményt. Még akkor is, ha az esztétikai élményt az emberi természet egyik legfontosabb komponensének, az emberi lét egyik legfontosabb ismertetőjelének fogjuk fel. Az az esztétikai hatás azonban, amely József Attila költészetével egész életemben elkísért, túlnőtt önmagán, és az esztétikumot ontológiává, az emberi konpassió mintájává tágította, és olyan olvasói sejtéshez segített, amelyben költő és olvasó távolsága szinte megszűnt, és az olvasó megérezhette egy másik szellemiséggel történő azonosulása élményét. A létezés megélésének nyilvánvalóan József Attila életművében találtam meg a számomra követhető példáját. Életművének elemzése azonban csakis mint költői mű jöhetett számításba – nem műfaji kérdések miatt, hanem azért, mert ez a benne felismert lételmélet csak a költészetten belül fogalmazható meg, tehát csakis ezen a nyelven kifejezhető.

A vers élményének átvétele azonban sohasem valósulhat meg teljességében. Úgy érezzük, mintha a József Attila-i vers helyettünk szólna, vagy, helyesebben, mintha a versben mi magunk szólalnánk meg, azt kifejezve, amit mélyen tudatunk alatt magunk is szeretnénk kimondani. Ugyanakkor pedig rácsodálkozva vesszük észre, hogy a vers sodrása sokszor úgy ragad magával bennünket, hogy azt inkább érzelmeinkkel, hangulatunkkal, a képi beleéléssel vagy a vers zenéjével történő azonosulással, mintsem értelmének teljes áttekintésével követjük. Ha elemzéseink során bizonyos pontokon mégis az értelmezés problémái kényszerítenek megállásra, ez többnyire azért törté-

nik, mert nem egy József Attila-verset, vagy legalábbis annak valamely részletét kell rejtélyesnek tartanunk, nem egy József Attila-versnél kell megállnunk a paradoxonok értelmi átcsapása előtt, vagy megdöbbennünk e végletekig verbalizált, gondolataiban következetesnek tűnő költészet alogikus buktatóinál.

Nem kívánom most mindazokat a lehetőségeket felsorolni, amelyekkel megpróbáltam ezt a költészetet megközelíteni. Jelenleg egyetlen vonását szeretném kiemelni, olyan fogalmat, melyet a költészet elemzésekor eddig nemigen szoktunk használni: írásainak személyességét.

Erről a költői személyességről szeretném néhány vázlatszerű gondolatot elmondani.

A probléma két oldalról közelíthető meg. Az egyik: az egyén tudása önmagáról – ami a valóságban csak a másikról való tudásban lehet láthatóvá és érzékelhetővé. De ez a Másikról való tudás csak az Én látásmódjának tisztaságában körvonalazódhat. Én semmiképpen nem lehet Te nélkül, viszonylat nélkül, úgy is mondhatnánk, körvonalak nélkül. Ezek a kontúrok pedig határvonalak, egyszerre tételezik fel a külső világ létezését (mondhatjuk a Másikét) és a belsőnek formációját, valamiféle formát még akkor is, ha a kifelé formát mutató entitás belül kaotikus képet rejt is magában. A tiszta kontúrban azonban ritkán találunk kaotikus belső világot, ez, feltételezhetően, a körvonalak kuszaságán is meglátszana. Legalább ennyi rend, a határoltság rendje biztosan megvalósul az Én–Te viszony komplexitásában. Így tehát annak a személyességnek, amely József Attila költészetét és egyben költészete általános rendezettségét jellemzi, egyik megközelítési módja a perszonalista filozófiában rejtőzik. Természetesen nem akarattal, tudással, olvasmányélményekkel létrejött szándékosságot értek ezen. A személyesség amúgy sem lehet megfontolás vagy akarat műve: mindig csak utólag, sohasem a magatartás kialakulásakor gondolható el. Mégis: vannak olyan egyezések, amelyek a kimondás kísérteties hasonlóságát demonstrálják. József Attila fiatalkori sorai: „Hiába fűrösztöd önmagadban / csak másban moshatod meg arcodat” (*Nem én kiáltok*) akár Martin Buber *Én és Te* című könyvének emblémája is lehetne. Nem kevésbé közelíti meg a perszonalizmus egyik alapgondolatát, a Másik egzisztenciális fontosságát József Attila költészetének egyik legfontosabb motívuma, a hiány paradoxonába foglalt jelenlét mint a világ rendezettségének feltétele: „Az árnyékok kinyúlanak / a csillagok kigyúlanak / fellobognak a lángok. / S megbonthatatlan rend szerint / mint úrben égitest kering / a lelkemben hiányod” (*Az árnyékok...*). A József Attila-i világrendben a Másik mindig megszólított, a beszéd mindig dialógus, az olvasó mindig megszólítottnak érezheti magát, pontosabban mindig azonosulhat az általános, tehát a mindenkit magába foglaló megszólítottal. Feltételezésem szerint ez szorosan összefügg a magányérzet személyességével: a szenvedő magányos nem az ürrel áll szemben, hanem a Másik hiányá-

val, pontosabban a hiányban testet öltött negatív jelenléttel. Annak ellenére így van ez, hogy a hiányzó másikat József Attila gyakran az űr képében jeleníti meg, de az űr ilyenkor is mindig mint a hiány metaforája, mint a *van* negatívja látható. Valószínű, hogy ez József Attila költészetének nagyfokú verbalizáltságával, a beszédben automatikusan feltételezett kommunikatív befogadóval függ össze.

Annál is különösebb ez, mert a személyesség másik komponense ennek éppen ellentéte, a költői képteremtés. A dialógus ellentéte a kép stabilitásában, befejezettségében; nem mozdulatlanságában, hanem változatlanságában. Ez is két elem kapcsolata, az Én és a Másik itt is kölcsönhatásba lép egymással: a megfogalmazás forrása, a vers tudatba lépésének előzetese és a kimondás, a megformálás között közvetlen kapcsolat jelentkezik. A hangsúly a közvetlenségen, a kapcsolás egyenes, rövidre zárt útján van, ami, egy elektromos kisülés módján, hirtelen képben ölt testet. A József Attila-i kép nem illusztráció, nem segítője a tartalom kimondásának, hanem a tartalom primer testetöltése, a tudatba lépés legősibb, elsődleges formája, a személyiség legmélyebb, archetipikus, az absztrahált mondanivalót mélyen megelőző szintje. A metaforaképzés legmélyebb teremtőerejében ez sem egyéb, mint az Én projekciója egy képben megjelenő Másikra, hiszen a metaforát, mint képet, a költő közvetlenül a meglátásban teremti meg. A kép egyszerre kivetülése közlendőjének és a közlendő felismerése a látványban, abban a látványban, melyet valójában ő teremtett, de amelynek teremtéséről nincs tudomása. Mint Levinas írja: *A tudat önmagához tér vissza, miközben a látványba menekül.*

József Attila metaforái nem általánosíthatók, de nem is olyan szubjektívek, hogy az olvasónak nehézséget jelentene megértésük. Valamennyiben benne rejlik a személyesség közvetlensége, pontosabban a személyesség hitelessége. Ez a hitelesség abból fakad, hogy a gondolat közvetlenül, még gondolat-tá-válása előtt alakítja ki a metafora képi komplexitását, azt a tovább-bont-hatatlan komplexitást, amelyet a gondolat nyelvére lefordítani nem, hanem csak transzponálni lehet, és ami, éppen ezért érezteti a gondolat, az értelem funkcióját, s benne az értelemmel, a nyelvvel kimondhatót, de sohasem adja, adhatja meg egyetlen definícióját.

S ne feledjük: ez a képbe-vetítés a differenciált értelem kimagasló egyéniségétől származik, aki mintha ösztönösen tudná, hogy a benne élő végtelesen pontos, árnyalatokban élő differenciáltságot fogalmakkal úgysem lehet kifejezni, hanem csakis a képek másféle eszközeivel, a tudatnak a szavaktól alapjaiban különböző formájával, tehát megint csak a mással, a Másikkal. Ismét Levinast idézem: *az ész meghatározza a jelentés, s nem a jelentést határozzák meg az ész személytelen szerkezetei.* A megszólítás vagy a megszólíttatás verbális világa és a fogalmihoz képest nem-verbális közeg így egyesül, és így vettül a Másikról visszatükröződve a személyes Én-re. E tükrözés nélküli direkt módon a személyiség képtelen lenne megnyitni vagy megláttatni önmagát.

Mindez azonban nem a direkt megnyilatkozás hiányát vagy megkerülését jelenti. A József Attila-i paradoxon lényege, hogy a kifejezés, az önmegmutatás olyan kerülővel – a Másik bevonásával – történik, ami egyedül teszi lehetővé a különböző közvetlenség érvényesülését. Tétélezzük fel, pusztán a didaxis kedvéért azt, hogy minden költészet spontán kifejezés, sőt, spontán önkifejezés. Ehhez azonban szüksége van a bennünk megvalósuló Másik tudattalan bevonására. Nélküle egy nem-bennünk élő, idegen Másik bevonására kényszerülne, s ez, mint spontaneitás, lehetetlen lenne. Kizárólag a szavak általi kifejezés szintjén, egy idézőjelben megvalósuló költőiség, mondhatnánk egy minden költőiségben megvalósuló objektivitás eltávolítotttsági aktusában valósulhatna meg. József Attila Másikja az oda-vissza tükrözés folyamatában az én és a másik közötti vibrálás stroboszkópjává válik, és ebből teremődik meg az a személyességélmény, amely különös metaforaképzési technikájában érvényesül. Erről azonban külön tanulmányban kellene beszélnünk.

Azt tehát, amit József Attila költészete személyességének nevezünk, bízvást mondhatnánk az olvasó személyes megszólítotttság-élményének is. A személyesség fogalma a teremtés és a befogadás, a megszólítás és megszólítotttság aktusában felcserélhető egymással, a vers tartalmi feldolgozásában költő és olvasója szinte a végtelenségig eltávolodik, érzelmeiben pedig szinte a határok elmosásáig egyesül. Ez teremti meg a költői nyelvnek a mindennapitól különböző jellegét, s ezen át a verset olvasó ember befogadói attitűdjének minden más művészettől eltérő élményét. A recepció azonban visszahat az alkotóra, és ebben az oszcillációs mozgásban, részben az alkotó személyességének pulzációját átvéve, a költői kép minden eleme megelevenedik, az én személyessége pedig a világállapot személyességébe vált át.

Hogy csak egyetlen példát említsek, ennek a világállapotnak, a külső és a belső egymásra vetülő életteliségének kifejezője az *Óda* kezdete: „Itt ülök csillámló sziklafalon...” József Attila költészetében nemcsak a költő Énjének, hanem az objektív világnak személyessége válik az olvasó nehezen megmagyarázható és tökéletesen átérezhető élményévé.

József Attila „háromgarasos” versei

„Denn ein Haifisch ist kein Haifisch,
Wenn man's nicht beweisen kann.”
(Bertolt Brecht)

József Attila költészetének életszerűségét messzemenően igazolja, hogy az újabb meg legújabb irodalomtudományos „iskolák”-at arra ösztönzi, szinte kényszeríti: eszköztárakat, fogalmi apparátusukat, eljárásaikat szembesítsék mind e költészettel, mind annak befogadástörténetével. Miközben az életmű értékelésében és értelmezésében nem egyszerűen hangsúly-eltolódásoknak vagyunk tanúi, hanem a filológiai feltárást, az eszmetörténeti kapcsolódási pontok vizsgálatát sem mellőzve, fény derül(het) arra, miképpen történhetik egy olyan típusú újrakanonizálódás, amely az élő irodalom meg az élő irodalomelmélet/történet találkozási pontjainak kijelölését (is) segítheti. Ott és akkor bizonyul valóban termékeny(ítő)nek a József Attila-kutatás, ahol és amikor a magyar irodalmi gondolkodásban egyre sürgetőbbé váló világirodalmi átrendeződéshez járul hozzá. Azaz József Attila tágabb kontextusának átvilágítása részint világirodalmi helyének, eddig talán némileg rejtve maradt pozícionáltságának pontosabb ismeretét célozza meg, részint a valamivel korábban tételezett, Szabó Lőrinc mellett József Attilához fűzött „paradigmaváltást” igyekszik továbbértelmezni.¹ Ami ugyanakkor feltétlenül gátolja a kutatást, hogy

- a XX. század magyar „kritikatörténete” megíratlan,
- a XX. századi magyar műfaj történet és műfajelméleti gondolkodás története (az előzővel összefüggésben) szintén,
- a József Attila-„kultusz”-ról jóval többet tudunk, mint a József Attila-értelmezések (például kortársi reagálások) történetéről – állítom ezt olyan értelemben, hogy a kanonizálódás problematikus voltának csupán a részletei (és nem bizonyos, hogy a leglényegesebb részletei) ismertek,
- korábban túlhangsúlyozódott és mindenekelőtt (egyoldalúan) politikai-szemantikusan felfogástól vezetve emelkedett ki József Attilának pusztán „mozgalmi”-nak, „agitatív”-nak, mainapság legfeljebb használati értékűnek minősített lírája,
- ezzel összefüggésben csak mellékesen, inkább filológiai jellegű figyelemfölhívás céljából emlegette a kutatás ennek a verscsoportnak lehetséges tágabb kontextusát, nevezetesen Bertolt Brechtnek Budapesten is játszott, érdekes, messze nem egyértelmű „visszhangot” keltett *Dreigroschenoperjét*:²

így arról is kevés szó esett (vagy az is elfelejtődött), hogy a József Attila baráti és szellemi környezetében költővé érő Faludy György szintén Villon német (nyelvű) adaptációjából indult ki az évtized legviharosabb sikerű verseskötete megalkotásakor,

- végezetül: mindenképpen további, az eddiginél mélyebb megfontolásokat érdemel, hogy költőnk jószerivel egy lendületben alkot olyan című műveket, mint *Ballada, Elégia, Óda*.³ A műnem verscímme poetizálása feltehetőleg egy olyan költői vitapozíció kirajzolódását teszi lehetővé, de legalábbis olyat sejtet, amely talán a költő elhatárolódását jelezné a közkeletű műnemi fogalmaktól, vagy: a műnem történetéhez képest elmozdulást ígér. Amit minden bizonnyal nem túlzás akképpen értékelni, hogy a pusztán műnemi megjelöléssel kétségbe vonódik egy költői felfogás, amely eleddig jószerivel csak valamiről/valakiről szóló balladát, valakihez/valamihez címzett elégiát vagy ódát ismert.

Mindezeket a sejtéseket, olvasási tapasztalatokat végiggondolva nem érzem teljesen haszontalannak a(z újra)kérdést: a például Erich Kästner működéséhez fűzött használati líra⁴ alkalmazható-e József Attila életművének egy verstípusára(?), szektorára(?), műfajban konstituálódó szegmentumára(?). Vagy: a *Dreigroschenoper* songjaival⁵ együtt tárgyalhatók-e bizonyos, a mozgalmi-agitatív lírába sorolható József Attila-versek? Mennyiben értelmezhetők, értelmezhetők-e a magyar verstörténések új(szerű) változataiként? Túl azon, hogy a versek szókincsét illetően a „prózaiság”, a hétköznapiság, sőt: hangsúllyal a tolvajnyelv átpoetizálódik, nem kizárólag és talán nem is elsősorban környezetrajzi funkciót betöltve... Továbbá: miképpen értelmezhető az, hogy az első megközelítésben közvetlen politikai intenciók „bonyolult” kötött formában kapnak (bármiként értékeljük, annyit azért elismerhetünk, hogy) irodalmi, „lírai” alakot. Megelégedhetünk-e azzal a szinte magától adódó állítással, hogy egy „nem-irodalmi” gondolat formaművészetet, nagyfokú költői mesterségbeli tudást igénylő versben kerül elének, és ennek következtében feszültség keletkezik egy közhasználatra szánt „tartalom” és egy számottévő irodalmi vonatkozásrendszerrel gazdag „forma” között, és ez a feszültség a költőiség-irodalmisság átértékelődéséhez vezethet?

Annyi bizonyos, hogy még élnek (bár nem vagy csak szűk körben hatnak) olyan nézetek, amelyek a szóba jöhető versek „világnézeti” üzenetét hangsúlyozták, és helyezték a líraszemlélet centrumába. Ugyanakkor József Attila világnézete alakulástörténetének kutatói kevésbé foglalkoztak e versek (vélt vagy valódi) „világ”-szerűségével,⁶ és inkább a bölcséleti, elméleti stúdiumokból kiolvasható mozzanatok elemzésére vetették a súlyt.⁷ További problémaként említhető, hogy egy valamiképpen „küldetéses” költészet megítélésében a vélemények erősen meg vannak osztva, az ilyenfajta irodalmat nagyra becsülő, illetőleg részlegesen vagy teljesen elvető szemlélet képviselői szerint. Márpedig József Attila kifejezetten „mozgalmi” verseinek

sora majdnem párhuzamosan halad (például) Illyés Gyula lírájának fordulatával, mikor is az avantgarde-től való elfordulás után lehetőséget kínált arra, hogy később a népi írói mozgalom reprezentánsaként könyveltessék el. Nem kevésbé figyelemre méltó tény, hogy Bertolt Brecht lírájának „mozgalmi”-vá, szinte alkalmivá, mindenesetre agitatívva, kifejezetten politikussá válása⁸ nagyjában-egészében erre az évtizedre esik; és az évtizedforduló európai történeti eseményeire hivatkozva ezt a költői-költészeti váltást a kortársak egy része el tudta fogadni. Anélkül természetesen, hogy a költészet más változatai kiszorultak volna az európai irodalmi kánonból. S anélkül, hogy a „mozgalmi” lírát művelő költők megmaradtak volna pusztán „használati értéket” termelőknek.

Mindez azonban nem teszi könnyebbé annak vállalását, aki az idevonatkoztható versek újraolvasásából poétikai következtetések levonását tűzi ki célul. Az talán nem vita tárgya, hogy e versek nem iktathatók ki József Attila életművéből, a teljességre törekvő monografikus munka természetesen foglalkozik velük, igyekszik megkeresni helyüket az oeuvre-ben.⁹ Az természetesen némileg megkönnyíti a monográfus dolgát, hogy a szerzői életrajzot is felvázolja, ennek következtében nemcsak a személyiség érdeklődési köréről kénytelen szólni, hanem a tágabb értelemben vett tevékenységi formák bemutatását sem mellőzi. Ennek során József Attila politikai-agitatív munkája is szóba kerül, és a mozgalmi versek készítése része lehet ennek a fajta tevékenységi formának, mint ahogy a Brecht-pályakép is életrajzi fordulatokkal erősíti tézisé: a szerző világnézeti változásai szoros összefüggésben vannak a történelembé vetett egyéniség „lereagálási” gesztusaival.¹⁰ Efféle vizsgálat József Attila esetében sem mondható indokolatlannak. Ám csupán külső okokkal magyarázni verstörténéseinek rendjét, nem bizonyosan tartozik a legcélszerűbb eljárások közé. Ugyanis éppen a poétikai tényezők értelmezése szenved kárt: így nem kapunk választ arra a kérdésre, hogy az ún. kötetlenebb formák miért szorulnak háttérbe, jóllehet költői gyakorlatában a húszas években elég jelentős tapasztalatra tett szert ezen téren. Nyilván az avantgarde-nak az 1930-as esztendőkre bekövetkezett „alkonya”, mondhatjuk azt is: az avantgarde „presztízsveszteségei” az egyes költői életművekben a klasszikus vagy archaikus formákhoz való visszatérést sürgették, ezt látjuk például a cseh poetizmus költői vezéregyénisége, Vítězslav Nezval esetében. Aki a szonettek és éppen a villoni balladaformák művelésével jeleskedett, szinte József Attilával egy időben, ez utóbbihoz megalkotta Robert David nevű alteregóját, a maszkos líra egy, a XX. századi vonásokkal felruházott, „törvényen kívüli” személyiségét. Ugyancsak kevésbé megválaszolható a pusztán életrajzi háttéranyag ismeretében a villoni balladaforma találkozása a (költői) szókinccs differenciálódásához, rétegzettebbé tételéhez, mintegy „prózaivá” degradálásához vezethető törekvéssel. Nevezetesen naprakész (költői) válaszok nem a kor irodalmiságának nyelvén hangzanak el, ha-

nem a versekbe rétegznek nem egyszerűen megszólalási formákat, hanem nyelviileg kifejeződő létlehetőségeket, sorsválasztást. Azt készségeel elismerem, hogy akár határozottnak is minősíthető „világnézeti” előfeltevések húzódnak meg a versek egy részének „háttéranyagá”-ban, s ezek az előfeltevések a korszak politikai irányaira is reagálnak. Ám nem csak, helyenként még nem is elsősorban azokra, hanem – legalább olyan mértékben – személyiségfelfogásokra, a személyiségek versbeli szituálhatóságára. Ami egyben akként is értelmezhető (minthogy a nyelvi rétegződés poétikai értéket képviselhet!), hogy átstrukturálódik a megszólíthatók, megszólítandók és megszólítók köre. Hasonlat formájában ez úgy írható le, hogy afféle fordulat játszódik le, mint a genera dicendi szétírásakor: a műfaji-hangnemi/hangvételi megfelelések helyére a tónusvegyítés kerül, ennek következtében a tragikusnak tartható sorsokról az addigiaktól eltérő vélemény formálódik. József Attila „háromgarasos” versei élnek a Kästner-típusú használati líra anyagával,¹¹ feldolgozhatónak és versbe illeszthetőnek jelzik az új tárgyiaság világából származó irodalmi megoldásokat,¹² és nem utolsósorban a megjelenítendő világ ironikus átvilágítását végzik a tónusvegyítésnek minden eddiginél radikálisabb eszközeivel. József Attila a költészet lehetőségeit nem egyszerűen a – például – Brecht songjaiban bevált eljárással gazdagítja, inkább a költőiség és a nem-költőiség közötti átjárhatóságot tételezi, oly „rétegnyelvek”-ből szerkeszt össze verset, amelyek egymással ellentétesnek gondolt személyiségeket, „világok”-at reprezentálnak. A cél korántsem a harmóniához jutás/juttatás, éppen ellenkezőleg: a harmónia szokványos összetevőit alkalmazva a diszharmónia jelzése; miként a *Dreigroschenoper* egy duettjének keringőparódiája egyszerre szólal meg érzélgősen és érzélgőséget gúnyoló hangnemben. Ilyenformán a fegyelmezett előadás meg az ennek az előadásnak látszólag kevésbé megfelelő szókinccs szintén egyszerre érzékelteti azt, ami szerzői „üzenet”-ként „realitás”-nak minősíthető, meg azt, ami ennek esetleg groteszk változata.

Éppen ezért vethető föl a (szokványos, de ezúttal kissé bonyolultabban és távolabbról indított) kérdés: ki beszél? Tudniillik ki a versben a megszólító – aki azt igyekszik elhíttetni, hogy sokak nevében szól. Meg azt is, hogy fel van jogosítva a szólásra. Azt, hogy kihez beszél a beszélő, könnyebben meg lehet válaszolni. Egyszerűen: mindenkire, „összetettebben”: aki be tud lépni a nyelvjátékba. Ismét egyszerűen: kihez fordul az egyetértés igényével, kihez fenyegető hangsúlyokkal? Egyáltalán: a verskezdő megszólítások eleve hallgatóságot, megszólítottakat tételeznek, s a verseket az életmű más szegmenseihez kapcsoló utalásrendszer azt látszik sugallni, hogy a (költői) megszólalásnak ez az egyik, éppen időszerű formája.

A bonyolultabb, távolabbról megindítandó magyarázat érdekében a *Dreigroschenoper*hez, annak kiváltképpen néhány songjához fordulhatunk. A mű egyik „találata” a zene és a szöveg egymásnak felelgetése; sem a szöveg nem

változtat a dallamán, sem a dallam a szövegén, egy és ugyanazon közlési formának más-más jelrendszerben elhelyezett változatai. Ami összefűzi őket, az egyrészt a kontextus, amelyben fölhangzanak, a színpad, a színházi előadás, tehát a különleges helyzet, másrészt az előadó, a közvetítő személye. Itt, ezen a ponton említendő meg, amiből kiindulva a József Attila-versek beszélője nagy valószínűséggel értelmezhető.

Mint ismeretes, a Brecht-színművekben dramaturgiailag rendkívül fontos az elidegenítési effektus, amely szerint az előadó az egyik szerepből (amelylyel illúziót kelt) átlép egy másikba (amely egy másfajta illúzió keltését eredményezi, párhuzamosan az első illúzió szétrombolásával); a színész kilép szerepköréből, de szerepében marad, részint úgy, hogy a prózai szöveget fölcseréli verses szöveggel, amelyet énekelve mond föl. Műfajilag mintha az operett metódusa szerint járna el, valójában az operett-metódustól is elidegenít. A verses-zenés előadás értékelhető az eseménysor „megakasztó” mozzanataként, valaminek az elbeszéléseként, amely „metaforikus” viszonyban állhat a színmű cselekményegészével, vagy egy-egy részletet, „jellemet” (pars pro toto módon) értelmezhet. Mindenképpen tanulságot von le, majdnem didaktikusan közli (helyenként olyannyira didaktikusan, hogy az már ironikusan hat) a nézővel, miről miként kellene gondolkodnia, ha helyesen akar gondolkodni. Még egy fontos mozzanat/jelzés adja a néző tudomására, hogy mi következik, próza helyett vers vagy/és ének. Amit vélhetek úgy, hogy felhívás történik annak tudomásulvételére, hogy műfajváltás „tétetik folyamatba”. De vélhetek úgy is, hogy a színházban-lét hangsúlyozódik, a referencialitás erősödik abban az értelemben, hogy a színházi környezet és műforma struktúráképző hatalmára figyelmeztet szerző és előadó, ám a referenciális értelmezéstől elidegenít szerző és előadó: a dalszöveg és a zene együtt a képzetesre, a képzeletbelire, az áttételesre utal. Ugyanakkor a nem titkolt célra törés, a kigúnyolandó határozott megcélzása, a pátosz nevetségessé tétele látszólag „lírátlanít”, amennyiben a lírainak egy hagyományosabb körülírására gondolunk. Az új tárgyiasság (Neue Sachlichkeit) programszerűen számol le a késő expresszionista periódus szubjektivista „izmusai”-nak inflációjával – írja a témakör monográfusa –,¹³ s az új irány elméletei, de írói is azt sugallják, hogy a műalkotás helyén maga a tárgy áll, a dolog a maga autentikus valójában. A látszat kompromittálódott, a varázs szétfoszlott. Yvan Goll egy írásában minden pátosz, minden retorika, minden zöngemény, minden lirizálás elvetését tanácsolja. Más (éppen Goll egy versére hivatkozva) beszél a realitás kapitalista viszonyának lírai kifejeződéséről, amelynek helyébe ajánlja a Goll-epigrammát:

Fünf Kontinente zittern,
Wenn der Korn-Preis steigt:
Und nicht wenn du weinst.

Öt kontinens reszket,
Amikor a búza ára emelkedik
De nem midőn sírsz. (nyersford.)

Innen talán csak egy lépés, és a *Dreigroschenoper* második fináléjában találjuk magunkat:

Denn wovon lebt der Mensch? In dem er ständlich
Den Menschen peinigt, auszieht, anfallt, abwürgt und frisst,
Nur dadurch lebt der Mensch, dass er so gründlich
Vergessen kann, dass er ein Mensch doch ist.¹⁴

A kutatás már fölfigyelt a József Attila néhány verse és Brecht színműszojgai között lehetséges hasonlóságokra, a leginkább a *Haszon* meg a *Bérmunkás-ballada* volna talán beilleszthető a *Dreigroschenoper*-ba,¹⁵ másutt a villoni ballada utóéletébe sorolódik jó néhány József Attila-vers, amelyet magam is odagondolhatónak tartok, ám ezen túl az új tárgyiasság „lírát”-jával is jellemezhetőnek vélek, továbbá nem annyira közvetlenül a középkori francia poéta kései utódjaként minősítenék, mint inkább a XX. századi német Villon továbbértelmezésének. József Attila – mondjuk így – villoniádájából jórészt hiányzik a lírai személyiség, egyes szám első személye nemegyszer adja át helyét a többes szám első személynek, a képviselői költészet reprezentánsának. Más alkalommal inkább „ál”-egyes szám első személyről lehetne szólni, a beszélő József Attila vagy a költő helyébe lép (akár a Brecht-színműben a színész önmaga helyére, fenntartva a változás-változtatás illúzióját). Talán jobban kellene az eddigénél hangsúlyozni, hogy a *Lebukott* többes szám első személyének „aspektusa” hamar vált át a megszólítottéba: „Eltársunk, ki még sétálsz, mint fény, gondolj reánk...” S a továbbiakban legalábbis eldöntetlen marad, hogy a többes szám első személyű beszélőt halljuk-e, vagy a fényen sétáló Elvtárs gondolatait. Az aspektusváltás lehetőségeiben a továbbiakban is fennmarad: „Gondolatok a büdös küblire...” Másutt tablóvá válik a körkép, s a beszélő szinte „képmutogató”-ként személyesedik meg (*Mondd, mit érlel...*, *Haszon*), az előbbiben a szakaszkezdet, az utóbbiban a refrén fogja össze a különmű létehetőségeket. Egymás mellé rendelődnek a „képek”, amelyek korántsem adnak „teljes” létmagyarázatot, a *Haszon* című vers szinte leltárba veszi a foglalatosságokat. A lírai versnek tulajdonított érzelmi aspektust a leginkább a megszólítás személyessége biztosítja. Egyebekben a beszélő tárgyszerűsége tartja távol a hagyományosabb líraiságot az apró képek balladáitól. A *Bérmunkás-ballada* többes szám első személye sem rejt több szubjektívizmust, mint a már említett versek, jóllehet a magánéleti epizódok nem csekély szerepet játszanak a versben. A szakszerű, pontos előadás megkülönböztető sajátossága a három versnek, és ez a látszólag kevéssé megválogatott szókinccs, a ritkán különös jelzők alkalmazása, és talán a leginkább a *Bérmunkás-balladában* fölbukkanó „mitologizálás” („elültetjük a világ fáját”) a városi folklórhoz közelíti a költeményeket. Éppen a városi folklórnak a szubkulturális környezetből fakadása, e környezet hétköznapijainak megszólaltatása visz egészen közel az új tárgyiassághoz, amely hasonlóan e

József Attila-művekhez (említettem) az expresszionizmus ellenében fogalmazódott meg. E szubkulturális műfajok közé a *song*nak azt a típusát is sorolhatjuk, amelyet Brecht formált meg a német kabaréból, a német Villon-fordításokból, a munkásmozgalmi terminológiából és annak egészen triviálisba süllyesztéséből („Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral”).¹⁶ Még a „költőiesítés”-ben a legmesszebbre hatoló *Bérmunkás-balladában* is igencsak vigyáz a beszélő arra, hogy a lirizálódás ne üssön át a vers szövetén, egy-egy „merészebb”, „líraibb” képi változat már a következő sorban visszavonódik, ellensúlyt kap, vagy e versben a refrén által szinte csak kontrasztként funkcionál:

fejtjük a sertés-oldal háját,
zsírt olvastunk, libát tömünk,
s az est, ha bontja lengő táját,
bérünk van, nincsen örömünk.

Idézetünk harmadik sorának „Nyugat”-os áthallását rombolja szét a „nyers való”-ra ébresztő refrén. A *Mondd, mit érlel...* című versben még a versszakok is feleselnek egymással, itt a fokozás, a költőig hatolós „retorikája” érvényesül. Hogy aztán a költői halhatatlanság másutt, másképpen hagyományozódott gondolat sorába a hétköznapok nagyon kevésbé választékos szókincse törjön be. Nem is szólva arról, hogy a retorikus kérdéseket az utolsó versszakban felváltja a némileg elbizonytalanító kettős írásjel, amely vagy nyomatékosít, vagy kioltja egymást. A *Vigas*z annyiban különbözik, hogy a kettős szereposztást (egyfelől *mi* meg *ti*, akikkel szemben: *ő*) olyan balladaformában képzi meg, amelyből a refrént az „*ő*” világának megjelenítése, az *ajánlást* pedig az utolsó másfél sornak a „*ti*”-hez közvetlen odafordulása helyettesíti. Valójában a „*mi*” (és abba belevonva, az azzal való azonosulásra buzdítva: a „*ti*”) nézőpontjából elevenedik meg az *ő*, részint cselekvései, gesztusai révén, részint azáltal, amilyenek a „*mi*” aspektusából látszik. S bár az első három versszakban meglehetősen részletességgel tetszik ki az, amire az utolsó fog rácsapni; megkockáztatható, hogy a Brechtre emlékeztető tézis szervezi a versegészt. Azzal a nem csekély eltéréssel együtt, hogy az új tárgyiasságú leltárba vétel a képszerűséget, a metaforizáltságot igényli.

A kellemes életről szóló Brecht-*song* lényegében József Attila kereskedőjének elvonatkoztatott attribútumait jelöli, a tanulságot is ebben a körben vonja le: „Nur wer in Wohlstand lebt, lebt angenehm”; a *Vigas*z szintén a jólétből fakadó kellemes élet rajzával szolgál, ám a *ti*-hez kiszólva a brechti negativitást a meggyőzés pozitivitásába fordítja. S itt, ezen a ponton gondolható ide a *Dreigroschenoper*nek az a *song*ja, amelyben Macheath társai bocsánatát kéri. A villoni bűnbánat-megbocsátás gondolat a bandafőnök énekében erősen XX. századivá, a szakralitást triviálisba lefokozóvá változik. S mint több ízben a musicalben, egy XX. századi – osztályharcos színezetű – fordú-

lattal térít el mind a villoni előszövegtől, mind pedig attól az ismerettől, hogy egy lator beszél a színház közönségéhez. József Attila öntudatos „versmondó”-ja a jelenben létező kétféle élet képeinek fölmutatásával zárja el a meg-egyezésnek, a megbocsátásnak, kiegyenlítődségnek az útját. Az utolsó versszak mintegy érveket hoz a megalkuvás nélküli magatartás indokoltsága mellett. Talán erre a versre áll leginkább, amit korábban a Kästner-versek „líraiságá”-nak feltételezhetőségére idéztem: a poentírozott előadás, a képi-ség, amelyet ironia sző át, a nézőpontok változtatása (a kereskedő szavai szin- te átélt beszédként olvashatók), a rímelés virtuozitása nem pusztán a pontos- sabb értésnek kínálja föl lehetőségét, hanem a versszerűséget is az „agitatív” líra sajátjának gondolhatja el. A feltehetőleg ennek a versnek közelében szü- letett *Haszon* szabályos „ballada”-voltától eltérően nem bukik ki a beszélő személye (akár a költő maga is lehet, de „inkognitó”-ját megőrzi), a szem- benállás a grammatikai személyekkel hangsúlyozódik, s egyben a távolság is, amely a két világot összebékíthetlenné teszi. A *Haszonban* (jellemző mó- don: a végsőnek tekinthető változatban) a vers beszélője az ajánlásban meg- szólítja a költőt, „Attilá”-t bevonja a versbe, így eleve megteremti a megszólító és megszólított viszonyrendszerbe szerveződő közösségét. A létlehető- ségek közül több nem a költőé, de az övéi is beletagolódnak a reménytelen cselekvések rendjébe („tanulj, vagy ne tanulj ki szakmát”; „költésél epedő verseket”; „élj Párizsban, vagy Szatymazon”), és talán a második versszak kérdései: „Koldulsz? Betörsz?” a *Tiszta szívvel* című versre emlékeztetnek. Egészében azonban a *Mondd, mit érlel...* versszakokká részletezett metódusá- tól eltérően éppen sokszerűségében, változatosságában mutatkoznak a fogla- latosságok értelmetlenné, hiszen velük szemben egy allegóriává emelkedő „képzet” szegül, a „haszon”, amely már a címben ágaskodva jelzi, hogy összegző jellegű jelölés, gazdasági-politikai-kulturális-morális hatalma fi- gyelmeztet a léteremtés kísérleteinek lehetetlenségére. Történetmozaikok sorából tevődik össze ez a vers (is), amelynek „líraiságához” hozzájárul, hogy e mozaikok egyike-másika elképzeltető személyt tétélez a példa mögé („ölj kecskét, amely rád megeg; / jól szabj, hogy álljon jól a nadrág:” „vezess főkönyvet s rejtsd a titkát”): az általános eset mellé hozva a különöset, az egyénit. Azáltal azonban, hogy az említett sorokkal és esetleg még más uta- lással is a költő (egy költő) életét, munkáját az „általános”-ba sorolhatónak véli, a *Gebrauchslýrik* eljárását idézi.

Azt tehetném ehhez hozzá, hogy maga az avantgarde és a klasszikus mo- dernség által szakralizált „költőiség” deheroizálódik, kerül azonos szintre egyéb – emberi, „kizsákmányolt” – foglalatosságokkal. S ennek következté- ben a költőiségből a „csinálmány” jelleg, a *techné* kap ironizáló színezetet. Ám mivel önironikus vonásokkal gazdagodik, inkább arra vagy azokra vetül árnyék, akik miatt a költő nem egyszerűen „hasztalan vonít”, hanem nevé- vel legfőljebb áruvédjegyként van jelen a társadalmi összkép meghatározta

világban. Ezt az összképet a kettéváló világ természetszerűleg kettős perspektívából szemléli, a már emlegetett mi-ő horizontból. Ami azonban összefogja ezt a kettős horizontot: a költőiségnek (meg)változó értékszerkezete. Az nevezetesen, hogy a világ varázstalanítása/varázstalanodása nem pusztán az emberi-szociális viszonylatokban történik, hanem művészeti/irodalmi irányok felfogásában artikulálódik. A „háromgarasos” versek „artikuláció”-ja ennek következtében elfordulást jelent attól a típusú „irodalmiság”-képzettől, amely mindenekelőtt az újságnyelvvel és a köznyelvvel szemben kívánta meghatározni: mi sorolandó a magas irodalomba, mi nem. Hiszen még az irodalmi paródiák létét is az elő(d)szöveg minémúsége irányítja, az elő(d)szöveg nélkül holt anyagnak tetszik. Ha például Kästner Goethe-átírása (Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen) nem a Goethe-vers helyi értékét vonja kétségbe, még csak nem is Goethét parodizálja, hanem rájátszásával az ismert „toposz”-t – azaz egy, a befogadók által „deretorizált” változatot – tesz gúny tárgyává, József Attila nem utolsósorban feltehetőleg a *Dreigroschenoper* songjaitól felszabadítottan ugyanezt teszi egy műnemmél, a középkori balladának XX. századi változatával, amely a korai Babitsnál vagy Juhász Gyulánál (az 1925-ös keltezésű *Ballada a hét tengerészről* nem teljesen formahű versére gondolok, mint amely a „Holnap”-osok kanonizációjához igyekszik hozzájárulni) éppen a századfordulósan értett irodalmiság kategóriájába tartozik. Nem állítom, hogy József Attila feltétlenül intencionálná, hogy ennyire közvetlenül vitaszöveggé, ad hominem parodizálásként értsük verseit, azt azonban talán nem túlságosan különös merészség állítani, hogy egy műfaj életútjának egyenesvonalúságával szemben a műfajból adódó devianciát hangsúlyozza. Egy kanonizált tudós-míves költészettel szembeállítja a kortársak által iránypoézisként minősített, a külső formára hol látványosan ügyelő, hol az attól való elmozdulást az előtérbe állító versbeszélőt, aki nem-irodalmi fordulatai révén századfordulós elődeivel hasonló irodalmiságot céloz meg. Annak tudatában, hogy a szókincs, a fordulatok, a társadalmi tényként beállított konfliktusok „szintjén” lényegében az „irodalmiság” fogalmazódik át/újra. Ebből adódóan a líraiság eltérő értelmezésére bukkanunk. Nevezetesen az „alanyi költő” századfordulós alakjának helyébe az ön-versébe az elidegenítés érzékelhető szándékával belépő versmondó lép, aki azonban saját figurájának leírását a vers beszélőjére hagyja. Brecht-nél (látni fogjuk) egy történelmi sorban leljük a világ egykori hatalmasságait, Brechtet magát, valamint a *Dreigroschenoper* címszereplőjét, Macheath-t. József Attila előbb rejtve, életrajzi „adalékai”-val surran be a versbe, ám a költőre vonatkozó általános attribútumok elfedési stratégiájával élve, majd a befejező strófában akár „ön-megszólítás”-ként is olvasható nyíltsággal demonstrálja jelenlétét. Mindkét költőnél egy valószínűsíthető külső szemlélő az „elbeszélő”, Brecht-nél egy színész, aki másutt Macheath-szel duettet énekel, József Attilánál pedig egy, a társadalmi visszasságokat jól átlátó és

munkásmozgalmi retorikában jártas tudós költő, aki a külső forma és a „tartalom” egymásnak feszülését képes verssé szintetizálni. Egy kívülről látott/láttatott költőalakot „belsőleg” lényegít át Brechtnél egy tudatosan pszeudo-historikus, József Attilánál egy nem kevésbé tudatosan szociologizáló szemlélet. Minek következtében a versbéli szólamok szétválnak és egyesülnek oly módon, hogy nem annyira elfedik, mint inkább föltárják lényegüket.

Akkor előbb Brecht Salomo-songjából idézem az önmagáról szóló strófát:

Ihr kennt den wissensdurstigen Brecht
 Ihr sangt ihm allesamt!
 Dann hat er euch zu oft gefragt
 Woher der Reichen Reichtum stammt.
 Da habt ihr ihn jäh aus dem Land gejagt.
 Wie wissensdurstig war doch meiner Mutter Sohn!
 Und seht, da war es doch nicht Nacht
 Da sah die Welt die Folgen schon:
 Sein Wissensdurst hat ihn so weit gebracht –
 Beneidenswert, wer frei davon!¹⁷

Ezzel József Attila versének befejező szakaszát állítom szembe:

S mondd, mit érlel annak a sorsa,
 ki költő s fél és így dalol;
 felesége a padlót mossa
 s ő másolás után lohol;
 neve, ha van, csak áruvédjegy,
 mint akármely mosóporé,
 s élete, ha van élte még egy,
 a proletár utókoré?!

Brechtnél változik az aspektus: míg a róla éneklő megjeleníti a tudásszomjas Brecht-szobjektumot, akinek tudásszomja akár Adámét, akár Faustét idézhetné, hiszen e tudásszomjáért kiűzetett az országból, a pervertálódott Paradicsomból(?), a hatodik sorban *az én anyám fiáról* hallhatunk, mintha a színésznő helyére maga a szerző lépne. Nemcsak róla szól a song e része, inkább egy kis ideig emlékeztet tevőleges jelenlétére, hogy a következő sorra megint a dal tárgyaként szerepeljen. József Attila beszélője az előző szakaszok modorában és tónusában kezdi a „finálét”, és már a második sorban meglepő információval szolgál: „*ki költő s fél és így dalol*”, itt pontosvesszővel jelezve egyelőre szünetet tart. S meggondolkodtat: eszerint a vers beszélője egy közelebről meg nem nevezett költő, aki ebben a sorban tudatosítja a megszólítottakkal, hogy mindaz a versszakokba rendezett-szervezett emberi sors, amelyről a szó szorosabb értelmében *képet adott*, vers, az ő „dal”-a, ha úgy tetszik: songja. Így amikor önnön sorsának kilátásait éneкли, kétszeresen

hangsúlyozódik a versszerűség: ez a strófa vers, mert költő, költői sors a tárgya, és vers voltánál fogva (s a mellérendelő kötőszóval erősítetten) kapcsolódik az előzőkhöz, a vershez, amelynek e beszélő a szerzője. Egybegondolva a két *dal*részletet: mindkettőben szerephez jut a költő tette: József Attila a „*dalol*”-ban jelöli meg; meg abban, hogy *fél*, s e passzív „cselekvés” feltételezheti a veszélyessé válható külső erőket, akik (amelyek) kimondhatatlanul is ott rejteznek minden strófában. Minthogy a szakaszok megjelenítettjei szegények, idegondolva más József Attila-verset, talán joggal emlegethetnénk ellenpólusként a gazdagok világát, amely minden részletben és egészében ellentette a társadalom kivetettjeiének. Brecht ennél valamivel talányosabb: a song Brechtjéről *ti* énekeltek („*Ihr sangt*”), s ez a *ti* feltehetőleg nem az ellenséges külvilág, amely a poéta szabadságára tör, hanem a színmű szereplője, a színésznő, aki valóban Brechtről énekel. S amit elmond róla, ugyancsak egybevág a magyar költő mondandójával: Brecht leleplezett, gyakorta kérdezte, honnan származik a gazdagok gazdagsága. A *Dreigroschenoper* egy másik jelenetében Macheath állítja, hogy a bankalapítás nagyobb rablás egy bank kifosztásánál. Erich Kästner meg himnuszt írt a bankárokról (*Hymnen auf die Bankiers*), itt olvashatjuk:

Ihr Appetit ist bodenlos.
 Sie fressen Gott und die Welt.
 Sie säen nicht. Sie ernten bloss.
 Sie schwangern ihr eignes Geld.¹⁸

(Aligha túlzott merészség a *Munkások* első strófáját idegondolnunk; a bankárok helyett a *tőkés birodalmakat* nevezi néven József Attila.)

Brecht és József Attila versszaka között azonban mégis akad különbség, a magyar költő, még ha feltételezetten is, a pozitívitásba csengeti ki versét, a költő mégsem egészen hasztalan vázolja föl freskóját. Legalább az ő sorsa „érlel” valami csekély biztatót. Brecht az éj-allegóriával komorabbra festi az elkövetkezendőt, a világ, nemcsak ő, látja már a következményeket, a poéta a hamarosan megtörténő emigrációt, illetőleg az elsötétülést. Nem is ő fejezi be a Salomo-songot, hanem Macheath, a történelem a hegeli értelemben vett nagy személyiségekkel kezdődött, s egy bandafőnökkel végződik, tragédiából ível szatírájáéig. József Attila nem fejezi be történetét, egyelőre nyitott marad, a jelen oly sivár, hogy egy, egyelőre csupán az elképzelésben kirajzoló jövő lehetősége csillanthatja föl a reményt, melyben a költő dala és a költő neve otthonra lelhet.

József Attila úgynevezett mozgalmi versei, azaz azok a verses alkotásai, amelyek munkásmozgalmi korszakában a felvilágosítás, a marxistaként elkönyvelt terminológia képivé formálódása, az agitáció jegyében állnak, éppen nem korszerűtlen tájékozódásról tesznek tanúbizonyságot. A leginkább

talán az expresszionizmussal szembeforduló német lírában lelhetők meg párhuzamai: mindenestre nem a lírátlanított, hanem a líraiság átértékelődésének szentelt költészetben. Ez a tájékozódás a szókincsnek, a műformának, a képiségnek olyan tartományait emelte korszerű költészetté, amelyet a „proletkult”, illetőleg az egyoldalúan pártos verselgetés diszkreditált. A közgazdasági, a politikai „felismerések”, a világválság és annak következtében a (szélső)baloldali mozgalom számottévvé tényezővé válása József Attila helyzettudatára is erős hatással voltak, a tágabb kontextus sem egészen mellékes körülménye költészetének alakulástörténetének. Ugyanakkor hiba lenne e tágabb kontextus és lírája viszonyának vizsgálatára leszűkíteni az általam emlegetett verseket. Ugyanis ezek a versek nem pusztán átmeneti jelenségek a költészetben, nyitottá váltak ennél költésztörténetileg jelentősebb változások előtt. (Az „Eszmélet” előzményei) címen számon tartott vers kapcsolódása,¹⁹ öntematizációs technikája, nem egy ríme jelzi, hogy például a *Vigaszban* miként munkál a mozgalmi meg a lételméleti érdeklődés – *egyszerre*, egyazon „ihletkör” dokumentumaként, nem is szólva a „versforma” azonosságáról. Hogy aztán majd az *Eszmélet* már csak távolról emlékeztessen arra a típusú versre, amelyet a *Vigaszban* nem csekély meggyőző erővel képvisel.²⁰

1 „...de nem felelnek, úgy felelnek.” *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBŐ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1992; KABDEBŐ Lóránt, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Bp., 1996.

2 Alapos forrásfeltárást végzett VAJDA György Mihály, *Zur Wirkungsgeschichte der deutschen sozialistischen Literatur in Ungarn*. Johannes R. Becher und Bertolt Brecht = *Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen*, szerk. Leopold MAGON, Gerhard STEINER, Wolfgang STEINITZ, Miklós SZABOLCSI und György Mihály VAJDA, Berlin, 1969, 453–589.

3 A kronológiát és a szövegeket tekintve STOLL Béla kiadását követem. *József Attila Összes Versei*, Bp., 1984.

4 Hermann KESTEN, *Erich Kästner = Uő, Gesammelte Schriften für Erwachsene*, 1. köt., *Gedichte*, München–Zürich, 1981. Kesten szerint a „Gebrauchslyrik” (használati líra) az új tárgyiaság programjába, az expresszionizmus elleni mozgalomba sorolandó, a népdal meg a chanson, a népies ballada meg a kabaré keverésével parodizál. Ez a líra az epigram-

ma élessége nélkül csak megrímelt próza, a rím nélkül csak politikai zsurnalisztika, az igazi lírai képek és érzések nélkül gyakorta csak rimes tárca volna. (Vö. 21.)

5 Bertolt BRECHT, *Stücke*, 3. köt., Berlin, 1956.

6 Igen alaposan, a kutatási irányok összegzését is vállalva: SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*, Bp., 1998.

7 VALACHI Anna egy megjegyzése igen figyelemre méltó; szerinte a *Munkások* és a *Mondd, mit érlel...* képanyagába Rapaport Samu könyvének ismerete is belejárt. *Analízis és munkakapcsolat Dr. Rapaport Samuval*. Lásd: *Miért fáj ma is? Az ismeretlen József Attila*, szerk. HORVÁTH Iván–IVERDOTA György, Bp., 1992, 247.

8 Jan KNOPE, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart, 1984. Az 1926–1929 közti éveket Brecht átmeneti korszakaként tartja számon, ezt a periódust az új tárgyias versek sora követi. Brecht eloldódik az anarcho-nihilista állásponttól, az elkötelezett, „szocialista” irodá-

lom irányába elindulva 1932/33-tól számítódik antifasiszta költészete.

9 A 6. sz. jegyzetben *i. m.*

10 Brecht tézisversei közül szempontunkból többek között a pénzről írott (*Vom Geld*) lehet fontos: „Hast du Geld, musst du dich nicht beugen! / Ohne Geld erwirbst du keinen Ruhm. / Das Geld stellt dir die grossen Zeugen. / Geld ist Heldentum.” HAJNAL Gábor fordításában: „Sohase görnyedsz, ha van pénzed! / Pénz nélkül mindig senki maradsz. / A pénz tanúd, igazol téged. / A pénz: hősies. A pénz: igaz.

11 A *Vigas* ironikus látása rokonnak tetszik a „Kennst du das Land, wo die Kanone blüht”-típusú Kästner-versekkel.

12 A *Bérmunkás-ballada* pontosságra törő képsora ide céloz.

13 Helmut LETHEN, *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »weissen Sozialismus«*. Stuttgart, 1970, 10., 46.

14 „Az ember miből él? Hisz az a sorsa, / Hogy embert kínoz, megnyúz, nyomorít és zabál. / Az ember abból él, hogy oly gyakor-ta, / Nem tudja, hogy ember lehetne már.” VAS István fordítása. E sorokat Brecht mottóként alkalmazza a *Dreigroschenroman*ban.

15 SZABOLCSI, *i. m.*, 329.

16 „Előbb a has jön, aztán a morál.” VAS István fordítása.

17 „És ott volt a kíváncsi Brecht, / kit mind daloltatok! / De megkérdezte tőletek, / Mért gazdagok a gazdagok. / S ezért az országból kiűzitek. / Anyám fia, kérdezni mért muszáj? / És íme, nincs még éjszaka, / De itt az eredménye már: / Kíváncsisága: az volt az oka – / Boldog, ki ettől távol áll!” Vas István átültetéséből hiányzik Brecht szándékolt, ám összetett egyszerűsége.

18 „Étvágyuk határtalan, felzabálják Istent s a Világot. Nem vetnek. Csak aratnak. Önnön pénzüket ejtik teherbe.” Nyersfordítás.

19 VÁRADY Szabolcs, *Az „Eszmélet” előzményei*, ItK, 1975, 83–91.

20 NÉMETH Andor anekdotába hajló emlékezése igazolja József Attila „mozgalmi” verseinek szuggesztivitását: „Szemák tanácselnök kiemelte az irományokból a »bűnjelet«, és felolvasta a *Lebukottat*. Szárazon kezdte, tárgyilagosan, de a vers boszorkányos ritmusa magával ragadta. Egyre lendületesebben mondta, végül már lelkesen.” *József Attiláról*, Bp., 1989, 243. (N. A. kiemelése)

Az irodalomfogalom változásai az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában

1. Az irodalomfogalom elmozdulásai

a) Hagyományok szembesülése

A *tudós hazafiság* beszédmódjához¹ politikai-ideológiai kontextusban *egy* értelmezői közösség (a „tudós Hazafiak” közössége) rendelhető, irodalmi összefüggésekben azonban nyilvánvaló az *eltérő* értelmezői közösségek jelenléte. A „tudós Hazafiak” számára a nyugati nemzetek példája az irányadó, s ebből következően támogatandók a fordítások, amelyek a mintakövetés kézenfekvő eszközeinek látszanak. Amikor azonban arra kerül a sor, szorosabban irodalmi problémaként, hogy *mit* és *hogyan* kell fordítani, már megoszlanak a vélemények. Ugyanígy egyetértés van abban, hogy az irodalom, a poézis – az „*utile dulci*” horatiusi elve értelmében – a komolyabb tudományok felé vezető lépcsőfok, eszköz, mely a gyönyörködtetéssel megédesíti a nehéz ismeretszerzést, viszont a gyönyörködtetés jellege, tartalma és jelentősége már különbözőképpen tűnik fel az egyes használói közösségek előtt. Megegyeznek abban, hogy a magyar nyelvű művek írása a nemzet felemelését szolgálja, de vannak, akik kétségbe vonják minden mű ebből fakadó feltétlen értékét. A *tudós hazafiság* beszédmódjának ezen megoszlása leginkább a *fordítás-*, a *leoninus-* és a *kritika-vitában* mutatkozik meg.²

Ez a megoszlás és a viták szoros kapcsolatban vannak azzal a jellegzetességgel, hogy a „józsefi kor” irodalmi műveltsége erősen integratív, vagyis rétegei hagyományokat reprezentálnak. A *literátusság* és a *popolaritás*, valamint a *profánusság* hagyománnyá váltan van itt jelen, s jelenlétük egyben szembesülésüket is jelenti.³ Nem létezik még ezeken kívüli nézőpont, mindig a saját relevanciák érvényesülnek. Erre a sajátosságra már Földi János is utalt Kazinczyhoz írott 1791. június 11-i levelében:

Azok, a' kik sem a' Poésisnek természetét Aesthetica szerént nem tanulták, sem Nyelvek természetét nem esmerik, sem idegenektől nem akarnak tanulni, mint Horváth, Kovásznai, Gvadányi etc., nagyobb Poetát a' világon nem tartanak Gyöngyösinél és egyedül annak követői, vagy más igen kevés Magyaroknak, mint Horváth Erdődi Lajosnak 's a' tb. De messze is megyek. Gyöngyösi a' Monasticus, Aesthetica nélkül való verseknek

béhozója 's gyarapítója stb. *Egy szóval ki ki a' melly Vestibulumon tekintette a' Heliconnak egy oldalát, tsak azt a' felét kedvelli, egész tekintetében a' Parnassust, vagy Poesist egy sem vizsgálta.*⁴

Az eladdig elszigetelt hagyományok nem pusztán egymás mellé kerülnek, hanem kontaktusba is lépnek: a különféleség reflexívvé válik. A másság felés megismerése egyrészt az azzal való vitát eredményezi, másrészt viszont az öndefiníciós törekvéseket is táplálja. A viták végső soron arról szólnak, hogy mi az irodalom. A *literátusság* korábban definitive kizárta a *popularitást* az általa irodalomnak tekintett jelenségek köréből, a *popularitás* nem is törekedett sem „irodalmi” rangra, sem önértelmezésre, a *profánusság* pedig reflektálatlanul használta a *popularitás* költészeti hagyományát, miközben maga a *literátusság* irodalomértelmezését újította meg. A szembesülés ereje kimozdította helyükből ezen értelmezési sémákat.

b) Szűkülés és bővülés

Az irodalom fogalma a XVIII. század második felében és a századfordulón gyökeres átalakuláson megy keresztül, olyannyira, hogy magának a fogalomnak az egysége és koherenciája is kérdésesnek tekinthető.⁵ A változás folyamatos szűkülést jelent, ami két csomópontban ragadható meg. Az egyik, az egységes tudományfogalom megbomlása a század közepére tehető, a másik, a tudományosságtól az esztétikum felé fordulás a századvégen figyelhető meg. A *literátusság* irodalmi műveltsége erudícióként értelmezhető, ezt fejezi ki az alapszó, a *litterae* is;⁶ mint Szili József írja, „maga a *litterae*, többes száma ellenére, nem pluralizálódott, eleve egységesen csak »bötüt«, írásművet, rögzített műveltséganyagot jelentett”.⁷

A *literátusság* irodalomfogalmán belüli fordulat, a szakosodás⁸ abban állt, hogy ez az egységes műveltséganyag differenciálódni kezdett, „a tudomány” helyét „a tudományok” foglalták el. „Alighanem ez volt a legdöntőbb indítás – a differenciálódási folyamat teljes művelődéstörténeti, szociológiai háttérével – a fogalmak olyan átrendeződéséhez, amely helyet teremtett a modern – egységesnek, egyetlennek és egyetemesnek tetsző – esztétikai irodalomfogalmak számára, s elősegítette a jelentések, jelentéselemek ilyen irányú integrációját. Ez persze már a *literatúra* égisze alatt megy végbe, s az új szó a latinban a *literatura* származékszavai körében már csak a melléknévi alakokkal őrzi kapcsolatát a *litterae* szóval.”⁹ „A *literatura* már leginkább csak a humán tárgyakat fogja át, egyre szűkebben, csak az irodalom nyelvi alkotásmódjához közel állókat. S persze már a további specializálódás is megkezdődött a szó külföldi előtörténete folyamán: a szépirodalomra szűkült az egyik domináns jelentésköre.”¹⁰

Az irodalomfogalom változásának e két csomópontja, noha logikailag (és időben is) kétségtelenül követi egymást, mégsem tekinthető egy lineáris

folyamat két szakaszának, sokkal inkább változási irányoknak látszanak. Az egységes litterae-fogalom például már Bod Péternél érvénytelenedik, hiszen ő „a szintézist nem a régi egység, hanem az összetevődés értelmezésben használja”.¹¹ A historia litterariák minden tudós mű összegyűjtésére irányuló törekvése egyre inkább önállósló tudományágakkal szembesült: „a század végére a tudományos élet teljesen részeire bomlott és az akkor írt szintetikus munkák, mint Horányi Bibliográfiája és Wallaszky Historia litterariája, már ezeket a részeket akarják újra összeilleszteni, de úgy, hogy a résztudományok önálló jogosultságát elismerik.”¹² Ugyanakkor Bessenyeinél nyoma sincs az ilyen értelmű szakosodásnak, irodalomfogalma ugyanúgy osztatlanak tűnik, mint a literátusság évszázados hagyományokat követő irodalmi tudatában. A profánusság ezt az osztatlan tudományfogalmat értelmezi át a hagyományos deákossággal szemben, a modern, nyugat-európai, felvilágosult tudományosság és a szükséges feltételnek tartott magyar nyelvűség jegyében.

Az 1780-as, 1790-es évek fordulóján, a „józsefi korban” igen erősen hatott a hagyománnyá vált profánusság irodalomértelmezése, erre épült, ezt alakította tovább a tudós hazafiság beszédmódja. A profánusság eredeti önmeghatározásához képest azonban már lényeges különbségek is megfigyelhetők, noha a gondolatlemek rendkívüli mértékben egyezőknek tűnnek. A leglényegesebb különbség – az összefüggő gondolatmenet elemeinek önálló életre kelésén túl – nyelv és tudományosság viszonyában fedezhető fel. Bessenyei elgondolásaiban magyar nyelvű tudományosságról, míg az 1780-as évek gondolatvilágában inkább magyar nyelvű tudományosságról van szó. Bessenyei eljut a magyar nyelvhez, utóbb abból indulnak ki. Az a határozott lépés, amelyet Bessenyei tesz a tudományosság új értelmezésében, később nem válik általánossá, a deákossággal szembeforduló, a modern, felvilágosodott európaiság jegyében elgondolt tudósság önmagában (éppen kimondottan művelt karaktere következtében) nem lehet integratív eszmévé. Minthogy azonban e gondolat belső logikája a magyar nyelvűséget is előtérbe állította, így megteremtődött a lehetőség a hangsúly áthelyeződésére, aminek következtében a tudós hazafiság minden irányban nyitottá válhatott.

A szakosodás szűkülési tendenciájával párhuzamosan így egy azzal ellentétes irányú, bővülési tendencia is érvényesült, ami azonban az irodalomfogalom ideologikumká alakulásához és kiüresedéséhez vezetett. Ha a szakosodás részekre bontó, elkülönítő folyamata „helyet teremtett a modern – egységesnek, egyetlennek és egyetemesnek tetsző – esztétikai irodalomfogalom számára”,¹³ a tudós hazafiság kiüresedő irodalomfogalma (ami gyakorlatilag megszűnik irodalomfogalomként funkcionálni) felveti az igényét a megteremtődő hely betöltésének. Az a szempont és kritérium, amely mentén a létrejött tér betöltésére az új fogalom körvonalazódni kezdett, egyre inkább esztétikai jelleget öltő értékelt volt.

c) Görög Demeter és Péczeli József

A szűkülés és bővülés, kiüresedés párhuzamos tendenciái jól kitapinthatóak a tudós hazafiság beszédmódját mintegy reprezentáló Görög Demeternél és Péczeli Józsefnél, akik lapjaik által nagy hatással közvetítették, szétsugározták eme ellentmondásos irodalomfogalmat.¹⁴ Az irodalom mindkettőjük számára egyértelműen a tudományokkal azonos, a poézis sajátlagossága csak mint a magasabb tudományokhoz vezető lépcsőfok, a tudás megszerzését megédesítő közvetítőeszköz értelmeződik. Egyaránt fontos számukra, hogy a tudás minél szélesebb rétegekhez eljusson, lapjaikat ennek a célnak a szolgálatába állítják. Ez a tudományos ismeretterjesztő jelleg másrészt szorosan összefügg a magyar nyelvűséggel is: e „korszakban a magyar nyelvű tudományosság alighanem nagyrészt csupán »népszerűsítő« funkcióban működött”,¹⁵ mivelhogy a magyar nyelv készületlensége folytán nem vehette át közvetlenül és azonnal a latin szerepét a tudományok művelésében.

Elég világosan kitetszik e kettőség a *Mindenes Gyűjtemény* programírásának gondolatmenetéből is:

Ha mi tsak némelly Tudósoknak kedvekért akarnánk irni, könnyű volna nekünk akár a' Jénai, akár a' Göttingai, akár a' Berlieni Tudós Ujságokból minden héten két árkust ki-szedni. – De mitsoda gyönyörűséget találnának abban az Aszszonyok? – Látni való, hogy így tzélunk' el nem érhetnénk." Merihogy a cél az, „hogy az aszszonyokat 's még eddig az olvasásban kevésbé gyönyörködő Nemeseinket kapassuk az olvasásra, 's a' magyar könyveknek szeretetére.”¹⁶

A lap pedig olyan cikkeket közölt, például Kováts Ferenc pápai mérnök és mások tollából, amelyek még szélesebb körű, az alsóbb néprétegekig elható tudományterjesztést szorgalmaznak („semmi sem volna most szükségesebb, mint ha az olvasásnak a szeretetét, mellytől még Nemzetünk nagy részént idegen, még a szegénység közt is elhatalmazza”).¹⁷

A *Hadi és Más Nevezetes Történetek* ugyancsak különös hangsúlyt ad a tudás szélesebb rétegekhez való eljuttatásának:

Említjük egyedül, 's ajánljuk azon tzélunkat, melly szerént a' Magyar Nyelvnek gazdagodását, rendbe szedését, 's tsinossabbodását, és enné fogva a' Tudományoknak-is rajta még nagyobb erőben lehető virágzását, nem tsak magunk; hanem más érdemes Hazafiak által-is kívánjuk munkálodni, a' mennyiben igérjük, hogy mi minden köz haszonra tzélózó igyekezetet, mellynek fel-fedezése erántt meg-kerestetünk, pénz és jutalom nélkül fogjuk a' Hazával közleni.¹⁸

Cikkeikben többször szólnak a könyvtárakról, a könyvkiadás eseményeiről, arról, melyik „hazafi” éppen min dolgozik, hogy ezáltal is előmozdítsák „a' Könyvek forgását is (circulatioját)”,¹⁹ s a tudományok mind szélesebb körben való elterjesztését.

Az alapvető célok nagyarányú hasonlósága mellett is figyelemre méltó azonban néhány különbség, amelyek viszont éppen az irodalomértelmezés eltéréseire utalnak. Görög Demeter és a körülötte (lapja körül) tömörülő tarsulat, amely az akadémia-tervek korabeli központja is egyben,²⁰ úgy tűnik, a szakosodás értelmében fogja fel a tudományokat, míg Péczelire inkább a tudományok osztatlan szemlélete a jellemző. A *Hadi és Más Nevezetes Történetekhez* kötődő pályázatok szaktudományos művek írását célozzák meg, pszichológiai, illetve grammatikai műveket várnak magyar nyelven (csak a harmadik pályázat általánosabb, amely a magyar és a latin nyelv egymáshoz való viszonyát firtatja).²¹ A későbbiekben is főleg ilyen jellegű munkák kiadását szorgalmazzák, támogatják (például Földi János *Rövid Kritika és Rajzolat a Magyar Fűvésztudományról* 1793-ban vagy a saját, Kerekes Sámuellel közösen készített *Európának közönséges táblája...* 1790-ben).

Jellegzetesen irodalmi művek válogatás és határozott koncepció nélkül kerültek a lapba (és utódjába, a *Magyar Hírmondóba*). Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy az esztétikáról mint *önálló tudományágról* itt jelent meg az egyik első ismertetés, s ez Baumgarten művére is hivatkozik:

A' szép Tudományok alatt értetődnek: a' *Versszerzés*, és a' folyó *ékesen-szollás*. A' szép mesterségek alatt pedig a' *musika, tántz, teátrumi mesterség, rajzolás, kép-írás, réz-mettség, faragás, kő-mettség, és építő-mesterség (architectura)* 's kertészség. Szép tudományoknak 's mesterségeknek azért nevezetnek, mivelhogy ezen tulajdonságokban mind oda tzelőznek, hogy magok külömbkülömbféle tárgyaikban a' valóságos szép 's gyönyörködtetőnek el-találását 's érzését eszközözlhessék. Ezen szépségek körül foglalatoskodik az *Esthetika*, a' honnan *Szép' Filozofijának*, 's *Iz' Tudományának* is hivatattik.²²

(Az egyetem esztétika tanszékének betöltésére 1791-ben kiírt pályázat, amelyre olyan neves literátorok jelentkeztek, mint Batsányi, Rájnis, Révai, Schedius, Szentjóbi, ugyancsak önálló tudományként exponálta az esztétikát: Schedius Lajos kiválasztásával pedig – a modern szemléletek közül – a göttingai neohumanista koncepció került pozícióba.²³)

Péczeli számára a tudományok nem sajátos, önálló irányultságuk és céljuk szerint lényegesek, hanem osztatlanul: a tudományok általában a tudást jelentik. Amikor lapjában mindenféle tárgyú cikket közöl, földrajziakat, a méhtartás módozatait ismertetőket, orvosi tanácsokat stb., akkor nem ezek szaktudományos jellege dominál, hanem ismeretterjesztő célzatuk: a praktikusan szükséges ismeretek világát kívánja minél szélesebb kör számára közvetíteni. E törekvés mintegy reprezentatív műfaja a kivonat,²⁴ amely a rohamosan bővülő enciklopédikus ismeretanyag megszerzésének praktikus eszközeként funkcionált az európai irodalmakban, s így használta Péczeli is: „mivel későtske ébredtünk-fel, nem érhetünk mi arra, hogy a' Görög, Deák, Ánglus, Frantzia, Német jó munkákat végtől-végig le-forgassuk. Huzzuk-ki tehát azoknak velejeket, vagy esszenciájokat, 's mi leg-felsősebb benne,

azzal gazdagítsuk literatúránkat.”²⁵ A *Mindenes Gyűjtemény* cikkeit Péczeli nem kis részben éppen kivonatoló újságokból fordította.²⁶

Irodalmi műveket is közölt természetesen a *Mindenes Gyűjtemény*, de akár csak Görög lapja, jórészt válogatás és koncepció nélkül. Péczeli azonban maga is író volt, a kor az *Henriade* és Young fordítójaként ismerte és tisztelte. Az írás mindazonáltal számára csak tanítás (tudás és erkölcsi vonatkozásban egyaránt értve, nem véletlenül kedvelte különösképpen a direkten tanító jellegű állatmese műfaját) és a nemzet felemelésének szolgálata volt.²⁷ „Mind-ez pedig arról vall, hogy Péczeli részben *hátrább* de ugyanakkor *másutt* is áll az irodalmi tudatosulás szintjén, mint a kortársi élvonal”: „az irodalmat nyelvi oldalról nem minősíti, éppen ez az a szempont, amelyet kevésbé tud értékelni egy írónál [...] így szabadon törhet elő az irodalom funkciójáról vallott, a gyönyörködtetést a direkt tanítás javára visszaszorító, de mindenképpen a felvilágosodás szolgálatában álló felfogása.”²⁸ Ez az irodalomfogalom, amely lényegi vonásaiban megegyezik a Görög-féle társulás irodalomfelfogásával, képezi a viszonyítási pontot a tudós hazafiság beszédmódjában. A korabeli vitákban ehhez képest határozódnak meg más értelmezői közösségek. A fordítás- és a leoninus-vitában a nyelvi kifejezés, illetve a gyönyörködtetés felértékelődését konstatálhatjuk, míg a kritika-vitában általában az irodalmi érték (és értékelés) kérdése kerül terítékre.

2. A fordítás-vita: nyelvi kifejezés

a) Mit fordítsunk?

A’ meddig egy Nemzet magától a’ Tudományokban nagy elő-menetelt tehet, ’s remekmunkákat készíthet: addig több száz esztendőök el-telnek; holott, a’ másíknak találmánnyait költsőnezvén, kevés idők alatt a’ tökéletességhez közelíthet. Innét lett a’ Könyveknek egygyik Nyelvből a’ másikba való fordítása a’ tudós Világban olly közönséges szokássá, de kiváltképpen az ollyan Nemzetnél el-kerülhetelenül szükségessé, melly a’ Tudományokban még nem eléggé jártas, benne azonban szapora lépést tenni kíván. Szomszéd Nemzeteinknél, kiket most tudományainkkal fényeskedni szemlélünk, mindennütt a’ Fordítás szolgált eleintén leg-nagyobb segélytségűl. Miért ne követhetők tehát mí-is ezeknek szerentsés példáit?

– foglalja össze Batsányi klasszikus tisztasággal a fordítások szükségességéről és feladatáról szóló közkeletű érvelést *Magyar Museum*-beli cikkének bevezetőjeként.²⁹ Ezzel a tétellel szemben számottevő nézetek nem fogalmazódtak meg.³⁰

A kor fordításirodalmában szemlélvén az az első érzésünk, hogy lényegében válogatás nélkül mindent fordítottak, kinek mi akadt a keze ügyébe. Ebben az eklektikusságban mindazonáltal feltűnhetnek bizonyos tendenciák, sűrűsödési pontok, még ha a kortárs vita nem jelzi is létüket. Az egyik nagy irány az antik klasszikusok magyarítása: egyre-másra próbálkoznak

íróink nemcsak egyes versek, de egész kötetek (például Vergilius *Eclogái*), nagy terjedelmű művek lefordításával (például az *Iliász* és az *Aeneis*). A másik jellemző törekvés a tudós és/vagy ismeretterjesztő művek magyar nyelvre való átültetése, a rövid, újságcikk terjedelmű írásoktól a terjedelmes könyvekig, a növényrendszertantól az útleírásokig és a pedagógiáig (lásd a Görög Demeter és Péczeli József reprezentálta tudós literátori tevékenységet). A harmadik jól kivethető csomópont a kortárs irodalom fordításában jelölhető meg. Gyakran nem a ma elsővonalbelinek tartott művek kerültek íróink látókörébe, mégis általában olyanok, amelyek jellemzőek voltak a modern európai irodalmakra. Ezek az irányok és csomópontok bizonyos nyelvek: sorrendben a latin, a francia és a német dominanciáját is jelentik, mindazonáltal ez a dominancia nem elégséges ahhoz, hogy elsődlegesen ezzel jellemezzük őket.³¹ E választásokban egészen eltérő természetű preferenciák és koncepciók nyilvánulnak meg.

Említettük már, hogy a fordításprogramban általában a megfelelési igényt látjuk érvényesülni. E megfelelési igény legáltalánosabban a latinnal szemben érvényesül, ami hagyományosan a műveltség nyelve volt, e vonatkozásban kell tehát bizonyítani a magyar kiképzettségét. Ezen az egyezésem túl azonban már igen eltérő koncepciókat rejtenek magukban a jelzett fordítási irányok, hiszen a lefordításra választott művek köre egyben kijelöli azt a vonatkozási pontot is, amelynek viszonylatában a megfelelési törekvés működik. Az antik auktorok magyarra fordításában a latinitás hagyományos műveltsége szólal meg magyarul, „nem avégett, hogy az, aki idegen nyelven nem tud, praktikus szükségtől vezetettve, el tudja olvasni, hanem avégett, hogy versengés képében a magyar nyelv bebizonyíthassa egyenrangúságát, teljes jogú és teljes körű kiképzettségét (példával: hogy a latinul tudók számára meglegyen magyarul is Horatius stb.)”.³² A művelődési és irodalmi innováció lehetőségeit ebben az esetben a deákosság hagyományos (bár nem feltétlenül alacsony szintű) műveltsége szabja meg.

A tudós művek fordítói igyekeznek a korszerű tudás forrásait megkeresni, s ezek magyarításával *magát ezt a tudást* átplántálni a honi művelődés lehetőleg minél szélesebb köreibe. Nyilvánvaló e törekvés felvilágosult haszonelvűsége, ami egyrészt segíti a művelődés fejlődését, másrészt viszont figyelmen kívül hagyja az irodalom sajátos szempontjait. A harmadik irány ezzel szemben éppen ez utóbbira helyezi a hangsúlyt, noha maga is praktikus megfontolásokból indul ki, mint láttuk. „Az volt igyekezetem Sztellában, hogy a' nyelvnek *energiát, pathóoszt, den Ton der grossen Welt* [...] és *görgést* adhassak” – mondja Kazinczy Goethe-fordításáról szólván.³³ Batsányi pedig az Osszián kapcsán fogalmaz meg hasonló célt: „Oszsziánt olly *híven, igazán, és jól* fordítsam, hogy a' ki őtet más valamely nyelvonn olvasta, 's ismérni tanulta, nálam-is szinte olly felséges, olly érzékeny, rövid, és hathatós Énekesnek lenni talállya”.³⁴ Ez a törekvés – Fried István kifejezésével³⁵ – iroda-

lomteremtésként értelmezhető, hiszen az idegen mintának való megfelelés az irodalom nyelvének, műfaji rendjének, hangnemeinek radikális megújítását kívánja meg. Ebből a szempontból válik egyenértékűvé a fordítás az eredeti művel, e szemléletben.

A nyelvi kifejezésmód mint preferencia megfigyelhető egy további eltérésben is. A korban egyre-másra jelennek meg a tudósítások a lapokban, hogy ki mit vett munkába, s gyakran ott áll a figyelmeztetés is, hogy ha bárki hozzákezd valamely mű fordításához, „ne sajnálja tudunkra adni, hogy többen azon egy munkán ne fáradjanak”.³⁶ E pragmatizmus a fordításprogram szűken vett értelmezéséből fakad, mikor is az enciklopédikus teljességet célozza meg: az ökonomikus munkamegosztás áll a középpontban, hiszen ha mindenki csak egy művet fordít, akkor összességében többre jut idő és energia. Ugyanakkor például Batsányi, Kazinczy, Ráday magánlevelezésben és folyóirataik hasábjain többször is egymás mellé helyezik egyazon mű két fordítását, hadd vetekedjenek egymással.³⁷ Ez utóbbi nézetek nyilvánvalóan túllépnek a szűken vett pragmatikus szempontokon, s már a kifejezés lehetőségeit kutatják. Csakúgy, mint a fordítások *hogyanja* kapcsán kibontakozott vita.

b) *Hogyan fordítsunk?*

Az 1780-as, 1790-es évek fordulóján zajlott fordítás-vita, amely sok tekintetben a hasonló német vitát ismétli meg, jól ismert a szakirodalomban.³⁸ „Ennek története – mint Szajbély Mihály is írja – a Batsányi kritikai kiadásban részletesen olvasható, itt csak röviden emlékeztetünk rá. Batsányi Magyar Museum-beli tanulmányát Rájnis József és Péczeli József részéről érte támadás. [...] Péczeli egyébként csupán egy ízben fogalmazta meg véleményét a komáromi *Mindenes Gyűjtemény* 1789. évi VIII. levelében, Rájnis és Batsányi között viszont igazi vita alakult ki. Rájnis 1789-ben megjelent *Magyar Virgilius* című kötetének *Tóldalék*ában fejtette ki először véleményét. Batsányi ugyanebben az évben ismét a Magyar Museumban megjelent válasza után (*Tóldalék a Magyar Museum harmadik negyedéhez*) Rájnis valószínűleg 1790 elején kezdett hozzá véleményének átfogó kifejtéséhez *Apulėjus' tüköre* című munkájában. E művét azonban sohasem fejezte be, s elkészült részei is (néhány, az 1820-as években publikált fejezet kivételével) kéziratban maradtak.”³⁹ Batsányi egyébként már a *Magyar Musá*ban közölte cikke első változatát,⁴⁰ Péczeli pedig a *Henriás* előszavában kifejtette idevágó gondolatait.⁴¹ A vitához, noha nem direkt módon, hozzászólt még Kreskay Imre is,⁴² Kazinczy korabeli fordításainak előszavaiban fogalmazta meg álláspontját,⁴³ akár csak Révai Miklós, kötete előbeszédjében,⁴⁴ Földi János pedig Kazinczyhoz írott leveleiben,⁴⁵ s Ráday Gedeon is tanulmányt készült írni e tárgyban.⁴⁶

A sokféle vélemény egyben közös: nem vonják kétségbe, hogy készíthető az eredetivel adekvát fordítás. A korban a racionalista nyelvszemlélet⁴⁷ volt általánosan jellemző, amely a nyelvet a tudás eszközeként, pusztá közvetítő-

jének tekintette. Igen érzékletes Péczeli József megfogalmazása, a maga túlfeszítettségében:

„Aki meg akarja tudni, szépek-é, jók-é az ő versei [...] fordítsa le azokat Németre, Deákra, vagy más idegen nyelvre: ha a fordítás szép, úgy elhiheti, hogy a versek is szépek, de ha a fordításban eltűnt minden szépség és a gondolatok is csak úgy következnek egymás után, mintha vasvillával hányták volna össze, bizonyos lehet felőle, hogy soha azok a versek a bölcs maradékra által nem mennek.”⁴⁸

Akár Batsányit, akár Kazinczyt, vagy bármely más szerzőt vesszük elő, azt tapasztaljuk, hogy élesen, vagy kevésbé sarkosan fogalmazva, de egyaránt az eredeti és a fordítás ekvivalenciájának lehetőségét vallják.

„A' Fordítottának az eredet-írás' hív és igaz mássának kell lenni. [...] azt, a' mi az eredet-írásban van, *mind*, és, ha-*csak* lehetséges, *ugyan-azon renddel*, ki kell nékie fejeznie: *sem többet, sem kevesebbet* nem szabad nékie magában foglalni.”⁴⁹ Ez volt az a tétel, amelyet mind Rájnis, mind Péczeli kifogásolt és több-kevesebb hevességgel támadott Batsányi gondolatmenetében. Mindketten azt vallották, hogy a *szoros* fordítások helyett (amit Rájnis a *rabi* fordítással azonosított), szabad fordítások, vagyis adaptációk kellenek, hogy a fordító versengjen az eredetivel. Abban azonban már ők is eltértek egymástól, hogy miért. Rájnis a klasszikus imitáció-elv alapján, Pliniusra (és Gottschedre hivatkozva),⁵⁰ Péczeli pedig az antik imitáció-elmet a haszonelvűség pragmatikus szempontjai szerint átértelmező francia elméletírók, nevezetesen d'Alambert nyomán.⁵¹ Véleményükben ugyanaz a műveltségi háttér és szemlélet jut kifejezésre, amelyet már a fordítandó művek körének megválasztásában is érvényesülni láttunk, vagyis a hagyományos deákos és a felvilágosult tudós irodalmi műveltség.

Ezektől alapjaiban tér el Batsányi (és Kazinczy, Földi) álláspontja, amely a jellegzetesen irodalmi vonatkozásokra, a nyelvi kifejezés problematikájára helyezi a hangsúlyt: „Szabad igen-is a' pallérozottabb nyelveknek szépségeiből nekünk-is holmit költsönöznünk.”⁵² A fordítás nemcsak az eredeti művel való versengés terepe, nemcsak a tudás átplántálásának eszköze, hanem a nyelvi kifejezés megújításáé is. Eladdig nem létezett formák és hangnemek megteremtésére nyílik lehetőség, ha a lefordítandó műnek a „velején” kívül az „öltözete” is „lemásoltatik”. Az irodalomfogalom szempontjából ez azonban egészen újszerű mozzanatot vezet be: noha a nyelv még a tartalom „felöltöztetése”, de már fontossá kezd válni.

3. A leoninus-vita: gyönyörködtetés

a) Támadás és védekezés

Az utolsóbb s deáktalanabb százakban, midőn már a Római nyelv csaknem hanyatt fordult, s kiszakadt vala a régi jó íz a megvesztett szájból; elkezdődék a Leonínomi versek faragása: de ha szinte magok homályos idejekben tetszettek is valakinek, mostan amaz arany századbéli Versszerzők munkáiban minden lakozott, vagy gyakrabban megfordult Tudósoknak gyomrokat émelygetik

– írja Baróti Szabó Dávid *Verskoszorú* című kötetének előbeszédében,⁵³ éles támadást intézve a korban divatozni kezdő leoninus verselés, a rímes disztichonok ellen. A régi tudós humanista érvrendszerrel Baróti a kétféle versnem, a hangsúlyos és az időmértékes keverése ellen lép fel, nyilvánvalóan az általa képviselt, latinos-deákos alapozású versújítási irányt képviselve. „Azért az ily karbéli írók bár ezután azon egy munkát két sámfára ne üsse-nek, ha a józanabb ítéletűeknek próbakövét meg kívánják állani.”⁵⁴

Ugyanekkor Péczeli József is hasonló véleményt képvisel, a *Magyar Hírmondó* hasábjain:

...igen sokat nyerne abban e mai szép Magyar Nyelvünk, ha az ilyen tudós Hazafiak az ilyen nemű verseket csak az oskolába járó gyermekeknek hagynák, hogy ezekkel a csecsebecsékekkel egymást gyönyörködtessék, magok pedig ne annyira a fülnek, mint az észnek és a szívnek dolgoznának, és mint más Országokban a Poéták az egész Nemzetnek tanító Mesterei, úgy ezek is bölcs írásaikkal a mi Népünknek mind elméjét világosítanak, mind pedig kemény szívét lágyítanak.⁵⁵

Jól látható azonban, hogy Péczeli az ész és a fül szembeállításával egy másik pozícióból bírál: a leoninus vers csak gyönyörködtetésre való, vagyis nem állja ki a magasabb tudományok mércéjét.

Batsányi egy szerkesztői jegyzetében Péczeli véleményét visszhangozza, de kevésbé élesen fogalmazva.⁵⁶ Földi János kezdetben a leoninust is a kétszeres versek közé számította, elfogadottságot biztosítva ezáltal neki, utóbb azonban kizárta a rímes disztichonokat a követhető versformák köréből.⁵⁷ Ráday Gedeon a *Magyar Museumban* közölt *Dieneshez* című versében⁵⁸ és Édes Gergelynek írott *Parnasszusi lecke* című episztolájában,⁵⁹ Kazinczy pedig ugyancsak Édes Gergelyhez írott levelében kel ki a leoninusok és íróik ellen.⁶⁰ Számukra azonban már az ízléstelenség a legfőbb botránkyó: „A' hol ez a' szerentsétlen neme a' poesisnek kedvességben vagyon, ott az aesthesisnek hajnalló sugarát sem lehetett még látni.”⁶¹ Ezen egyaránt elítélő vélemények eltérő érvrendszerében ugyanazon műveltségi-szemléleti megoszlásra figyelhetünk fel, mint amit a fordítás-vita esetében is láttunk.

A támadások hevesége kiváltja a megtámadottak ellenkezését is, noha először az a Horváth Ádám reagál (Péczeli 1786-os cikkére), aki nem volt

közvetlenül érintve.⁶² 1790-ben aztán megjelenik Gyöngyössi János verseskötete, melynek előszavában a következőket is olvashatjuk:

Semmitől-is inkább nem tartok, minthogy a' Deák formára szabott, de mindenik rendnek közepén és végén meg-egygyező hangon járó *Distichonaimmal* sok Tudósaink előtt kedvet nem találok; minthogy már ezt mind tsupa hirtől, mind levelekből nyilván tapasztaltam; sőt én-is ez által a' porban jádzó gyermekek közzé töllok számláltatom.⁶³

Gyöngyössi János elismeri, hogy nem számláltatik a „kimívelt Tudósok közzé”, mindazonáltal érvényesíteni kívánja ízlésvilágát:

Nevek-szerint említhetnék tsak tudtomra-is Nemzetünkéből valóságos Tudósokat, a' kik e'-féle Verseknek nemében gyönyörűségeket találják, és nem hogy oskolai gyermek-játéknak tartanak, hanem inkább a' Vers-szerző Magyar Elmék' leg-gyakorlottabb fordítást 's könnyüséget kívánó felső próbájának.⁶⁴

Az érvelés a Haza szolgálatának nemes célját veszi alapul, felhasználván közben a jól ismert érvet, mely szerint minél bonyolultabb a versforma, annál inkább díszére válik a nyelvnek (no meg persze írójának). Ez egyben a két vershagyomány, a hagyományos magyar hangsúlyos és az újabban kiképzett időmértékes egyeztetésének szándékára is utal,⁶⁵ amely szándék a magyar vershagyomány megújítási ajánlataként értelmezhető. Édes Gergely ezzel szemben inkább „megtérni látszik”, Rádayhoz írott válaszepisztolájában elismeri, hogy a leoninus a műveletlenség terméke, de ugyanakkor szükségességnek látja, hiszen „Még most csak csecsemő Múzsánk és emberi korra / Nem lehetett neki jutni”, s e helyzetben „majd netalán megnyerjük ezáltal / A még most csak gyerekes piperének örülő / Szíveket is”.⁶⁶ Ez az érv természetesen Gyöngyössinél is szerepel:

...az e'-féle Versnek Nemével az Aszszonyi Nemes Nemnek kedvezni kívántam. Ez a' szép Nem egy-felől még szokatlan a' régi Görög és Romai Verseknek formáihoz; más-felől pedig hozzá-szokott egyedül tsak a' közönséges Magyar Versekben lévő Rendeknek öszve-hangzó végződéseishez. [...] Vallyon nem tartozunk-é hát az Aszszonyi Rendnek ízérszését az e'-féle Verseknek nemeihez-is édesgetni olyan tsemegével, mely ő előttök kedves?⁶⁷

Különös, de ezek az érvek (megédesítés, hagyományegyeztetés) már elhangzottak a tudós literátorok szájából is, nevezetesen Rát Mátyás vélekedett így, mikor a *Magyar Hírmondóban* 1781-ben közzétette Gyöngyössi János verseit:

...hogy az efféle *Leoninus* Versek köztünk lábra kapjanak, azt nem kívánom. Mert félő, hogy sok jó elmék netalán elnyomattatnának, ha ily szoroson köttetnének. Azonban míg minden Magyarok hozzá-szoknak a régi Görög mértékre vont Magyar versekhez, avagy csak az által is jó őket édesgetni, hogy az úgynevezett *Kádentziát*, melyet már régen megszoktanak, feltalálják benne.⁶⁸

A hasznosság és gyönyörködtetés horatiusi elvének némiképp prakticista alkalmazását konstatálhatjuk e véleményekben. Látnunk kell azonban azt is, hogy a hasznosság feltétlen primátusának elismerése mögött a gyönyörködtetés igen eltérő felfogásai húzódnak meg. Miként a korban mindenki, Péczeli is vallja ezt az elvet, de ő egyértelműen választ „ész” és „fűl” között az előbbi javára.

Gyöngyössi és más versszerzők ezzel szemben inkább az utóbbit preferálják (éppen ezért érkezik a támadás Péczeliék részéről):

Hozzá-tésem azt-is, hogy én e'-féle Versekkel vagy azoknak kedveskedtem, a' kik felől jól tudtam, hogy magok-is az ilyenekben gyönyörködnek; vagy pedig barátságos kérésekkel-is töllem éppen e'-félét kívántanak. Ugyan miért ne esmértem volna kötelesnek magamat ezeknek-is gyönyörködtetésekre örömet szolgáltatni és az ő íz-érzéseknek éppen fnyek-szerint való fűszerszámmal kis kertetskémből kedvét találni?⁶⁹

Számosak a példák, amelyek a haszonelvűséget átfordítják a gyönyörködtetés önelvűségébe, miközben természetesen nem adják fel az „utile dulci” elvét.⁷⁰ Ez a gyönyörködtetés azonban nem azonos azzal a gyönyörködtetéssel, amelyet Kazinczyék várnak el egy irodalmi műtől, támadásuk ezért oly kíméletlen. Lényegileg feloldhatatlan ellentét feszül tehát itt a tudós hazafiság beszédmódjának egységes ideológiája mögött, amely ellentét majd az új évszázad irodalmi harcaiban válik igazán meghatározóvá.

b) *Alkalmi versszerzés*

A leoninust egyértelműen „barbarismusként”, a kiműveletlen ízlés jeleként felfogó nézetek hevesége nem érthető, ha csupán egy versforma tagadása-ként olvassuk őket: itt egy egész költői hagyomány, versszerzői mentalitás elutasításáról van szó. Az integrálódó irodalom a születő nyilvánosság közegében sokféle hagyományt szembesített, nagy mennyiségi felfutás közepette. E mozzanat egyrésztől kétségtelenül fejlődésként értékelhető a korábbi állapotokhoz mérten, másrésztől hamar nyilvánvalóvá váltak árnyoldalai is. Kazinczy már 1786-ban arról panaszkodik Orczy Lőrincchez írott levelében, hogy Landerer, a nyomdász, „minden válogatás nélkül ád-ki mindent, 's a' Haza-szeretettel fedezgeti a' pénz után való ásitozását”.⁷¹ Az évtized végi felfutás következtében aztán egyre többen kezdik mondogatni egymás között, hogy milyen kártékonyak a Magyar Parnasszust előzőnlő verselők, akik magukat is „tudós Hazafiaknak” tekintették (s tulajdonképpen – ideologikusan – joggal, hiszen ők is a magyar nyelv nagyobb dicsőségét kívánták szolgáltatni). A jelenség nem új, nem is speciálisan magyar, de akkor és ott akut-tá vált.⁷²

Ebben a helyzetben különösen szükséges a kritika: „elszántam magamat, hogy recenziókat készítek, mert látom, hogy literaturánk nem annyira a' res-ten írás, mint az igen szapora írás által veszt” – írta Kazinczy Édes Gergely-

nek 1791. augusztus 7-én.⁷³ Batsányi alig egy hónappal később megjelentett tudósításában ugyanígy nyilatkozik:

A' Kritikának (ha jól értyük, ha illendőül 's okosan tudunk élni vele) meg-betsülhetetlen-nagy hasznát vehettyük. Hasznos ez egy-általlyában minden Írónak; de különösen azokra nézve, kik, ehhez vagy nem értvén, vagy munkájiknak fáradságos jobbítgatását restellvén, avagy nem várhatván, minden haszontalanságot ki-nyomtattatnak, 's közönségessé tesznek, el-múlhatatlanul szükséges. [...] Annyi t. i. a' sok ízetlen Vers-faragó minden-felé, ki, akármí hitvánságról akármikor száz meg' száz *kadentziát* írhatván, hogy néha Deák lábakonn-is el-billeghetvén, a' Poéta nevet nagy-fennyen hordozza; hogy éppen nem tsudálhatni, ha némellyek előtt (kivált ha idegen nyelveken jobb ízhez szoktak) a' Magyar Poétai név igen tsekély betsületet talál.⁷⁴

A „szapora írás” leginkább a popularitás nyilvánosságra lépő hagyományait jelölte a kor szóhasználatában, a „rythmisták”, „verselő” hadait, a Losontzi István és a „mesterkedő poétikák” szellemében alkotó „versificatorokat”.⁷⁵ E populáris hagyományok a nyilvánosságra lépéssel válaszóhoz érkeztek: vagy átalakulnak, vagy előbb-utóbb kihullanak a nyilvánosságból. Az alkalmi versek konkrét közösséghez kötöttsége a modern nyilvánosságban nem érvényesülhet, a „tudós Hazafiak” többségükben már nem ismerik a névnapján, házassága alkalmából stb. felköszöntöttet, így a „mű” utalásai, a személyes vonások és vonatkozások értő közeg hiányában a levegőben lógnak. Az alkalmi vers csak az új közeghez alkalmazkodva, vagyis levetkőzve primér közösségi jellegét, általánosabb összefüggések közé emelkedve lehet életképes.

Ismertem, hogy Kazinczy mind Édes Gergelyt, mind Csokonait eltéríteni igyekezett a „Gelegenheits-Gedichtek”, „Török Marsok”, „névnap-i köszöntők” írásától,⁷⁶ s hogy másokat is keményen bíralt ezért. A *Helikoni Virágok*-ban példákat akart adni a jobb ízlésre, de az *Orpheus*-ban is egyértelműen megfogalmazta véleményét, például Dayka Erzsébet napi köszöntőjét közölve a következő jegyzetet fűzte a vershez: „Nyomorúlt Név-nap köszöntők, dongó Rhythmisták, mit mondatok ennek a' szép darabnak olvasása után? El-sárgúltok! O némúljatok-meg már valaha! vagy, ha lehet, kövessétek ezt a' kedves Poétát.”⁷⁷

A leoninus vers elleni erőteljes támadás tehát ebben a helyzetben értelmezhető. Rát Mátyás még átmenetileg alkalmazhatónak látja, Földi is csak utóbb vált megengedő hangnemből kizáróba, viszont az 1780-as évtized második felétől kezdve, mikor az alkalmi poézis elárasztja az éppen bontakozó nyilvánosságot, már szalonképtelennek nyilvánítatik. Szalonképtelen, mert egy eladdig az irodalomba nem is tartozó műveltségi hagyományt képvisel, a popularitást; szalonképtelen, mert e hagyomány megújítását a literátus versújítás eredményeit felhasználva végzi, ami a másik oldalról nem kívánatos keveredésként tűnik fel; mert vállaltan a közvetlen közösség szórakozási

és gyönyörködési igényeinek kíván megfelelni, s a tudós ismeretszerzést valójában csak jelszóként vállalja fel; s mert a közvetlen közösség szórakozási és gyönyörködési igényeinek nem a modern „aiszthézis” jegyében kíván megfelelni, hanem a mesterkedő, iskolás poétikák szellemében. A támadások tehát sokféle irányból érkeznek, de egyaránt a tudós hagyományoknak a popularitással való szembesüléseként értelmezhetőek. E szembesülésben, amelyet a „versificatio” mennyiségi felfutása katalizált, az önértelmezés mozzanatai mindkét oldalon felerősödtek, új meghatározásokat körvonalazva az irodalomfogalom terén, a gyönyörködtetés elvének előtérbe állításával.

4. A kritika-vita: értékelő

a) A kritikairás elvi lehetősége

„Mihent az Irok nyomtatásba egy egész nemzet előtt el kezdenek egymással vetélkedni, azonnal meg indul a szép elmélkedés” – jelentette ki Bessenyei *A Holmiban*, a *Penna tsata* című részben, összefoglalva elvi alapját saját, persze korántsem rendszeres kritikai gyakorlatának.⁷⁸ Az 1780-as évek végén kibontakozó nyilvánosságban, mint láttuk, megnőtt a jelentősége a kritikai gyakorlatnak, ami a recenzióírás elvi kérdéseinek felvetődésével járt. Alapvető kérdés volt, hogy a „tudós Hazafiság” beszédmódjának erősen integratív ideológiája hogyan egyeztethető össze a valamely értékelvek jegyében szelektálni kívánó kritika létével. Sokak nézetét fogalmazta meg Gyöngyössi János, mikor Ráday Gedeon általi megtámadtatására válaszolván, elvileg tagadta a recenzió szükségességét:

...a' *gustusnak* örök régulája-szerint azt bátorokunk mi-is ki-kérni, hogy a' mi inyünk-is szabados tetszése-szerint élhessen a' különbözőknek ellene-mondások nélkül olyan tsemegével, melly mi előttünk nem utálatos. Ki tudja, hátha ez a' különböző íz-érzés, és annak szabados gyakorlása szolgálni fog jövőendőben a' Magyar Vers-szerzésnek nagyobb tökéletességére?⁷⁹

Gyöngyössi a „*De gustibus non est disputandum*” elvét húzza elő, amit kiegészít egy aktuális vonatkozással is, nevezetesen azzal, hogy bármely munka alkalmas lehet a magyar nyelv tökéletesítésére, s így valójában (a tudós hazafiság beszédmódja szerint) hazafias tettek tekinthető, amely esetében nincs helye bírálatnak.

Ez az érvelés, másrésztől, kimondva vagy kimondatlanul, a kritika és a kritikussá válás semmibevétele. A Bessenyei által bírált Kónyi János például a kritikust egy lóhoz hasonlítja, „melly tsak egyedül magát tartja valaminek lenni, minden egyebet gántsol és oldalba rugdal”.⁸⁰ Hasonlóképpen nyilatkozik András Sámuel is, mikor egy ugyancsak igen érzékletes példával él:

...a' kinek ez a' Könyvetske nem tettzik, ne vegye meg, vagy ha meg-vette, hordja a' p érvátára kevés pénze árrát, és annyiszor hasznát veheti, a' hány levél benne vagyon [...] De kérem, gondolja-meg azomban azt-is ott leg-alább, a' hól nagy liku (lyuku) széken ül, vagy kuporog (kutzorog,) hogy nem minden tyuk (tik) tojhat arany kokót (gyermekkek szava a' tojás helyett) akár mint erőlködjön-is.⁸¹

A kritikát elvileg negligáló álláspont végső soron nagyon hasonló eredményre jut, mint egy másik, megengedőbb közelítésmód.

E másik nézet szerint a kritika elvileg indokolt, de bevezetése csak szabályozottan és fokozatosan képzelhető el. Horváth Ádám írja Kazinczynak a *Magyar Museum*ban megjelent első recenziók kapcsán:

Kérlek benneteket, hogy eleinte a' recenziókkal hagyjatok fel; akkorra tartjátok azt, mikor Hazánk el hiszi rólatok, hogy mint reguláris Tudós Társaság közönséges kritikusok lehettek; még most tiz tizenkét esztendeig irjatok. 's hagyjatok írni másoknak is; mert ha valakit bántunk, épen ugy tselekszünk, mint ha a' gazdának három munkássánál több lévén, egyik azok közül is a' másik kettőt motskolná, káromlaná, 's mi lenne belőle, az, hogy azután egy munkást sem találna.⁸²

Hasonlóan fogalmaz egy-egy újságcikkben Szacsвай Sándor és Andrád Sámuel is, mikor csecsemőkorát élő irodalmunkra hivatkoznak.⁸³ Ezen álláspont szerint tehát a literatura adott állapotában még káros a bíráló, hiszen elriaszthatja a magyar nyelv és literatura üdvén munkálkodó „hazafi társakat”. Pragmatikus kiindulásból ugyan, de ez az érvelés is nagyon közel kerül az előzőhöz. A későbbi időszakba utalt recenzióírást Horváth Ádám egyébként is csak szabályozott formában, egy tudós társaság hatáskörében tudja elképzelni.⁸⁴

Batsányi is a Tudós Társaság hatáskörébe utalja a kritikai normák meghatározását a *Magyar Museum* Bé-vezetésében,⁸⁵ de ugyanakkor elveti a fokozatosság elvét, s a korszakban a legkövetkezetesebben képviseli a kritikairás szükségességét.

A' közre-eresztett Könyveknek illetén szabad és nyilván való meg-ítélése, mivel nagy a' haszna, minden mái tudós Nemzeteknél szokásba jött. Az Írónak (bár még olyan nagy és különös elmével birjon-is ő) éppen nem válik ez betstelenségére, és mind addig helytelen léssen neheztelése, valameddig munkájának Meg-ítélője az illendőség' határait által nem hágja, és a' hibáknak meg-jegyzésében elő-forduló állításait józan okokkal támogatgya. Meg-fogyatkozott természetünk nem hozhat minden pontban tökéletes munkát. Több szem többet lát; 's azért-is a' ki-mutatott 's meg-bizonyított hibának meg-esmérése 's jobbítottása soha sem válik a' Szerzőnek kissebbségére; a' fel-fűtt maga-meg-hittség pedig mindenkor.⁸⁶

A *Magyar Museum*ban jelentek is meg recenziók, főleg azonban az első számokban és leginkább Kazinczy tollából, Batsányi valójában nem művelte ezt a műfajt.⁸⁷ (Majd 1793 és 1795 között jelent meg egy csak könyvismertetése-

ket közlő füzet a *Magyar Mercurius* melléklapjaként, Pánczél Dániel szerkesztésében, a *Magyar Bibliotheca*. Ez azonban a hagyományos litterae fogalom szellemében tekintett az irodalomra, s nem képviselt az előzőekhez hasonlítható értékelvet.⁸⁸⁾

Kazinczy az első számokban Gelei József, Péczeli József, Barczafalvi Szabó Dávid munkáiról jelentetett meg bírálatokat, illetve bíráló megjegyzéseket,⁸⁹⁾ amelyek sértődéseket okoztak, s némi megütközést is keltettek, Horváth Ádám például ezek apropóján fogalmazta meg véleményét Kazinczyhoz írott (idézett) levelében. Kazinczyt mindez azonban nem riasztotta el, sőt, bizonyos dacos sértődöttséggel reagált, amiben persze benne volt, hogy ő maga nem jól tűrte a bírálatot:

Miattam írhat minden a' hogy akar, de midőn én egészen tolerans vagyok, én is meg kívánom, hogy erántam is minden tolerans légyen: egyéb eránt nem tsak meg hagyom mindennek azt a' szabadságát hogy hibáimat hibáknak nevezze, hanem hogy annál bátrabban nevezhesse, azoknak arra példát is adok, mert én az övét annak kiáltom Recenzióimban, mellyek Orpheusomat majd el fogják tölteni.⁹⁰⁾

Mindazonáltal a recenzióírást már ekkor is elvből támogatta, noha egyes kérdésekben nem bizonyult teljesen következetesnek.⁹¹⁾ Kazinczy és Batsányi kiállása az értékelvet érvényesítő kritikairás mellett a nyelvi kifejezőmódot és a „valódi” szépségre épülő gyönyörködtetést felértékelő új irodalomfogalom kialakulását segítette elő, akárcsak a másik két vitában képviselt álláspontjuk.

b) Magán és nyilvános beszéd

Érdekes eset ebből a szempontból Dugonics András *Etelkájának* megítélése. Az első vélemények a könyv megjelenését követően igen negatívak (noha az egekig magasztaló kritika is napvilágot látott, például a *Mindenes Gyűjteményben*⁹²⁾). Kazinczy Ráday Gedeonnak írja 1788. június 21-én:

Ezen útamra a' Dugonits Etelkáját hoztam-el magammal; a' kotsiba azzal töltöm időmet. És ennek a' könyvnek látásán elejéntén nagyon meg-örültem, hazafiúi elragadtatást 's tsak őseink előtt esmeretes felséges egygyűűséget 's Magyar tüzet reménylven: ah, de mint szomorodtam-el, midőn a' leg-izetlenebb galanteriát a' leg-alatsnyabb popularitást 's gyermeki affectatiót, hogy *Magyar vagyok*, találtam. [...] a' könyv, ha úgy tekintjük tsak, mint Románt, tsak-nem az Argirus és Stílfrid Classisába való. – Nevettséges a' szók' derivatióiban és faragásiban is.⁹³⁾

Ez a véleménye a későbbiekben sem változott sokat,⁹⁴⁾ mégis, az *Orpheus* első számában a következő ismertetést közölte róla:

Prof. Dugonits András Úr Etelkát újjobban nyomtattatja. Azok, a' kik ezt úgy nézik, mint közönséges Románt, melly szerelmet tanítani, vagy tsak némelly munkára nem szü-

letett elmét egynehány únalmas óráitól dajkai dallás formán meg-szabadítani akar, erről a' munkáról igen kantsalúl ítélnék: De nem ez vólt az Író szándéka. Ő bennünket Atyáinknak régi idejekre akart vissza-vinni; azoknak szokásokat, életek módját, országlásokat 's a' t. tette elinkbe, adagiuminkat mentette-meg az el-veszéstől. Némellyek durvák és a' mostani kényes füleket meg-sértik: de az Árpád' idejéhez nem éppen illetlenek. Az, a' ki ítélvé olvas, az ilyeneken nem akad-fel, hanem inkább szívére szorítja lélekben maga előtt lebegő magyar Dugonittsát.⁹⁵

Itt dicsérőleg emeli ki a magyarkodást, melyet magánlevélben elítélt, továbbá korábbi bíráló megjegyzései („leg-alatsnyabb popularitás”) is jócskán megszelídülnek és elnéző modalításban szólalnak meg („a' ki ítélvé olvas, az ilyeneken nem akad-fel”). Valamilyen okból kifolyólag tehát ebben az esetben nem valódi véleményét hozta nyilvánosságra, noha máskor nem-igen tartózkodott ettől.

Ez az ingadozás, még ha esetleg taktikai természetű volt is, mindenképpen figyelemre méltó, már csak azért is, mert másokra is jellemző a magán és köz szféra különválasztása. Ráday Gedeon Kazinczy idézett, Dugonitsot bíráló levelére hamar válaszolt, s ebben kevésbé élesen fogalmazva, de alapos „szakmai” érveket felsorakoztatva megerősítette Kazinczy véleményét. Igen tanulságos, ahogy levelét zárja: „En ezen ítélet tételemet tsak az Urnak irom, mert senkivel sem akarok öszve háborodni, énis.”⁹⁶ Hasonlóan fogalmaz egyébként Poóts András verseinek megítélésekor is: „Ezeket tsak az Urnak magának in confidentia irtam, mert senkivelis öszve veszni, annyival inkább senkít rágalmazni nem kívánok.”⁹⁷ Így voltak ezzel mások is (például Földi János).⁹⁸ Ami tehát a magánlevélben helyénvaló, felfogásuk szerint nem feltétlenül tartozik a nyilvánosságra, legyen az teljesen szakmai kérdésben, mindennemű személyeskedéstől mentesen megfogalmazott bírálat. A kritika ugyanis személyes támadásként értelmeződött a korban (persze nemcsak akkor, de akkor főleg), mert „a nyilvános irodalmi beszéd retorikájának, stilisztikájának, érvrendszerének, illetve etikájának elvei és szempontjai a magyar irodalomban ez idő tájt teljességgel kidolgozatlanok.”⁹⁹

A példák hosszan sorolhatóak. Már Rát Mátyás néhány óvatos megjegyzése ingerült tirádát váltott ki Rájnis Józsefből¹⁰⁰ (amelynek nyomán még évekkel később is hitvitázói hevülettel „híremre, nevemre büdös nyálát locsogató hírközlő”-nek titulálta Rátot¹⁰¹). Rát, ugyancsak a *Magyar Hírmondó* hasábjain¹⁰² továbbra is személyeskedéstől mentesen, de határozottan válaszolt, fenntartva véleményét. Rájnisnak egyébként minden vitája vagdalkozó volt, durva személyeskedésekkel terhelten, akár Ráttal, akár Baróttival, akár Batsányival vagy bárkivel is szállt szembe, ami nyilván alkati sajátosságokkal függött össze. De a kor vitái egyébként is nehezen tudták elválasztani a személyes becsületet a szakmai állásponttól. Nem véletlenül tartotta szükségesnek hangsúlyozni Kazinczy a *Magyar Museumban*, hogy

...szemem előtt lessz mindenkor, hogy az írás' fogyatkozásaival együtt az Író személye nevettségessé ne tétettség; mellyről úgy tartom eléggé bátorságossá tészen az mindeneket, hogy Recenzióim soha sem fognak nevem nélkül meg-jelenni. Ki tészi-fel tehát felüllem, hogy személyemet a' Meg-sértettnek meg-támadásául ki-tenni, és nyúgodalmamat fel-háborítatni akarnám?¹⁰³

c) Egyéni sérelem és közhaszon

Ha a recenzens mentes minden személyes érdekeltségtől és hangneme tisztán szakmai és nem személyeskedő, akkor Kazinczy szerint nemcsak megengedhető az éles fogalmazás, de egyenesen szükséges:

...nékem az elég, hogy szívem' bizonyosságát el-nyerhettem az eránt; hogy valamint javallásaim minden hízelkedéstől menttek valának, olyan menttek vólttak minden személyes idegenségtől, büszkeségtől 's már nemtelen indulatoktól Gántsolásaim-is. Azt sintsz okom meg-bánni, hogy egy 's két jegyzéseim élesek vóltak, mert a' Recenzió természeti azt, más Nemzeteknek példájok szerint-is, meg-kívánja.¹⁰⁴

A recenzió ugyanis a közönség érdeklődésének felkeltésére és egyben orientálására szolgál, s ily módon az elérhető közhaszon egy nagyobb összefüggésben kompenzálja az egyén által elszenvedett sérelmeket.

Ha talán tudni akarnád tőlem, mit nézek én legszükségesebbnek a' szükségések' temédek számában, ezt fognám felelni: Minél gondosabb fordításokat, egy két bíráló Folyó-írást, 's egy két lármás, de nemes tollcsatát, 's ezt az utolsót még inkább minden egyebet. Valljuk-meg, a' Közönség mind az által a' mit eddig adánk, nem igen nagy kedvet kaphatna az olvasásra, 's nem érti, mi forog szóban az Írók között. A' lármára öszve csődülnének, részt vennének a' csatázásban, 's ismeretekben meggazdagodva térnének-el a' veszekedés', vagdalkozás', döfdősés', rugdosás' helyéről. A' virrongók vesztenének, de az ügy nyerne.¹⁰⁵

Kazinczy a „virrongások” szükségességét sohasem tagadta meg.

A kritikairás múlhatatlanul szükséges voltának belátása a szerkesztői gyakorlatra nézve is következményekkel járt. A *Magyar Hirmondó*, a *Magyar Kurir*, s még inkább melléklapjaik, a pozsonyi *Magyar Músa*, a bétsi *Magyar Múza* és az *Új Betsi Magyar Múza* hasábjait lapozgatva még azt tapasztaljuk, hogy válogatás nélkül közölnek mindent, amit beküldtek hozzájuk, s így elárasztják őket az alkalmi költemények.¹⁰⁶ A *Hadi és Más Nevezetes Történetekben* és a *Mindenes Gyűjteményben* is jelentek meg hasonló karakterű darabok, de ezen lapoknál inkább a tudós ismeretterjesztő szándék dominált. A *Magyar Museum* és az *Orpheus* egészen más minőséget képviselt. Batsányi erősen válogatott:

Mi bátran ígérhetjük, hogy azok a' darabok, mellyek a' M. Museumban, fő-képp' ennek-utánna, helyet nyerendének (már akár mi-magunktól származtak, akár másoktól küldettek légyen azok) ha szinte nem éppen leg-tökéletesebbek lesznek-is, leg-alább am azok közzé nem fognak számlálthatni.¹⁰⁷

Kazinczy az azonos helyzetértékelésből más következtetést von le:

Fel-vészem néha még a' rossz darabokat is. Az Olvasó bosszankodni fog érettek reám; a' Criticus által-látja azt az okot a' melly által indítottam; Maradékaink közt pedig lessz valaki, a' ki Litteraturánknak akkori bóldog Horatiusi Epochájából mostani Enniusi Epochánkra tér vizsgáló szemekkel, 's szemeteimet kintseknek fogja tartani.¹⁰⁸

Nem mindig fogalmaz azonban ilyen fennköltén, levélben nyersebben szól és nyilvánosan nem vállalt szándékokat fed föl:

Megvallom istentelenségemet, Kánonok Molnárnak Szittyai Kláráját és azt, a' mi nyomban követi ezt az Orpheus 1. kötetének 3-dik darabjában, egyedül azért vettem-fel ott, hogy a' Páter Leo és más Bálnak papjai által annyira imádott bálványt feldőjthessem, 's megkacagtathassam.¹⁰⁹

A csatákban persze nemcsak adni lehet, hanem kapni úgyszintén. Kazinczy is mindenféle támadásoknak volt kitéve már ekkoriban,¹¹⁰ s nem lehet mondanivaló, hogy túlzottan toleránsan viselte volna ezeket, még ha elvileg, mint látjuk, az ellene irányuló bírálat jogosultságát soha nem vonta (természetesen nem is vonhatta) kétségbe. Érdekes, hogy első ránézésre hasonló érvet használ, mint Gyöngyössi János, mikor a Bácsmegyeért ért bírálatokra reagál: „Legjobb mindenikünknek a' maga szemével látni”,¹¹¹ s a Klopstock-fordításait kritizálóknak is azt veti oda, magát Klopstockot idézve: „Tanúljon-meg érteni, a' ki érteni akar”.¹¹² Ez utóbbi megjegyzése azonban már egy olyan *értékkelven* épül, amely még nem volt honos a kor irodalomszemléletében.

Kérdés persze, hogy hol alapozható meg egy ilyen értékely, mi biztosíthatja a legitimitását (e kérdés körüli vita egyébként hosszan húzódik a későbbi időszakokban is, lévén mindennemű kritika alapkérdése).¹¹³ Kazinczy és a kor első vonalbeli írói önértékük tudatára voltak kénytelenek hagyatkozni, mithogy nem volt még kialakulva egy viszonylagos konszenzussal bíró norma. Egy ilyen (immár esztétikai értékeken alapuló) normáért a tudós hazafiság beszédmódjának ideológiai implikációit figyelembe véve kellett megküzdeni: a sokféle irodalmi hagyomány összetalálkozásának közegében. Úgy tűnt, hogy a különböző irodalmi hagyományok összetalálkozása és vitája közben kiforrja majd magát az új irodalom, s mindegyik hagyomány maga is megváltozván egyesül az új minőségben, ahogy Földi János érzékletes hasonlata is sejteti:

...felette igen sajnálkozom mostani Litteratori alatt nyögő bóldogtalan Haza nyelvünkön, melly most spirituosos és aér fixussal tellyes Litteratorinak pennái alatt éppen úgy vagyon, mint a' leghánykódóbb forrásban lévő zavaros új must, melly fenékgig zavarodva lévén, tajtékos sűrű sepreit nagy peggéssel és sok levegő éggel fúrja ki az Aknáján. – Bóldog lessz szegény nyelvünk valaha, ha mostani zavarodott mustja még megülepedett higadásra juthat! és bóldog lessz a' Maradék, melly ennek által látható finum ízű tiszta bórá, ha ez addig fenékét ki nem üti, valaha gyönyörködve ihatja!¹¹⁴

1 A jelen dolgozat, egy nagyobb munka részeként, az MKM FKFP 0450/97. számú pályázati program támogatásával készült. Az itt használt fogalmakra nézve lásd dolgozatainkat: *Nemzet-eszme az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában*, ItK (sajtó alatt) és *Tudós Hazafiak. Nyilvánosság és irodalom az 1780-as, 1790-es évek fordulóján*, Könyv és Könyvtár 2000. (sajtó alatt).

2 A kritikátörténeti megközelítés kérdéseire nézve lásd DÁVIDHAZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Bp., 1992, 15–71., főleg 40–47.

3 Minderre nézve lásd dolgozatainkat: *Egy korszak kijelölése, In honorem Tamás Attila*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen 2000, 65–79.; „Literátusság” és „popularitás”, *Studia Litteraria* 1990, 131–150.

4 KazLev. II. 212., saját kiemelésünk.

5 Vö. SZILI József, *Az irodalomfogalmak rendszere*, Bp. 1993., 167–191.

6 Amint az Pápai Páriz szótárában is olvasható: „Levél, és mind az egész Deáki tudomány.” (PÁPAI PÁRIZ Ferenc, *Dictionarium Latino-Hungaricum et Hungarico-Latino-Germanicum*, Nagyszeben, 1767, 341.; hasonló: Bp., 1995.)

7 SZILI József, *i. m.*, 127.

8 *I. m.*, 32–33.

9 *I. m.*, 127.

10 *I. m.*, 33.

11 KENYERES Imre, *A magyar irodalomtörténetírás fejlődése a XVIII. században*, Bp., 1934, 36.

12 *I. m.*, 57.

13 SZILI József, *i. m.*, 127.

14 A két tudós literátor irodalomszervezői tevékenységéről és irodalomfelfogásáról meglehetősen pontos képet alkotott a szakirodalom (elsősorban: BÍRÓ Ferenc, *Péczeli József*, ItK 1965, 405–432., 557–583.; KÓKAY György, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei*, Bp., 1970, 325–378., 452–466.), ezt elismételni nem szükséges, inkább csak a gondolatmenetünk szempontjából lényeges elemeket emeljük ki.

15 MARGÓCSY István, *A magyar nyelv stá-tusa a XVIII. század második felében = Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának*

időszerű kérdései), szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 253.

16 Minden Gyűjtemény (MindGy) 1790, III. Negyed, a címlap verzője.

17 MindGy, 1790, III. Negyed, 365.; vö. KÓKAY György, *Javaslatok 1789-ből a könyvtalvasás népszerűsítésére érdekében = Uő, Könyv, sajtó és irodalom a felvilágosodás korában*, Bp., 1979, 167–177.

18 HMNT, 1789, I. szakasz, 282–283.

19 HNMT, 1790, II. szakasz, 67., 68.

20 Révai Miklóssal is szoros kapcsolatban voltak ebben az ügyben, vö. KÓKAY György, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei*, *i. m.*, 355–358.

21 A pályázatokról lásd KÓKAY György, *i. m.*, 350–355.

22 HMNT, 1791, IV. Negyed, 516., az esztétika tanszék üresedése kapcsán.

23 Lásd minderről részletesen SZAUDER József, *Az esztétikai tanszék betöltésére kiírt pályázat és kritikai irányzataink 1791-ben*, ItK, 1971, 78–106., főleg: 88., 94., 99.

24 Vö. PENKE Olga, „A könyveknek veleje” – a felvilágosodás egy rövid műfajának magyarországi története (1780–1830) = *Folytonosság vagy fordulat?*, *i. m.*, 88–101.

25 MindGy, 1789, I. Negyed, 120.

26 Vö. PENKE Olga, *A Minden Gyűjtemény egyik forrása: az Esprit des Journalistes de Trévoux*, MKSz, 1988, 248–273.

27 Vö. BÍRÓ Ferenc, *Péczeli József*, *i. m.*, 567–569.

28 *I. m.*, 413.

29 BJÖM, II, 101.

30 Vö. ZSIGMOND Ferenc, *A műfordítás elvi kérdései megújulókorai irodalmunkban*, Debrecen, 1939, 5.

31 Ezért nem tartjuk alkalmazhatónak a deákos, franciás, németes iskola korábban oly népszerű terminusait, vö. pl. CSÁSZÁR Elemér, *A deákos iskola = Deákos költők*, kiad. CSÁSZÁR Elemér, Bp., 1914, 5–6.

32 MARGÓCSY István, *i. m.*, 258.

33 KazLev, II, 361–362.; vö. FRIED István, *Irodalomteremt(ő)és és/vagy (mű)fordítás = Literatura*, 1997, 288.

34 BJÖM, II, 175.

35 Vö. Fried István idézett tanulmányával, ahol további példák sora és részletes elemzés található.

36 MindGy, 1789, II. Negyed, 188.; vö. ZSIGMOND Ferenc, *i. m.*, 9–10., további példákkal.

37 Ráday Gedeon pl. ezt a jegyzetet fűzi *Aeneis*-fordításához az Orpheus hasábjain: „Ezen versek nem azért küldettettek meg, hogy, a' kik Virgilius fordításában foglalatoskodnak, munkájokat abba hagyják, azon gondolatból, hogy mi szükség annak annyi sokszori fordítása? Ugyan is mentől többen fogják ezen nagy Poétát fordítani, annál több hasznót reménylhet abból Nyelvünk.” (II. 3., 245.) Közvetlenül ezután pedig egy Horatius-óda eredeti szövege mellett annak két, Kazinczytól és Földitől származó fordítása áll, tükkörszedéssel. Batsányi ugyancsak többször alkalmazza e módszert a Magyar Museumban, pl. a Rájnissal vitatkozó *Töldalékban*, vö. további példákkal ZSIGMOND Ferenc, *i. m.*, 10.

38 Lásd BJÖM, II, 452–461., 490–501.; SZAJBÉLY Mihály, *Fordításeleméleti megfontolások a 18. század második felének magyar irodalmában*, It, 1983, 139–158.; FRIED István, *i. m.*, 286–301.

39 SZAJBÉLY Mihály, *i. m.*, 152.

40 Lásd BJÖM, II, 462–471.

41 PÉCZELI József, *Henriás*, kiad. VÖRÖS Imre, Bp., 1996, 44–46.

42 MM, II, 1., 85–95.

43 *Gessner' Idylliumi és Bácsmegyeinek öszveszedett levelei = Érzelmes históriák*, kiad. LÓKÖS István, Bp., 1982, 208–210., 360–364.

44 Révai Miklós *elegyes versei és néhány apróbb kötetlen írásai*, Pozsony, 1787, 181–182.

45 KazLev, II, 192., 305., az előbbi helyen két, az utóbbin három fordítási elvet nevezven meg.

46 KazLev, I, 87.

47 Minderről lásd CSETRI Lajos, *A magyar nyelvújítás kora irodalomszemléletének nyelvtudományi alapjairól = Irodalom és felvilágosodás*, szerk. SZAUDER József és TARNAI Andor, Bp., 1974, 229–279., főleg 231–253.; KELEMEN János, *Nyelv és történetiség a klasszikus német filozófiában*, Bp., 1990, főleg: 83–191., 232–240.; S. VARGA Pál, *Nemzetiség és nyelvészlelet a magyar romantika irodalmában*, Kézirat.

48 *Az észről vagy elméségről = Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*, szerk. KECSKÉS András és VILCSEK Béla, Bp., 1999, 234., vö. 137. is.

49 BJÖM, II, 103.

50 Vö. SZAJBÉLY Mihály, *i. m.*, 153–155.

51 „nem azért kell le-fordítani az idegen Írókat, hogy lássuk azoknak hibáikat; hanem hogy meg-gazdagítsuk a' mi literatúránkat azzal a' mit ők leg-felsősebben találtak.” (MindGy, 1789, I, Negyed, 120.; vö. SZAJBÉLY Mihály, *i. m.*, 156.)

52 BJÖM, II, 106.; vö. FRIED István, „a differenciáltabb irodalmak közkedvelt és a műfaji hierarchiában előkelő helyet elfoglaló alkotásainak meghonosítása, hazaivá tétele az irodalomteremtés folyamatában kaphatja meg valódi értelmét és jelentőségét.” (I. m., 288.)

53 *Hagyományörzés...*, *i. m.*, 142. A vita áttekintéséhez lásd LEHR [TOLNAI] Vilmos, *A leoninus*, Bp., 1892.; OROSZ László, *A magyar verstani eszmélkedés kezdetei*, Bp., 1980, 36–41.; KECSKÉS András, *A magyar verselméleti gondolkodás története*, Bp., 1991., 154–159.

54 *I. m.*, 143. Rájnis József is hasonló alapálásból tiltakozik Rát Mátyás azon ötlete ellen, mely szerint Gyöngyösi István verseit időmértékbe kellene átírni, lásd *uo.*, 77., 92.

55 *Hagyományörzés...*, *i. m.*, 137.

56 BJÖM, II, 247–248.

57 *I. m.*, 179–180., illetve 307.

58 „Hogy soha verseidet te nagyon ki-ne vedd erejedből / Sok piperézéssel: Hidgyed valaki maga versét / Kelletlenül fellyebb szereti tzi-frázni, az úgy jár, / Mint amaz orczáit vakoló Dámátska, ki-mentül / Több pirosítóval keni képét, annyival otsmányb; / Vagy mikoron valamely kerekét le-kötöd szekerednek, / Nem forog az, tsak tsúsz, 's a' többi se jár szabadon: / Szint úgy, a' melly vers meg mért lábokra van osztva, / Ha közepét, s' végét Rythmus nyügébe szorítod, / Kötve van ott az eszed: 's mikit ír, két szótska parantsol / Istenem! e' métyelt háirtsd el a' Magyaroktól.” (MM, I, 2., 87.) Ráday egyébként már egy 1786-ban kelt levelében ellenzi a leoninusokat (KazLev, I, 119.).

59 *Mesterkedők*, kiad. KOVÁCS Sándor Iván, Bp., 1999, 145–148.

- 60 KazLev, II, 222–223.
 61 KazLev, II, 222.
 62 Lásd a Magyar Műsában közölt cikkét = *Hagyományteremtés...*, i. m., 139–142.
 63 Gyöngyössi Jánosnak *Magyar Versei*, Bécs, 1790, Elől-járó Beszéd, 5. számozatlan oldal.
 64 I. m., 6.
 65 Vö. KECSKÉS András, i. m., 156.
 66 *Mesterkedők*, i. m., 151.
 67 GYÖNGYÖSSI János, i. m., 7.
 68 *Hagyományörzés...*, i. m., 44–45.
 69 GYÖNGYÖSSI János, i. m., 6.
 70 „A szépirodalom szerepét és célját a tudásanyag közvetítésében látó felfogás azért terjedhetett el olyan széles körökben a felvilágosodás századában, mivel megoldani látszott azt a kor gondolkodóit súlyos dilemmák elé állító problémát, hogy az elvont tudásanyagot miként lehet elérhetővé tenni a kevésbé felkészült tömegek számára. Valójában persze csak látszatmegoldás volt ez. A nagyközönség megnyerésére kezdetben eszköznek tekintett könnyed és érdekes művek ugyanis az idők folyamán önálló életre keltek, s kialakult az ún. triviális irodalom, mely közhelyszerűen ugyan sokáig hivatkozott tudomány- és morálközvetítő szerepére, leplezett formában azonban már kezdetől fogva, később pedig egyre nyíltabban a pusztá szórakoztatást tűzte ki célul. Párhuzamosan, e folyamatot fölerősítve áruvá vált a könyv, a művészet, s a piac-elv egyre jobban érvényesült a szellemi életben is.” (SZAJBÉLY Mihály, „Izzadnak a magyar tollak”, kézirat, melyet a szerző szívességéből használhattam; vö. MEZEI Márta, *A kiadó mandátuma*, Debrecen, 1998, 25.)
 71 KazLev, XXIII, 16.
 72 „a korafelvilágosodás gondolkodói számára a poézis azzal az öncélú formakeresésbe, alkalmi versek közhelyeibe fulladó későbarokk költészettel volt egyenlő, melyet M. Opitz jellemzett igen szemléletesen a következő szavakkal még a 17. század elején: »Nincs könyv, nincs lakodalom, nincs temetés nélkülünk [ti. a költők alkalmi versei nélkül – Sz. M.], és mintha senki nem tudna meghalni egyedül, verseink vele mennek a föld alá is. Bennünket akarnak olvasni minden talon és kannán, ott vagyunk minden falon és kövön,

s ha valaki, ki tudja minő módon, házat szerzett magának, nekünk kell őt verseinkkel becsületessé tenni. Ez verset óhajt más ember feleségéhez, amaz a szornyszéd szolgálójáról álmodott, a harmadikra vélt szerető barátságosan rámosolygott... s a bolond követelődzésnek se vége, se hossza.« (Szajbély Mihály kéziratos műve) Goethe pedig így fogalmazza meg véleményét (az Eckermann-nal folytatott beszélgetésekben): „Ahhoz, hogy prózát írjon az ember, kell hogy legyen valami mondanivalója; akinek azonban nincs semmi mondanivalója, még mindig faraghat verseket és rímeket; elvégre itt egyik szó szüli a másikat, és valami kijön végül, ami semmi ugyan, mégis úgy fest, mintha lenne valami.” (ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, Bp., 1973, 157.) Lásd továbbá PÉCZELI József kritikus felsorolását a mesterkedő műfajokról = *Hagyományörzés...*, i. m., 233–235.

73 KazLev, II, 223.

74 BJÖM, II, 260–261., 259–260.; vö. 186.

75 Erre nézve összefoglalólag lásd BÁN Imre, *Losontzi István poétikája és a kései magyar barokk költészet* = *Studia Litteraria*, 1964, 29–42.; MEZEI Márta, *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt*, Bp., 1974, 126–155.

76 KazLev, II, 223., 297.

77 Orpheus II, 4., 367.

78 *Bessenyei György összes művei. A Holmi*, kiad. BÍRÓ Ferenc, Bp., 1983, 352. Lásd ugyanott Sándor István könyvéről írott bírálatát (357–359.) vagy a Kónyi János verseit valamilyen mértékben ugyancsak elmarasztaló véleményét (320., és *A Filozófus = Bessenyei György összes művei. Színművek*, kiad. BÍRÓ Ferenc, Bp., 1990, 584–585.; vö. KazLev, I, 158–159. és SZILÁGYI Márton, *A vígjátékíró Bessenyei művészi távolatai = A szétszórt rendszer*, szerk. CSORBA Sándor–MARGÓCSY Klára, Nyíregyháza, 1998, 151–153.).

79 GYÖNGYÖSSI János, i. m., 8–9.

80 KÓNYI János, *Ártatlan mulatság*, Buda, 1785, Előszó, idézi BENKŐ Loránd, *A magyar irodalmi írásbeliség a felvilágosodás korának első szakaszában*, Bp., 1960, 255.

81 ANDRÁD Sámuel, *Elmés és mulatságos rövid anekdoták*, I. Darab, Bécs, 1789, Előszó XXXI–XXXII., idézi BENKŐ Loránd, i. m., 256.

82 KazLev, I, 398–399., vö. HÁSZ-FEHÉR Katalin, *A nyilvános és a magános irodalomról* = ItK 1998, 208–209.; MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Bp., 1994, 70–71.

83 Vö. CSÁSZÁR Elemér, *A magyar irodalmi kritika története a szabadságharcig*, Bp., 1925, 21.

84 Vö. KazLev, I, 340.

85 „SZÜKSÉGÜNK vagyon mi-nékünk ilyen egy Társaságra; melly mind a' maga tagjait költsön segítséggel, mind egyéb Magyar Írókat hasznos tanács-adással a' Tudományoknak Hazánkban való terjesztésére, 's az anyai nyelvnek szépíttetésére, serkentse, és ösztönözze; a' közre-botsátott munkákat próba-kövére húzván, a' józan Criticának szövétnékével, minden részre-hajlás nélkül, megvizsgálja; a' mi azokban követésre méltó, vagy távoztatni való, ki-mutassa; és e' szerint Hazánk' fiait a' Szépnek és Rútnak, az Igaznak és Nemigaznak, a' Tökélletesnek és Hibásnak megkülönböztetésére, 's eleven érzésére vezérellye.” (BJÖM, II, 97.; vö. HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 207–208.)

86 BJÖM, II, 137–138.; vö. még 158., 166–167., 180., 260.

87 Vö. CSÁSZÁR Elemér, *i. m.*, 24–25.

88 Vö. KÓKAY György, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei*, *i. m.*, 435–436.

89 MM, I, 1., 50–54.; I, 2, 100. és 178–187.

90 KazLev, II, 186–187.

91 Kazinczy kritikus tevékenységére az eddig idézett műveken kívül lásd még VÁCZY János, *Kazinczy Ferenc és kora I.*, Bp., 1915, 282–290.

92 MindGy, 1789, I, Negyed, 129–132.

93 KazLev, I, 191.

94 A regény fogadtatásáról vö. BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 209.

95 Orpheus I, 1., 83–84.

96 KazLev, II, 195.

97 KazLev, II, 228.

98 Vö. erről részletesen MEZEI Márta, *i. m.*, 70.

99 HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 207.

100 Lásd Magyar Hírmondó, 1781. szeptember 1., 68. sz., 537–542. = *Magyar Hírmondó*, kiad. KÓKAY György, Bp., 1981, 355–359. Rájnis válasza 1782-ben önálló kiadványként jelent meg, *A magyar Helikonra vezérlő Kalauzhoz tartozó megszerzés* címmel.

101 *A magyar Virgiliushoz tartozó sisakos páizsos mentőírás = Pennaháborúk*, kiad. SZALAI Anna, Bp., 1980, 125.

102 Lásd Magyar Hírmondó, 1782. december 18. és 28., 98. és 101. sz., 778–782., 803–808. = *i. m.*, 391–397.

103 MM, I, 2. 179.

104 Uo.

105 KazLev, II, 301–302.

106 E lapokról összefoglalólag lásd KÓKAY György, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei*, *i. m.*, 422–436. A pozsonyi Magyar Musa például így fogalmazza meg programját: „a' mi M. Músánknak egyedül az a' tzelja, hogy azokat az ujj dolgokat, a' melyek a' tudományoknak és a' szabad és szép Mesterségeknek kerületiben befoglaltatnak, születt nyelvünken megvigye az ezekután szomjúhozó nemes Lelkeknek” (Magyar Musa, 1787. január 6.).

107 BJÖM, II, 260.

108 Orpheus I, 1., Bé-vezetés.

109 KazLev, II, 230.; az idézett rész előtt a következő, ugyancsak tanulságos gondolatok állnak: „Örülöm azt a' szerencséjét Heliconi Virágim tavalyi Gyűjteményének, hogy az a' Mélt. Gróf. javallását meg-nyerte. Sokkal sannyarúbb Bírja lészek ezen Gyűjteményeim darabjainak, mint az Orpheusban vagyok, mert ezeket Például és Mustrául szeretném kimutatni; az Orpheus darabjaiban pedig néha egyéb tekinteteim is vannak.”

110 Például a Bácsmegey kapcsán, lásd erről részletesen MEZEI Márta, *i. m.*, 72.

111 KazLev, I, 440.

112 MM, I, 2. 148., vö. KazLev, I, 213.

113 Vö. HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 209–210.

114 KazLev, II, 307–308.

Lélektani és történelmi hitel a biedermeier irodalomban

E cím bizonyos értelemben a romantikus alkotásokra is vonatkozhatna. Az a különbség ejtett gondolkodóba, mely szerint Horváth János Petőfi-könyvében azt veti Szilveszter szemére, hogy forradalmi eszmékről értekezik, miközben kisfia éhen pusztul; jobb lenne, ha családjáról gondoskodna. Az elemzésnek ezt a passzusát okkal-joggal vagy anélkül többen megkérdőjelezték, ám a hétköznapi logika, a polgári, konzolidált morál a jeles tudósnak ad igazat.¹ Petőfi morális érzéke bicsaklott-e meg itt, költői elhithető ereje bizonyult-e gyengének, elragadta-e az apostoli hév – ebből a látószögéből aligha ítéelhető meg tárgyilagosan. Két sík helyezkedik el itt: az irodalmi anyag szelektív tartománya, stilizációja, valamint a közerkölcs, a tapasztalati világ, s ennek is inkább valamely reprezentatív rétege. E két jelentéstartomány feltétlenül érintkezik egymással, az előbbi az utóbbiból veszi materiáját, ám érintkezésük sajátos és különleges. Mindkét kifejezés-, illetve beszédmódnak, gondolati rendszernek vannak olyan formalizált elemei, melyek önálló jelentéssel bírnak, s korrespondenciájuk nem feltétlenül vezet jelentésazonossághoz, következésképpen egymásra vonatkoztatásuk logikailag nem vezet egyértelmű megállapításokhoz.

Kissé furcsa példa a világlátás sajátos mechanizmusára vonatkozólag, kiváltképpen, ha megfogalmazását irodalmi minták is befolyásolják, Barabás Miklós, a jeles festő esete, akinek annyi reformkori személyiség, köztük sok író-költő portréját köszönhetjük. Csak késő öregkorában írta meg emlékezéseit (megjelentek a *Budapesti Szemlében*), oly módon, ahogy a vele történtek e nagy távlatban kikerekedtek. Ily messziről, a századvégről visszatekintve jelentőségét veszti az egykori valóságos eseménysor számos hangulati eleme, kilúgozódnak belőlük az egykori töprengések és elcsendesedik a szenvedély. Megmaradnak, s kerek egységekbe rendeződnek viszont az egykori alapbenyomások, a szabályos alakba kívánczó szcénák. Így anekdotikus jelenetek váltják egymást a reformkori életképekhez hasonló részekkel, valamint az akkori (reformkori) időkben divatos útleírások tónusában (Stadt- und Reisebeschreibung) megfogalmazott fejezetekkel.² Nyilvánvaló, hogy az öreg festő irodalmi ízlése, fogalmazási rutinja ifjabb korából származik, s így ennek eszközeivel él. Az élettörténet, a pályakép végül is anekdota-jellegű

tarka részletek sorává válik, melyet szinte kizárólagosan átsző valamiféle vidámság, jellegzetes – öregkorinak is mondható – kedélyesség, mintha élet, mesterség, hivatás merő játék lett volna az utókor szórakoztatására. Csillagtávolság választja el ezeket az igénytelen írásokat valamiféle önvallomástól, ars poeticától, pályám emlékezetétől vagy akár a kalandos életrajz igényétől: a mesélés verbális öröme dominál bennük.³

Mondhatnók természetesen, hogy mindez az öreg művész kedélyét jellemzi inkább, mint a tizenkilencedik század első felének, harmincas–negyvenes éveinek hagyatékát. Ám a példát éppen ezért választottuk ki, mert éppenséggel egy rögzült, tónusát, hangulatát tekintve is öntudatlanul szabályokat követő prózai beszédmódra vall, arra a némileg élcelődő „életképi” irányra, konverzációs szituáltságra, amely Barabás fiatal éveiben uralkodott. E körülmény példa lehet arra is, miként bővült nemesi-kuriális, népies vonatkozásokkal e polgárosult stílus Jókai, Mikszáth elbeszélő magatartásában, hogyan stilizálódott korszerű prózaepikává, s vált a kedélyes-mindentudó pozíció narratív poétikai szabállyá, sok vonatkozásában eloldódva az egyes írók alkati karakterjegyeitől. Lényegében arról van szó tehát, hogy mennyiben determinálja az elbeszélés módja annak anyagát, az utóbbi miként tör utat magának a kialakult és rögzült szabályrendszerben.

Amennyiben természetesnek vesszük, hogy a romantika jellegzetes gesztusai, a patetikus mozdulatoktól kezdve az arckifejezés, a mimika egyes mozzanataiig, a preferenciák a mindennapi szokásrendszerben, így a barátságkultusz stb. – valahogyan kifejezik az idők szellemét, így a „Zeitgeist” megnyilvánulásai: az irodalmi és művészeti korstílusnak megvan a maga szerepe ezek kialakulásában, táplálásában, fenntartásában, ritualizálásában. Kivált ez utóbbi momentum révén a gesztusoknak és általában véve az egész stilizált beszédmódnak mind az emelkedett művészi, mind pedig a köznapi-szokásrendi szférában van valamiféle autonóm tartományuk, melyben – bizonyos határok között – önállóan mozoghatnak. A biedermeier közkultúrája ezt a mozgásteret még tovább tágítja. Így jönnek létre a korabeli irodalomban olyan műfajok, melyeknek felépítése rögzített igényeket követ. A vidámságban a félreértés, a bonyodalom, a boldog kibontakozás triádja érvényesül bizonyos morális-kulturális tanulságok érdekében, a kalandos történetekben a próbatétel, a bonyodalom során megmutatózó helytállás, a morális jutalom hármassága dominál. A szélsőségek, a csevely bizarr fordulataitól a rémséges esetekig olyan kívánalmak, melyeknek minden szórakoztatni, hatni akaró író engedelmessékedik.⁴

Ha már a Petőfi-értelmezés egy sajátos problémájával kezdtük fejtegetéseinket, e ponton azzal is folytathatjuk. Ugyancsak Horváth János jegyzi meg igen találóan, hogy Petőfi regénye, *A hóhér kötele* élvezetes olvasmány volna, ha e regény (s általában a rémregény) paródiáját láthatnánk benne. Ám – a fejlődéstörténetileg egymástól éppenséggel nem távol eső két mű, *A hóhér kö-*

tele és *Az apostol* – mindkettő a komoly nembe sorolható, s kivált az utóbbi esetben a parodizálásnak még a lehetőségével sem számolhatunk. Ami azt jelenti, hogy Petőfi mindkét témáját komolyan fogta fel, szereplőit-figuráit tetteik, érzéseik motivációját a maga sajátos szemszögéből (s talán a célba vett olvasó szemszögéből is) hitelesnek véli, mindenféle irracionális vonatkozás kizárásával, hiszen Petőfi még legszélsőségesebb gondolati megnyilvánulásában sem enged teret homályos érzelmi kavargásnak, talányos vélekedésnek, sejtések mélyösztoni késztetéseinek. Tipológiai szempontból *A hóhér kötele* figuráinak intranzigens bosszúvágya éppúgy egy *sérelem* megtorlása, mint ahogy Szilveszter is alacsony származása s a vele egy soron lévők történelmi sértettsége okából kel fel egy olyan uralom ellen, mely ezt a sérelmet egyedeivel és egész szisztémájával az egyén és a nép ellen egyként elkövette.

A szélső helyzet a romantikus értékpreferencia egyik alaptémája. E pozíció kiélezettsége fokozódni látszik a romantikus dráma és regény popularizálódásával, ezt a magyar színházi előadások tematikája éppúgy igazolhatja, mint a jelesebb regénytémák, sőt a két műnem között ebben a tekintetben (cselekményszövés, alakok, motiváció) az átjárás szemmel látható. Természetesen a szélső helyzetet megtestesítő alakok olykor az abszurditásig menően, rögeszmévé fajult motivációval jelenítenek meg valamilyen célt, elhatározottságot, eszmét és szenvedélyt: ez közös vonásuk. E körülménnyel kritikus módon számolnak, s meglehetősen eréllyel utasítják el a magyar alkotók – így Vörösmarty, Bajza, Erdélyi és mások – kárhoytatva a témérdek irreális, „beteg” mozzanatot. Ám alkalmanként a legnagyobbak is, így Vörösmarty és Petőfi, akik személyes tapasztalati anyagukat illetően nagyon is rendelkeztek a valóságismeret, az ironia erényeivel, persze mindketten a maguk módján, alkotóként nemegyszer alkalmazták azokat a szélső helyzeteket, melyeket nyilván nem a személyes belátás, hanem a tőlük is elismert értékpreferenciák követelnek meg. Elegendő a két műnem olyan produktumaira, mint a *Vérnász* vagy *A hóhér kötele*, utalni, melyek – ismétlem – nem tartalmaznak parodisztikus elemeket.

Így nagyon valószínű, hogy azok a műfaji változatok, melyeket kevésbé szakszerű terminussal rémdrámáknak, rémregényeknek szoktunk nevezni, a maguk extremitásaival hozzátartoztak a művészi vagy kvázi-művészi alkotás és befogadás ama sajátos formájához, amelyet a romantikus (és szociokulturális jelenségként a biedermeier) gondolati és érületi reflexek jelölnek ki. Ugyancsak homályos megnevezéssel mondhatnók korizlésnek is, mely a közizlés történelmi variánsa, de minden bizonynyal a világtapasztalásnak olyan közösségi-társadalmi elemeiről van szó, melyek – persze szociális tagoltsággal – lenyomatai mindazon impresszióknak, melyek egy adott kornak történései, ezek gondolati-kulturális tényei körül kristályosodnak ki. Ezek, kivált a művészetben-irodalomban bizonyos sémákba rendeződnek, stílusorszakokban, témákban, gesztusokban, értékpreferenciákban jutnak

kifejezésre. Tehát olyan komplex s bizonyos elemeiben, általános szabály-rendszerekben megfogalmazott vagy ösztönösen alkalmazott kánonról, érvényes paradigmáról szólhatunk, mely e kornak közös tulajdona, s így ha egyes tendenciáitól elhatárolódnak is az egyes alkotók, az egészzet – mivel benne élnek, s az a maguk világélményét is tartalmazza – személyiségükbe építetten fejezik ki műveikben.⁵

A rémgéni tehát (minden olyan történet, mint a rabló, újabb kori lovagi és egyéb históriák) ebben az értelemben korántsem annyira eltúlzott élethelyzetek komikumba hajló együttese, amilyenek a súlyegyen, az eszményítő realizmus későbbi koncepciói felől látszik. Ha igaz van Hauser Arnoldnak (s a maga művészetszociológiai megközelítéséből nézve miért ne lenne igaz), iszonyatos rémtörténetek feldolgozása révén a francia Pixérécourt népszerűbb volt Párizsban (egyik darabjára nálunk Bajza is reagál), mint a nagy híru francia irodalom összes képviselői együttesen.⁶ E ténynek természetesen ellene vethető az a körülmény, hogy a nevezett szerző és a hozzá hasonló az „alantas” ízlés kiszolgálói voltak. Bizonytalán így van, legalábbis van e megállapításban igazság. Jellegzetes dilemma mindazonáltal annak eldöntése, hogy az alantas, igénytelen stb. alkotások iránti érdeklődés sikeres kielégítése, avagy pedig az emelkedettebb igény szint jellegzetes képviselőinek preferálása szolgálja-e jobban a kultúra érdekeit. Az igazán nagy művész ugyanis mindkét tereumon otthonosan és eredményesen mozog. Igényes az igénytelenebb témákban, s népszerű a fentebbi tónusokban is. Így van ez a régebbi irodalomban csakúgy, mint a tizenkilencedik század első felében, a romantika és a biedermeier időszakában mindenképp, nálunk és másutt is.

A magyar irodalomnak, s korábban nyilván a fejlettebb irodalmaknak is, talán a legfőbb gondja az volt, hogy közönségre, olvasókra tegyen szert. Bizonyos értelemben a könyvnyomtatás elterjedése óta mindenféle írott, illetve nyomtatott szöveg érvényesülésének, a megszólítottakhoz történő eljuttatásának alapkérdése, hogy van-e szükséglet, érdeklődés, s a kapcsolat létesítését anyagilag támogató publikum, amely e „diskurzust” óhajtja, s feltételeit biztosítja. Bizonyos készítmények elősegíthetik már a korai időkben is e kapcsolat létrejöttét, az egyház, a vallás társadalmi tekintélye, erkölcsi nyomása a vallásos irodalmat imakönyvek, de kivált a Biblia kiadásai révén folyamatosan funkcionáló tényezővé avatja, ám a pragmatikus kényszerek sem hanyagolhatók el, így az iskolázottság, a tankönyvek stb. vonatkozásában, szótárak, útmutatók, törvénykönyvek – sorolhatnánk tovább egészen a kalendáriumokig a nyomtatott szövegek iránti igényt különböző okokból tápláló körülményeket. A szépirodalom azonban – melynek sok helyütt még külön összefoglaló elnevezése sincs a tizenkilencedik század végéig – egészen másfajta szükségletekből eredeztethető, melyek részben archaikus eredetűek, másrészt a világmegismerésnek az előbbiektől eltérő indítékai határozzák meg,

noha az előbbi terrénnummal vannak hol erősebb, hol közvetett kapcsolatai (mítosz, vallásos irodalom, gondolati, tanköltészet, irányzatos alkotások, pamfletok stb.). Ám lényegében a lélek fényűzésének tartományában helyezhető el: e tekintetben a primitív és fejlett társadalmakban, a társadalom legkülönbözőbb rétegeiben (az orális műfajoktól az írott-nyomtatott produktumokig) állandóan jelen lévő szellemi tevékenység, amelynek művelése és befogadása általános érvényű, „nembeli” karakterisztikum.

A teória mentén újabb kérdések fogalmazódnának meg, ám most nem feladatunk ezek taglalása. Annyi mindenféleképpen bizonyos, hogy bármely korszakban is, bármilyen körülmények között az ábrázoló művészetek szintjén meghatározható s nem túlságosan számos alaphelyzet és történetstípus variálódik. Ezért például az újabb kori művészet vagy felbontja ezeket, vagy pedig egyes elemeit vizsgálja a lehetséges emberi helyzeteknek, ám ha ragaszkodik, kivált a populáris műfajokban a mindennapi élet menetének az általános tapasztalattal megegyező lineáris folyamataihoz, akkor szinte erőltetetten váltogatja a lehetséges variánsokat, de így is folyton ismétlődésekbe bonyolódik (lásd a szélesebb publikumhoz szóló színműveket, regényeket, epikai szálra fűzött filmtörténeteket), s ismétlődően a *déjà vu* érzését kelti. Nyilván nem volt ez másképpen a tizenkilencedik század első felének romantikus (és *biedermeier*) irodalmában sem, kivált azért, mert egy bővülő publikum, illetve szaporodó kiadványok számára kellett történeteket sorozatban előállítani, úgy, hogy szélesedő közönséget szólíthasson meg. Ezért már eleve alkalmazkodni kényszerült azokhoz a morális-tapasztalati „köz-helyekhez”, melyek e rétegeket foglalkoztatták, mert ezek a modulok, képletek adták azt az alapszókincset, melyek a diskurzus létrejöttékor feltétlenül szükségesek voltak. Az ilyen elemek azonban nem az irodalom független világában, hanem a kortapasztalat és a korigény egészében fogalmazódtak meg: az ábrázolás, a narratíva ezeket szelektálta, tipizálta, sűrítette, hatotta át szubjektivitással, vitt beléjük kohéziót, és egyáltalán közügygé avatta az egyedét, s a közügyet egyedi problémaként jelenítette meg, s valamilyen tanulság (példázat) fonalával fogta össze. A befogadó éppen ezt a műveletet várta el, komplex gondolati-esztétikai élménye ebből táplálkozott.⁷

Ezért a romantikus alakábrázolás rovására oly sokszor emlegetett fekete-fehér karakterizáló technika nem egyszerűen valaminő valóságidegen egyszerűsítő világlátás következménye, netán ábrázolásbeli fogyatékoság, hanem ősrégi szelekciós eljárás, amely a jó és a rossz küzdelmének örök kettősségét jeleníti meg. Ebben nem különbözik a romantika előtti írói megjelenítések lényegétől, csupán más módon alkalmazza ezt a princípiumot, mégpedig annyiban másképpen, hogy hozzáadódik a romantika egyébként közismert karaktere: a fokozódó szubjektivitás, a festőiség, a részletek jellegzetességei iránti vonzódás, az individualizmus mint humán minőség stb. Ez a hozadék nemcsak az úgynevezett komoly, hanem a komikus nemből is jól

kamatozik. Mindeme újdonságot mintegy összefoglalja az érzéki megjelenítés szinte tapintható valóságérzete. Ez utóbbi tulajdonság, a „couleur locale” a voltaképpeni hitelesítő tényező, s így elmondható, hogy a mítoszokban és mesékben gyökerező ellentétek harca (jó és rossz, az átlagos és a furcsa stb.) általában gondosan rajzolt, a tapasztalattal nemcsak megegyező, hanem ezt még tágító, nyomatékosító közegben játszódik le. Így akár a Szilveszter, akár *A hóhér kötele* intranzigens viszálya voltaképpen létező szenvedélyeket transzportál ideológiai, pszichológiai síkra, ám hitelüket nem a hevület sajátosságos természete, hanem a narratívában kijelölt helye hivatott biztosítani.

Az a tény, hogy egy műalkotás a maga jelrendszerével a befogadónál hogyan egészül ki, s milyen sajátos adottságok, mentális és kulturális előfeltételek játszanak e folyamatban szerepet, ellenőrizhető például egy idegen kultúra tükrében.⁸ Állítólag Lu Hszün, a híres kínai regényíró foglalkozott azzal a gondolattal, hogy lefordítja a benne nagy hatást kiváltó Petőfi-regényt, *A hóhér kötelét*, noha a kiváló kínai írónak ez a terve nem valósult meg. Óhatatlanul megfogalmazódik az a gyanú, hogy maga Petőfi is más-képp vette tervbe e regénye megírását, a *Felhők* hangulati terében⁹ és világfájdalmában, mint ahogy a változó, az ezzel nem annyira azonosuló kritikai recepció a későbbiekben a mű minősítését megszabta. Andorlaci és Ternyei viszálya bizonyára nem a valószerűség pragmatikus példázata, de a síron túli szerelmek, a monomániák, a megszállottak vagy akár a regénymotívum rokonságába tartozó gróf Monte Christók és Jean Valjeanok sem mindennapi átlagesetek, noha kétségtelen, hogy minden banális viszályban, melyek végigkísérik az emberi életet, ott rejlik e végzetes szenvedélyek „reális” magva, ezek öltének mitikus méreteket, démoni formát a romantikus műalkotásokban, és ezt a jelbeszédet, verbális rituálét fogadja el, s teszi magáévá az erre kondicionált polgári olvasóközönség.

A couleur locale-nak, a részletező rajznak lehetnek a már említett mellett „kommunikációs” magyarázatai. A nem látott, nem ismert környezet megismertetésének vállalt kötelezettsége egy olyan közegben, melynek virtuális tapasztalatai jóval szegényesebbek a modern kori látványmennyiségnél, tehát a kevésbé mobil, kevésbé világlátott publikum tájékoztatásának igénye. Ezek olyan praktikus szempontok, melyek esztétikai minősítése korántsem kézenfekvő, ám figyelmen kívül hagyásuk megengedhetetlen. Ez az ábrázoló technika természetesen felfedezhető a múlt, a történelem tartományainak szemlélhetővé tételében (gótikus irodalom, Walter Scott regényeinek „tárgyi” hittele) csakúgy, mint a jelen régiójának, hogy úgy mondjuk „dokumentálása”. A mi irodalmunkban például a bizonyos értelemben a rémregények közé sorolható Kuthy-, illetőleg Nagy Ignác-féle regénytípus (*Hazai rejtelmek, Magyar titkok*) éppúgy jellemezni, feltárni, dokumentálni igyekszik, mint a bizonyos értelemben ideologikus célzatú Eötvös-regény, *A falu jegyzője*.¹⁰ Vonzóerejük, amennyiben és amilyen mértékben volt, éppen eme tulajdonságuknak kö-

szönhető, s ebből a megközelítésből szinte mellékesnek tekinthető, hogy az árva halász, vagy akár Tengelyi Jónás alakjának lélektani motiváltsága mennyire reális karakterű, miképpen írható le tárgyias és tudományos kategóriákkal.

A regény- és novellaalakok voltaképpen tipizált hordozói az írói szándéknak. Ezért inkább bizonyos magatartásformákat, ambíciókat, szenvedélyeket, szokásokat, élethelyzeteket reprezentálnak, s nem egyéniségeket mutatnak be. Illetőleg: a prózai terek függvényében az említett motiváció keretében felidéznek egyéniségeket, sokszor azonban inkább külsőségeikben: megjelenésükben, fizikai adottságokban válnak ezek egyediekké, a gondolkodásukat, tetteiket egyes alaptényezők szervezik koherensekké. Kérdés természetesen, hogy a tizenkilencedik század első felének szaporodó, sok tekintetben már kommercializált irodalmi-művészeti viszonyok között élő olvasóközönsége egyáltalán elvárt-e mást, többet olvasmányaitól.¹¹ Más kérdés, hogy a régebbi korok alkotásaiban oly sok realitásanyag, ösztönös megfigyelés halmozódott fel, annyi lélektani és szociális, szociológiai-művelődéstörténeti adalék integrálódott az újabb kori befogadástörténetbe, hogy e tényezők mintegy megváltoztatták a művek eredeti alaprajzát, módosították üzenetüket, s ennek következtében egy új kánon tézisei szerint is értelmezhetők. Ez a megállapítás természetesen csak azokra a munkákra vonatkozik, melyekben immánensen berne rejlenek az értékek átszekturálásának jelzett lehetőségei. A romantika, s így a biedermeier irodalom szokványos alkotásai azonban a maguk meglehetősen sematizált kánonjának igyekeznek megfelelni, s ezért csak ezen belül értelmezhetők.

Kisfaludy, Fáy, de akár Csató vagy Gaal elbeszéléseit olvasva, olyan érzésünk támad, mintha azok sok vonatkozásban naivak volnának, mintha a bizonytalansággal nem csekély életismerettel rendelkező emberek valamiféle seholy nem kodifikált, de annál következetesebben betartott morális-esztétikai kódexhez tartanák magukat, egyfajta ön- és közösségi stilizáció jegyében, valamiféle illemtanhoz igazodva. Ilyen „illemtan”, amelyet a csúnya, a művelt közbeszédből kizárt szavak listájának is nevezhetnénk, körülbelül olyan jelenségnek, a szemérmesség és az elhallgatás olyan szinonimájának tarthatnánk, melyet a „viktoriánus” jelzővel szoktunk illetni. Az a hangulati atmoszféra, mely a biedermeier irodalmat áthatja, bizonytalansággal hasonlít ahhoz a prudériához, mely a század derekáig az angol regényt oly feltűnően jellemzi. E karakterisztikum a jelentékeny mű létrejöttét nem akadályozza meg, de kétségtelenül kerülőútra kényszeríti, külön jelrendszerek, mondhatni stilisztikai kódok az e jelenséghez kötött retorika kimunkálására kényszerítik. Ám a közérkölcnek ez a miliője nyilván az alkotó és a befogadó viszonyának organikus része volt, kölcsönösen betartott szabály. Ezért állja meg a helyét az a kijelentés, amelyet Hevesi Sándor tett a régi színészek nagyságának kortól és közönségtől függő megítélésével kapcsolatban: „Nagyapáink fülével kel-

lene őt hallgatnunk, nagyanyáink szemével néznünk, mert a színészi alkotás hitele, természetessége, igazsága a koré, amelynek ő tükröt tartott.”¹²

A furcsa frizurás, különös ruházatú, sajátos arcú régi emberek, s nemcsak a színészek, még az elsárgult fotográfiákon szereplők is, a mából visszatekintve egész létezésüket és gondolkodásukat illetőleg is, mintha inkább nosztalgikusan mesés, mintsem hiteles figurák volnának. Így van ez a valóságban, az eltűnt múltban, színdarabokban, de az egész irodalomban egyaránt, mert hiszen a dolgok változásai, a világ és az ember viszonyai általános törvényeknek engedelmessé válnak. Mindezek ellenére mégsem merő fikció az emberi lényeg közösségének ténye, noha a cselekedeteket mozgató motiváció folytonos változásnak van alávetve. Elképzelhető tehát, hogy valamely tett okát másban jelölte meg a múlt eltérő közegének egyik-másik figurája, s éppen ezt az okot fogadta el hitelesnek, aki őt ismerte. Általában véve a közös tapasztalat akkor, amikor a lélek szerkezete még a titkok, a megérzések régiójába tartozott, a külső világ tárgyiassága volt. Valószínűleg innen ered a lélektani motivációt megjelenítő transzcendens retorika, a titkok, a félelmek, a megdöbbenés archaikus-mesés atmoszférája, az álom kultusza a romantikában, amit a tárgyiasság részletező, dúsz, helyenként színpompás megjelenítése ellensúlyoz. A titkot a dokumentum ténszerűsége avatja evilági látomássá. Innen eredeztethető az a körülmény, hogy a tizenkilencedik századi elbeszélés és regény, folytatva a régi hagyományokat (például a pikareszkét), bizonyos értelemben útirajz is, város-falu- és környezet-leírás. A tizenhatodik, de kivált a tizennyolcadik századi reprezentatív alkotások egy részéről is elmondható ez, az angol irodalomra kiváltképpen jellemző, gondoljunk például Defoe, Fielding, de akár Smollett munkásságára, de „lelki” utazásokra is gondolhatunk (Sterne). Ebbe a „világfeltáró” kategóriába tartoznak az akkor oly népszerű Cooper regényei is.¹³ E térbeliség tipológiáját itt nem részletezhetjük, gondolati motivációjával nem foglalkozhatunk. A romantika irodalma, irodalomfelfogása, poétikája annyiban bővíti elődei erkölcsi, szokásrendi tényezőkre koncentrált érdeklődését, morális-ideologikus énkérését, hogy a különös, a lokális, a pittoreszk, az egyedi preferálásával gyarapítja szemlélődését, s ideologikus motivációja politikai elvekben konkretizálódik a polgári társadalom kialakulása, stabilizálódása idején. Ezt a folyamatot jelzi a célzott, társadalom-leíró útirajz jellege nálunk, mint ahogy a fikcióba is beépül – Kisfaludy idejétől kezdve Fáy és Eötvös regényein át – az életképek kvázi-fiktív tartományába, de megjelenik és hat egyéb, így a lírai műfajokban is.

A rendkívüli, sőt a bizarr jelenség, de főként az egyéniség sarkítottsága olyan vonások, melyek értékek mentén választódnak ki. A jónak és a rossznak, a szépnek és a rútnak azonban óhatatlanul vannak konkrét kötöttségei, melyek közül a reformkorban kiemelendő a közösséghez, elsősorban a hazához való ragaszkodás, a szerelemnek, a párválasztásnak az új típusú művelt-

séghez való társítása, s ennek propagálása, a változtatás szándékának, igényének hangoztatása és elősegítése (másként: modernizációs akarat), elvi szövetségek kötésének szükségessége, az ezzel összefüggő barátság kultusza, jövőre orientáltság stb. Mindez sajátos módon a példázatos múltra is kivetítődik, s elmondható, hogy az itt jelzett pozitív értékválasztások negatív lenyomata képviseli a másik, a szerzőktől általában elutasított morális (immorális) pólust. Az utóbbinak, így a változatlanság hirdetésének, a közösségtől elforduló bezárkózó magatartásnak, a konzervatív-tradicionális értékvédelemnek alig van irodalmi képviselete, ami azt jelenti, hogy e korszak reprezentatív gondolkodását áthatja a modernizáció kényszerének, korparancsának felismerése, s e tény különböző fokozatokban és intenzitásban, a gondolkodó-alkotó egyed szociális meghatározottságaitól is függően, kultúrájától, öröklött hagyományaitól és célképzeteitől befolyásoltan mutatkozik meg a korszak szellemi életében. Elmondható tehát, hogy ennek az időszaknak van egyetemes narratívája a világ és a haza dolgairól.

E narratívának legfőbb ismertetőjele, minden egyéb elterjedt vélekedéssel, idevonatkozó közhellyel ellentétben a konkrétság iránti vonzalom. A romantika, s benne a biedermeier szellemiség ismérve az érzékletesség, a vízió színésége, a legkülönbözőbb impressziókat kiváltó effektusok halmozódása. Mindez retorizáltan, emelkedetten, a humoros nemben groteszken, a szórakoztató irodalomban pedig – amely a biedermeier legsajátosabb eleme – stilizált konverzációs formulákban fejeződik ki. Maga az üzenet azonban gyakorlatra átváltható tudás, tapasztalat, avagy pedig a jövőt illető, megfoghatóként értelmezett várakozás. Van ebben az így megfogalmazódó világképben valami gyakorlatias: éppen e földhözragadtnak tetsző, de végső fokon történelmi optimizmust tápláló praktikus gondolkodást – amely első renden modernizációs hajtóerő – kell átszellemíteni, a kultúra, a művészet régiójába felemelni, hogy mint „nemes” morális érzék működhessék. A magyarországi romantika (hogy most egyéb tájak problematikájával ne foglalkozzunk) másik dallama, tépettsége, vívódása, keserősége szinte mindig e várt jövő veszélyeztetettsége, a fenyegető történelmi megtorpanással, az ehhez kötődő individuális életút kilátástalanságával van kapcsolatban, mintegy a vízió elhomályosulása válik itt belsővé, életérzékeléssé. Megannyi közösségi erényt kereső töprengés, sorslátomás, kedélyt elborító „felhő” mögül fénylik fel végül e remény, a megváltó tett.

A retorika, amely mindezeket kifejezi, plaszticitását az „igaz” részletek bőségében nyeri el. Ahogy régen a barokk művészet stilizáltan ontotta az érzéki benyomások tömegét, ez a romantika a tényekkel operál. A tények retorizálódása első fokon azt jelenti, a hétköznapiság, a pragmatikus tett – mint a kossuthi szállóige (a nemzet ipar nélkül félkarú óriás) is sugallja – afféle hiperbolaként jelenik meg. A történelmi múlt, a történelmi kalandregény a maga tanulságaival, jelennek szóló emelkedett üzenetével bizonyos

szempontból olyan módon „antikvárius” irodalom (Walter Scott), mint valami megelevenedett, átlelkesített történelmi okmánytár. Ami pedig a kortársi témákat illeti, ezekben ugyancsak benne rejlik valamilyen markáns állítás, tézis: az elmaradottság, az anomáliák bemutatásának igénye, a társadalmi bajok ismertetése, illetőleg a környezet, a mindennapi milió felidézésének mehökkentő érzése. Az egész életkép-irodalom a maga tárcaszerű közvetlen véleményközlésével, mondhatni irodalmias publicisztikájával nem más, mint a prózai leírás technikájával megfogalmazott szociológiai tényfeltárás, melynek a felháborodás, az együttérzés, a csúfolódás, a mulattatás hangulata adja meg a sajátos tónusát. Ha Nagy Ignác életképeit, vagy a *Magyar titkok* életképszerű betéteit ebből a szempontból nézzük, vagy a Kuthy Lajos „rejtelmébe” betekintünk, ezt a tendenciát fedezhetjük fel.¹⁴ Mindez – mutatis mutandis – vonatkozik világirodalmi példaképeikre is.

Ezért e korszak szépprózai alkotásainak hitele nem a valóságosság későbbi értelemben vett kategóriájában ítélni lehet, hanem a motiváció pszichológiai ellenőrizhetőségében rejlik, hanem azzal a világgéppel hozható összefüggésbe, melyben az egész korszak önszemlélete gyökerezik. Nem mintha a lélek rejtélyei, a személyiség mélyrétegeinek titokzatos tartománya közönyös volna a romantikus írók számára, még a biedermeier szórákkozató, feszültséget kiaknázó prózai alkotásai is szívesen és bőven merítenek e motivációkból. Ám éppenséggel nem a lelki jelenségek működésének, hatásának, a reális személyiségkép megragadásának igénye munkál itt, hanem a tipikus alakzatok iránti vonzalom; az alapszervevényekhez nyúlnak vissza, az archaikus régiókban, az álmok világában is a retorizálható, emelkedett, indulatilag mozgásba hozott lelki jelenségeket preferálják. Ebben a sajátos világban a külső és belső szemlélődés egymásnak való megfeleltetése szürke és lapos, narratívájától megfosztott, hétköznapi reflexiónak tetszhetne, inkább ellentéte, mintsem tárgya a művészi megjelenítésnek. Tehát *A tigris és hiéna*, *Az apostol*, *A hóhér kötele*, a *Vérnász* és a rejtelmek és a titok, a kalandok, valamint a torzító ironia, a kedélyes szójátékok, elménckedések sajátos poétikai-stilisztikai szerveződése autochton szellemi szférája nem úgy hiteles, mint valaminő esettanulmány. Hanem mint egy korszak szocio-kulturális közege, egy társadalomtörténeti periódus lelkiállapota, mentalitása, világszemléleti konvenciója.

Rémregények, rémdrámák, mehökkentő elbeszélések, groteszk történetek, a verbális humor mutatványai belső rokonságot mutatnak, s ezt a rokonságot, ha úgy tetszik, nagyobb távlatokban stílusegységnek mondható élmény- és nézetazonosságot a recepció gyakorlata igazolja vissza. A hihetlent ugyanis az olvasói reagálás éppúgy besorolta a maga szellemi tapasztalatai közé, mint a nagyon is adalékokkal, tudnivalókkal, részletekkel zsúfolt, tapintható valóságossággal megfogalmazott leírásokat. E kettősség sokszor műfajilag is osztódó formában jelentkezik: a mese, a fantasztikum, a kaland

régiójában, ahol a leírás, a közlés másodlagos szerepet tölt be, avagy az életképek „reális” világában, ahol – mint egyes regénytípusokban – e kitértetett realitás szerveződik epikumává, s itt a kaland változatossága, a megpróbáltatás ősi meseleme válik a részletekben való tobzódás narrációs ürügyévé.¹⁵ Ám többnyire e kettő integrációja jellemzi a romantikus nagyregényt, s ebben a maguk módján Balzac és Dickens ugyanazt a konzervatív technikát alkalmazza, s a befogadás hasonló szerkezetét tétélezi fel. A kommersziális szórakoztatás termékeitől, mint nálunk a Sue-követő írások, e két elem harmonikus ötvöze, szövegminősége, színvonala, az írói tehetségtől függő evokatív ereje különbözteti meg. Az átlagos művészi szintet jellemző, s a kiemelkedő művekben is jelen lévő annyiszor emlegetett naivitás, egysíkúság, modoroság ebben a megközelítésben tehát nem pusztán hiba, gyenge írói teljesítmény, hanem egy beszédmód lenyomata.

Valahogy ez az irodalmi közeg, verbalitás, cselekményszövés, tettmotiváció alapozza meg azt a regényírói gyakorlatot, amely a bűnügyi irodalomban az újabb kori epika egyik leggyakrabban igénybe vett motívumegyüttese, s amely szinte dominálja a szórakoztató irodalom bizonyos műfajait, mindig a bűn és bűnhődés, a büntetett és a büntetés cselekvésterében jut érvényességre. A vétek és a bosszú egyik alfaja ennek a cselekménytípológiának. A befogadó valóságélménye az ilyen történetek eredetében nem statisztikai, hanem példaértékű: a bűn és bűnhődés kivételes, mondhatni kiélezett eseteinek morális megoldása nyújtja az általános érvényű erkölcsi élményt. Innen nézve *A hóhér kötele* éppúgy nem tekinthető kisiklásnak, mint ahogy a fiatal Jókai első regénye, a *Hétköznapiok* sem az, legfeljebb a mintakövető buzgalom, a fiatal író egyik felismerhető tulajdonsága, s maga a minta, amellyel kapcsolatban Sue és Victor Hugo nevét szokás emlegetni, érvényes és mindenfelé használatos.¹⁶ Dömsödi Góliáth János és Bálnai Körmös István s a többi szereplők fantasztikus és gonoszságtól áthevített története, ráadásul a tizenkilencedik század húszas éveiben, tehát a félmúlt időszakban, különös módon a *Hétköznapiok* címet viseli, amelyhez a jelen olvasó valamiféle álmos és eseménytelen mindennapiságot társít, noha ami ebben a regényben meggesik, az a hétköznapiság teljes ellentéte.

A bizarr romantikának ezek a maga korában kedvelt elemei szerencsésen egyensúlyozódnak anekdotikus-népies vonásokkal a későbbiekben, tehát Jókai megtalálja e műfaji típus originális, mondhatni magyar változatát, s ezzel mindinkább megfelel a későbbi, népnemzeti kánon követelményeinek (noha Gyulai ezt nem méltányolja). Ám éppenséggel az a sajátságos couleur locale, vagyis a hazai miliő Jókai-féle stilizációja, tehát a „valóságosság” atmoszférája, amelyet a mai, egyébként fogyatkozó publikum annyira méltányol, csak fokozatosan vált a recepció konstans elemévé. Krúdy Gyula a későbbi, de a fiatalkori jelenéhez tartozó Jókai pályatársa, aki jól ismerte a tizenkilencedik század ma már rendre elfeledett, de a maga idején népszerű íróit, ismerte

eme időszak „regénykönyveinek” olvasóit is, s ezek mentalitásáról, ízléséről remek korrajzot alkotott. E figurák persze Krúdy regényvilágának szereplői is egyúttal, tehát hitelük e tekintetben nemcsak irodalomtörténeti, hanem egyszersmind esztétikai is. Ám Krúdy odavetett, de bizonytalansággal megfogalmazott megjegyzése, mely szerint Jókai korabeli olvasói nem pusztán a később meggyökeresedett kánon szémszögéből ítélték meg a népszerű mesemondót, hanem a maguk „tradicionális” olvasata szerint, alighanem figyelmet érdemel.

Az a megjegyzés, hogy a század második felében ama bizonyos régi emberek Jókaitól elsősorban a történelmi regényeket, ezek közül is a török világban játszódókat kedvelték, színességük és kalandosságuk okán, ám a hazai életről szólókat (tehát éppenséggel a reformkori és a szabadságharc idejét ábrázolókat, a kortársi életet bemutató munkákat, melyek az életmű kitüntetett pontjai századunkban), már sokkal kevésbé. Az ok egyszerű: kortársak, akik átértékelték ezeket az időköt, másképp látták a világot, tapasztalataik nem egyeztek azzal a fennkölt, stilizált regényvilággal, melyet az író eléjük tárt. Természetesen nem tarthatjuk perdöntőnek azt, amiről a *Hét bagolyban* Szomjas Gusztó és Józsiás beszélgetnek, noha ez esetben az író hangja belevegyül a társalgásba, rávilágítva arra az olvasói igényre, mely még az előző kánonhoz igazodik, a tapasztalati világ stilizációját is másképp érzékeli, mint ahogy az érett Jókai regényeiben, az ő egyéni látásmódja szerint megtörténik. Az a tény, hogy az irodalomtörténeti szelekció, az értékhatároló folyamat szerint, a befogadás utólagos értéksíkjában az életmű megítélése módosult, más kategóriába tartozik. Mindenesetre érvényes az a paradoxon, hogy tudniillik nincs visszamenőleges hatálya a lélektani és tárgyi hitelességnek, minden korszak, irodalmi stílus, mentalitás a maga módján, a maga szótári jelentése értelmében szólal meg, s ezt a nyelvet beszéli az a közeg, amelyben az irodalom (művészet) működik.¹⁷

Nyilvánvaló, hogy a tudatos befogadás, tehát az irodalomtudomány síkján a paradigmaváltások során ehhez hasonló tényezők játszanak szerepet. Az irodalomra és a művészetekre vonatkozó nézetek – mióta ilyenek rendszerezett formában is léteznek – a megváltozott körülmények társadalmi, helyi, nemzetközi, sőt világkonstellációk módosulásának menetében átalakítják értékszerkezeteiket, preferenciájukat, sőt, módszertanukat is, terminológiájukat, beszédmódjukat úgyszintén. Mondhatni természetes, hogy ebben felfedezhető a megismerő tevékenység evolúciója, e belső fejlődés eredménye; tehát van objektivitása annak a folyamatnak, melynek következtében egyre sokoldalúbban, komplexebben, egzaktabban szemlélhetjük tárgyunk jellegét, szerepét, helyét. Bizonyos határok között ez a feltevés igaz lehet, a maga módján minden értékelő tevékenységre vonatkoztatható, tehát ez esetben a maga tárgyát (embert és világot) megjelenítő irodalomra is, ám a változás mégsem mindig fejlődés, az értékpreferenciák oka nem mindig az új és ma-

gasabb rendű értékek megjelenése, az újabb művészet nem feltétlenül jobb, igazabb és erkölcsösebb a réginél, s lehetnek speciális okai is a szemlélet változásainak, amelyeket az idő nem igazol vissza: ennél fogva ezek vita, polemikus diskurzus témái is egyben, melyekben tények és érvek igen sokféle forrásból buzognak. Gyakran eltérő kategóriák érvrendszerei kontaminálódnak a különböző részletekben.

Az esztétikai és etikai elemek keveredése, illetőleg azonosítása, az úgynevezett költői igazságszolgáltatás tana a tizenkilencedik század első felében még elég széles körben érvényesült nálunk, például még Vörösmarty (lásd *Árpád ébredése*) is alkalmazhatónak vélte. A költői igazságszolgáltatás nyilván az erkölcsi tudat valóságos követelményeire támaszkodik, tehát a bűn büntetésére, a jószág megjutalmazására számít. Ez a korreláció így vagy úgy minden narratív műfajban, összefüggő történetben létrejön, s igazolásra számít. Alighanem így van ez világszerte, a kedvező befejezés, a happy ending jelenléte sokáig íratlan parancs. A nagyobb közönségnek szóló, szórakoztató irodalom esetében ez a sokszor öntudatlan, „naiv” erkölcsi irányultság, a világmérvő harmóniát őrző morális konformizmus követelménye mindmáig fennáll. Ebből a szempontból a biedermeier irodalom ebbe a népszerű kategóriába sorolható. A költői igazságszolgáltatás tiszta és intranzigens érvényesítése ellen szól a gyakorlatias tapasztalat, hogy tudniillik a bűn nem mindig nyeri el a büntetését, s az ártatlanság jutalma elmarad, vezetett az indirekt erkölcsi állásfoglalás kanonizálásához, s e körülmény is viszonylag újabb fejlemény, melynek első, aforisztikus megfogalmazása Goethe kijelentésére (az irodalom nevel, de nem nevelőnő) vezethető vissza. A teljes morális közömbösség azonban emberi relációk bemutatása esetén gyakorlatilag megvalósíthatatlan, ehhez a narratívának kell eltűnnie, s a morális közöny is inkább elhatárolódás a morális kényszertől, mintsem tételbe foglalható magartás.

E körülmény teszi egyébként lehetővé az intertextuális, ebben az értelemben nem pusztán az irodalmi, megjelenítő természetű szöveg szélesebb jelentéstartalommal történő kiegészülését, irányzatosság, morális, ideologikus, kulturális, sőt politikai természetű célképzetek bevonását. Alapja annak a szellemi tevékenységnek is, amely az esztétikumot ilyen módon értelmezi, befogadja, netán kisajátítja, egyben a múlt idővel a változó körülményekhez, igényekhez igazítja. Végeredményben tehát az esztétikai és morális sík között van esetenként megfelelés, de mindenképpen előfordul egyfajta áthallás, „átbeszélés”. Ezért lehetséges például, hogy a mindenkori konzervatív kritika első renden azért veszi célba a bírálat tárgyául szolgáló művet, mert az mondjuk kétségbe vonja a tekintélyeket, „aljas” ösztönökre hivatkozik, hozzányúl a családi élet szentségéhez stb., tehát megannyi olyan morális, vagy szokás által szentesített jelenséghez, melynek vajmi csekély köze van a stílushoz, felépítéshez, arányhoz, tehát a szűkebb „széptani” jellemzőkhöz, a meg-

formálás erényeihez vagy hibáihoz. Így lesz a *Honderű* kritikusaival Petőfi póriás, a fentebb ízlés őrzőikhez méltatlan költő; lesznek később a naturalisták erkölcstelének, a kozmopoliták hazafiatlannak fognak minősülni, s lehetne folytatni a sort. Az esztétikum s a szélesebb értelemben vett morál ily módon egymást értelmezi, s az irodalmi alkotás megítélésében a befogadó oldaláról e tényezők variálására ad lehetőséget.¹⁸

A világszemléleti elemek ilyen változtatása teszi lehetővé, hogy egyazon művet (életművet) több, sőt számtalan módon minősítsenek, sajátítsanak el, használják fel. A Petőfi-költészet befogadástörténete kiváltképpen jó példa erre. A meggyőződés – bármilyen fontos vagy annak vélt – elv, igazság helyességében azzal jár, hogy az ezzel ellentétes mintát követő magatartás iránti empátia elhalványul, s ezért az helytelennek, netán hiteltelennek minősül. A befogadó, bármily jeles és érzékeny személy legyen is, óhatatlanul rávetíti a maga világszemléletét, erkölcsi normáit tárgyára. Az objektivitás igénye s tudatos gyakorlása mentesít ugyan a személyes elfogultság alól, s bizonyos határok között hosszú ideig érvényes kép alkotására hatalmaz fel, de a megítélő személy jellegzetességét, társadalmi beágyazottságát, kulturális értékpreferenciáit még eme ideális esetben is magán viseli. Egy adott kor beszédmódját, szellemi diskurzusait viszont e tényezők ama konstellációja jellemzi, amely az akkori kommunikáció jelrendszerét alkotja. Ezért a romantikus cselekvés motivációja egyszerűen más indítékokra támaszkodik, mint a realista vagy a klasszicista művek cselekményvezetése. A valóságosság igénye ilyen módon nem az egy célra irányított akarattal szemben, annak leleplezésére szolgál, hanem ellenkezőleg: annak igazolását, elfogadtatását szolgálja.

Körülbelül úgy, ahogy idegen kultúrákban valamilyen gesztus, szólás, cselekedet a miénkhez képes dicsérőnek, hízelgőnek vagy éppen sértőnek, udvariatlannak számít, az egymást váltó korok szokásrendje, cselekvési motivációja is módosul olyannyira, hogy a tények elhomályosulása esetén joggal töpreng az olvasó ezek eredetén vagy értelmén. Ami nem jelenti azt, hogy a maguk idején, az akkori körülmények között e magatartásformák ne volnának nagyon valóságosak, sőt éppenséggel kötelezők, mint az udvariassági formulák. Ez vonatkozik a maga módján a kulturális hagyaték alkalmazására is. A romantikus hős, a kalandregények próbatételei esetén nyilván kevésbé firtatták a cselekedetek valóságosságát – ennek csak a nyilvánvaló képtelenség szabott határt.¹⁹ A tizenkilencedik század első felének szélesebb körökbe eljutó irodalma, melynek „megrendelője” immáron a publikum, mégsem pusztán meséket várt el emelkedett szórakozása táplálékául: a szélső esetek, az alapszenvédelektől mozgatott figurák létezési módjaként a megélt, szemlélhető, tapintható, de főként látható világ szerepelt. A titokzatosság a rejtelmekbe való behatolás céltartománya volt, annak leleplezése, napvilágra hozatala volt, az olvasás kellemes ingere, az érdeklődés jutalma. A számtalan bűnügyi történet mögött, mint manapság is, ez az olvasói várakozás

lappangott. A világ titkainak, az emberi lélek ilyen módon értelmezett mélységeinek megmutatása egyfajta sajátos konvenciórendszerben történő valóságfeltárásnak számított. Így Jókai például többször is állíthatta munkáiról, hogy azok a valóság lenyomatai, ám – s ezt a francia romantikus irányzat Victor Hugótól megfogalmazott bevezető írásai, kiáltványai is hangsúlyozták már – a világ sokkal titokzatosabb, iszonyatosabb, mintsem azokat ecset festeni, szó elmondani, toll leírni képes. E körülmény a bizarr, lélektani irányzatú romantikus alkotóknak fő esztétikai igazolása s egyúttal hitelük forrása is. Bizonyára nem véletlenül, s nem pusztán művészeti, ábrázolásbeli okokból következően, hiszen a romantika nemcsak korstílus, hanem az európai gondolkodás egészét átható magatartásforma és világlátás. A gazdasági élet és a politika tartományában is megjelenik, a szabad verseny, a liberalizmus, az emberi jogok és a népképviselő eszméiben, s egyáltalán: az egész modernizációs áramlatban, de ugyanígy, főképp a kezdeti szakaszban a múlt, a nemzetiség kultuszában. Ellentmondó elemei a közös világérzékelésben olvadnak sajátos egységbe. Áthatják a privát szférát, a divatot, a társasági érintkezési gesztusokat, sőt a közbeszédet is formálják, lásd e korszak magánlevelezésének stílusát és toposzait. E konstelláció viszonyai között nyilván más a valóságosság ismérve, mint más összefüggések kereteiben.

E mérlegelés után megkockáztatható az állítás, hogy Szilveszter „monomániája”, tehát az elveiért folytatott küzdelem intranzigenciája felelt meg annak az alaképítő, befogadói közmegegyezésen alapuló konvenciónak, amelyik a befogadás, az esztétikai elsajátítás tartamára mintegy felfüggeszti a normatív erkölcs pragmatikus alkalmazását, s történik ez bizonyára úgy, hogy a befogadó ezeket az ellentmondó értékeket egyszerűen nem mérlegeli, meghagyja őket az alkotás esztétikai terében, annak atmoszferikus szuggesztíójának alávetve.²⁰ Ez a fajta gondolkodás, értékpreferenciális paradoxon korántsem ritka akár Petőfi egyéb műveiben sem. Gondoljunk csak a szabadság–szerelem motívumára, a politikai-ideológiai érték és a privát morál e sajátos poentírozott ütköztetésére. E paradoxon ezúttal lirizált változata mutatis mutandis ugyanazt a meggyőződést fejezi ki, mint *Az apostol* lirizált históriája, amely a prózai epika alakformáló technikáját is felhasználja, ezért nagyobb valóságfedezetet, hitelességet igényel, mint a lírai közlendő személyes tartománya. Pedig, ha közelebbről megnézzük, akkor kiviláglik, hogy a szerelem a közfelfogásban legalább olyan abszolút, intranzigens érték, mint a szabadság fogalma. Ám, tudomásom szerint a szerelem ilyen feláldozását, patetikusan szólva: e szent, s a családalapításhoz a közkedvelt és emelkedett stilizálás szerint nélkülözhetetlen vonzalom feláldozását a szabadság általános és sokféle módon értelmezett ideológiai-politikai oltárán még senki sem kifogásolta. Vajon miért?

A szabadság olyan fogalom, amelynek értelmezése igen változatosnak mondható. Jelentheti az egyénnek, közösségnek, nemzetnek olyan jogait, jo-

gosítványait, cselekvési lehetőségeit, melyek ugyancsak ilyen jellegű hatalmi tényezőkkel szemben érvényesíthetők, de jelentheti természetesen az ezt lehetővé tevő intézményes biztosítékokat is. Változik a fogalom jelentéstartománya tartalmi szempontból is, amennyiben megfogalmazható, hogy ez egyéni és közösségi akarat érvényessége mire vonatkozatható (e körbe a tizenkilencedik század első felében nem tartozik a lelkiismereti és vallási szabadság, megvalósulatlan, de megvalósítandó célként van jelen a gondolat-, illetve sajtószabadság, de a feudális viszonyok között korlátozott a tulajdon szabadsága is). Létezik a *szabadság* szó által jelzett korlátozott, valamely rétegre vonatkoztatott érvényességi köre is, a nemesi szabadságnak az alkotmány révén biztosított, de értelemszerűen a társadalom egészére nem vonatkozó kiterjedése. Jelen van, s egyszersmind növekvő befolyást gyakorol a polgári szabadságnak az a polgári, liberális koncepciója, amely mintegy a romantika „civil” ikerbolygója. Mindenekelőtt azonban szem előtt tartandó az a tény, hogy gyakorlatilag nincsen olyan társadalmi rend, uralmi forma, melynek legitimitációjában a szabadságeszmény valamilyen deklarációja (vallási, faji, nemzeti, osztály-, vagy egyenest a privilégiumok elfogadtatásában) ne szerepelne, legyen a hatalom bármily autoriter, netán abszolutisztikus vagy önkényes. A szabadság, kivált mint kollektív érték, ennél fogva nyíltan aligha kérdőjelezhető meg, tagadása legalábbis szellemi vétség.

Messzire vezetne a kérdés fejtegetése, itt elegendő annyit leszögezni, hogy nemcsak a szabadság fogalmának változó és konkrét definíciója, hanem annak mindenkor egy adott praxison belüli használata módosítja egy másik, esetleg későbbi látószögből a „hitelesség” kategóriáját. Külön gondot okoz a forradalmiság vagy egyáltalán a politikai radikalizmus problémája, ennek a tárgyilagos megítélésébe óhatatlanul beleszól az ítéletet kimondó személy erkölcsi és világnézeti álláspontja; alig találunk kivételt ebben a tekintetben. Így tehát a költött alak cselekedeteinek mikéntje nemcsak megformálásnak egyedi jegyeitől, azok tipikus, egy adott beszédmód szerinti logikájának szükségképpen felismert tényezőitől függ, hanem azoktól a más, a világszemléleti tartományba utalható reakcióktól is, amelyek olykor kimondottan, máskor csak hangulatilag, szerepet kapnak a tudatosuló befogadás aktusában. Ilyen módon az erkölcsi szempont gyakorlatilag igencsak beleszól az esztétikai megjelenítés tényleges gyakorlatába, s értékminősítésként működik. Talán a „régiek” nem is véletlenül töprengtek ezen, noha ők egyszerűen kimondták azt, amit az újabb irodalomtudomány inkább megkerül vagy tagad, netán módszertanában egyáltalán nincs helye ilyesfajta vizsgálódásnak.

A korszak irodalma tájékoztatni, nevelni, szórakoztatni, megadni és borzongatni akar; a művészetnek egy olyan típusával állunk szemben tehát, melynek kifejezetten célja a publikum megszólítása, s bizonyos eszmék (mutatis mutandis az eötvösi uralkodó eszmék) jegyében operál. Ez a publikumot, melyet szinte jelenlévőnek gondol, mint egységes közeget tételezi,

ezért, noha nyilvánvalóan minőségi különbségek vannak az egyes alkotók és a művek között, nem válik szét egy szűk körű elitnek szóló, s az igénytelegebb közönség várakozásaihoz igazodó literatúrára. E körülmény nem esztétikai meggondolásokból, hanem az irodalom pozíciójából eredeztethető: minél szélesebb körökhöz óhajt szólni, hiszen elfogadtatásának általánossága mondhatni létalapja. E tényen még az sem változtat, ha egyes csoportok a társadalom fentebb régióját célozzák meg. A Petrichevich Horváth-féle *Honderű* stiláris finomkodása például, amelyből hiányzik az elit minőségi mércéje s a produkció súlya, inkább manír, affektáció, amely részben a tradicionális szemléletre számít, de egyben mintájával, a nagyvilági elegancia allűrjeivel, népszerűsége kacsintva különbözteti meg magát versenytársaitól. Világirodalmi tájékozódása, kozmopolita gesztusai modernebbek, mint konzervatív hajlama, s még költészeteszménye is elterjedtebb, mint gondolnánk.

Voltaképpen a nyelvújításból vezethető le az a sajátos „fentebb stíl”, amelyet almanachlírának nevezünk. Ez a lírai beszédmód, érzelmi retorika voltaképpen a tárgyi világ, elsősorban a természeti jelenségek és az elvont értelmi-érzelmi jelenségek párhuzama, egymásra utalása révén alakít ki egy nyelvi-stiliztikai rendszert, a művészi gyakorlat jelöli ki a szavak és fogalmak helyi értékét, s mihamar konvencióként, tehát a befogadótól is helybenhagyott jelrendszerben működik. Ez a fentebb stíl abban különbözik Kazinczy eszményétől, hogy nem a „Pöbel”-től elkülönülő igényességet tartja szem előtt, hanem általános hatásra törekszik: az irodalom, a költészet esztétizált beszédmódja, retorikája szerint kíván létezni. A hagyományos ízlés, a dilettáns költészet körében voltaképpen mindmáig ez a stílusréteg azonos a költészet nyelvével. A maga korában azonban normaként érvényesült: a polgárosuló ízlésnek, a romantikus stílusnak, a biedermeier művelődésnek egyként nyelvi alaprétege, Vörösmarty költészete emeli magasabb régiókba, de a pályakezdő Petőfi is belőle indul ki, a szekundér költészet szinte kivétel nélkül belőle táplálkozik, s talaján fejlődik ki a népies változat is, míg az erőteljes egyéniségek nem változtatnak e norma egyes fontos elemein. De hát éppen innen a tiltakozás a szokványos költőiség megsértése ellen.

Ez az emelkedettség, hasonlatokban gazdag, helyenként már-már burjánzó stílus áthatja a magánlevelezés szintjét is, főként ott, ahol valamilyen okból érzelmes hírokat penget a levelező, vagy egyszerűen fontos vagy annak vélt közlendőit fogalmazza meg – kivált, ha a magatartás és a morál vonatkozásait érinti. Az írói levelezés pedig mintha a képzelt levél tartományában mozogna, szinte valamely narratív munka betéjének képzetét kelti. Ez utóbinál az a kivételes mozzanat (s ez alkalmasint szinte üdítően hat), amikor a közlendő a hétköznapi régióiba, a gyakorlati és jelentéktelen dolgok „alvilágába” süllyed. Ez utóbbiak mégis fontosak, informatívak, a valóságosságról szóló, mondhatni szociológiailag használható jelzések, üzenetek, ezek hitelesítik a stilizáció, a poétikai alakzatok igazságtartalmát. A humoros nem-

ben csakúgy, sőt még fokozottabban a groteszk-szatirizáló megjelenítésben ez a burjánzás, olykor a barokkra emlékeztető játékoság tűnik fel, amely stílárisan adekvát a fentebb stíl romantikus alakzataival, ezért – paradox módon – *ebben* a vonatkozásban nincsen különbség Pákh Albert humoreszkjei és Kossuth vezércikkei között. Így válhat e korszak meghatározó beszédmódja a művelt közbeszéd stílárís normájává, amely manírjaival éppen úgy kitűnteti a biedermeier kultúra mindennapjait, mint az öltözködés, a divat.

Ebben a tekintetben fontosak a kulturális érintkezések, hiszen a korszak gesztusai korántsem pusztán honi eredetűek. A művelődési minta bizonynyal az urbanizálódás német-osztrák modellje, mind tárgyi vonatkozásait, mind pedig mentalitáselemeit illetően.²¹ A városfejlődés típusait bizonynyal meghatározza a közép-európai térség civilizációs és technikai szintje, melynek életmódképző befolyása aligha vonható kétségbe. Nyilvánvaló azonban, hogy mindezt helyi, tájegységi, etnikai, szokásrendi tényezők is befolyásolják, ennélfogva a honi urbanizáció, civilizációs és kulturális vonatkozásaival, nem pusztá másolata az egyébként térségileg és tapasztalatilag is kézenfekvő modellnek, hanem olyan változatos képződmény, amely éppen a hatások, kölcsönhatások rendjében originális jelenség. Nem hagyható figyelmen kívül az a körülmény, hogy főként a polgárosultabb városok, köztük Pest-Buda, de a Felvidék és a Dunántúl egyes városai is meglehetősen kiterjedt német nyelvű irodalommal büszkélkedhetnek, melyben sok a lokális, helyenként közepes szintű, sőt dilettáns elem, mégis közvetít két kultúra, sőt annak helyszínei között, s kifejti sok tekintetben informális hatását a honi magyar nyelvű irodalomra és művelődésre is, és olyan gondolkodásbeli tipológiát, stilizáló retorikát terjeszt el a szélesebb körű, mindennapi, spontán művelődésben, amely azután megjelenik a felsőbb szintekben is.

Sok félreértés – helyesebben beidegződés, konvencionális formula – mutatkozik meg egy jellegzetes területen. A népnemzeti formula – amely elsősorban Gyulai működése nyomán terjedt el – mintegy azt tételezi, hogy valami etikai-folklorisztikai alapszintnek a magaskultúrába való felemelése adja a magyar irodalom, úgymond, „hamisítatlan” nemzeti karakterét. E felfogás igazságtartalmát most nem lenne célszerű mérlegelni, lényeges megjegyzésnek elegendő annak kijelentése, hogy sem a reformkori elméleti gondolkodás, sem a költői-írói megnyilatkozás nem tanúskodik arról, hogy a világirodalmi tájékozódás, urbanitás vagy hagyományos nemesi életforma, eredet motíválna valamiféle ellentétet a népi-falusi és a városi életszféra pozitív vagy negatív minősítésével. A különböző viták, szenvedélyes csaták, a népi-urbánus szembenállás történeti előképei sokkal inkább utalnak világnézeti, tradicionális és újító, helyi-regionális és globális világszemléleti elemek ütközésére, diszharmóniájára, s inkább preferenciák, mintsem egymást kizáró deklarációk formájában nyilatkoztak meg. Voltaképpen – részben éppen a romantika hozadékaként – a kultúra, a szorosabb értelemben vett nemzeti

kultúra alapkonceptiója mutat rokonságot a többé-kevésbé eltérő nézetek között.

E körülmények nemcsak azt igazolják, hogy a későbbi, mindinkább ideologikus színezetű ellentétek ebben a korszakban csak esetlegesen mutatkoznak meg, netán egész más nyomvonalon helyezkednek el: érzékelhető bizonyos eltérő elemek ekkoriban teljesen normálisnak tekinthető keveredése, összefonódása. Ezért még csak stílustörésnek sem tekinthető, ha Kölcsey „csolnakjában” hú kegyes tár remegő kart, Kisfaludy népdalai inkább tájat, falut idéző „szonok”, ha Császár Ferenc adriai matróza az almanachlúra modorában, finomkodva dalol. Petőfi, úgy tetszik, zsánerképeknek elnevezett verseiben is az a *couleur locale* jelenik meg, mint az életképekben. Az új polgárosult szférák irányában szélesedő közönség e tendenciákat, motívumokat ugyanazon, kevertségében integrált paradigma részeként érzékelte. A népköltészet tudatos, elméletileg is körülhatárolt koncepciója az előzmények herderi gondolatait konkretizálva Erdélyi tanulmányaiban és Petőfi költői gyakorlatában alakul ki, noha az utóbbi egyetemes témák és eszmék felé fordul mindinkább. Ezt a folyamatot egyre inkább áthatja a szociológiailag meghatározható változás a kultúra és az irodalom viszonyaiban, így olvasói bázisának növekedése, az író-költő professzionális ténykedése, emögött munkál az a nivelláló, uniformizáló integráló effektus, melyet a régi típusú elit szellemiségével szemben a nagy demokratikus áramlatok táplálnak.²²

E különböző elemek óhatatlanul integrálódnak abban a sajátos mentalitásban, ízlésben, befogadói attitűdben, amely olyannyira jellemzi reformkorunkat, a romantikánkat (mind a nagyromantikát, mind pedig a biedermeier olvasmánytípusokat). Igen valószínű ennek következtében, hogy e kevert poétika a maga gyakorlatias tipológiájával volt a hitelesség etalonja. Ebbe belefértek a *Hazai rejtelmek* hasadt lelkei csakúgy, mint a *Hétköznapiok* vagy *A hóhér kötele* bosszúszomjas alakjai vagy Kelmenfy-Hazucha *Meghasonlott kedélyének* sajátlagos korabeli mélylélektana, netán Pálffy Albert *Fekete könyvének* még *A két szomszédvárt* is felülmúló kannibalizmusa. Az itt vázolt extrémítások egyébként a nálunk különös módon kevéssé emlegetett E. T. A. Hoffmann mellett jellemzik különösképpen Victor Hugo, s a nálunk igen népszerű Sue és Dumas munkáit is, különböző változatokban. A mi íróink tehát, amikor akarva-akaratlanul mintát kerestek és találtak, kvázi mint egy ars poeticát alkalmazták a különböző narratív technikákat, s elfogadták azokat az esztétikailag indokolt (domináns szenvedélyre alapozott) alakformáló eljárásokat, amelyek mögött valamiféle naiv-tapasztalati pszichológia húzódott meg. Ezek szinte tételszerűen fogalmazódtak meg, így realitásnak számítottak. E sémák éppoly „kötelező” érvénnyel bírtak, mint némely cselekményelemek, így a bűnügyi motivika, amely utóbbi ráadásul kedvező olvasói fogadtatásra számíthatott.

A művészet (és irodalom) története egyszersmind konvenciók története. Olyan tudatosan és spontán kialakult jelrendszerek együttese, melyeknek meghatározott értelméhez, közmegegyezés szerint, alkotó és befogadó egyként ragaszkodik, ami azt is tartalmazza, hogy a jelentés valóságosságát, helyességét, amikor e „nyelvhez” folyamodik, külön nem vizsgálja.²³ E konvenciók természetesen gyorsabban változnak, mint a tényleges nyelvek, mert a bennük foglalt tartalmak folytonos átalakulásban vannak. Ám bizonyos periódusokban mégis van valamiféle definiálható, összefüggő jelentésük, amely kívülről, más szemszögből, idevonatkoztatottan nem vagy csak részlegesen értelmezhető. Mentalitástörténetileg is elkülönülnek egyes korszakok, ezért bizonyos fokig megtanulandó kifejezés- és beszédmódjuk, ha érteni akarjuk őket: ez módszertani kérdés. A régi Pest-Buda biedermeier világa, a romantika művészetelménye, ama bizonyos konstelláció, amelyről az angol művészet- és irodalomtörténet az állítja, hogy első soron nem stíluskérdés, hanem „attitude of mind”, nyilván nem rekonstruálható már egykori létezésének konkrétságában. Meghaladható, kritikailag mérlegelhető, ám aligha korrigálható. Figurái, eszméik, gesztusaik valószínűleg másként hatnának, ha ma élnének. Ám akkor éltek, s ezen már nem változtathatunk.

1 HORVÁTH János, *Petőfi*, Szilveszter magatartását erkölcsi bénaságnak nevezi, Bp., 1922, 481.

2 *Nichts als WIEN. Die Wiener Lokalskizze im Zeitalter des Biedermeier*. Michael RITTER, *Lenau Jahrbuch*, Band 24/1998, 49–66.

3 SOLTÉSZNÉ SZILÁRD Kató, *Arany János a magyar képzőművészet tükrében*. „Sajnálatos, hogy Barabásnak emlékirataiban az Arany Jánossal való érintkezésről semmi megjegyezni valója nem volt.” Budapesti Szemle, 1935, 55.

4 Friedrich SENGLÉ, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Stuttgart, 1972.

5 KOROMPAY H. János, *Petőfi fogadtatásának kritikai értelmezése*.

6 HAUSER Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, Bp., Gondolat, 1980. Pixérécourról (René Charles Guilbert de) 2. köt., 167–169.

7 Wolfgang ISER, *Der implizite Leser*, München, 1979.

8 GALLA Endre a kínai Petőfi-kultuszról, 1999. júl. 31. Kossuth Rádió.

9 ILLYÉS Gyula, *Petőfi*, 3. kiad., 1945. Eszméinek szótára „a lelki fejlődés spirálvonalában az *Apostol* olyan helyen áll, mint annak idején a *Felhők...*” 248.

10 LUKÁCS Móric, *Mr. Edward Lytton-Bulwer mint író*. Társalkodó, 1835, 15–17. Az angol író társadalomfestését tartja jónak, később *A falu jegyzője* előzményét látja benne.

11 FÁBRI Anna, *Az irodalom magánélete*, Bp., 1987.

12 Budapesti Szemle, 1937, 315.

13 SZALAY László, *Világismeret emberekben és könyvekben*, Athenaeum, 1837, 40. A rémregény helyett W. Scott munkáit ajánlja, illetőleg az angol tizennyolcadik századi írókat (Fielding, Goldsmith). Eközben, rögzült értékrend híján olykor eltéli a jelesek, s dicsér azóta elfeledett munkákat.

14 SÁNTA Gábor, *A XIX. századi magyar próza Budapest-képe*, It, 1999/2. A reformkori prózával is foglalkozik. 193–199.

15 IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikában*, 1996, 177–197.

16 EISEMANN György, a szokásos dekonstrukciós tréfálkozással *Poe-tica* címen jelölt tanulmányában a külön világok fantasztikum

révén létrehozott egységéről szól. Lásd *A folytatódó romantika*, 1999, 5–92.

17 Hans-Georg GADAMER, *Was ist Wahrheit? – Kleine Schriften*, Tübingen (1. Band), 1967, 46.

18 KOROMPAY H. János, *A Honderű irodalomkritikája*, ItK, 1994, 593–609.

19 Ha a hős fokozatilag áll a többi ember felett, akkor a fikció módja: „A románc hőse olyan világban él, amelyben bizonyos fokig felfüggeszthetők a természet mindennapos törvényei. Számára természetesek a bátorság és a kitartás olyan erőpróbái, melyek számkra nem azok.” Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., 1998, 33., ford. SZILI József.

20 Ostwin de GRAEF, *Titanic Light: Paul de Man's Post-Romanticism*. Szerinte a romanti-

kus irodalom elfordul a szokványos tárgyszerűségtől: „it would be far better to actually try to investigate the operations of figurations than to accept the prefigurative structure they are thought to develop as an ontological necessity and, therefore, a moment of authenticity.” (197.)

21 Georg SIMMEL, *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Lásd: A nagyváros és a szellemi életéről, a divatról, a társaságról szóló írásokat. Összeáll. SOMLAI Péter, Bp., 1973.

22 FENYŐ István, *Valóságábrázolás és eszményítés 1830–42*, Bp., Akadémiai, 1990, 449.

23 Az „allegorikus” szövegolvasásról lásd Paul de MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984.

A szubjektum problémája Czóbel Minka lírájában

„Bontsd szét egyéniségedet és minden tartalma idegenként fog mutatkozni előtted.

Bontsd szét egyéniségedet és ne félj, hogy elszegényedsz: mert helyébe-tódul a határtalan összefüggés gazdagsága.

Bontsd szét egyéniségedet és ne félj, hogy bármit is elveszítesz: mert ha a mosdatlant kiutasítod, mosdottan a helyén találod.

Bontsd szét egyéniségedet és szabaddá válnak lelked végtelen áramai, melyek nem benned vannak és nem kívüled, áthatnak mindenben.”

(Weöres Sándor)

„A cél adott, de út nem vezet oda; amit mi útnak nevezünk, az tétovaság.”

(Franz Kafka)

Miért éppen Czóbel Minka?

Írásomban egy olyan költőnő műveit elemzem, aki nem szerepel a hivatalos szigorlati listákon, nevét nem is szokás megemlíteni, ha a XIX. század végének irodalmát tárgyalják, legföljebb röviden utalnak rá, és műveit olvasásra ajánlják. Néha még a (re)kanonizációs törekvések sem jutnak el céljukhoz: történt egyszer, hogy Czóbel Minka művei egy speciálkollégium utolsó előadásának tárgyát képezték volna, ám erre idő hiányában már nem került sor. Így tehát (legalábbis egyelőre) nem igazán váltak ismertté azon írások sem, melyek a közelmúltban születtek.

Nem tagadom, (rész)célul tűztem magam elé e költészet ismertebbé tételét, közelhozását a mai olvasóhoz, s e cél eléréséhez különböző utakat választottam, nem tudva, jobb-e egyik a másiknál, vagy egyáltalán járhatók-e ezek az utak, avagy inkább csupán tétova lépések megtételére alkalmasak. Ezen utak közös „építőköve” a szubjektum problematikája, mely szorosan kapcsolódik a nyelv problematikájához, illetve a nyelvben való kifejezés nehézségeihez, amennyiben azt kívánjuk megfigyelni, hogyan jelenik meg a szubjektum, az én a nyelvben, a megszólalásban. E problémakört megpróbálom részben a hermeneutika, részben a dekonstrukció felől megközelíteni, majd segítségül hívom a pszichoanalitikus és a feminista irodalomtudomány eredményeit. Bízom abban, hogy ezek az elméleti módszerek nem mondanak ellent egymásnak, s a közös cél elérése érdekében inkább összefognak, s támogatják munkámat.

S miért éppen Czóbel Minka? Egyfelől a már említett (re)kanonizációs igény miatt, ám másfelől (s az első igényt csak további észlelések, kérdések, illetve válaszok elégíthetik ki) egy igen érdekes, elsősorban lírájában fölís-

merhető jelenség miatt próbálkozom művei elemzésével: Czóbel Minkánál tetten érhetjük a szétszórt szubjektumot, a decentralizált ént, mely jelenség a századvég magyar irodalmában még rendkívül modernnek számított. Először megpróbálom magát a jelenséget bemutatni, majd ebből kiindulva néhány fontos kérdést érintek: mennyiben határozhatta meg ez a problematika műveinek XX. századi befogadását, illetve miért/hogyan alakulhatott ki ez egy XIX. század végi költőnőnél, s mennyiben tér el ez a szubjektumkép elődeiétől, illetve: találunk-e a magyar irodalomban számára valódi elődöt.

Lényeges annak tisztázása, hogy munkámban mely szubjektumfogalom kerül előtérbe, melyik az a szubjektum, amelynek szétszóródását, felbomlását nyomon kívánom követni. Ami felbomlik, az a „régí”, az európai gondolkodást évszázadokig meghatározó egységes, karteziánus szubjektum, melylyel kapcsolatban így ír Kiss Attila Atilla: „A kritikai gondolkodás újabb irányzatai kísérletet tesznek arra, hogy decentralizálják és dekonstruálják a karteziánus hagyomány önazonos, metafizikus szubjektumát.”¹ Ez az egységes én szűnik tehát meg, ám megszűnésével új jelenséget teremt, s e jelenséggel kapcsolatban is használjuk a szubjektum kifejezést, ám szükséges tudnunk, hogy ez a szubjektum egészen más tulajdonságokkal rendelkezik. A korábbi, a karteziánus alapokon nyugvót „a posztstrukturalista elméletek felcserélik a beszélő, jeltől/jelből való szubjektumra”.² Ez teszi lehetővé, hogy beszélni lehessen szubjektumról anélkül, hogy mindig az egységesség „alakzata” lebegjen szemünk előtt. S e szempontból is igen érdekes Czóbel Minka műveinek vizsgálata, hiszen nála már a múlt század végén megjelent az, amit a kritikusok jellegzetesen posztmodern, de legalább másodmodern jelenségnek tartanak. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy kizárólag az ő műveiben figyelhető meg, ám mindenképp érdekes színfoltja költészetének, olyan jelenség, mely újraolvasásra csábít. Talán ez segítséget jelenthet a recepcióesztétikai hiány (legalább részleges) betöltésében, s azon szempontok egyike lehet, mely felől ma is érdemes olvasni e műveket. Remélhetőleg e szempont csak egy a sok (vagy legalább néhány) közül, melyeket e munkámban megpróbálok számba venni, és segítségükkel lehetséges kérdéseket föltenni e XIX. század végi műveknek. Indításként azonban érdemesebb áttekinteni a Czóbel-versek befogadástörténetét.

Recepciótörténet

„Az olyan lépcsőfok, amit léptek nem mélyítettek üregesre,
a saját szemével nézve sivár deszkatákolmány csupán.”
(Franz Kafka)

„Legújabb kötetéről azonban nem írhatunk valami különösebb jót, miután egészében véve – mi tűrés-tagadás – nem értjük azt. Lehet, hogy bennünk van a hiba; lehet, hogy a mi lelkünk és idegrendszerünk nincs eléggé kifinomodva arra, hogy a költő piros virágkelyhekből felszálló fehér gondolatait felfoghassuk” – írja 1893-ban Kozma Andor Czóbel Minka ekkor megjelent *Maya* című kötetéről.³ A kortársai között is túl műveltnek és túl modernnek számító költő, akit kritikusan nemcsak bíráltak, hanem a német s francia líra legjobbjaival egyenértékűnek tartottak, „az első impresszionista költő, aki másfél évtizeddel Ady előtt a szimbólumot alkalmazta”.⁴ Költészete a XX. század első évtizedeiben mégis visszhangtalan maradt, eltekintve néhány intertextuális kapcsolattól, melyek viszont az interpretációs eljárás – s e dolgozat problémafelvetése – szempontjából fontos szerephez jutnak. Ilyen kapcsolat fedezhető fel Kosztolányi Dezső *Halotti beszédében*, mely Czóbel Minka *Microcosmos* című versével folytat párbeszédet:

Hogy soha többé így nem tükröződik
A mindenség már halandó szemén.
Lesz szín is, fény is, de már soha többé
Nem az a szín, és nem az a fény... [...]

Hozzá hasonlók lesznek ezren, százan,
De őt már, mint felhőt az őszi szél
A halál elseperte – egy világ volt –
Hát van a fán egyforma két levél?
(Czóbel Minka)

A Kosztolányi-vers kapcsolódik e költeménynek mind pragmatikai, mind retorikai szintjéhez, mely különösen a következő részletben érhető tetten:

Okuljatok mindannyian a példán.
Ilyen az ember. Egyedüli példány.
Nem élt belőle több és most sem él,
s mint a fán se nő egyforma két levél,
a nagy időn se lesz hozzá hasonló.

A versszövegben fellelhető egyezéseken túl megfigyelhető a Czóbel-vers egyes szakaszainak újraértelmezése, a két mű retorikai alakzatainak hasonlósága pedig arra enged következtetni, hogy nem csupán egy-egy sor kedvéért

nyúlhatott a későbbi olvasó (jelen esetben Kosztolányi Dezső) a költő műveire, hanem egyben értő interpretátorává is vált az intertextuális kapcsolat révén. Kosztolányitól eltekintve azonban a *Nyugat* igen erős kanonizációs hatású első nemzedéke eltávolodott Czóbel műveitől, a XIX. század utolsó évtizedének egyik legjelentősebbnek tartott s legtöbbet olvasott költője (első kötetének, az 1890-es *Nyírfalomboknak* kiadását Justh Zsigmond és Jókai Mór is támogatta,⁵ az ekkor igen elismert s színvonalas kiadásairól híres Révai adta ki,⁶ s olvasói között szerepelt többek között Mária-Valéria főhercegnő⁷) is a „fin de siècle” áldozata lett. A századforduló után megváltozott interpretációs hangnem már nem jelenlevőként, hanem múltként értelmezi alkotásait, s ebből néhány pillanatra csak magának a korszakhatárnak az elmozdulása menthette meg. A Kosztolányira gyakorolt – bár nem igazán jelentős – hatás valószínűleg ennek az „elmozdulásnak” az eredménye, s itt említendő meg, hogy Pór Péter szerint Czóbel Minka lírájának folytatását *Babitséban* kereshetnénk.⁸

Az 1930-as években a kor egyik legjelentősebb kritikusa, Halász Gábor említi meg nevét több tanulmányában, legtöbbször Justh Zsigmondhoz kapcsolódva. „A kifinomult idegzet vonzódott bennük az egyszerűhöz és egészségeshez, a ziláltság a nyugalomhoz, a modernizmus az antik jelképekhez”⁹ – írja Halász a két íróról. Ugyanő idézi Justh szavait is Czóbel Minkáról: „A passzív század passzív gyermeke ő, ez benne a modern, nőies vonás. De ugyanakkor fajtájának világszemlélete is: mindig úgy van jól, ahogy van. A magyar paraszt öntudatlan filozófiája második hatványon; szubtilissé, árnyalttá, idegessé kiképezve.”¹⁰ Ám itt sem esik sok szó műveiről, Halász sem vállalkozik arra, hogy kánoni szintre emelje Czóbel műveit, így továbbra sem vált a „hivatalos” irodalomtörténet szerves alakjává.

Kevésbé ismertségének egyik oka lehet az az irodalomtörténeti hagyomány, melyre Hans Robert Jauss hívja fel a figyelmünket. *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* című írásában a hagyományos irodalomtörténet két lehetőségéről beszél, melyek közül a másodikat így jellemzi: „kronológiai sorrendben követi a nagy alkotók vonulatát, »életük és műveik« sémája szerint méltatja őket; a pórul járt kisebb írók töltelékanyagként szerepelnek.”¹¹ Ilyen pozíciót tölthetett be Czóbel Minka, illetve életműve a XX. századi irodalomtörténet-írásban, csupán a nagy írók mellett alkotó mellékszerepe jutott neki. Ebből az úgynevezett hagyományos irodalomtörténeti értelmezésből válik szükségessé műveinek kiemelése, s immár nem mellékszereplőként bemutatni, hanem műveit önálló értelmezésre alkalmas alkotásokként tárgyalni.

Ahhoz, hogy e versek ma is olvashatóvá, vagy *barthes*-i értelemben írhatóvá váljanak, megpróbálom először azt vizsgálni, mi lehetett az oka annak, hogy a klasszikus modern költészetben nem számottevő, szinte felfedezhetetlen a Czóbel-hatás, s miért lehetséges az, hogy Weöres Sándor újra fel-

fedezte magának a költőnő líráját, s az ő és Pór Péter tanulmányainak megszületése óta egyre több dolgozat születik ezen alkotóról s életművéről.

Tekintsük át röviden a Czóbel-líra recepcióját, hiszen ennek ismerete segítségünkre lehet a későbbi elemzések megértésénél. Lírája a XX. században több évtizedig nem talált befogadókra. Majd a század derekán jelentkeznek újabb rekanonizációs próbálkozások: Kis Margit 1942-ben megírja a költőnő életrajzát,¹² s 1980-ban elkészül a Czóbel Minkáról írt monográfiája.¹³ Bóka László 1965-ben egy mondatnyi említést tesz róla.¹⁴

Valódi jelentőséggel azonban Pór Péter *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában* című könyve bír először,¹⁵ aki a szecesszió felől közelítve értelmezte Czóbel Minka életművét, megpróbálva arra is választ találni, miért nem vált ismert és elismert költővé a századvég egyik legérdekesebb lírikusa.

1974-ben jelent meg a Pór Péter válogatta *Boszorkánydalok* című kötet Weöres Sándor előszavával, aki nemcsak mint kritikus, hanem mint lírikus is fölfedezi a századvégi költőnőt, hangsúlyozva költészetének szecessziós jellegét. Az 1890–1915-ig tartó időszakban teljesen modern jelenségnek ismeri el, s munkásságát időtálló értéknek becsüli.

Kissé más aspektusú Könczöl Csaba elismerése, aki a dilettantizmus szempontjából ítéli jelentősnek Czóbel Minka líráját.¹⁶ A zömmel elítélő bírálatok („Minden iskola, minden irányzat, minden program normarendszeréhez képest döcögős, szájalmasan meg-megbicsakló, túlon túl keresett volt, innen is, onnan is ragadt rá valami – de mindenkinek rossz tanítványa volt...”) mellett Könczöl néhány helyen kissé engedékeny is, ám ugyanakkor szigorúságát sem vetkezi le: „Egy szóval, Czóbel Minka – jöllehet jobb sorsra termett – vérbeli dilettáns költő.” A továbbiakból is kiderül, hogy a *dilettáns* jelző nem kifejezetten negatív: „...éppen rehabilitálni akarom az ő dilettantizmusát”. Elismeri, hogy vannak „igazi költői tehetségről tanúskodó föl villanásai is”, s rávilágít egy rendkívül fontos problémára (mely később a nyelvi kifejezés nehézségeinek tárgyalásánál válhat érdekessé): „mintha minden kortársánál világosabban érzékelt volna, hogy *nem lehet* többé verset írni...”. Könczöl tanulmánya végén szintén a szecessziót teszi Czóbel Minka költészetének meghatározó jegyév.

Pór Pétertől és Könczöl Csabától eltérően Bori Imre¹⁷ e költészet mozgatóját a szimbolizmusban véli fölfedezni: „Költői felfogásának alapszövegetét kétségtelenül valóságélményének oly századvégi jellege képezi, ugyanaz, amely a szimbolizmus irányának is televényét adja, s ezért, ha Czóbel Minka verseiben nem találánk egyetlen jelképet sem, akkor is mindenkifelett szimbolista költőnek kellene neveznünk.”¹⁸

Az 1990-es években – elsősorban Pór Péter módszereit figyelembe véve – újabb tanulmány született Czóbel Minka költészetéről: S. Varga Pál *A gondviselésihittől a vitalizmusig* című művében külön fejezetet szentel a költőnőnek,

bemutatva lírája fejlődését, alakulását a népiességtől a vitalizmuson át a tárgyas líra felé mutató törekvések megjelenéséig.¹⁹

Az eddigi megközelítések érvényességéhez nem fér kétség, ám mindenképp csak az egyik (vagy csak néhány) aspektusát értelmezik műveinek, így továbbra is érthetetlen marad az a kérdés, hogy ha későbbi értelmezői szerint ily nagyszerű szecessziós és szimbolista műveket hozott létre, miért nem fogadta be a klasszikus modernség költészete, mely szintén a szecessziós nyelvahagyományhoz állt közel. A probléma az lehet, hogy a klasszikus modernség identitásképző stratégiája az egységes szubjektum, a koherencia-elv felől próbálta értelmezni Czóbel Minka szövegeit, ám azok inkább olyan olvasót kívánnak, aki a nem egységes szubjektum identitásképző stratégiája felől közelít a művekhez, azaz nem akarja megszüntetni az azokban megnyilvánuló széthangzást. A klasszikus modernség alkotói és kritikusai e szempontból nem mutatkoznak ideális olvasónak, hiszen legtöbb esetben nem mondaniak le az én hipertrófiájáról, próbálják fenntartani az én integritását, éncentrikus teljességre törekednek. Ezzel szorosan összefügg a nyelv uralhatóságának gondolata, melyet ekkor nem kérdőjeleztek meg a magyar irodalomban.

Talán nem véletlen, hogy a Czóbel-líra felfedezője éppen a másodmodern néhány képviselője volt, akiknél az értelmezés egészen más horizonton jelent meg. A századvégi költőnő írásai ekkor váltak a hagyomány részévé, amennyiben nemcsak ők maguk éltetik tovább a XIX. századi magyar és az európai irodalmak közül elsősorban a francia és a német költészet szövegeit, hanem őket is idézik, s így az új kontextusban értelmezik. „A műalkotás végül is értelmezéseiben él, s ezek mindig a magyarázott és magyarázó nyelv kölcsönhatásának eredményei.”²⁰ S amennyiben egymást olvassák, olvassák azt a hagyományt is, amelyet az általuk olvasott szöveg olvas, valamint olvassák a (kronológiailag) utánuk következő szövegeket, hiszen az olvasó, aki „a” szöveget olvassa (jelen esetben Czóbel Minkáéit), nem tudja kikapcsolni előzetes tudását, s szükségképpen korábbi és későbbi szövegeket is felhasznál a mű értelmezésekor.

A századvég és az 1920–30-as évek közötti recepciótörténeti hiátus áthidalását éppen az olvasásmódok hasonlósága teszi lehetővé: ami nem vált termékennyé a klasszikus modernség idején, az most válik azzá. A befogadók a nem egységes személyiség identitásképző stratégiája felől olvassák Czóbel Minka műveit, szándékuk nem a széthangzás megszüntetése.

Igaz, hogy az én destabilizációja pragmatikai szinten is tetten érhető, ám az ehhez kapcsolódó példákat a grammatikai szinten jelentkező szétszóródás elemzése után kívánom bemutatni. Nézzünk meg tehát egy példát az 1896-os *A virradat dalai* című kötetből. A *Kik erre jártak* című vers segítségével próbára tehetjük az eddigi föltevések érvényességét.

A Kik erre jártak című vers grammatikai szintje

Távol hegyek sötétlő kékje
Elfedte a napot,
Terjed az alkony fátyolszárnya
A táj oly elhagyott.

Sovány, halvány-zöld rozsvetés közt,
Ingó kalász alatt
Kigyózó út hosszú vonalja
Lágyan siklik, halad.

Egy árva lélek sem jár erre,
– Nyomasztó tompa csend, –
De ott, e közelgő jelenség.
Szent Isten! Mit jelent?

Jönnek, jönnek, de testük nincsen, –
Mindannyi árnyalak;
Haladnak, majd egymásba folynak,
Majd széjjeloszlanak.

Mind, kik valaha erre jártak,
Ifjú, öreg, gyerek, –
Egyszerre csak a sokaságban
Magamra ismernek.

Jövök – nem egy, de száz alakban,
S itt az vagyok talán
Ki voltam régmúlt alkonyatkor,
Régmúlt nap hajnalán.

Kezem kinyujtom: állj meg, állj meg!
Várj! megszólítalak. –
Mint repülő árny siklik rajtam
Keresztül az alak.

S a többi mind – egy fény, egy árnyék –
– Felcsillanó habok,
Eltűntek már. – Az út oly néma
A táj oly elhagyott.

Az útnak vége, haza értem
Rég eltűnt a sereg. –
S én úgy érzem: egy új alakban
Ismét velük megyek.

Czóbel Minka e művében a megszólalás grammatikai módozatait vizsgálva észrevehető, hogy nem egységes szubjektum konstituálódik. A vers felütésekor az egyes szám harmadik személyű versbeszéd dominál, semmiféle személy nem jelenik meg (ahogy a szöveg pragmatikai szintjén is olvasható: „Egy árva lélek sem jár erre”), majd e tájleírást szakítja meg a harmadik versszak utolsó sora, mely egy egyes szám első személyű beszélő felkiáltásaként is értelmezhető („Szent Isten! Mit jelent?”). Tovább folytatódik az egyes szám harmadik személyű beszéd, de itt már nem személytelen tájbrázolás található, hanem valakiknek, többes szám harmadik személy(ek)nek a leírása. Nem dönthető el egyértelműen, hogy az egyes szám első, vagy az egyes szám harmadik személyű beszélő szólal meg, egyértelművé ez csak az ötödik versszak 3–4. sorában válik: „Egyszerre csak a sokaságban / magamra ismerem.” Ez az egyes szám első személyű beszédmód jelenik meg a következő versszakokban, ám nem csupán arról van szó, hogy a harmadik személyű beszéd első személyűvé válik: a hatodik versszak első szava a negyedik versszak első szavát módosítja (negyedik versszak: jönnek; hatodik versszak: jövök), azaz amiről eddig többes szám harmadik személyben beszélt, arról most egyes szám első személyben lesz szó. Itt jelenik meg először a szöveg pragmatikai szintjén is a szétszóródás: „Jövök – nem egy, de száz alakban, / S itt az vagyok talán / Ki voltam régmúlt alkonyatkor, / Régmúlt nap hajnalán.”

Az utolsó három versszakban sűrűn váltják egymást a megszólalás móduszai: a hetedik versszak első sorában egyes szám első személyű beszéd található, az első sor második felétől azonban a *te*hez való odafordulás, megszólítás, önmegszólítás(?) alakzatára találunk példát: „állj meg, állj meg! / Várj! megszólítalak.”

Az ezt követő nyolc sorban azokról, akiről eddig egyes szám első személyben, azaz mint önmagáról beszélt, újra egyes szám harmadik személyben szól, mintegy eltávolítva, személytelenítve más, a jelenlegi beszélőn kívüli énjait. Az utolsó két sorban viszont úgy tűnik, mintha nem az eddigi egyes szám első személyű beszélő lenne jelen, hanem az eltávolodott volna, ugyanolyan harmadik személyé változott volna, mint az előtte említettek: „S én úgy érzem: egy új alakban / Ismét velük megyek.”

A hetedik versszakban megjelenő *te*hez való odafordulás, azaz megszólítás, aposztrofé²¹ a befogadótól függően különböző értelmezési lehetőségeket kínál fel. Értelmezhető önmegszólításként is, hiszen az előző versszakból kiderül, hogy a megszólított árnyalak a beszélő, az *én* „régmúlt” alakja. Tamás Attila így vélekedik az önmegszólításról: „[a] »te«, a megszólított második személy voltaképpen »én«, illetőleg egy általánosított személy (»bárki«), illetve: „»te« bárki lehet, de a »te« álarca könnyen le is tehető, hogy mögüle legszemélyesebb valónk lépjen elő.”²²

Kissé más aspektusba helyezi az önmegszólító verstípust Németh G. Béla, és többé-kevésbé rá támaszkodva Kulcsár-Szabó Zoltán. Igaz, hogy az elemzett verssel kapcsolatban nem beszélhetünk önmegszólító verstípusról, viszont a tanulmányok segíthetnek megérteni a nem egy egész versen átvonuló tehez való odafordulás problémáját is.

Németh G. Béla szerint „[a] tudat válságának élményéből fakad, a krízises önszemlélet vívódó gondolatélményében fogan ez a verstípus, ez az attitűdfajta.” Majd hozzáteszi: „a fogantató krízis a személyiség válságában ölt testet.”²³

Kulcsár-Szabó Zoltán dolgozatában pedig a következőket olvashatjuk: „az önmegszólítás mint beszédett elsősorban a versbéli én önreprezentációját szolgálja: az, hogy a versben beszélő hang két személyre bomlik, arra utal, hogy a megszólalás pragmatikai szintjén is megjelenik a lírai én osztottsága vagy – legalábbis – egy reflektált önértelmezésre való igény.”²⁴ Ám nem minden *te-formájú*, azaz egyes szám második személyben elhangzó megszólítás azonos az önmegszólítással. Önmegszólításról akkor beszélhetünk, amikor – prozopopeiaként – a versben megalkotott „arc” hozzárendelődik a versben beszélő hanghoz.

Németh G. Béla írása szerint ezen önmegszólítás tétje egy olyan megoldás lenne, mely szerint az önmagában önmagán felülemelkedni nem képes *te* identitásának kialakításához egy kívülálló nézőpontra van szükség, mely képes a *tere* mint befejezettre tekinteni, s nyelvileg a felszólítás alakzatát alkalmazva kísérletet tesz a *te* megváltoztatására.

Igaz, hogy az elemzendő Czóbel-versben felszólításként realizálódik a megszólaló és a megszólított közti viszony, nem biztos, hogy a felszólítás célja valamilyen megoldás keresése, vagy a *te* bármilyen módon történő megváltoztatása. A felszólítás feltételezi az *én* dominanciáját a *te* felett, míg a megszólítás éppen ezt nem feltételezi. A *Kik erre jártakban* a *tehez* szól, ám nem felszólításként, hanem megszólításként a hetedik versszak „megszólítalak” szava. Azaz a felszólítás megszólítássá változik, az *én* dominanciája a *te* felett egy soron belül eltűnik. Szemléletes e szempontból a *te* alakzatának létrejötte, melyre korábban már utaltam: többes szám harmadik személyből egyes szám első személyre változik (ez többes szám első személyként is értelmezhető, hiszen én „jövök”, „de száz alakban”), majd ezek után vált át egyes szám második személyre, hogy aztán, még ugyanabban a versszakban, az addigi *te* őként jelenjék meg, tehát egyes szám harmadik személyben, s a nyolcadik versszakban újra többes szám harmadik személyben folytatódik, végül a vers zárlataként az egyes szám első személy, az *én* fölolvad az *ők* között. E bonyolult kapcsolatrendszerben a *te*, az *ő* vagy az *ők* azonos lehet az *én*nel, esetleg a *te* az *ő*vel vagy az *ők*kel, illetve beszélhetünk *én*en és *ten* kívül egy harmadik személyről („Mint repülő árny siklik rajtam / Keresztül az

alak.”), vagy legalább másik személyről, amennyiben *én* hangját és *te* arcát azonosnak tekintjük.

De éppen az eddigi észrevételek miatt tűnik egyre problematikusabbnak ez az azonosítás. Kulcsár-Szabó Zoltán ezt írja ehhez kapcsolódóan tanulmányában: „Az önmegszólítás esetében az érnek kölcsönzött hang nem tulajdonítható akadálytalanul a te arcának, és fordítva, a te-vel való identifikáció nem lesz képes teljesen átsajátítani a kimondás mögötti ént.”²⁵

Ez azzal is magyarázható, hogy az *én* a *te*hez fordulva, a *tet* megszólítva egyben el is távolítja azt magától, így önmagától is megválnak, mivel megkettőzöttként külsővé teszi önmagát. Így a költői világnak nem minden eleme vonatkozik őrá, ezáltal megnyílik az olvasói tevékenység szabad játéktere.

E versben a játéktér valóban egyre inkább bővül: mindig további *ének* jelennek meg, mind grammatikai, mind pragmatikai szinten. Így nem is csupán az *én* megkettőződéséről van szó, hanem az *én* eleve adott szétszóródásáról. Igaz, az egység képzete egy pillanatra megjelenik („egymásba folynak”), de ezt rögtön a következő sor építi le („széjjeloszlanak”). S nem csupán a régmúlt százalakú *én*jei vannak jelen, hanem a jelenlegi beszélő is leválik önmagáról, másikká változik, új alakká, eltávolodik az eddigi *éntől*, s így új egyes szám első személyű beszélő jelenik meg a kilencedik versszakban, hiszen az új alak az eltűnőkkel tartott, s nem is itt, hanem már a nyolcadik versszakban még kellett történnie a váltásnak: akkor, amikor nincsen egyes szám első személyű beszéd. Az „elhagyott” szó nem csupán a tájra vonatkozik, hanem a beszélőre is, aki eltűnt, *elhagyta* önmagát, ám szükségszerűen új beszélőt szült. Ennek ára az, hogy eddigi dominanciájáról alkotott képzetünket is lerombolja, amennyiben megmutatkozik, hogy az eddig beszélő *én* is csak egy a száz közül, s az új *én*, azaz a kilencedik versszak beszélője, ugyanúgy betöltheti ezt a szerepet, mint a korábbi *én*.

A vers szerkezete is támogathatja azt az elképzelést, hogy a kilencedik versszak *én*je már nem az, amelyik korábban beszélt. „A táj oly elhagyott” mondat ugyanis mind az első, mind a nyolcadik versszakot lezárja, keretbe foglalva ezzel a költeményt, melyet a kilencedik versszaknak kell újraindítania, újratерemtenie. Bár a kilencedik versszak felütése szerint „[a]z útnak vége”, mégsem tekinthető lezártnak a mű, hiszen utolsó szava a *megyék* ige, mely az *én* további mozdulását, elmozdulását sejteti, esetleg olyan körforgást indít (folytat), mely az *én* megsokszorozását és szétszóródását indukálja.

Mіндеzek után tekintsük át, hogy e vers és más versek pragmatikai szintje mennyire támasztja alá az eddig elmondottakat, hogyan segítheti értelmzésünket.

A pragmatikai szinten jelentkező szétszóró szubjektum

Az elemzett versben annak meggyőződése fejeződött ki, hogy ami volt, ami bármikor is jelenvalóként létezett, örökké él, örökké jelen van/lesz. Ez elvezethet a szubjektum (egyszerre térbeli és időbeli) szétszóródásához, mely így „heterogén szerkezetű” válik, amely „nem lehet a jelentés garanciája”:²⁶

Jönnek, jönnek, de testük nincsen, –
Mindannyi árnyalak,
Haladnak, majd egymásba folynak,
Majd széjjeloszlanak.

Mind, kik valaha erre jártak,
Ifjú, öreg, gyerek, –
Egyszerre csak a sokaságban
Magamra ismernek.

Jövök – nem egy, de száz alakban,
S itt az vagyok talán
Ki voltam régmúlt alkonyatkor,
Régmúlt nap hajnalán.

A vers cselekményének lezárása a mindig megismétlődő elszakadás, szétszóródás tapasztalatát példázza:

Az útnak vége, haza értem
Rég eltűnt a sereg. –
S én úgy érzem: egy új alakban
Ismét velük megyek.

Az életművön belüli intertextuális kapcsolatokat vizsgálva megemlíthető még néhány vers, melyek párbeszédbe léphetnek az idézett *Kik erre jártak* című művel. Az *Idegen vendég*ben hasonló hangulatot és költői alakzatokat találunk, s itt újra megfigyelhetjük azt, hogy a múlt (a múlt szubjektuma/i) egyidejűleg jelentkezik/jelentkeznek a jelenrel (a jelen szubjektumával/szubjektumaival):

Egyszer ezek mind *voltak*,
Egykor mind *itten* éltek,
Közöttük mit akarsz itt
Idegen kóbor lélek?

Árnyak közé vegyül most
Az újabb árny-alak:
„Ki vagy?” „Hát meg sem ösmersz?”
„Én vagyok te magad!”

Az utolsó sorban az *én* és a *te* kimondása már a grammatikai megszólalásnál vizsgált eltávolodásra, eltávolításra utalhat. Ugyanakkor önbecsapásként is realizálódik, hiszen a kimondó menedékként kínálja föl önmagának e pozíciót: „Az »én« nyelvi kimondásának lehetősége azért ellenállhatatlan csábítás a szubjektum számára, mert felkínálja neki azt a pozíciót, ahova a tudatalatti fenyegető tartalmai elől egy általa nem teljesen irányított mentális folyamatban elmenekülhet.”²⁷ Az *én* és a *te* azonosítása szintén csak önbecsapás, hiszen épp e megszólaláson és megszólításon keresztül osztja szét szubjektumát. Amennyiben e szubjektumok egyidejűleg jelentkeznek, egymás társai, kommunikációs partnerei is lehetnek: „a beszélő önként beszél, mert a beszédhelyzet által kínált identitásba menekül a tudattalan tartalmainak fenyegető rendezetlenségétől. Amikor beszél, nincs egyedül”.²⁸

Demonstratív példája az *én* létesülésének az *Eunoia* című vers, melyben Isten álmában önmagát is megteremti:

Az egy, hatalmas, végtelen nagy Isten
Lebeg a végnélküli Nirvanában
Elszenderül – a nagy, kimondhatatlan
Kétségbeejtő magasztos magányban.

Elszenderül, – és teremtő erővel
Álmában megteremti most az *álmot*,
Megálmodja magát, eget és földet
Meg az egész, nagy, végtelen világot.

A kezdeti egységből tehát olyan szétosztottság következik, melyben a különböző *ének* egyszerre vannak jelen, egyidejűleg léteznek az *álmodó* és az *álmodott*, illetve ezekkel egy időben léteznek az *álmodottak* *álmodottjai* is:

[...] mind, e változandó álmokképek
Folytatva, az örök nagy Isten álmát
Azt *álmodják*: hogy léteznek, hogy élnek

A *Tört sugárban* című versben ködalakként jelennek meg a korábbi *ének*, az előző művekhez hasonlóan azonban itt is azonos idő síkban:

Sűrűdnek, szétfolynak a köd-alakok,
Közöttük oly szörnyen elhagyva vagyok.

Mіндеgyik lelkem egy szétkapott része,
Csak meg ne lássanak, ne vegyenek észre!

Miért akarja a megszólaló, hogy *ne vegyék észre* a ködalakok, melyek személyiségének egy időben megjelenő részei? Talán inkább arról van szó, hogy a

megszólaláson keresztül ő maga teremt maga mellé éneket, s talán éppen azon célból, hogy azok észrevegyék.

Lelkének „egy szétkapott része” a *Ki volt?* című versben hóba fagyott lábnyomként idéződik fel:

Ki járhatott erre?
– Az út oly elhagyott –
Látom még a nyomot,
De nem az alakot. [...]

Hiszen én jártam itt –
Ide be van nyomva,
De már nem ismerek
A saját nyomomra.

Nem tudni, miért nem ismer a saját nyomára: elképzelhető, hogy nem is akar ráismerni, hiszen – tudatosan – nem akarja elfogadni a szétszórtságot, ugyanis még (ha már nem is oly intenzíven) benne él az egységes szubjektum illúziója. Ám itt már (azaz inkább eleve adottan) visszavonhatatlanul jelen van(nak) a szétszórta szubjektum(ok).

Az e szövegekben megmutatkozó szétszórta én képe bátorít föl arra, hogy megpróbáljam Czóbel Minka verseinek lacani olvasatát adni, nyomon követve az én megjelenését a nyelvben, a szövegben.

Ezen értelmezéshez egy aspektus erejéig a szövegeken kívüli világba nyúlnék először, mégpedig azon tény kedvéért, mely szerint Czóbel Minkát megviselte az eleve adott világ illúziójának elvesztése, mindig vágyott valami bizonyosra, egységre, mely egyfelől népiességében érhető tetten, másfelől az ős-egy, a Nirvána utáni sóvárgásban. Ám ami adódott, az egy szétesett világ volt, szétszórta személyiségeivel. S ez az „önmaga kivetülése által egyszerre elidegenedett és bűvöletbe ejtett, meghasadt én” vágyódik „az egységes én illuzórikus víziója után”.²⁹ Lacan szerint e relációban determinálttá válik az individuum kialakulása, de vágyainak későbbi irányultsága is: „Ebben az erotikus kapcsolatban, amelyben az emberi individuum egy magát önmagától elidegenítő képzethez köti magát, ebben található meg az az energia és forma, amelyből a szenvedélyek azon struktúrája indul ki, amit az individuum majd énné fog nevezni.”³⁰

A már idézett versekben (*Kik erre jártak, Eunoia, Ki volt?, Tört sugárban, Idegen vendég*) megjelenő szétszóródásból következik a magány képze. Ennek egyik legszebb megjelenítése *A magányosak* című versben található:

De magányos a csillag,
Mert nem is tudja tán,
Hogy fénye visszacsillan
A szikla oldalán.

S a szikla meg nem érzi
A tiszta sugarat,
Örökre, mindörökre
Csak magányos marad.

Hasonlóan a magány képzetére épül *Az üvegfal* című vers, ám itt a magány szintén szorosan kapcsolódik a szubjektum szétszórtságához, megosztottságához:

Nem lehetsz semmit e világon,
Önmagad sem keresheted,
Hiszen előtted az üvegfal
Elzárja – saját lelkedet!

Az erdő hangja ciklus XVIII. versében (*A vándor*) a kiábrándultsággal párosuló magány képe uralkodó:

Talán jó volna visszamenni?
Minek siessek? – Nem vár senki. –

Nemcsak a kiábrándultság, hanem a meg nem értettség is szorosan kapcsolódik a magányhoz, s ezzel kibővül a problémák köre: kérdéssé válik az én a nyelvben, nem tudja kifejezni világát. A *Magános úton* című költeményben is a megszólalás kinyitására épülnek a sorok:

Hiába szólok, nem felelhet senki,
Nem érti senki, senki meg szavam,
A rettentő, félelmes pusztaságon
Magam vagyok, egyedül, egymagam.

A *Hangtalan ének* című versben pedig egyenesen negatívumként jelenik meg a szó, a hang:

Csak hang ne szálljon! Hangok ha érnek
Eltűnt az álom, elnémul az ének.
Mi szép az ének, ha nincsen hangja,
Nappali éjnek zúgó harangja.

A nyelv gátolja, talán lehetetlenné teszi a tökéletes kifejezést, de a versek létmódja csak ez lehet, így egyszerre jelent akadályozó és segítő közeget. „A nyelv mint lánc korlátokat szab a beszélő szabadságának, ugyanakkor végtelenül rugalmas: egy másik megfogalmazás szerint a lánc részei gyűrűk egy olyan nyakláncra, amely maga is gyűrű egy szintén gyűrűkből álló nyakláncra.”³¹

A nyelv átláthatatlan szövedékében bolyongó szubjektum viszont így egyre magányosabbá válik, s minden eddigi vágyát egy újabb fogja föl váltani: a

halálvágy. A *Psyché* című versben jelenik meg az álom folytatásaként értelmezhető halál:

Ugyanaz, ugyanaz, csak tisztább a *lénység*
Kevesebb az árnya, több fénye a fénynek.

A lacani pszichoanalízis szerint azonban a halálvágy mindig más vágyat helyettesít, s „a vágy beteljesítésének ígérete mindig illúzió marad”.³² S ami lehetetlenné teszi e beteljesedést, az mindenekelőtt a nyelv: „A vágy túloldalon a szimbolikus Másik áll, a nyelviség által létrehozott hasadás miatt azonban az én sohasem tud abba a helyzetbe kerülni, hogy igényeit valóban kielégítse.”³³ Kiss Attila Attila így ír ehhez kapcsolódva már idézett tanulmányában: „A szubjektum nem a nyelv ura vagy esetleg bérlője, hanem nyelvi folyamatok terméke: mindig csak pillanatnyi rögzülés a különféle diszkurzív nyomok, erővonalak kereszteződési pontjában. Szubjektum akkor van, amikor beszéd van.” Majd hozzáteszi: „Az egymásra utaló jelölők láncolatán utazó szubjektum nem érkezik el a valósághoz, a feltételezett jelölthöz, vágyakozásának tárgyához.”³⁴

A Czóbel Minka-szövegekben nem szűnik meg, nem adódik föl a vágy, csupán iránya változik. Ez magyarázható esetleg szintén egy külső okkal: a költő nem volt hajlandó beletörődni a megtapasztalt változásokba, annak ellenére, hogy ő maga is jelentősen hozzájárult e változásokhoz: gondoljunk csak arra, hogy a magyar költők közül az elsők között fedezte fel a francia szimbolista lírát, valamint ő írta az első magyar szabadverseket (mélyeket ő ritmikus prózának nevezett), s így ír erről *Népdal* című – igen gyenge – versében:

Beteg vagyok, rossz álmom volt az éjjel
Tele van a levegő is veszéllyel,
Egyszerre csak meglepett egy rossz álom:
Hogy változik minden itt a világon.

Másik magyarázata a (egy további) vágy föl nem adásának talán éppen magukból a szövegekből ered, melyek az önkifejezés igényével újra és újra előhívódtak. (Persze nem biztos, hogy eleget is tettek ennek az igénynek.) „A vágy így tovább cirkulált, és a kielégítetlenségtől hajtva önpusztítóvá” vált,³⁵ egyre tovább gerjesztve a kétségbeesett helyzetet. „Minden ösztön – írja Lacan – tulajdonképpen halálösztön.”³⁶ Halálösztön annyiban, amennyiben más irányba nem vezethet.

Ám a vágyakról való lemondás formáját, illetve a vágyteljesítés egy lehetséges módját mégis megtaláljuk e versekben, méghozzá az álom képzetében. E fogalom igen fontos szerepet játszik Lacannál is, elsősorban az én kialakításában. Az álom funkciója akkor válik relevánssá, amikor az én belehelyezkedik, s ott gondolkodik, ahol nincs, s ott van, ahol nem gondolkodik. Az álom, a tudatalatti szerkezetét Lacan a nyelv szerkezetéhez hasonlítja, egy

előre fölállított, önmagában szimbolikus rendhez. A nyelvet pedig transzformációként fogja föl, nem a valóság reprezentációjaként. A konfliktusok a nyelvi jelrendszerbe helyeződnek át, csak ott képesek kibontakozni. S minden, ami a normális nyelvrendszertől eltér, a szubjektum sajátjává válik, s így a nyelv segítségével, a nyelven belül megkonstruálódhat a személyiség.

A mindennapi nyelvhasználattól, vagy akár a próza nyelvétől nem kis mértékben térnek el e lírai szövegek, az *én* e szövegekben kialakulhat, de nem válhat egységessé, hanem a már említett szétszóró *én* konstruálódik meg.

A tükör mint a szétszóródás szimbóluma

Szorosan kapcsolódhat e szétszóródáshoz a *tükör* képe, mely Czóbel Minka egyik kedvelt motívuma. A tükör kettős funkciót tölt be: egyszerre összegyűjti és szétszórja, visszaveri a fény részecskéit, azaz a képet, e szétszóró részecskéket képes újra összegyűjteni a szem, s így jöhet létre a tükörkép. Akár két világ jelképévé is válhat, amennyiben feltételezzük azt, hogy a mindent összegyűjtés és magában tartás egy régi, archaikus világnak felel meg, míg a szétszórás (szétszóródás) az újjal, a most keletkezővel függ össze. A tükörkép (tükörkép) e leegyszerűsítő magyarázata nem jogosít föl arra, hogy csak ezen irányból olvassunk, ám mindenképp segítséget jelenthet az első lépések megtételénél.

Az erdő hangja című, 1914-ben megjelent kötetének *Tükrökről, szobákról* ciklusa már paratextusában elárulja, milyen elvárással indulhat az olvasó: a ciklus 13 versének mindegyikében e képek valamelyikének vagy mindkettőnek a kibontását találjuk. Sorszáma mellett minden költemény címmel is rendelkezik, mely a ciklus címét kiegészítve, tovább építi horizontunkat.

Az I-es számot viselő ciklusdarab címe: *Házak lelke*. A *lélek* szó bizonyos mértékben szakralizálja a tükröt, szent tárggyá, a házak központjává teszi. Központtá egy olyan világban, ahol a személyiség nem találja helyét, hiszen szétszóródott, léte örök problémaként jelenik meg. A *tükör* szót viszont jelzője („régí”) és a hozzá kapcsolódó múlt idejű igealak az archaikus, elmúlt világhoz kapcsolja. „Az archaikus társadalmak embere arra törekedett, hogy a szentben vagy a megszentelt tárgyak közelségében éljen. Érthető ez a törekvés, mert a *primitív*, valamint az összes premodern társadalom számára a *szent* egyet jelentett az erővel és végső soron a *valósággal*. A szent: valami, ami léttel telített. A szent erő egyszerre jelent valóságot, örökkévalóságot és hatóerőt” – olvasható *Eliadénál*.³⁷ Czóbel Minkánál pedig a következő sorok olvashatók:

Régi tükör már mindent látott:
Szerelmet, halált, életet

A „már mindent” szókapcsolat befejezettséget sejtet, a tükör így minden eddigi foglalatává válik, valóban a ház lelkévé.

E múlthoz kötöttség a ciklus több versében is jelentkezik, a II-es számú, *A tükör meséje* című darabban maga a tárgy egyenesen átjáróvá válik:

Nem is tükör már, de bejárat:
A múlt idők bejárata
Zöld fátyolos, selymes jövőbe...

A *Csillámjátékban* (VI-os számú vers) a két tükör egymással folytatott játéka jelenik meg, mely csak a múltban létezhetett, míg e játékot egy pont meg nem szakította:

Nem unták meg újból tükrözni
A képeket.

Tükrözték évek hosszú sorján,
Míg egyik tükör széthasadt

Az eddig magába gyűjtött, képekben megjelenő s így szinte eltárgyasított múlt válik fenyegetetté, s e fenyegetettség a tükörben megmutatkozó múlt számára az elhomályosulás, a bezáródás, a megrepedés. Még izgalmasabbá teszi a játékot, hogy a mű végére már elbizonytalanodik a két tükör különléte is:

Mely tükör érintetlen s melyik
A megrepedt?

(Weöres Sándor *A teljesség felé* című művében *Szembe-fordított tükrökről* olvashatunk, mely sorok egyfajta olvasatai lehetnek a Czóbel-versnek, amennyiben a pragmatikai szint megidézése által az egymást tükröző tükrök értelmezését kínálják az olvasónak:

Örömöm sokszorozódjék a te örömdben.
Hiányosságom váljék jóssággá benned.)

A már említett *Házak lelkében* egy kavics okozta az elhomályosulást:

Buta fiú rá kavicsot hajított,
– A tükör megrepedt.

Bármit tükrözött vissza sima lapja,
Érintetlen maradt,
Míg elhomályosítá mindörökre
Értetlen kódarab.

A múlt eseményei, bármilyenek voltak is, nem jelentettek veszélyt a tükörre, míg, a kődarabban megjelenő jelen egy pillanat alatt tönkretette, s az elhomályosítás révén a tükör mögé, a tükörbe zárhatta a múltat. Gondoljunk a már említett *Hangtalan ének* című versre, melyben szintén a kavics jelentett fenyegetést:

Mi szép az álom, álomban járok,
Csak fényes álmot, mást ugy sem várok.
Kavicstól félek, kavics élettől,
Lelkem felébred, szívem megrémül.

Talán még nagyobb veszélyt, a kép kíméletlenebb torzulását eredményezheti a tükör azon repedése, mely a *Csillánjáték* egyik tükrén keletkezik:

...egyik tükör széthasadt,
Csiszolt lapján a repedés mind
Tovább haladt.

Azóta visszatükröződik
A másiktól a hasadás,
Nyugtalan fénye, tört vonalja. –

Mindig hibás
A kép most, mely reá vetődik
Bármelyik lapra

Az előző versben a kép elhomályosult, itt viszont elferdítve, hamisan látható. Nem tudni, hogy mi okozta a repedést, s hogy melyik tükrön található, melyik lehet felelős a képek elferdítéséért. A tükör a jelenben a repedés miatt csak ferdén tudja megjeleníteni a múltat, nem tud uralkodóvá válni, s ahogy a tükör fénye egyre tompul, egyre távolibbá válik a múlt, a törés vonala pedig egyre élesebb, egyre inkább uralkodóvá lesz.

A ciklus IX. darabjában (*Emlékek*) a fekete fátylak zárják el a tükröt a külvilágtól, ám itt az jelenítődik meg, ami a fátylak mögött maradt.

Tükör mélyén a sugár szálak
Rezegtek, szálltak,
Mint pókhálóba megfogódott
Bogár szárnyak.

E sugarakat a fátyol Maya fátylaként takarja el, s ezzel láthatatlanná, elrejtetté válnak a világ számára, a dolgok igazi lényegét rejtik, létük az örökkévalóságba fut.

S benn tükör mélyén
Csöndesen ébredt,
Világtól elzárt
Mély titokzatos
Hullámzó élet.

Majd egy versszakkal lejjebb:

Éltek örökre
Fogva lekötve
Sűrű gyászfátyol
Leple alatt.

Az örökkévaló létet s az elzártsgot a lepel sem befolyásolhatja többé, attól függetlenül záródnak be a fénysugarak a tükör mélyére, elkárhozott lélek-ként raboskodva:

S benn-fogott fények
Örökre élnek:
Megannyi nyugtalan
Haza nem járó
Haza nem találó
Elkárhozott lélek.

Mint ahogy a már idézett *Kik erre jártak* című versben, itt is a már megélt, már a tükörbe bezárult, múltként értelmezhető dolgok örökkévalóságára helyeződik a hangsúly, s az egy-egy fénysugárból születő nyugtalan lelkek talán itt is a szétszóródó személyiség irányába mutatnak. E szétszórt ének az *Emlékek* című versben az idő egy pontján is megjelennek (abban az időpontban, amelyben olvassuk a verset, az „elkárhozott lelkek” egyidejűleg jelennek meg, együtt, a tükörbe zárva), viszont e pont kitégítható, hiszen a lelkek léte az örökkévalóság dimenziójában mozog. Az örökkévalóság káoszában próbálnának centralizálódni, de ez ideiglenesen sem sikerülhet, s lehetőség sincs rá („Haza nem járó / Haza nem találó”).

Hasonló képeket találhatunk *A tükör meséje* című versben is, ahol a tükör szintén múlt idők alakjait rejti:

Teremtő sötétlő távolába
Sok elszórt fekvő kék alak
Végleges, elnyomott álomban
Mozdulatlanul alszanak.

A képek hatását, a mozdulatlanságot hanghatás (illetve annak hiánya) is erősíti:

Hangtalan ének
Zenéje árad.

E tökéletesség, melyet mind a hangtalan ének, a színek, a drágakövek, mind az álom nyugalma alkotnak, a múlt lelkeit tárja elénk, kik áthaltak a halál álmába. Áldásként fogható föl e tartós álom, ám szenvedéssel jár együtt: a lelkek a tükör világán belül sem egyesülhetnek, eltávolodtak egymástól:

A többiek is mind szenvednek –
De távol – észrevétlenül.
Kialudt éltük a miénkbe,
A mostaniba elmerül,
Reménytelen, hogy elszakadjunk
Tőlük, – ha fel is ébredünk,
Az ő álmuk valóbb, erősebb,
Tartósb, mint a mi életünk.

Tartósabb az örökkévalóságba hajlóan, mint ahogy *Vajda János* verseiben is a megélt emlékek váltak uralkodókká, öröklétűekké. Ám nemcsak a lelkek, ezen alakok valahová irányuló mozgása figyelhető meg: ők is előidéznek egy maguk felé irányuló mozgást:

Szakadatlanul szálakat fonnak,
Aranyszálakon
Mindent magukhoz,
Fekete tükör vizébe vonnak.

Ezek az aranyszálak implikálják a fokozatosan a múltra irányuló tekintetet, melynek segítségével a múlt, akár láthatatlanul is, magához köti a jelen. S amennyiben a jelen mindig múlttá válik, mindig a tükör mélye felé tart.

Fenyegető veszélyként itt is a tekintet és a tükör elhomályosulása jelenik meg: az elalvó múlt nem-látása, a bezáródó távol ajtók mögé nem-pillantás vakságot eredményezhet, mely akár a múlt és jelen között lévő finom szálakat is eltépheti.

A ciklus XIII. darabja, *A régi ház* című az I. vers párverse lehet, amennyiben mind az ott megjelenő tükör, mind az itt lévő ház, azaz annak ablaktáblája tükör-funkciót tölt be:

Ablaktáblája – asszonylélek –
Fénytől telve, mit rá vetett
Éj s nappalok elváltozó világa,
Hajnal rózsás fénye, és est homálya,
Tűnő visszfény: emlékezet.

A tükör itt asszonylélekként mutatkozik meg, míg az I. versben a házak lelke volt. Nem tűnik merész párosításnak a házak lelke és az asszonylélek összekapcsolása, s ha ott azt mondtuk, hogy a tükör mint emlékezet a szakrális világ centrumaként jelenhet meg, úgy e centrális pozíciót átveheti az asszonylélek. A vers más problematikát is fölvet: központi helyet foglal el benne a lírai emlékezet lehetséges világteremtő szerepére is rákérdezhetünk. A prózai művekkel kapcsolatban már többen vizsgálták e kérdéskört, a lírával kapcsolatban viszont kevésbé tűnt relevánsnak ennek tárgyalása. Ám a pragmatikai szinthez kapcsolva, itt is érdekesnek tűnhet annak vizsgálata, hogyan képes az emlékezet újrateremtteni a felidézett világot, s a felejtés szükségszerűségét applikálva, hogyan hoz létre az elmúltból újat. „A visszaemlékezést [...] a múltnak az emlékezés idősíkjában való »jelenlétén« alapuló séma irányítja” – írja Kulcsár-Szabó Zoltán.³⁸ Ehhez hasonló jelenség figyelhető meg a Czóbel-versekben is, amennyiben a tükör lapján, a jelenben elevenítődnek fel a múlt képei, akár mind egy időben, állandóan újra- és újrateremtve ezzel a múltat, de mindig más alakban, mindig más képekkel. S ez az újrateremtődő múlt a beszélő világának részévé válik, beemeli a múltat a jelenbe, a régít az újba, ezáltal teszi azt jelenvalóvá. Az emlékezet az, ami lehetővé teszi, hogy a múlt alakjai, eseményei, képei egy helyen (például egy tükör lapján), egy időben legyenek jelen, a beszélő különböző *én*jei olyan pozícióhoz jussanak, melyben egyszerre mutatkozhatnak meg, egymástól elkülönülve, mégis egymás mellett, mind grammatikai, mind pragmatikai, mind tropológiai szintjén a szövegnek. Az állandóan visszaemlékező, ugyanakkor állandóan felejtő szubjektum arra ítéltetett, hogy önazonossága minduntalan megkérdőjeleződjék, s az emlékezés aktusának termékeként minduntalan újrateremtődjék és szétszóródjon, s ezáltal elszakadjon mindattól, amit felidézni kíván. A múlt csak a jelen által értelmezettként létezhet, így múltbeli *én*jei is csupán a jelenben képesek létezni, mind egyszerre, egyidejűleg.

A tükör, amennyiben kicsinyítő tükörré, *mise-en-abîme*-má változik, az emlékezet–felejtés–képzelet viszonyrendszerén keresztül olyan világokat képes létrehozni, melyeket úgy lehet elképzelni, mintha (als ob) valódiak lennének. Ezáltal magának az irodalmi alkotásnak, az alkotás folyamatának is kicsinyítő tükrévé válhat. Wolfgang Iser így ír ehhez kapcsolódóan: „...a fikcionálás aktusai valami imagináriusra vonatkoznak. A Mintha ebből következően azt mondja ki, hogy az ábrázolt világ tulajdonképpen nem igazi világ, hanem egy meghatározott cél érdekében olyasmit kell elképzelnünk, mintha az lenne.”³⁹ Elképzeljük, hogy a tükörben megjelenő világok „igaziak”, valamint azt is, hogy a nyelv által teremtett világ olyan, mintha „igazi” lenne, tehát a fikcionálás aktusa akár többszörös áttételen keresztül is tetten érhető. S e fikcionálás nem csupán a prózai művekkel kapcsolatban mutatkozhat meg relevánsként, hanem a lírai művek mint nyelvi műalkotások

is élnek lehetőségével. S a szubjektum- és nyelvfelfogás szempontjából különösen fontos lehet számunkra, hogyan konstituálódik meg e fikcionált/„als ob”-igazi világban az *én*, illetve az *én* nyelvhez való viszonya. Az *én* a különböző, ám a nyelvben egyszerre létező világok mindegyikének része, ugyanúgy jelen van a fikció szerinti múlt(ak)ban, mint a fikció szerinti jelen(ek)ben, így nem az egységesülést, inkább a széttartást segíti(k) elő.

Az emlékezet hiánya, kikapcsolása szintén csak egy „als ob”-világban képzelhető el, amikor áldásként jelenik meg ez a hiány a *Láng pillék* című versben, mely a ciklus IV. darabja:

Kék fény áramlik a türkizes láncból
 --- Ez tartja életét ---
 Ki egykor ezt nyakára tette,
 Nehéz védő imát mondott felette:
 „Ne légyen emlékezet
 Soha felhő élte felett.”

Ebben az emlékezet nélküli világban a tükörben sem jelenik meg a múlt, a „tükör sötét vize felett” is csupán azok a láng pillék táncolnak, melyek a tükör előtt, s a szövegben megjelenített alak sem lát bennük semmi mást. Az emlékezet, s a hozzá kapcsolódó szétszóródás tehát fenyegetőként, nem kívántként jelenik meg, s annak ellentéte a *teljes* felejtés, az emlékezet teljes hiánya lesz a vágyott, ám – tulajdonképpen – el nem érhető, csupán az egyik fiktív világban létezik. A jelenvaló világot azonban nem ez jellemzi, hanem az emlékezet és a felejtés együttese, mely az *én* szükségszerű szétszóródásához vezet.

A szétszóródás több szempontból is jelenlévőként értelmezhető. Továbbra is kérdéses marad, hogy a régre építő centrális világ fönntartható-e, miközben megléte fenyegetett, az emlékezet és a felejtés kettős játékának van kitéve. A *régi ház* utolsó versszakában csak fokozódik e kétségünk:

Gyertyák dermedt – fehéren állnak,
 Tükör felett fehéren int,
 Hajnal – derengő elhagyott szobában
 Magányos fehér illat mámorában
 Megingó fehér hyacinth.

Sem az előző versszakban megemlített asszonylélek, sem egy megkonstruált *én* nem jelenik meg, csupán a hangulatba emelt tárgyak. Az elhagyatottságra, kiüresedésre a szavak konnotációja is utal: Az *elhagyott*, a *magányos*, a *dermedt – fehéren*, a *megingó* mind valaminek az érezhető hiányát fejezik ki. E hiány szólhat az asszonyléleknek, a „házak lelkének”, aki így már nem centruma a térnek, az elhagyatottság, magány nem köthető az ő archaikus

képéhez. Viszont új centrum nincs, a szétszóródás elkerülhetetlen. „Ebben a térben lehetetlen az *igazi* tájékozódás, mert a *szilárd pont* ontológiailag már nem egyértelműen megalapozott: a mindenkori esetleges feltételek szerint jelentkezik és tűnik el. Tulajdonképpen tehát nincs is *világ*, csupán egy széttört univerzum töredékei léteznek, végtelenül sok, többé vagy kevésbé semleges *hely* formátlan tömege...”⁴⁰

Feminizmus?

Amellett, hogy néhány ponton még keresi a versek beszélője a kapcsolatot a múlttal, egyben határozott harcot is megfigyelhetünk az archaizmusok ellen. Ez a szövegvilágon, azok pragmatikai szintjén kívül már magában az írás gesztusában is megnyilvánul: nőként hoz létre irodalmi alkotásokat, érezhetően más, finomabb, cizelláltabb nyelven, mint ahogyan azt a férfi-domináns irodalomban megszokhatta. Julia Kristeva a nő és az irodalom viszonyát elsősorban a nő nyelvhez, azaz egy társadalmi-szimbolikus rendhez való kapcsolatára építi: „[a nők] úgy érzik, hogy vissza vannak utasítva, ki vannak hagyva a társadalmi-szimbolikus szerződésből, a nyelvből mint alapvető társadalmi kötelékből.”⁴¹ A nők e kirekesztettséghez különböző helyzetekben különböző módon viszonyulnak: „megfigyelhetünk egy kezdetben még világosabb, önelemzőbb magatartást, amely anélkül, hogy e társadalmi-szimbolikus rendet visszautasítaná vagy kibújna alóla, abból áll, hogy megpróbálja felderíteni ennek a rendnek a működését [...] személyes érzelmekből kiindulva, melyet mint szubjektum és nő érez ez iránt.”⁴² Az így szerzett tapasztalatok viszont olyan próbálkozásokhoz vezetnek, „melyek a törvény megszegését, a nyelv széttörését”⁴³ eredményezik. Lényeges, hogy nem csupán a témaválasztás, illetve a művek pragmatikai szintje térhet el a „férfiirodalomban” megszokottól, hanem a nyelvhasználat is. Így – legalábbis többé-kevésbé – „az új megszabadul a régítől, a feminin a maszkulintól”.⁴⁴ Kétségtelen, hogy Czóbel Minka nem volt egyetlen feminista mozgalomnak sem a tagja, valószínű, hogy tudatosan, programszerűen nem kívánt lerombolni határokat, viszont az, ahogyan nyelvével és témáival bánik, olyan folyamatot indít el, mely – ha folytatókra talált volna – a magyar irodalmat talán egészen más irányba terelhetette volna. Cixous úgy gondolja, hogy a női írásnak két jelentős törekvése, arculata bukkanhat fel: „egyfelől lerombolni, megsemmisíteni; másfelől előre látni az előre nem láthatót, tervezni”⁴⁵. Czóbel műveiben is érezhetőek, előre láthatóak bizonyos törekvések, melyekre a „hályogkovács”⁴⁶ biztonságával érzett rá. Feltétlenül hozzá kell tennem, hogy e modernnek tekinthető törekvések miatt még nem egyértelmű, hogy műveinek esztétikai minősége ne hagyna kívánnivalót maga után. Kétségtelen, hogy írt remekműveket, ám talán túlságosan elaprózta magát, szétszóródott a rengeteg költemény között. A női alkotások nagy részéről így ír

Julia Kristeva: „egy többé-kevésbé euforikus vagy depressziós roham megismétlése, és mindig az önimádó jutalmazás híján lévő én felrobbanása”.⁴⁷ Így nőként, női íróként nagyobb esélye volt arra, hogy hamarabb megtapasztalja az egységes szubjektum tarthatatlanságát.

Elődök

Az elbizonytalanított olvasás s a létbe és a nyelvbe vetett hit megkérdőjelezése eredményezheti talán azt, hogy a *Nyugat* költői nem Czóbel Minka költészete felé fordultak, hanem (például Ady is) inkább Vajda János, Komjáthy Jenő és Reviczky Gyula líráját követték. E három XIX. századi alkotó műveiben az én hipertrófiája mindenek fölött érezhető (gondoljunk csak Komjáthy *A homályból* című kötetére), nem kérdőjelezi meg a nyelv uralhatóságát, azt a romantikus hagyományt követik a szubjektumfelfogás tekintetében, mely a XX. század első évtizedeinek alkotóitól sem idegen. Igaz, Czóbel Minka néhány tekintetben hozzájuk is kapcsolódik: ő is alkalmazza az álom s a halál azon képeit, szimbólumait, melyek elődeinél, kortársainál is előfordulnak. E motívumok hasonlósága a közös forrással is magyarázható: a keleti filozófiák álom- s halál-felfogását használta fel mind Komjáthy, mind Czóbel (Schopenhauer közvetítésével). Ám Czóbel egészen mást olvasott ki a keleti tanokból, mint Komjáthy. A buddhizmust tanulmányozva egyre bizonyosabbá vált számára, hogy a nyugati világ s annak karteziánus szubjektumképe nem tartható fenn. Természetesen nem ő volt az első és az egyetlen, aki így gondolkodott. Filozófusokon kívül a költészet területén is voltak példái, elsősorban a francia (Verlaine) és a német (C. F. Meyer) költők, ám a magyar irodalomban sem áll példa nélkül e jelenség. Czóbel Minka legkedvesebb költője, akitől a költőnő szívesen idéz, s akit szívesen utánoz: Arany János. Jól példázza az Arany-hatást Czóbel *A sors* című verse, mely *Az örök zsidó* parafrázisa lehet:

A sors ragad, tovább, tovább
Megállás nincs – előre hát!
Előre hát a tengeren,
Melyen csak bánat s kín terem.
Az élet kín és fájdalom.
Nincs más öröm, csak nyugalom,
Nyugalmas, csöndes, szép halál,
Még nem – előttem élet áll!

Ám más versek is érdekessé válnak számunkra, olyanok is, amelyek intertextuális hatása nem érzékelhető közvetlenül a Czóbel-művekben: Aranytól legszembetűnőbben az *Őszikék* versei közt találunk olyanokat, melyekben nem dönthető el bizonyosan, hogy a beszélő, a lírai én milyen pozícióból

beszél. Ilyen többek között az *Epilógus* című vers, melynek pragmatikai szintjén három beszélő is megjelenik, bár a grammatikai szinten végig egyes szám első személyben szólal meg. Az első öt versszak beszélőjét az ötödik versszakban megjelenő magatartás jellemzi:

Hiszen az útfélen itt-ott,
Egy kis virág nekem nyitott:
Azt leszedve
Mevolt szívem minden kedve.

A hatodiktól a tizedik versszakig tartó rész beszélője viszont már más pozícióban található, túllépett az előzőn:

Az életet, ím, megjártam;
Nem azt adott, amit vártam:
Néha többet,
Kérve, kellve kevesebbet.

A következő rész, a tizenegyedikől a tizenötödik versszakig tartó érje még ettől is eltávolodik:

Az életet már megjártam;
Mit szívembe vágyva zártam,
Azt nem hozta,
Attól makacsul megfoszta.

A beszélő tehát egy adott pillanatban, a vers keletkezésekor három különböző pozíciót vesz föl, melyekből élete eredményességét értékeli, annak értékeire reflektál. Nem mondhatjuk, hogy a különböző szakaszok különböző életszakaszoknak lennének megfeleltethetők: erre semmi sem utal. Egész életét tekinti át mindannyiszor, nem egy-egy múltban maradt, múltbeli *énjének* felelteti meg az egyes pozíciókat, s veti össze azokat a jelenbelivel, hanem a vers jelenének *érje*, a beszélő *én* szóródik szét, lehetővé téve így mind az életút, mind a vers többféle értelmezését. Tengelyi László néhány megjegyzését érdemes e ponton megfontolni, melyet Ricoeur elméletét tárgyalva fogalmaz meg: „A hermeneutikai megközelítésnek ügyelnie kell rá, nehogy az önazonosság és a tárgyi azonosság közti különbség elhomályosuljon. Minden *összehasonlítás* felidézi ennek veszélyét. A tárgyi azonosságról mindig egy dolog különféle állapotainak egybevetése alapján ítélünk. Az önazonossággal viszont más a helyzet: múltbeli énünket nem kell egybevetnünk jelenlegi énünkkel ahhoz, hogy önmagunkra ismerjünk benne.”⁴⁸

Olvasható-e ma Czóbel Minka?

Áttekintettünk néhány megközelítést, kipróbáltunk néhány metódust, s ezek után újra föl lehet tenni e kérdést: mit mondanak ma nekünk ezek a művek? Ennek megválaszolásában(?) pedig segítségemre volt a hermeneutika és a dekonstrukció néhány módszere, a művek Lacan teóriái felől való megközelítése, a feminista irodalomtudomány eredményei, valamint mindezeken keresztül a személyiség szétszóródásának bemutatása. A versek lacani olvasata természetesen nem válhat meghatározóvá, hiszen pontról pontra elbizonytalanodik az olvasó, bizonytalaná válik a megértés. Már abban sem lehetünk bizonyosak, hogy a versek beszélője milyen viszonyban áll tárgyával és formáival: egyfelől az archaikus világ szétesése fölötti kesergés jelenik meg témáiban, másfelől viszont a líra legmodernebb törekvéseit és eredményeit alkalmazza. Nem tudjuk, hogy az archaikus vagy a modern világ felől beszél, nincs rögzített pozíciója, így személyisége sem centralizálható. Az olvasó így kénytelen hol az egyik, hol a másik nézőpontból olvasni a verseket, avagy egyszerre mindkét irányból, hiszen egy olyan személyiség sorait olvassuk, aki még nem tudta eldönteni, hogy inkább az új megteremtője, előkészítője, vagy a régi továbbvivője, megőrzője lesz. Vagy mindkettő egyszerre. Választása az, hogy nem választott, hogy szétszóródott a lehetőségek között. Mi pedig olvashatjuk, írhatjuk műveit, hiszen éppen ez a problematika az, ami az ezredvég irodalmát is oly termékennyé teszi, s így – mint már arról szó volt – Czóbel versei akár a másodmodern költészet közvetítésével, de akár egy évszázadon átívelő közvetlen visszapillantáson keresztül is befogadhatók, értelmezhetőek. Kiemelkedő helyet foglal(hat) el a szempontok között a feminista irodalom megközelítése, s csak remélni tudom, hogy a magyarországi feminista irodalomkritikusok is hamarosan fölfedezik Czóbel életművét, de természetesen e költemények nemcsak velük képesek izgalmas dolgokat közölni, hanem megszólítják a mai irodalomtudomány szinte bármely kutatóját, aki kutatásra s megfigyelésre érdemesnek tartja a szétszórt szubjektum problematikáját.

1 KISS Attila Atilla, *A jel-ölő szubjektum(a)* = HÓDOSY Annamária–KISS Attila Atilla, *Remix*, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 30.

2 Uo.

3 A *Máya* című kötet befogadásáról Dr. KIS Margit ír *Czóbel Minka* című könyvében, s itt idézi KOZMA Andort: Dr. KIS Margit, *Czóbel Minka*, Szabolcs-Szatmár megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980, 86.

4 Uo., 9.

5 MARGÓCSY József, *Egy régi udvarház utolsó gazdája*, Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár Megyei Levéltár Közleményei, 1988, 116.

6 Uo., 123.

7 Uo., 125.

8 PÓR Péter, *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában*, Bp., Akadémiai, 1971, 160.

9 HALÁSZ Gábor, *Magyar századvég* = Uő, *Válogatott írásai*, Bp., Magvető, 1959, 385.

10 Uo., 384.

- 11 Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997, 38.
- 12 KIS Margit, *Czóbel Minka*, Debrecen, 1942.
- 13 Dr. KIS Margit, *Czóbel Minka*, Szabolcs-Szatmár megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980.
- 14 BÓKA László, *Őszi napló*, Bp., 1965, 77.
- 15 PÓR Péter, *i. m.*
- 16 KÖNCZÖL Csaba, *A dilettáns bátorsága*, *Czóbel Minka: Boszorkány-dalok*, *Életünk*, 1975/2, 185–189.
- 17 BORI Imre, *A magyar irodalom modern irányai I*, Újvidék, Forum, 1985.
- 18 Uo., 235.
- 19 S. VARGA Pál, *A gondviseléshittől a vitalizmusig*, Debrecen, Csokonai, 1992, 235–257.
- 20 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alakítási hatáselméletéről* = Uő, *Minta a szényegen*, Bp., Balassi, 1995.
- 21 A fogalmat Paul de MAN *Az önéletrajz mint arcrongálás* című tanulmánya alapján használom, lásd Pompeji, 1997, 2–3., 93–107.
- 22 TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, Bp., Akadémiai, 1978, 84–85.
- 23 NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító vers-típusról* = *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 264–297.
- 24 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* = Uő, *Az olvasás lehetőségei*, Bp., József Attila Kör–Kijárat Kiadó, 1997, 41.
- 25 Uo., 46.
- 26 Sigmund Freudra hivatkozva írja KISS Attila Atilla, *Posztszemiotika, Ki olvas? = I. m.*, 12.
- 27 KISS Attila Atilla, *A jel-ölő szubjektum(a)*, 29–30.
- 28 Uo., 39.
- 29 JUHÁSZ Tamás, *Narcizmus és narráció: A Tristram Shandy lacani olvasata*, *Literatura*, 1993/4, 321.
- 30 LACAN, *Ecrits*, Paris, 1966, 113.
- 31 Malcolm BOWIE, *Lacan*, London, 1991, 65–66.
- 32 JUHÁSZ, uo., 329.
- 33 Uo.
- 34 KISS Attila Atilla, *A jel-ölő szubjektum(a)*, 33.
- 35 Uo.
- 36 BOWIE, *i. m.*, 81.
- 37 Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Bp., Európa, 1996, 8–9.
- 38 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A történet mint emlék* = Uő, *Az olvasás lehetőségei*, 172.
- 39 Wolfgang ISER, *A fikcionálás aktusai* = THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 62.
- 40 ELIADE, 18.
- 41 Julia KRISTEVA, *A nők ideje = Testes könyv II.*, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997, 341.
- 42 Uo., 342.
- 43 Uo.
- 44 Hélèn CIXOUS, *A medúza nevetése = Testes könyv II.*, 357.
- 45 Uo.
- 46 E kifejezést S. VARGA Pál szíves szóbeli közlése alapján használom.
- 47 Julia KRISTEVA, 342.
- 48 TENGELYI László, *Élettörténet és sors-élmény*, Atlantisz, 1998, 110.

Gulyás Pál verseléséről

A kötetekben megjelent mintegy hetedfélszáz költemény, csaknem tizen-nyolcezer verssor ismeretében készült ez a tanulmány. A teljes lírai életmű ennél gazdagabb, hiszen számos vers máig kiadatlan, a folyóiratokban is bujkálnak még kötetekbe föl nem vett versek, vannak ilyenek szép számmal a prózai írásokban, főképp a gazdag levelezésben stb. A ritmikai-metrikai vizsgálat gondjait szaporítják a többször is publikált versek ortográfiai eltérései, vagy éppen a hagyományosan megőrzött nyomdai tévedések, amelyek a legtöbbször magánhangzók hosszúságát-rövidségét érintik. Ráadás minderre a személyes prozódiai-metrikai licenciák halmaza, amely ugyan a XX. század első felének költőit általában jellemzi, de ilyen mértékben csak kevesüket, például Szabó Lőrincet.

Noha a költő verseinek zöme, közel 85–90%-a metrikusan kötött vers, az ezekben föllelhető prozódiai, különösen pedig metrikai variációk hihetetlen gazdagsága a lírai alkat tartózkodását jelzi minden túlzott szabályosságtól, vonzódását az élőbeszéd közvetlenségéhez, cicomamentes egyszerűségéhez, metrikai értelemben pedig a szabadvershez. Ennek a verselő karakternek természetes társává lett így a harmincas évek közepétől a metrikusan laza kötöttségű *Kalevala*-ritmus. A hagyományos metrikai kötöttséget – pályája kezdetétől ennek végéig – úgy vállalja a költő, hogy a belső változatosság szinte teljes eszköztárát igénybe veszi a konvencionális harmónia megszüntetésére, saját lelkületének, létbeli és társadalmi vagy személyes életbeli végleteket megélt élményeinek a kifejezésére: „tüllebegett a vak szabályon” – érvényes ez metrikai értelemben is.¹

Azt, hogy Gulyás Pál költészetében a jambusi metrum aránya a meghatározó, aligha fogja módosítani a valaha majdcsak kiadásra kerülő *Összes Verse* sem. Költemények-sorok nagyjából háromnegyede jambusi mértéket követ, a XIX. századi szolid variációktól e mérték alig-felismerhetőségének határai között. Verseksorok mintegy ötöde tekinthető ütemező metrumúnak, közéjük számolva a *Kalevala*-ritmusú verseket is. A maradék öt-hat százalékon osztoznak a trocheusi, a szabadverses, a kevert metrumú és a klasszikus mértékű versek. Ez utóbbiak közé hexameterek, disztichonok és alkaioszi formák sorolhatók. A kötött metrikus strófatípusok körében leggya-

koribb a jambusi stanza, akad példa a szintén jambusi terzinára is. A szonettet egy vers, illetve egy-két szűkített (háromstrófás) szonett reprezentálja, de még a teljes szonettnek tekinthető egyetlen ismert verse is (*Tűz és homály*, 1922) 15 soros, metrikai extremitásuktól sem tartózkodik.

Viharban (1923, antológia), *Testvérgályák* (Juhász Gézával közös kötet, 1923), *Misztikus ünnepi asztal* (1928), *Tékozló* (1934), *Az Alföld csendjében* (válogatott versek, 1943), *Válogatott versei* (1957, 1971), *A viharzó diófa* (válogatott versek és műfordítások, 1984) ezek Gulyás Pál nevezetes kötetei. E könyvekben a költemények keletkezési ideje többé-kevésbé megtalálható, a költő halála után megjelent kötetekben számos bizonytalanság mutatkozik. Végletes a Gulyás-versek datálása: vannak versek, melyeknek az írási idejét év, hó, nap, napszak, olykor órányi pontosság jelzi, vannak versek, amelyekre nézve a keletkezési idő teljességgel bizonytalan, néha pedig akár tíz-tizenöt év távlatába tehető. Mindez érinti a metrikai „fejlődésrajz”, illetve a metrikai korszakolás pontosságát is. Furcsa esetek adódnak, mint például *A niklai Berzsenyire* című vers két változata esetében: valószínű, hogy az egyes számmal jelölt (rímes) később keletkezett, mint a klasszikus metrumot követő második számú...

A jambusi metrumról említettük, hogy a pálya egészében jelen van, az első két kötetben szinte kizárólagos, a *Misztikus ünnepi asztalban* és a *Tékozlóban* jelennek meg a klasszikus metrumok, a harmincas évek második felétől szaporodnak meg a változatos ütemező versek, illetve az ezekkel rokon *Kalevala*-metrumok, általában a népiesség jegyében mérhető népköltői verselési formák, illetve a szabadverses próbálkozások. A szimultán verselés egy-egy rövid versben, elvéve válik uralkodóvá, de mind a jambusi, mind a trocheusi verselésű költeményekben néhány sor erejéig gyakorta találkozni véle, anélkül, hogy sorozatossági élményt teremtene. Ennek oka az, hogy a szimultaneitásnak akár ütemkapcsoló, akár metszetkapcsoló markáns élményét csupán az eleven időmértékes cezúrákhoz kapcsolódó hangsúlyos metszetek képesek biztosítani. Gulyás Pál költészetére pedig jellemző, hogy mind az időmértékes, mind az ütemező versekben nyelvileg gyenge cezúrák szerepelnek, ez pedig a monometrikus hangzatnak kedvez, versek egészében a metrikus tagoltsággal szemben a lazább numerikusságnak. Mindez érdekes abból a szempontból is, hogy a költő által nyílt szavakban is vállalt poétai rokonság Ady költészetével inkább lelkületi, mintsem formai. Mindkét költő vállalja a jambust, Ady elsősorban, meghatározóan szimultán változatban, Gulyás variáltabban s inkább monometrikusan.

Noha a költő diákkori verseiről is tudunk, nagyjából az 1920–1944 közötti negyedszázad termése alkotja a lírai életművet.

1899–1944 között élt Debrecenben az a költő, aki eredendően az általános és a nembeli létezés abszurdításával szemben próbált küszködni a megélhető életetek maradék értelméért, a mozgalmas, színes látvány, az érzékek adta ön-

feledtségért, a bibliai és az eposzi mítoszok varázsáért, pusztulásban a megmaradásért, áradó rilkei bánat mellett a természeti vigaszokért. E kolosszális, filozofikus küzdelemben erőit sokszorozta a jóért való kiállás, a nemzeti és morális ügyek hangos képviselője, időnkénti tévedések közepette is az emberi lényegszerűség, emberi méltóság bátor képviselője. Trianon sokrétű gyalázata s a második világháború apokaliptizise határolja ezt a tevékeny, teremtő életet, amely képes volt szépet és nagyot alkotni végtelen kínok szorításában is. A tiszta heroizmus és a hagyományt-újítást egyaránt vállaló, sugárzó esztétikum Gulyás Pál költészetét spontán módon kapcsolja az egyetemes művészethez.

Mint minden újat, váratlant, meglepőt – kezdettől vitatták s vitatják az életművet. Elsősorban a társadalmi, történeti, eseti mozzanatokot, alig azonban a meghatározót, a létfilozófiai küzdelmet. Az esztétikum kortársi megítélése éppúgy ellentmondásos, mint napjainkban. Minderről jól tájékozódhat az érdeklődő, ha elolvassa a költő születésének centenáriuma megjelent monografikus igényű tanulmánygyűjteményt.² E kötetben számos megjegyzést találunk a költő verselésére nézve is, részben saját, részben idézett régebbi véleményeket. Egyként jellemző mindegyikre az ítélkező, normatív metrikai szemlélet, a szabályok betartásának megbecsülése, a tőlük való eltérések bírálata, a költői figyelem elmarasztalása. Sokszor pedig fonák a fanyalgás, részben azért, mert az ítések kevésbé ismerik a verstani szabályokat, mint a költő, részben azért, mert figyelmen kívül hagyják a tudatos eltérések és a hanyagságok közötti minőségi különbséget. A költő verselését érintő nézeteket olvasva gyakorta jut eszembe a rossz hexameterekkel vádolt Kalmár György esete, akit 1770-ben megjelent eposza miatt szinte máig sújtott a verstani elmarasztalás, holott egyetlen rossz hexameteres sort sem írt le a terjedelmes műben.

Gulyás Pál verseléséről alighanem ez az első önálló dolgozat; nem érdemként említem természetesen, hanem a Gulyás Pálra és más XX. századi nagy költőinkre is vonatkozó verstani felmérés hiányából származó rezignációval.

*

Mindjárt az elején az alábbiakban többször fölbukkanó néhány fogalmat kell tisztázni. *Prozódia*n szótagmérést, *metrikán* verslábakat, ütemeket, metszetekeket, lejtést – tehát metrikai tényezőket –, *sorozatosság*on egy-egy költemény sorainak többségében ismétlődő metrikai jellemzőt értek.

Sorok metrikai leírásában a gyakorlati verslábakat kezdőbetűvel idézem: j = jambus (◡ –), t = trocheus (– ◡), s = spondeus (– –), p = pirrichius (◡ ◡), a = anapesztus (◡ ◡ –), d = daktilus (– ◡ ◡), ch = choriambus (– ◡ ◡ –), cs = csonkaláb (◡). Hagyományos költői megegyezés (konszenzus) nyomán tekinthető metrikai normának az, hogy jambusi-anapesztusi (emelkedő lejté-

sű) versben daktilus soha, trocheus sor élén igen, sor belsejében soha ne szerepelhessen, trocheusi-daktilusi (ereszkezdő lejtésű) versben pedig se jambus, se anapestus ne bukkanjon elő. A közömbös lejtésű lábak (spondeus, pirrichius, choriambus) szabadon helyettesíthetik a lejtő lábakat. Ezek a metrikai szabályszerűségek teremtik meg versen belül a lejtésegységet, amitől eltérni igen ritkán, leginkább funkcionális helyzetekben indokolt. Az egy-szótagú csonkalábak rendszerint sorvégen, olykor sor belsejében, metszetek előtt mutatkoznak.

Különös figyelem illeti meg a choriambust, ami trocheus-jambus kapcsolata, de éppen közömbös lejtése révén két versláb időértékével azonos egyetlen verslábként viselkedik! Akik ezt figyelmen kívül hagyják, azok már a metrikai leírásban káoszba kerülnek, mivel elsősorban az emelkedő, de az ereszkezdő metrumú versekben is kénytelenek feladni a lejtésegységet, sok trocheust elemeznek jambusi metrumú versekben, olykor pedig jambusokat trocheusi versekben. XX. századi költészetünk rendkívüli metrikai változottságában is szokatlan, rendhagyó az ellenkező lejtésű verslábak keveredése egy versen belül, pedig erre a múlt század végétől már Kiss József mintát adott, átlagosnál több szabad trocheusával jambusi sorokon belül, amikor tehát a prozódikus nyilvánvaló trocheus után nem jambusi láb következik. A choriambus trocheusa-jambusa nem metrikai törés, nem „zökkenés” se jambusi, se trocheusi versben, mert egész verslábként közömbös lejtésű.

*

A költő jambusi (emelkedő lejtésű) metrikus verseiben megfigyelhető az ellenkező lejtésű trocheusi lábak *ritka* fölbukkanása, legtöbbször változatos funkcionalitással, de mégis szinte természetes lábazási variációként. Az időmértékes verselés XX. századi vonulatában ez az egyik látványos szakítás a klasszikus verseléssel, kiváltja azonban a klasszikus normák híveinek ellenkezését, ritmikai hibának minősül ez a parányi arányával általánossá váló metrikai licencia. A trocheusi versekben jambusok aligha találhatók. Jambusi versekből idézünk néhány sort:

Az alkonyúló Nap sugára	j,j,s,j,cs
a rengetegre visszanéz –	j,j,j
mint a Szent Sír oromzatára	s,s,j,j,cs
a beteg kereszties vitéz.	p,t,s,j

(A Nagy Király hantja)

E strófa negyedik sorának első fele alaposan eltér a megelőző sorok szokásos, eleven jambizálásától, részben a sorkezdő névelő prozódikus közös szótagja, részben a második versláb trocheusa miatt. A beteg vitéz s a megroppant metrum kapcsolata párhuzamos funkcionalitást sugall. (A vers egészéből ki-

ragadva ezt a sort, kalózkodhat a metrikus, vázolhat a,j,cs,j vagy akár a,j,t,cs, s más egyéb figurákat.)

A *Préselt virágok* 5. sora:

Árnyékom úgy hánykolódott köröttem, s,j,t,s,j,cs

E hatodfeles jambusi sor harmadik verslába trocheus, a szóhangulat párhuzamos funkcionalitásával.

A *fa* harmonikus jambizálását a 6. sor töri meg:

s táncol nyugtalan futamára s,t,ch,cs

E sorra is érvényes az előbbi példára vonatkozó megállapításunk. A choriambus sorvégi egész lába természetes helyettesítője a jambusi dipódiának.

Az *Őszvarázs* egyetlen ereszkedő verslába a 10. sorban található, a *hulló levél* remek metrikai festése a jambusi versben megjelenő trocheus, amely a prózai spondeusok körében egyetlen lejtő lábként nyer dominanciát:

Most minden hulló levél új nap! s,s,t,s,cs

Ehhez hasonló az *Üresen* 2. sora:

eldobtam tékozlón és vakon s,s,s,t,cs

Az ösztönös vagy tudatos funkcionális metrika beszédes teljesítménye a *Július-éji pillanat* következő, hosszabb részlete (5–11. sor):

feleségem a lámpa mellett olvas,	a,a,j,s,cs
kislányom mint az angyal álmodik,	s,s,j,j,j
bátyám haldoklik, csapkodva két kezével,	s,s,s,t,t,s
a tenger ringatja mérföldes határát,	s,s,t,s,t,s
verandánk drótján fut-fut a kis levél,	j,s,s,a,j
én tollamat himbálva tétovázok,	s,j,s,j,j,cs
fölöttem az éjszaka délibábja.	j,a,a,j,cs

Az éji csöndben idill és tragédia, élet és halál végletei hullámzanak, ezek fogják közre a költő dinamikus hangulatát. A metrum anapesztusi lendületet vegyít jambusi nyugalommal, idézetünk harmadik és negyedik sorában pedig kifejező, kemény trocheusi töréssel. Ebből kivételt a harmadik idézett sor jelenthetne (s,s,cs,s,j,j,cs), ezt azonban a következő sor metrumba ellenzi. Végletek az élményben, a hangulatban, végletek a metrumban, mindez tanúsítja a költő művészi ritmuskezelését.

Egy-két szabad trocheus kezdettől végig jellemzi a jambusi verselést, *A kereszt című verstől* (1923) a *Közel és távol* címűig (1944), az emelkedő időmértékes metrumú verseknek mintegy harmadát jellemzi ez a gyakorlat.

A jambusi versek trochaizáló arányát csökkenti, ha figyelembe vesszük a komplex prozodiát, a szótagok összesített nyelvi nyomatékait. A szabad trocheust követő jambizált spondeus együtt modulált choriambust, közömbös lejtésű dipódikus verslábát alkot, mint az alábbi példa is mutatja:

Dii estis! Istenek vagytok! – p,st,t-js,cs
(Egy eretnek utolsó sorai)

A második láb hangzati spondeusát a mondatvég, a harmadik-negyedik láb modulált choriambusát a szabad trocheus és a spondeus második tagjának nyelvi nyomatékával jambizált verslába indokolja. Pirrichius-spondeus-choriambus-csonkaláb a sor hangzó metruma.

Leszámítva tehát a jambusi versek sorkezdő trocheusi (szabályos) licenciáját, a choriambusokban, modulált choriambusokban kötött trocheusokat és a funkcionálisan szereplő trocheusokat, ereszkedő verslábak az emelkedő metrumú versekben oly ritkán fordulnak elő, hogy valódi kihívást a normatív metrika számára sem jelenthetnek, főképp a XX. században.

Szóljunk ezután a költő jambusi verseinek gyakori choriambizálásáról! E dipódikus, négytagú, közömbös lejtésű versláb a költő jambusi verseinek közel 90%-ában szerepel, egy-egy versben sokszor többször is, aránya a lejtést meghatározó jambuséhoz közelít. Noha a choriambus legalább a XIX. század elejétől máig szerves része a magyar jambusi verselésnek, jóval kisebb arányban a tocheusinak is, Gulyás Pál költészetében kiemelkedő mértéket mutat, akár szómetszés nélkül, akár szómetszéssel. Choriambusokból szőtt négytagú sorokból áll az *Esti világ* (1930), amelyet kötetben először *A viharzó diófában* olvashattunk (1984). Ötvenkét sorában egy-egy pirrichiusz variálja néha a metrumot, különben – öt sor kivételével – choriambusi a metrum. A harmadik sor (*az esti világ*) névelő nélkül choriambus volna, így j+a, a verszáró négy sor pedig jambusi, az utolsó kettő sor metrikai enjambement-nal (*Óh szép a lomb, – ha ég a nyár, – szép mint elomló – kártyavár!*). A sorlábazó choriambusnak remeke ez a vers, egyszeri, ritka példa. Versjellemző metrum József Attila *Várakozás* című versében is, de hosszabb sorokban.

A gazdag choriambizálás sok-sok változatából szemelgetünk a következő sorokban.

Terzinaszerű vers az *Ábrándjaim*, jambusi sorokkal. Ennek 10., záró sora:

mint a levél, hogyha a szél lefújja? ch,ch,j,cs

Ezt a metrizálást csupán a névelők más prozódiai értelmezése ellenezheti, oktalanul. Remek ütemlábazó, ütemkapcsoló jambusi szimultán tizenegyes, 4/4/3-as ütemezéssel, a négyes ütemek egyben choriambusok.

Jambusi stanza a *Kártyák*, szimultán choriambusi második sorral:

csak levelek és levelek, ch,ch

Itt az első choriambus vége ütemvég, szólamvég, e lábban a pirrichiusi második fél értelmezhető jambusi hangzatúnak.

Jambusi sorkezdetet követ két choriambus a *Mérleg* 14. sorában:

mihelyt összecsapom két tenyerem. j,ch,ch

Szómetsző alakzatok a *Csak egy rajz* 61. sorában:

Megfagy a fájdalom tiszta szemében. ch,j,ch,cs

A szólábazás-szómetszés metrikai tündérajátéka akár daktilusi hangzatot, adoniszai klauzulát is sugallhatna a metrikai kontextustól függetlenül, kiragadott sorban, de e jambusi metrumú versben a fenti metrikai descriptio az irányadó, a lejtésegységet ez érvényesíti.

Részben hasonló az *Üzenet egy másik Gulyásnak* záró, 60. sora:

pásztora értem furulyáz. ch,ch

(E jambusi metrumú vers 36. sora: „anyám a Hold, apám az Éj” j,j,j,j.)

Az *Üzenetek Sziget-Debrecenből* (1942) öt részből álló költemény, idézzük az 5. tételt:

Légy szömyű, mint Jánusz, az Isten: s,s,ch,cs
északra és délre meredj! ts-j,ch
A szent tavasz fénye derítsen j,j,ch,cs
és hozd a vad téli szelet. s,j,ch

Az álmokat ásd ki a Holdból, j,p,ch,cs
amelynek bolygása örök. j,j,s,ch
Állj meg az éjben, mint egy bolygó, ch,j,s,j,s,cs
a néppel és a nép fölött! j,j,j,j

9/8-as jambusi periódusok alkotják e részt, a metrikai intonáció, az első sor éppen a jambus tekintetében bizonytalan, a záró sor következetesen jambizál. Ebben a keretben a lejtés karakterét először a harmadik sor manifesztálja, indító jambusi dipódiájával. A záró sor kivételével minden sorban találunk egy-egy choriambust, a második sorban kettőt is: a sorkezdő spondeus – első tagjának erősebb nyelvi nyomatéka révén – trochaizált, az ezt követő jambussal tehát hangzó (modulált) choriambus. Hagyományos prozódiaival is egyértelmű a többi choriambus, akár szómetszés nélkül, akár szómetszés-

sel. A jambusi lejtést erősítik a jambizált spondeusok. Az első hat sor utolsó egész verslába choriambus. E verslábnak itteni változatai otthonosak az egész magyar jambusi költészetben, a nevezetes példákból csak kettőre utalok: Arany János a *Keveháza* első sorát formálja choriambusokból (az első láb modulált: *Mért vijjog a saskeselyű*), József Attila az *Altató* harmadik sorát („dunna alatt alszik a rét”). Gulyás Pál e versében a choriambusok aránya, sokasága a szokatlan.

A szómetsző és a szómetszés nélküli (szó- vagy szólamlábazó) choriambusok szabad váltakozása a versekben bizonyos figyelmet igényel, ennek pontatlansága, például a szó- vagy szólamlábazáshoz való egyoldalú ragaszkodás furcsa metrikai tévedésekhez vezet. A hexameter nevezetes klauzulája, a szaffói strófa záró sora, az *adoniszi sor* (– ∪ ∪ / – –) hangzata bukkan elő gyakorta choriambusos jambusi versben, ha az elemző köti magát a szó- vagy szólamlábazáshoz. Az emelkedő jambusi metrumban ereszkedő lejtésű adoneus zavarja meg így a lejtésegységet. Versünkben a *Jánusz, az Isten, az ásd ki a Holdból* és az *Állj meg az éjben* sorrészek sugallhatnak ilyen adoneusokat. Ez a téves metrikai szemlélet minősíti lejtésváltásnak a *Száz napja* 7. sorát:

Száz napja tartja már számát a végzet. s,j,j,ch,cs

A kommentár szerint „Gulyás gyakran »sasszézik«. Azt a jelenséget nevezzük így, amikor egy sorban az emelkedő láb ereszkedőre vált, vagy fordítva” – azaz a sorvégi choriambus minősül e jambusi versben trocheus+jambus, vagy – a záró csonkalábbal – daktilus+spondeus kapcsolatának, az értékelés szerint alkotói szabadosságnak... Ugyanitt ezt olvassuk a *Mozaik* verseléséről: „... időmértékes szövegnek tűnik, de kideríthetetlen formációnak! Leginkább két zárósora mutat valamelyes szabályos képletet.”³ Nos, a *Mozaik* végig következetesen jambizáló költemény, amit a szabályos metrikai variációktól is ódzkodó ítéző akár az 5. sorból is megállapíthatott volna:

Pedig az eszme nem csillog magában, p,j,j,s,j,cs

Aki egy ilyen vers metrumával nem tud mit kezdeni, Illyés, Szabó Lőrinc és más XX. századi költőink jambusi verseivel vajon hogy boldogul???

Időmértékes versekben a pirrichiusok és a spondeusok mindenkor szabad verslábvariációk, jambusi versekben időnként az emelkedő lejtésbe simuló anapesztusok is megtalálhatók. Gulyás Pál költészetében mindez érvényre jut, jambusi verseiben a pirrichiusok gyakoribbak, mint a hagyományos gyakorlatban, amint már a költő kortársai is észrevették.⁴ Ez a versláb az aprózás, a ritmikai szaporaság sugallója, metrikusan emellett jobban lazítja a lejtést, jobban bizonytalanítja a leíró metrikai elemzést, mint a spondeus. A pirrichiusok sorvégi aránya alig mérhető; sorok élén, sorok belsejében bukkanak elő, nemegyszer párban is. Egy-két példa:

de azokat a por beitta (<i>Látomás</i> , 46. sor)	p,p,j,j,cs
de valami mélységbe zuhanék (<i>Mélységes álom</i> , 3.)	p,p,s,p,j
a kezem ökölbe szorult (<i>Alagút</i> , 5.)	p,p,ch (aligha: a,j,a)
Óh mondjátok meg, ti zakatoló kerekék (<i>A vonat ablakából</i> , 1–2. sor)	s,s,cs p,p,ch

Spondeusi-pirrichiusi végletek a verskezdő két sorban!

mikor a világ eresztékei recsegnek...	p,p,t,s,j
(<i>Üdvözlét a halálnak</i> , 1–2.)	

Itt a pirrichiusi aprózás és a trocheusi láb erős funkcionalitást jelez...

Hasonlóan közvetlen funkcionális hatású *A zöld máglya* befejező, 20. sora:

s a falevelek eltemetnek.	p,p,j,j,cs
---------------------------	------------

A spondeusok gyakorisága hagyományosnak tekinthető, e verslábak két vonatkozásban mégis nevezeteseek. Egyrészt – mind a XX. századi magyar költészetben, mind Gulyás Pál verseiben – meg-megjelennek spondeusi sorok, illetve spondeusokból álló olyan sorok, amelyekben nincsen lejtő láb.

Sokszor töprengtem rajta (<i>A magvető</i> , 4.)	s,s,s,cs
Óh szent ártatlanság! (<i>A tiszta élet gyöngyei</i> , 10.)	s,s,s
Mondjátok meg, hol van édesanyám? (<i>Hol van édesanyám?</i> 1.)	s,s,s,ch

Jambusi terzinasor a következő, abból a versből, amely csaknem tíz évvel a *Búcsú a Mestertől* (1936) előtt íródott:

mint a Pokol égő bástyáin Dante (<i>Babits Mihálynak</i> , 16., záró sor)	ch,s,s,s,cs
---	-------------

A csupa spondeusból álló verssorok száma természetesen elenyésző azokhoz a verssorokhoz mérve, amelyek a jambusi versben sorvégi egész lábakat képeznek spondeusokból. E versláb másik érdekessége éppen e típus gyakorisága, Gulyás Pálra közvetlenül jellemzően. A sorok utolsó egész verslábának lejtésbeli épségét (jambusi versben jambusról, trocheusiban trocheusról van szó) metrikai értelemben éppen Babits ajánlotta határozottan, védelmezve a jambusi verseket is a XX. század elején elindult metrikai szabadosságoktól. Gulyás Pál verseiben végig megmaradt a sorvégek alkalmi spondizálása:

mint elpihent nagy zöld pillangók, (<i>Elpihent pillangók</i> , 7.)	s,j,s,s,cs
Hozzátok vissza a fényességet, a fény az erdőben eltévedt, (<i>Az eltévedt nap</i> , 1–2.)	s,s,j,s,s j,j,t,s,cs

Nem szaporítom a példák sorát, hiszen Gulyás jambusi verseinek több mint feléből lehetne ilyeneket százszámra idézni. A költő számára sorbeli pozíciói függetlenül léphetnek spondeusok a jambusok helyére.

Anapesztusi metrumú verset nemigen írt a költő, ilyesmit leginkább a metrikai fragmentumokban gazdag, szabadverses, hosszúsoros vers, a *Sötét a szobánk* (1933) jelez, choriambusok és egyéb verslábak körében. A jambusi verseknek azonban mintegy tíz százalékában lelhetünk egy-két anapesztust, legtöbbször a jambusi emelkedő lejtés szabályosan alternatív metrikai értelmezéseként.

A *Kilenc Óceán fenekén* jambusi metrumában a choriambusok mellett anapesztusi sejtelmek kísértének, teljes metrikai bizonyosság nélkül, hiszen a lejtéshez illő más metrizálás (verslábazás) is adódik. A 4–8. sort idézem:

e kilenc temetőtől elborúltan!	a,a,s,j,cs vagy: p,ch,s,j,cs
Lelkemben még fel-felrémlik a képe:	s,s,s,ch,cs
haragos tenger és haragos ég	a,t,t,p,cs vagy: p,s,j,p,j
és mint egy fekete fárosz az éjbe,	s,t,p,ch,s
lobogott a gyászos emberiség	a,j,j,a vagy: p,s,t,ch

A sorkezdő pirrichiust követő spondeus vagy choriambus – elsősorban akkor, ha mindkettő szómetsző – többször támaszt metrumértelmezési gondokat, kedvező nyelvi helyzetben ugyanis soréli szólábazás evokál sorkezdő anapesztust. A sorozatosság hiánya azonban legtöbbször megkérdőjelezi e hipotézist (miként a sorozatosság ténye indokolja a bizonyosságot például Petőfi *Forradalom* című versében). Idézetünk ötödik sorában a funkcionalitás szól az anapesztusi leírás mellett, amit halványan erősít a vers többi kétértékű anapesztusához fűződő sorozatossági esély.

Hasonló a helyzet *A tél a tengeren* 8. sorában is:

diadalmas napsugár-katonák. a,s,j,a vagy: p,s,t,ch

E sorban következetesebb a metrikai leírás, ha a t,ch-végződésűt vállalja, holott az emelkedő lejtés teljes harmóniáját az anapesztusi értelmezés biztosítja. A magános anapesztusi sor teoretikus tartózkodásra int, pedig a ritmusérzék inkább követné a sorkezdet pirrichiusi közömbös lejtésével szemben a lejtő anapesztikus lábat, amit aztán a sorvég szólábazása erősít. Metrikai tolerancia tartja indokoltnak mindkét leírás lehetőségét.

A tél az emberek homlokán 12 sorának harmadában lelünk anapesztikus sejtelmeket:

és a tél homlokukon fénylett.	s,s,a,s vagy: s,s,p,s,cs
A fenyők, az örökzöld fenyők,	a,a,t,cs vagy: p,ch,t,cs
járták az örök téli útat.	s,a,t,s vagy: s,p,s,j,cs
Azelőtt én nem is tudtam,	a,s,s,cs vagy: p.s.j.s

Idézetünk első sora ismétlődik a záró sorban, a többihez képest leginkább meggyőző anapesztussal. Akkor is, ha a második sor kezdő anapesztusi dipódiája erősebben köti a ritmusérzékét, s mint a negyedik sor, ez is szólábázó anapesztust sugall.

Remegnek a fák az udvaron,	j,a,j,j
hallgat, hallgat a nyár.	ts,ch
Nincs semmi, csak egy kis fúvalom –	s,a,j,s,j
a tavasz messze jár.	p,j,s,j
Nézem, nézem a sorsomat	ts,ch,j
az alkonyuló egen...	j,a,j
Óh add vissza a csókomat,	s,ch,j
tavaszi szerelem!	tp,jp,j

(*Remegnek a fák az udvaron...*)

E rövid versben a kezdő két sor metrikai nyugalmát a harmadik sor metrikai értelmezésének gondja bolygatja meg. A *fúvalom* első tagja metrikai érdekű hosszú szótag, ami a s,j,s,t,cs esetleges költői szándékát távolítja, a második láb anapesztusi értelmezését erősíti. A negyedik sor kezdete az anapesztikus indító élmény után szömetzés nélküli anapesztust evokál, amit a seregész ellenez. Az ötödik sor ts,d,t,cs lábazással ereszkedő lejtésű, trochaizáló versben is zökkenők nélkül szerepelhetne, e jambusi, tehát emelkedő lejtésű versben persze jambusi sorvéget s ezt megelőző choriambust diktál az értelmezőnek. A záró sor csupa rövid szótag, lehet két szólábázó anapesztus kapcsolatát elemezni, esetleg – a nyelvi nyomatókok alapján – modulált choriambust és sorvégi jambust.

A *Kozmikus középszer* ditirambjában jambusi sorok keverednek hexameterrel, pentameterrel, három sorban pedig alig vitatható anapesztusok sodrása lendíti a dinamikus ritmust (13., 15., 17.).

Ilyen és sok más hasonló példa nyomán kimondhatjuk: Gulyás Pál túlnyomóan időmértékes metrumot alkalmazó verseiben ugyan hagyományos verslábakat alkalmaz, ezek szinte korlátozatlan kombinációival azonban gyakorta megalapozza a leíró metrika bizonytalanságát. Nem a versmetrum karakterének, az uralkodó lejtésnek a megítélésével van a gond, hanem a mikrometrikus pontossággal. Mert hiszen kínálkozó és lejtésharmóniát garantáló anapesztikus értelmezést nem igazolhat a kéttagú lábak elemzéséből adódó, lejtéstörő trocheus szereplése, mert nemritkán találhatók szabad trocheusok e jambusi verselésben („diadalmas napsugár-katonák”).

Alkalmi anapesztusok érzékelésére természetesen nemcsak a korai versek kínálnak lehetőséget – fenti példáinkat ilyenekből vettük –, ez az esély a költői pályát végigkíséri, a metrumkezelés természetes következményeként. Elég, ha egy-két kései versre utalok: *Esti gondolatok*, *Debrecen börtönében*, *Egy füvet keresek*, *Névtelenül* stb.

Gulyás Pál jambusi költeményeinek a lábazásban mutatkozó változatossága egyéb formai variációkkal kombinálódik, általában is érvényes ez, nem csupán a jambusi versekre. Strófatípusok, rímek, sorszótagszámok, sormetsetek, alkalmi, ritka metrikai enjambement-ok (*Ez itt az éj*) kaleidoszkóp-színessége mellett külön figyelmet érdemelnek egyes versekben, vagy többrészes versek részeiben a jambusi metrum kapcsolásai más metrikai formákkal. Jambusi sorok vagy versrészek mellett találkozunk olykor hexameterrel (*Ábrándom estharangjai*, *Utolsó látogatás*, *Budapest Kolumbusaihoz*, *Selyemhernyó*), disztichonokkal (*Hinta*), ütemező változatokkal (*Jó itt, A halál előtt*); trocheusi metrumokkal (*Hajnali nyugtalanság*) stb. A gyakori stanzák sokszor csupán a nyolcsoros strófikusságra hagyatkoznak, több szonett csonka (4+3+3 soros három strófából áll, mint többek között *Az akácok sorfala*), a terzinát olykor csak a háromsoros strófa jelzi a hagyományos sorszótagszám és rímelés mellőzésével, variálásával (*Az elmulás kútja*, *Süllyed a világ*, *Ábrándjaim*, *Hajnal előtt*).

Maga az alkotói karakter versekben is tiltakozik minden kemény formai nyűg ellen, ahogyan a *Beszélgetés az Énről* mondja: „a mérték pontos és ragyog. – De mondd, mit ér a centiméter? – A mérték fölött leng az éter.” A nembeli lét és a közvetlen történelmi-társadalmi idők filozofikusan átélte közös abszurditásában – leszámítva a véletlenszerű vagy éppen menekvés-ként keresett önfeledtség alkalmait – gyanús minden harmónia még a művészetben is. Ahogyan a *Lágy rímekben* olvashatjuk: „Más forma kell, keményebb, véresebb”. A végletek között vergődő személyes sors legszebb és legpontosabb vallomásainak egyike a *Csillagsors*: „Lehajtanám fejemet egy fűszálra – S rámdőlnek a világ oszlopai.” Ilyen alkat, ilyen szemlélet motivál-

ja a klasszikus formák, köztük a hexameter elleni furcsa gesztusokat (*Búcsú a Mestertől, Budapest Kolumbusaihoz*).

E végletek tanúi a metrumok, a ritmus is. Látványos szakításokat a konvenciókkal, szokatlanságokat sokszor elkerül főképp korai, de későbbi verseiben is, a rezignált lelki nyugalom vagy az önfeledtség pillanatainak harmonikus hangulatai fegyelmezett verseléshez vonzzák. Említhetjük – számos példa közt – a következő verseket: *A lombok fundamentuma, Hegedűszó az erdőn, A vér diadalútja, Termő rejtelem, A közelgő tavasz, Induló hó, Az ember káprázat, A szó* című költeményeket, vagy a *Tékozló* mindkét változatát. A másik véglet verseiből: *Őszi eső, Tavaszi ibolya, Az atom imája* stb. Közöttük sok-sok vers a harmonikus szabályosság és a diszharmonikus metrikai zaklatottság versbeli belső küzdelmét jelzi.

A sorozatosságban is érvényesülő, versméretű szimultaneitás (az erre pedig kedvező jambusi versekben) igen ritkán jut érvényre az időmérték és az ütemezés sormetszeteinek erőtlensége vagy elmaradó kapcsolata miatt (*Trombita*), a trocheusi versekben jóval gyakoribb a szimultán metrum, csak néhány címet idézünk itt: *Augusztusban, Elment, Holdvilágos éj, A tücsök* stb.

A klasszikus kötött strófaformák közül csupán az alkaioszira találunk két verspéldát (*A búvölő tavasz, 1927–28 – A niklai Berzsenyire, 1936*). A búvölő tavasz szinte maradéktalanul követi a metrikus szabályokat, ezekbe még az 5. és a 13. sor névelős anapesztusi arsisa is beleillik, a 20. sor záró trocheusi dipódiájának spondeusi karaktere sem feltűnő, a 8. sor jambusi kilencesének spondeusi karaktere (spondeusi sorvéggel!) beszédes funkcionalitást érvényesít (*s alatta lassú méltósággal = jj,s,s,cs*). A *niklai Berzsenyire* 2. sorában tribrachis áll az anapesztus helyén (*lantját Hádészbe dobta, idegeit = s,s,j,tribr.,j*), 8., záró sorában pedig spondeust követő rövid szótag helyettesíti a második daktilust (*és a tömérdeknek a kevés kell = d,s,cs,t,s*). Mindkét metrikai „szabálytalanság” funkcionális érdekű, a záró sor eggyel kevesebb daktilusa révén, némiképp hasonlóan ahhoz, ahogyan Babits *A sziget nem elég magas* című hexameteres versében csonka a záró sor.

*

Trocheusi versek – kétharmaduk szimultán metrumú –, többnyire hét és nyolc szótagú sorokból szőtt költeményekben található, arányuk a lírai életműben 4–5%. A verslábazás kevésbé variált, mint a jambusi versekben, kevés pirrichius és choriambus mellett néhány ellenkező lejtésű láb (jambus), egy-két sorban közömbös lejtésű utolsó egész versláb villan fel, mint a konvencióktól való parányi eltérés. A trocheusokra és spondeusokra hagyatkozó verslábazás szimultán trochaizálásának tankönyv-példája Fazekas Mihály *Nyári esti dal* című költeménye, ehhez a verseléshez valóban az *Elment* közelít leginkább, bár ebben is, vagy a hasonló *Augusztusban* és *Az első dal anyja*

című versben is több a fent említett variációs versláb. A *Három ember* 11 szótagú, 6/5 osztású soraiban sűrű a lábazás variáltsága, a trocheusi metrum sorozatossága, dominanciája főképp a második strófát jellemzi. – Több pirrichiusi és jambusi lábbal bizonytalanított trocheusi metrumot érzékelt a tízesekből álló rövid vers, *A kilométerkövön*:

Leülök a kilométerköre,	p,p,p,s,t
bámulok Hadház felé előre.	t,s,t,t,t
Most egy ökörszékér ballag erre,	ch,j,t,t
vánszorog, pedig alig van terhe.	t,t,p,s,p

De az ökrökön nehéz a bánat,	t,t,t,t,t
csak úgy húzzák szemükben az árnyat,	s,s,j,p,t
mely a Napot nemsoká lefogja,	p,j,t,t,t
melytől nemsoká sötét a boglya.	s,t,t,t,t

Szótagszámváltó, csekély lábazási variációt mutató hangulatos trocheusi vers az *Ingó sziget*, hasonló a 8–7-es periódusú *Ég a kályha* is, utóbbiban a szimultaneitás szinte sorozatosságot jelez.

*

A harmincas évek előtt monometrikus ütemező verselésre akad ugyan néhány példa, számuk tíz alatti, nevezetes köztük *A naptalan ház*, e verselés aránya aztán a harmincas évek közepétől jelentősen megemelkedik, bizonyára a népiességhez való szorosabb kötődés, a *Kalevala*-élmény alakítja a ritmikai érdeklődés ez irányú terebélyesedését. E metrikai változat kiteljesedése tehát a költői pálya záró évtizedére esik. Néhány cím a nevezetesebb költemények köréből: *Öreg ingaóra*, *Fény esett a parasztba*, *Meggyfabot*, *Újévi vásárfia*, *Veres Péter*, *Sinka Istvánhoz*, *A terohalmozó*, *Kisbudapest*, *Most repül!*, *Biharbojt*, *Cseresnyés*, *Somodi Borbála*, *Kassai emlék*, *Főző Péter*, *Üzenet Máramarosszigetre* stb. E verseknek szinte mindegyike népköltészetünk kedvelt lírai sorszótag-számát, a 8-ast, 7-est variálja, olykor a 6-osok is megjelennek, az ezektől való eltérések száma kevés, a metszetek gyakran szavakat szelnek, a páros, kereszt-, félrím mellett variált rímelés is szerepel, a négy- és nyolcsoros versszak uralkodik, de számos költemény itt is antistrófikus. Érdekes a három tételes *Ditrón*, amelynek 2., 3. része nyolcasokból áll, az első rész azonban alighanem egyedüli példa e költészetben a sorozatos felező tizenkettősre.

*

Időmértékes, ütemező vagy szimultán következetes (sorozatos) mérték hiánya tíz-tizenöt versben szabadverses ritmizálást sugall, bennük többnyire a rímelés is variált, olykor pedig időmértékes mozaikok színezik a ritmust.

A sorok szótagszáma igen változatos, akad kétszótagos sor is (*Felhőszakadás*), 15–20 szótagnál hosszabb sor is (*Nem követtél a háborúba, Vándor, Felhőszakadás, A pillanatok*), szinte prózaverses a *Mozart idézése* 3. és 5. tétele (a többi jambusi metrumot követ). Szótagszámtartó rövid vers az *Illésnek, a prófétának*:

Isten prófétája, Illés!
Vágtass a vulkánok lángján!
Gyűjtsd gyorsan ránk a levegőt!
Égjen az egész Természet!

Az első és a negyedik sorban egy-egy lejtő láb (trocheus) mutatkozik, a harmadik sor végén choriambus, a negyedikben trocheust követő pirrichius, különben végig spondeusok a verslábak, ha időmértékes metrumot próbálunk keresni a rímtelen kis versben. Felező ütemezést csupán a harmadik sorban találunk, végeredményben tehát egyedüli sorozatosság a szótagszám. Szótagszámtartó, ametrikus, rövidsoros szabadvers számomra e költemény.

*

A klasszikus kötött sorformák közül mind a hexameter, mind a pentameter megtalálható e költészetben, utóbbi disztichonos versekben. Önálló hexameteres vers *A színek alvó ura* (1928, 14 sor), illetve – cikluson belül – a kétsoros *Európa népeihez* (1943). Jambusi-anapesztusi sorok és hexameterek periodikus váltakozása jellemzi az *Ábrándom estharangjait* (1928, 22 sor), hexameter a 102 sorból álló jambusi *Utolsó látogatás* záró tizenöt sora, a költemény V. tételének második része (1928–33), a jambusi *Budapest Kolumbusaihoz* 31., 33., 35. sora (1936, a vers 35 soros), és a szintén jambusi *Selyemhernyó* 6, 11., 16. sora (1937, 17 sor). A *Kozmikus közepszer* (1938, 20 sor) páros sorai négyes és ötödféles jambusi sorok, a páratlan sorok fele hexameter (1., 3., 7., 17., 19), pentameter az 5. sor, négy sor pedig variált metrumú. A disztichon-hexameterekkel együtt összesen körülbelül száztíz hexameter soknak ugyan nem mondható, de szereplése mégis jelentős (akárcsak a csaknem 60 pentameternek), ha figyelembe vesszük, hogy Adytól vagy Szabó Lőrinctől alighanem egyetlen ilyen sort sem ismerünk.

Disztichonos önálló versek 1928–30 között: *Máguszi éj* (14 sor), *Nyári zápor* (30), *Gyermekem a porban* (10), *A csillagok alatt* (10). 1931-es a jambusi *Hinta* (78), ennek 47–48., 57–58. sora egy-egy disztichon. E versek között található Gulyás Pál talán leghíresebb költeménye, a *Debrecen, ó-kikötő* (1937); a 34 sorban tíz hexameter és tizenhat pentameter, összesen tíz ép disztichon lelhető.⁵ Egy évvel későbbi vers a *Vezeték*, ennek húsz sorából tizenhat vesz részt az összesen nyolc disztichonban.

Mind a hexameteres, mind a disztichonos versek a metrumkezelésben is megmutatók elvi végleteket tükröznek, a Babbitstól való elszakadás ezektől

az antik mértékektől is eltávolítja a költőt (*Búcsú a Mestertől*, 1936). A *Budapest Kolombusaihoz* befejező sorai nyílt gúny tárgyává teszik a hexametert, azt a verselési formát, amellyel korábban harmonikus békében volt a lírikus, a *Debrecen, ó-kikötő* pedig gyakorlatilag kever olyan sorváltozatokat, amelyek (nem a ritmus, hanem) a metrum tekintetében az egyéni szabadság árnyékában feltűnő szabadosságról árulkodnak.

Prozódiai, metrikai szempontokból egyaránt épek a hexameterek a harmincas évek előtt írt versekben (*Az ábrándom estharangjai* 17. sorában röviden hangzik a *túlélők* első tagja, az ortográfia hagyománykövető), minden tekintetben mesteri metrumkezelést tanúsítanak. Ilyen a kései hexameteres két sor is (*Európa népeihez*). A *Selyemhernyó* és a *Kozmikus középszer* néhány hexameterében is csupán az utóbbi vers első sorában találunk meglepő prozódiai döntést: hosszú szótag az *állatok* névelője. E sorforma prozódiai-metrikai vitustáncát csupán a *Budapest Kolombusaihoz* jelzi, az egész vers szarkazmusát követve. A vers befejező része néven nevezi a hexametert, holott a két-három sértetlen sor mellett valójában nem hexameterben, hanem daktilusi metrumban szól a költő.

* * *

A költő születésének centenáriumi ünnepségén Debrecenben, rövid előadások között hangzott el alábbi rövid írásom Gulyás Pál hexameterével kapcsolatban.

A színek alvó ura az 1934-es *Tékozló* darabja:

Alszik a táj szomorún... Óh mondd, hogy a fák tetejéről
 a viruló napfény ingó bástyája hová lett?
 Összeborult a tűnő sugarak szép tűzpalotája!
 Áll csak az ég, a kiterjesztett árnyéku erősség,
 5 áll csak a tompa homok csillagtalan ősi anyagja.
 Hol van az égi művész, ki befesti aranyra-lilára
 árvácskák ezerét és kékre a hű nefelejcsét?
 Hol van a művészek művésze, ki titkon elosztja
 a sarkantyuvirág levelének zöld erezetjét,
 10 mint a kerék egy-pontba futó küllőit a mester?
 Hol van most a keresztspók ragyogó fonalával?
 Hol van a lombok szelleme most, a nyugtalan árnyék?
 Alszik a színek erős ura a magas ég ravatalján,
 fénytetemére gomolygva borúl az ezüstködű felhő.

Közvetlen élmény, alkalmi látvány, hétköznapi természeti jelenség készíti tűnődésre a költőt, akinek lelkülete, kedélye a gomolygó felhőtől borított táj szomorúságával azonosul. A második sor végén a *hová* kérdését a 6., 8., 11.

és a 12. sor élére került *hol* kérdése nyomatékosítja, valamennyi a tovatűnt fényt, a derű esélyét keresi, a tájjal egygyé vált ember egyszerű vigaszát. Erős állítmányok (*alszik, összeborult, áll, borul*) indítanak sorokat, a záró poénban sor közepére kerül a *borul*. Állítások és kérdések váltogatják egymást, az előbbiek a homályossá vált, ezüstködbe burkolt jelent mutatják, a kérdések pedig a közvetlen közeli múlt festői képeit idézik, a fényben fürdő, felhőtlen világ szívárványszíneit, a létezés természetes harmóniáját. Azt, amit megtör a gomolygó felhő, s aminek hiánya hasító fájdalom.

A fény keresése lassan a fény siratásába vált, a percnyi élmény tágul, szorongató, filozofikus távlatot nyer. Ennek oka a *ravatal*-kép. Értelmezése nem könnyű, hiszen lehet a percnyi hangulat hiperbolája, hasonlat inkább, mint képzelt valóság, úgy alszik a fények ura, mintha a magas ég ravatalán feküdne. Lehet szó azonban a fény haláláról is, alszik a fények ura, de már sohasem ébred fel. A homály, a sötét időtlenné vált, a világ összeborult, végleges az eleven, színes élet eltűnése. Ennek a kozmikus elmúlást sugalló értelmezésnek útjába az alvó úr jelzője áll: *erős*. A személyes elmúlás bánatát azonban ez sem zárja ki, hiszen minden létező gyöngé, egyszer elalszik, elveszti a színeket, fényeket, s többé nem ébred föl.

Kétségtelen azonban, hogy a fények urát kereső kérdésekbe bújó festések, a sugarak szép tűzpalotája, az arany és a lila színek, a kék nefelejcs, a sarkantyúvirág zöld erezetje, a keresztspók ragyogó fonala, a lombok képe, tehát a közelmúlt emlékei felemelő vigaszt hordoznak, valós reményt, ha az erős alvó felébred, hiszen visszatér a fény, s ha mégsem, akkor elvi vigaszt, hogy megláthattuk azt, ami egyszer, akár személyesen, akár kozmikusán végképp elvész. A fény siratásával párhuzamosan működik az emlék szelíd, különös vigasza.

A költemény állítás–kérdés váltakozására épülő belső, dinamikus szerkezete hasonlít Berzsenyi Dániel *A közelítő tél* című nevezetes versének állítást–tagadást váltogató szerkezetére. Klasszikus verselés jellemző mindkét versre, aszklepiadeszi strófákból áll *A közelítő tél*, hexameterekből *A színek alvó ura*.

Gulyás Pál hexameterei az antik mérték zökkenőktől mentes, művészi harmóniáját a ritmus szűkebb értelmében, a metrumban is érvényesítik. A daktilusok modern fölénye a spondeusokkal szemben (60–40%), a daktilusokban gazdag hexameter-sorváltozatok dominanciája Kosztolányi Dezső, Dsida Jenő, József Attila metrikai gyakorlatának közelségét jelzi, az eredendően epikai metrum líraizálódásának bővületében. Az öt daktilusú sorváltozatok a hatodik és a verset befejező 13–14. sorban a végig jellemző metrikai dinamizmus reprezentánsai, a felfokozott érzelmi állapot kifejezői. A metrum itt a közelmúlt elevenségét s az utána kiáltó lélek izgalmát követi, nem a fényefosztott, tompa látványt. Akárcsak Radnóti Miklós *Álomi táj* című anapesztusi metrumú versében. A jelen s a közelmúlt feszítő ellentéte az emberi él-

ményben a forma nyugalmat sugalló rendjében oldódik fel, végtelen képek közt is reményt, lelki egyensúlyt sugalmazva. Valamely bizonyosságot a bizonytalanságban, viaskodást a kétségekkel, tragikum nélkül.

*

Összefüggő tizenöt hexameter-sor, szinte önálló vers zárja az *Utolsó látogatás* című hosszabb költeményt, amely szintén a *Tékozlóban* jelent meg. Az öt tételből négy, körülbelül nyolcvan sor hosszabb-rövidebb jambusi, olykor anapestusokkal kevert jambusi sor, ilyen az ötödik tétel stanzája is, mindezt végül az említett hexameterek zárják.

Gulyás Klára szíves szóbeli közlése szerint a vers abból az élményből fakad, amely a költőt akkor érte, mikor utoljára látta súlyos beteg, elhaló nagybátyját, Gulyás Imrét. A lírikus képzeletében mitikus látomás bontakozik, az embert alkotó elemek kaotikus, esztelen küzdelme az emberi élet ellen. Elválík immár a lélek önnön kódétól, a testtől, *föltámad a fény és eloszlik a kód*. A vers elején vágató két ló, menekülve a sötétségtől, tér vissza központi motívumként a hexameterekben, ahol a távozó képzelte élményét egyes szám első személyben, sajátjaként mondja a költő:

- Szálltak a gyors paripák, forgott a vidék körülöttem,
most is hallok az elmaradó levelek zuhogását.
Mint a varázsló csöpp karikába legyint palotákat,
a kék távolság ütemére a ház pici pont lett.
- 5 Sűrű lepelbe borult a ház, hol kín s zokogás közt
most megy teljesezésbe a Mindenség akarata...
Szálltak a gyors paripák! Villám se repül sebesebben.
Nyargaltak s fejüket büszkén oldalra vetették!
Mínd levegőbe rohant, földről magasan levegőbe!
- 10 Megtorpant tetemük, tombolt szikrázva patájuk!
Ekkor gyeplejüket hanyagul hátukra vettem
– „Menjete, állatok! – Árnyas az ég! – A Nap tüze elszáll!
Sírba hanyatlik a Nap, s porain már mormog a tenger!”
Szálltak a gyors paripák, forgott a vidék körülöttem,
- 15 most is hallok az elmaradó levelek zuhogását.

Személyes elmúlás, világlomás kettős apokalipszise az élmény magva, ami a test, a matéria, a Föld béklyójából szabaduló emberi léleknek inkább öröm, mint bánat. Rémület az oktan állatoknak, a két gyors paripának, hiszen gyeplejüket vesztve villámnál sebesebben rohannak ismeretlen végzetük felé. A szabaduló léleknek azonban rendíthetetlen a nyugalma, minden bizonytalansággal az örök világosság, a fenséges fény evangéliumi reményétől. Nem fáj a zuhogó levelek elmaradása, a pici ponttá lett egykori ház egyszer még felvillanó képe, feledésbe merül a siralom völgye.

A képekben megnyilvánuló állati lendületet, a vágatás iramát ebben a versben is a daktilusok robogása (58%) közvetíti, az ember nyugalmát pedig a forma zökkenőmentes, maradéktalan épsége. Végletek ütköznek tehát ebben a versrészletben is, kettős funkcionalitással a metrum tekintetében. Figyelmet élez és nyomatékosít a hosszú vers befejezésének látványos metrikai változása!

*

A két rövid költemény egybehangzó sugallata, hogy Gulyás Pál briliáns mestere a hexameternek. Kosztolányi esetében ugyanezt egyetlen hosszabb hexameteres vers bizonyítja (*Lám, ma újólag az álom...*).

A metrum virtuóz kezelésének bizonyítéka az *Ábrándom estharangjai*. Hexameteres és négyes jambusok periodikus váltakozása a költemény egyedi metrumba. Amellett, hogy az elvileg ereszkedő-emelkedő időmérték szabályos hullámzása alkalmas mind a harangszó, mind pedig a levegőkoszorús fák szelekben ingó lombjainak metrikai festésére is (akár Csokonai *Újesztendei gondolatokjában* a trocheusi-jambusi sorok periodikus váltakozása funkcionális metrikai követője az ingaóra mozgásának, ahogyan ezt Julow Viktor felismerte), hordoz más különlegességet is: a költő elé példát állító fákat, a szelek szelíd harangjait olyan metrikai harmóniával említi a különben viaskodó költemény eleje és vége, ami a nyelvi-metrikai érzék kivételes remeklése. Lejtésharmóniába kerül a hexameter és a jambusi sor. *Nem telek én be sosem veletek, levegőkoszorús fák, – szelek szelíd harangjai; Nem telek én be sosem veletek, levegőkoszorús fák, – ábrándom estharangjai!* Az ismételt hexameter hangzó lejtése emelkedő, a hangzó verslábak: choriambus, négy anapesztus, csonkaláb. Arany János *Az elveszett alkotmányban* mutatott ilyesmire remek példát, aztán említett versében Kosztolányi. Nem példátlan ez a nyelvi lelemény, de funkcionális hitellel csupán a Csokonai értelmében vett poéták műveiben találkozunk vele. – Megemlítem, hogy a *Hinta* című vers harmadik részében némiképp hasonló élmény libben élénk: két jambusi stanza élére kerül egy-egy disztichon! Hexameteres és jambusi sorok kapcsolata egyetlen versen belül ritka tünemény, de akad rá példa az antikvitásban is. A magyar költészetben Fazekas Mihály *A kétségbeesett szerelem* című hexameteres versét három alkaioszi strófa zárja, Vörösmarty Mihály első hexameteres eposzában, *A hűség diadalmában* pedig jambusi és anapesztusi metrumú strófák, betétek találhatók.

A játékos véletlen röpke tüneménye *A Holdról* többnyire jambusi-anapesztusi metrumú rövid lírai sorai között megbúvó két sor: *tejszinü távoli fénye / ráfut a fák tetejére*. Ez bizony, akárhogy nézem, harmaddierézissel tagolt egyetlen hexameter, miként Weöres Sándor a *A tündér* című versének mindjárt a kezdete: *Bóbita, Bóbita táncol / Körben az angyalok ülnek...* Az időmérték

valós működését bizonyítja a költő prozódikus figyelme, hiszen – metrikailag helyesen – a *tejszinü* két záró szótagjában rövid a magánhangzó!

Az idézett költemények keletkezési ideje a húszas évek vége.

*

Gulyás Pál műfordításai körében egy Schiller-hexameter mértékű fordítása s Hölderlin egy hexameteres versének bizonytalan metrizálása érdemel figyelmet. Ez az utóbbi talán azért is, mert a harmincas évek után a metrum-szemlélet nagyszabású változást jelez Gulyás Pál költészetében. Egy-egy alkalmi hexameter felbukkan ugyan a *Selyemhernyó* című versben (6., 11. 16. sor), *Az Alföld csendjében* (1943), de a korábban is ritka, ám legalább magas művészi szinten mégis létező antik metrumok szinte végképp tovatűnnek. A költő 1936 tavaszán int – meg nem érdemelten gúnyos – végbúcsút a hexameternek, kötetbe fel nem vett versének végén: *Budapest Kolumbusaihoz*. Eszerint sokan „inkább hallgatnák a berényi juhok mekegését...”, mondja mindezt Gulyás Pál, előtte három nem-hexameterről állítva, hogy pedig verse most hexameterben robog... Társadalomfilozófia és művészetfilozófia, városiasság és népiesség, ideák mellett a művészi formák oldásának eszméje keveredik össze, termékeny ellentmondások közben. Az antik formák korábbi ritkaságát, majd ezek teljes feladását egyaránt magyarázzák a *Búcsú a Mestertől* első tételének (*Vipuneni igéivel*) eme sorai: *Mester, az antik formák csókja meddő, / de mint kegyetlen csillag ragyog. / Üres súlyoktól puffadt hátizsákom / s akkor tudtam meg, mily üres vagyok...*

Ady, Németh László, Földessy Gyula, az *Edda*, a *Kalevala*, az Evangélium, sajátos mitologikus-filozofikus látomások, történetfilozófiai, művészetfilozófiai hatások és élmények özönében csaknem odaveszett az esztétikai, ebben a metrikai harmónia ama vigasza, amit a jambussal kapcsolatban József Attila annyira megbecsült. Következtek az új s új utak, az idők diszharmóniáját követő eszközváltozatok, hőszi küzdelem a veszendőnek indult rendért, nem kérve kegyelmet magának, nem alkotva saját vigaszt sem, vállalva a törékeny test, a törhetetlen szellem gladiatori bátorságát, Vigny versének, *A farkas halálának* szellemében.

A disztichonok prozodiája is ép *A gyermekem a porban* s *A csillagok alatt* című versekben, a *Máguszi éj* első és ötödik sorában egyéni licencia mutatkozik (*vagyok a = ∪ --*; *olajfa hajló = ∪ - ∪ ∪ -*), ejtési változatot követ a 11. sorban a *melyet: --*. A *Nyári zápor* negyedik sorában a *megszületik* nyílt záró szótagja, 29. sorában pedig a *volna* szóvégi nyílt szótagja hosszú. A *Debrecen, ó-kikötő* második sorában a *védte* nyílt második tagja hosszú, mintha a nyelvileg lehetséges *védtek* helyére került volna.

Ilyen s más prozódiai eltérések akár hagyományosnak is tekinthetők, különös változatok bővebben találhatóak akár Kosztolányi, akár más XX. századi költők időmértékes verseiben, pejoratív konzekvenciákra alkalmatlanok.⁶

*

A külső és belső forma változatosságra való törekvését Gulyás Pál nagyobb, száz sornál hosszabb verskompozíciói is egyértelműen tükrözik. *A naptalan ház* kétütemű szótagszámtartó hetesekből szövi négy soros strófáit, melyeket számozás bont változó méretű öt szerkezeti részre. Szokatlan méretű, tizenhat soros, kereszttrimes strófákból áll az *Üzenet Máramarosszigetre*, ahol a sorok kétütemű hatosok, hetesek. Csillagokkal tagolt szerkezet, félrímes strófák, ütemezés mutatkozik a *Cseresnyésben*, hasonló tagolás látható a jambusi *Az utolsó ige* című vers negyven rövid része közt, miként a *Váradai rekviumban*, ahol a jambusi metrumú szótagszámváltó sorokban kereszttrím mutatkozik. Számok és csillagok jelölik a művek részeit a *Tékozló*, az *Ady szobra elé* s az *Erdély sorsdöntő óráiban* variált jambusi soraiban, balladás részekkel az utóbbi versben. Számozott részekből áll a hexameteres zárlatú jambusi nagy vers, az *Utolsó látogatás*, a szótagszámváltó jambusi *Búcsú a Mestertől* és az *Itáliához*, a 3. és 5. részében szabadverses, különben jambusi Mozart idézése, a változatos ütemezésű *Újévi vásárfia*. Minden szerkezeti jelzés nélkül, spontán tagolódnak részekre a következő jambusi metrumú versek: *Schiller-köszöntő*, *A mythosok határán*, *Kassa kapui előtt*, trocheusi hangzattal *A Kalevala kórusa*, ütemező metrummal *A terohalmozó*.

SUMMA

Gulyás Pál létfilozofikus, egzisztencialista alapszemléletű költészete az általában társadalmi-történelmi irányú korabeli magyar irodalomban újat jelentett, a lényegében magános lobogás pedig fokozott idegenkedést váltott ki. Akkor is, ha ez a líra a meghatározóan melankolikus, a kozmikus abszurditással maradék vigaszok reményében szolidan viaskodó hangja mellett nagy versekben szólalt meg közösségi ügyekben, mind az emberiség, mind különösen a nemzet előtt álló, sorsdöntő – történelmi, társadalmi – kérdésekben. Az egyetemes létezés örökös drasztikus sorsát folyvást szem előtt tartva támadtak benne hatalmas dühök, ha az élők az élet ellen fordultak, ha a megadatott életek a káprázat vigaszait vetették el, amikor a pusztítás útját választották. Elsősorban ezek a valós értékeket védő indulatok kapcsolódtak be az alkotót a közérdeklődés korabeli áramába anélkül, hogy az egyetemes filozofikus indíttatás kellő megértést, rokonszeretetet váltott volna ki.

A horror vacui vigasztalhatatlan, monoton bánatán a maradék vigaszok révén hősiesen emelkedik túl az ember, humánus részvétellel minden ártatlan

veszendő sorsa, maradéktalan tisztelettel az élő élet antropomorf értékei iránt. Méltó vigaszokat kutat és teremt az, aki tudván tudja: a tudatos létezés talán egyetlen értelmes alapja a szemlélődő és teremtő önfeledtség, az ép érzékek s a tiszta lélek spontán öröme. Élet és költészet úgy válik eggyé, hogy sosem feledi és sosem engedi feledni a létezés abszurditása mellett az élet s az életek esélyeit. Az eszme, a gondolat eme abszolút végletek között bolyong – dinamikus érzelmek, hangulatok, gondolatok akkordjai zúgnak a lant húrjain.

*

Az egyetemes és az egyedi párhuzamos, szintetizáló szemlélete a tiszta harmóniát csupán a percek ritka végleteiben fogadhatja el, az értelem kontrollja nyomán hazug a permanens harmónia. A költő tehát következetesen riad minden túlzott szabályosságtól mind a hétköznapi életben, mind saját művészetében. E vonatkozásban sem érdektelen az, amit 1940-ben írt: „A líra műhelytitka: a lírikus életének egysége. Ezt az egységet kell megkeresnünk a mű mögött. S az élet mögött a mű egységét. – Nincs szomorúbb, mint a műben a lét széttört egysége, s nincs szomorúbb, mint a létben az összetört mű.”⁷ Jól látja ennek lényegét Kerényi Károly, aki 1944. március 8-án kelt levelében „...a Te egyszeri, még-nem-volt-s-újra-ilyen-nem-lesz költői temperamentumod”-at méltatja.⁸ Kerényi így ajánlja a *Canticum Canticorum*-ot a költőnek: „Gulyás Pálnak, talán mégis megújuló magyar költészetünk útján a legelől járónak ezt az örök irányjelző táblát ajánlja szeretettel, Szeged, 1941 decemberében, Kerényi Károly.”⁹

A költő verselésének ritmikai, metrikai sokszínűségét, gazdag formai variabilitását a korabeli művészet szemlélet éppoly idegenkedéssel fogadta, mint a költeményekben megnyilatkozó újszerű világ- és életszemléletet. 1932-ben a *Napkelet* küldi vissza egyik versét „rossz rímelés miá”, Babitsnak egy alkalommal, több hozzá küldött vers között csak *A viharzó diófa* tetszik.¹⁰ Németh László a „túl merev formát” érzi idegennek, hozzáfűzve: „Mintha klasszikus mértékben porhanyósabb lennél.”¹¹ Ilyés néha csupán a túlírtásgot bírálja; Gulyás Pál azonban lényegi különöztetésre is utal, amikor közlés céljából levélben küldi meg neki a Kerényinek dedikált versét, állítva róla, hogy „...a Te harmóniára hajló természetednek is megfelelne.”¹²

Maga a költő néhány – a ritmust, a verselést is érintő – fontos megjegyzést tett *A líra „műhelytitka”* című, már idézett kései dolgozatában. „Boileau vers-tana arra int, legyünk változatosak... Adva van tehát egy végső, mindent magába foglaló lírai Gondolat. Ennek az útjába azonban nemcsak az anyagi-as szó áll súlyos testével, hanem maga a ritmus is, noha rendeltetése szerint ő a Gondolat önmozgása. A szervezetbe írt *Eszmei* Ritmus ütközik tudniillik a készen kapottal, a hagyományossal. S itt az újabb ellenállás: az *Eszmei* Ritmusnak le kell győznie saját produktumát: a Líra tulajdon teremtményeit át-

törve kénytelen előre menni a jövőbe... A Ritmus küzd a ritmus ellen, ugyanígy a Rím a rím ellen... A Rím a versfeszültség villámhárítója, csengő katharsis... Szöktetni kell a ritmust és „zökkenteni” kell (Földessy kifejezése) az egész Élet »zihálása« szerint!” – Ebbe a körbe tartozik 1932-es véleménye Németh László 1928-as, Szenczi Molnárral kapcsolatos ritmikai fejtegetéseivel kapcsolatban: „...a fix szótagszámú ütemek helyett a váltakozó szótagszámú tagot hangsúlyozza, a geometriai kimértség rigiditása helyett a tagok »zenei és értelmi egymás ellen torlódását«... A versforma a költő hangulat keringési pályája... ez a meghatározhatatlan formalengés határolj a el Erdélyitől...”¹³

Hagyományos verslábak szabad keverése az időmértékes versekben, a sorvégi egész lábak gyakori közömbös lejtése, pirrichiusok, choriambusok szokatlan sűrűsége, időnként anapestusos nyomok, a sortagoló metszetek rendszeres nyelvi erőtlensége azok a főbb metrikai jelek, amelyek a szokványos ritmusérzék számára bizarrnak tűntek s tűnnek, bizonytalanságot sugallnak az elemzőknek. Mindezzel szemben a formai fegyelem ugyancsak nyilvánvaló jelei alig nyernek méltatást (tartózkodás az extrém verslábaktól, versről versre lejtésmutató „tisza” sorok szereplése, az első három-négy kötetben beszédes prozódiai figyelem stb.). A metrikán túli formai változatosság minden eleme (rím, sorszótagszám, szerkezeti tagolás stb.) mélyen hagyományos. Látványos hiányok (szaffói, aszklepiadeszi strófák, szonett stb.) a zárt formákkal szembeni alkati, később itt-ott kifejtve elvi ellenkezés jelei, szerencsés, remek kivételek az alkaioszi, a hexameteres és a disztichonos versek. A lírai alkat, a „temperamentum” az alkalmazott formakincsben találta meg „a Gondolat önmozgását”, hagyományos értelemben is minden kihívó szabadosság nélkül. Gulyás Pál költészetét belső értékei s művészi eszközei egyaránt a magyar líra élvonalába emelik, ritmikai értelemben sem „összetört mű” a létben...

1 *Életem rövid története*, 1938.

2 BAKÓ Endre, *Gulyás Pál világa*, Debrecen, 1999.

3 BAKÓ, *i. m.*, 208, 1999.

4 BENYOVSZKY Pál, *vö. BAKÓ Endre, i. m.*, 233.

5 Vö. e sorok szerzőjétől: *A magyar hexameter és a magyar disztichon*, Bp., 1997, könyv és CD.

6 Vö. BAKÓ, *i. m.*, 200.

7 GULYÁS Pál, *Nyugaton át kelet felé. Tanulmányok*, Bp., 1993, 167.

8 *Adj ideákat az időnek. Kerényi Károly és Gulyás Pál levelezése*, Bp., 1989, 89.

9 *I. m.*, 112.

10 *Levél Illyés Gyulának*, 1932. ápr. 18., 19. Hítel, 1997. nov., 77–79.

11 *Levél Gulyás Pálnak*, 1933. jan. 23., *Egy barátság levelekben*, Bp., 1990, 39.

12 1941. dec. 12., Hítel, 1998. febr., 85.

13 Vö. *Nyugaton át kelet felé, i. m.*, 145. skk.

Hagyomány az eredet távlatából

(Gulyás Pál irodalomszemlélete)

Egy ilyen alcímet választó értekezés aligha kerülheti el két előzetes kérdés megválaszolását. Az első kérdés arra vonatkozik, hogy egy szövegtörzset mely jelentéselemei olvashatók irodalomról tett kijelentéseként. Bizonyára figyelembe kell venni azokat, amelyek a nyelv státusát, mű és alkotó kapcsolatát, az irodalmi kánonokat, az esztétikai érték mibenlétét, a történetiséget, kultúrák és irodalmak viszonyát érintik. Jelen dolgozat ezek közül csak néhányat fog értelmezni. A második kérdés arra vonatkozhat, milyen műfajú írások vizsgálhatók egy szerzői névhez kötődő irodalomszemlélet kutatásakor. Amennyiben egyrészt a szövegek létmódját szövegközi relációk kölcsönhatásaként gondoljuk el, másrészt mű és kommentár státusát dinamikus alakzatként értjük, akkor nemcsak értekező prózai művekből olvashatók ki nyelv-, hagyomány- és kultúraszemléleti kijelentések. Előre kell azonban bocsátanom, hogy bár ebből a szempontból is számos tanulsággal szolgálhatnának, Gulyás Pál esszéi és kritikái mellett verseit nem vonom be az értelmezés terébe.

Az itt most nem igényel különösebb bizonyítást, hogy Gulyás Pál mind önértelmezéseiben,¹ mind a recepciótörténet megállapításaiban a népi írók mozgalmához tartozóként jelenik meg.² A népi mozgalom felemelkedése bizonyára szoros kapcsolatban van a húszas, harmincas években megjelent politikai, szociális és esztétikai válságjelenségekkel. A századforduló modernista, majd avantgarde törekvéseivel szemben az európai művészet-, illetve gondolkodástörténetben ekkor megerősödött a hagyományhoz, a múlt értékeihez való visszafordulás igénye.³ A klasszikus-modern tradíció válságára az individualitástól való elfordulás különböző módjai jelentkeztek válaszként. Az esztétikai gondolkodás magyarországi átalakulása az első világháború után bekövetkezett nemzeti identitástudat megrendülésének traumatikus élményétől is aligha függetleníthető.

Gulyás Pál *Út a Kalevalához* című esszéjében így ír a modernista hagyomány folytathatatlanságáról: „Ady sorseszmenye, lassan rájöttünk, nem a mienk volt. Egy objektívabb fordulatra lett szükség, egy új egyensúlyra ember és természet között. Egy kifelé forduló szemre, olyan körképző pontra, amely a természetből tér vissza önmagába, amely már egyúttal én. A termé-

szeten át én.”⁴ Természet és én egyensúlyának felbomlását Gulyás az individualitás felerősödéseként látta, amelyet ő a magyar irodalomban egészen Ballasitól kezdődő folyamatként értelmez. A XIX. századi népi klasszicizmust a személyiség és a személytelenség összeegyeztetési kísérletének tekintette, amely után Vajda és Reviczky líráján keresztül egyenes út vezetett a *Nyugat* írónak énközpontúságához. A természethez való odafordulás gulyási igénye rokonságot mutat Schiller *A naiv és szentimentális költészetéről* című írásával. Gulyás egy helyen egy egyszerű hadházi földművesnek a természetről való megnyilatkozását így jellemzi: „Meghatott engemet a kakukszónak a májusi harmatos árpával való összehangolása. Éppen az volt a szép, hogy ő nem akart abban a pillanatban költő lenni és mégis költő volt.”⁵ A földműves nem alakít ki reflexív viszonyt a természethez, hanem rajta keresztül szólal meg a természet, ő maga is természetként jelenik meg. Olyan a schilleri értelemben vett naiv költő, akit nem érintettek az önkényes és mesterkéltné formák bomlasztó hatásai. Gulyás az általa negatív értelmű jelzőként használt „irodalmisságban” többek között éppen a természet megszólaltatását akadályozó nyelvi, formai kifejezésmódot látott. Innen válik értelmezhetővé, miért kritizálta a népi klasszicizmust, egyebek mellett Arany *Toldiját* is: „egy népibe oltott, népi fölé helyezett, azt esztergályozó és racionalizáló deákos klasszikum nem engedte a népi elemek szuverén érvényesülését és kiaknázását.”⁶

A költészetnek a természethez való visszatérését sürgető elképzelés mögött bizonyára az a szintén Schiller által leírt elgondolás áll, mely szerint az ember csak a természet gyermekeként volt boldog és tökéletes. Ezt az állapotot Gulyás az ősi Egység fogalmával jelöli, amelyet a természettől való leválasztatlanság, és az emberi individualitás hiánya jellemez.⁷ Az, hogy a kultúrát és a civilizációt szembeállítja, s a kultúrát ezen Egység, vagy másként mondva az osztatlan emberi szellem forrásának tartja, összecseng azzal a schilleri állítással, amely szerint a kultúrának kell visszavezetnie bennünket a természethez. Gulyás elképzelése rávilágít a népi mozgalom azon utópisztikus elgondolására, mely elkerülhetőnek vélte a kelet-európai régió városiasodásának hátrányos következményeit.⁸ Schiller említett írásában az antik görög kultúra az, amelyben meghittten tudott élni a nép a szabad természettel. Gulyás Pálnak az antik görögségről kialakított képe annyiban eltér a schilleritől, amennyiben nem tételezi a görögök természethez való naiv viszonyát. Ahogy a *Homéros 1936-ban* című esszéjében írja: „Homérosnál is felrémlik a Természet Ding an sich-je, de csak egy-egy pillanatra. A görög konkrétság, a homérosi urbán-kultúrbázis visszariad az eféletől, mert nem tudja kézzelfogni.”⁹ Szintén erre az eltérésre mutat rá, hogy bár Gulyás az *Iliás*ban a népmesei képzeletmozgást kézzelfoghatónak tartja, az eposz nyelvi megformáltságát szertartásosnak és „parnasszien egzakt” minősíti, a magas irodalom, az irodalmisság jellemzőit látja bennük. Amit azonban értékesnek

és követendő mintának lát a homéroszi műben, az az individuálisra hangolt modern irodalom ellentéte: a görög személytelenség, a mű kollektív jellege.

A múlt században a kulturális tradícióra bizonyos mértékig Gulyáshoz hasonló módon rákérdező Kölcsey és Arany számára a görögség olyan összetartó középponttal rendelkező szerves kultúrát jelentett, amely az idegen hatásokat saját jelleméhez tudta hasonítani.¹⁰ Gulyás az idegen eredetű tudásformák átsajátításával magyarázza a görög hagyomány rétegzettségét, amely egyáltalán lehetővé teszi a későbbi korok általi megyszólaltathatóságát. A XIX. századi elődök a homéroszi eposz jelentőségét abban látták, hogy a nyelvi és kulturális összetartozó közösség számára képes saját hagyományában gyökerező világot adni. Ezzel sokban rokon koncepciót fejt ki Gulyás Pál *A görög dráma jellegvédelme és változásai* című esszéjében: „A görög dráma sorsa és alkatának vizsgálata arról győzött meg, hogy a nagy alkotások megkínánják a zárt teret, még ha a végtelenséget akarják is kifejezni, – megkínánják az etnikai zárt teret, azaz szükséges, hogy egy népi közösség acélgyűrűje szorítsa be a kifejezendő világot.”¹¹ A nemzeti-nyelvi hagyomány által hordozott közösségi világvélemény hiánya, illetve az ezt közvetítő kollektív mű hiánya az, amely Gulyás szerint Arany költői lehetőségeit is leszűkítette: a szophoklészi tragédia tökéletessége „különbözik az Arany Jánosétól. Nem zavarták meg a fejlődésben, Sophoklésnek nem kellett mesterséges epikai injekciókat igénybe vennie, nem volt evolúciós gátlása, – mitológiákat zengett fülébe a fű, fa, lomb... Homéros biztos, széles háta tartotta Kadmos városát.”¹²

A magyar kultúra szerves fejlődésének elmaradásából Gulyás gondolatrendszerében egyenesen következik a nemzeti identitás válsága. Ezért lesz döntő jelentősége annak, hogy az ő vélekedése szerint már Balassinál megszakadt „népi” hagyomány folytonosságát fel lehessen éleszteni. A fundamentumként értett hagyomány elhagyása ebben a romantikus eredetű értelemkonstrukcióban csak az integer közösség felbomlásához vezethet. Azt, hogy Gulyás lehetőségként tételezett valamely autentikus eredethez való visszatérést, jól mutatja a történetiségről alkotott elképzelése. *Nyugaton át Kelet felé* című esszéjében a népek történetét olyan arcváltásokként jellemzi, amelyek mögött bár eltemetve, de létezik egy változatlan, originális arc. A népi mozgalom tagjait olyan bűvárokként írta le, akik ezt az eltemetett arcot a tenger mélyéről a felszínre hozzák. Látható, hogy ez a hagyományfelfogás a tradíció értékességét nem annak kulturális teljesítőképességében, hanem originalitásában határozza meg. Gulyásnál a kultúra archaikumában megtalálható konstans elemmel szoros kapcsolatban áll a közösségek integritását a történeti változások ellenében biztosító, a közösség mélyszerkezetében meghúzódó célöszön. Azáltal, hogy e kollektív célöszön lehetséges kifejeződési formáját az irodalmi alkotásban látta, nála a költőnek mindig szociális, politikai felelőssége van. Ez az elképzelés annyiban bizonyára eltér

a romantikus én küldetéstudatától, amennyiben a közösségi feladatvállalás nem az én felnagyítását, de annak eltüntetését végzi el. A költő úgy válik a gulyási értelemben vett géniusszá, hogy a fundamentális hagyomány az ő közvetítésével képes érvényes válaszokat adni a kor kérdéseire, így biztosítva a nemzeti identitás folytonosságát. Ezen irodalomszemlélet viszonylagos jelenkori hatástörténeti hiányát valószínűleg éppen az okozza, hogy a közönség egymás mellett létező tradíciói között az eredet fogalma mentén végrehajtott szelekció az értékek sem történeti, sem egyidejű felsokszorozódását nem képes méltányolni.¹³

Ismert, hogy a népi mozgalom az archaikus népi kultúrában látta az egykor megszakadt szerves fejlődés folytathatóságának bázisát. A *Nyugaton át Kelet felé* című írásában Gulyás Pál az eltemetett originális kultúra hordozójaként az ősi magyar népezét, a magyar paraszt gondolkodását és a legrégebbi összefüggő nyelvemlékünket említi. Sőt, egy helyen a pentaton skálát a fundamentális igazság közvetítőjének nevezi. Látható, hogy ezt az elgondolást nem érintette meg Kölcsey azon megállapítása, mely szerint az alsóbb „életkörben” születő magyar „pórdal” nem képes a kultúra továbbfejlődésekor ösztönző erőként szolgálni.¹⁴ Gulyás nem számolt azzal a ténnyel, hogy a szerves fejlődéshez azért nem lehet problémátlanul visszatérni, mert a magyar irodalom általa sokat kárhozott beszédmódjai éppen a hagyománytörténet nyelvű létmódja miatt soha nem lesznek megkerülhetők. A magyar kollektív mű, az őseredeti eposz egykori létezését elvetve Gulyás közel kerül Aranyhoz, aki feltételezte, hogy naiv eposzunk valaha volt, de megsemmisült, feledésbe merült.¹⁵ Gulyás Pál a magyar kollektív mű hiányát a finn eposz, a *Kalevala* átsajátításával kísérelte meg pótolni. A *Kalevala*-ban megtalálta mindazon elemeket, amelyek egy értékes, autentikus hagyomány megjelenési formáját jellemzik. Annak a kérdésnek a megválaszolásával azonban a nyelvi megelőzöttség tapasztalatának hiánya miatt adós maradt, hogy a harmincas évek költői köznyelvének és a magyarra lefordított finn eposz nyelvének termékeny interakciója miképpen történhetne meg. Ez a kérdés azért nem kerülhetett be látómezőjébe, mert a poétikai beszédmódok általa sürgetett leváltását nem nyelvek kölcsönhatásaként, hanem egyszerű lecseréléseként értette. Abban, hogy mintaként éppen ezt a művet állította a magyar kultúra elé, több tényező játszott közre. A harmincas évek politikai szituációjára felelő egyik válaszkíséret a közép-európai regionalizmus s a vele összekapcsolódó harmadikutas koncepció volt. Gulyás a nagybirodalmak árnyékában élő kis népek öngazolását jelentő „Isten nagy a legnagyobbakban és legnagyobb a legkisebbekben” mondás megvalósulását látta a finn eposzban. Olyan műnek tartotta – s ez rávilágíthat Gulyás Pál történetiség-felfogásának szerkezetére –, amelynek jelenbéli érvénye az aktualitásából ered. Ahogy az eposzt tárgyaló esszéjében írja: „A kis világot védi a Kalevala tiszta dallama. A Kalevala: a kis népek apológiája. Most időszerű csak!

Mert bizony sohasem álltunk még ily közel – a semmihez... A Kalevala éppen most jön segítségünkre.”¹⁶ A mű tehát akkor válik aktuálissá, ha a kor döntő kérdéseire adott válaszként tudja a közösség érteni. Arra, hogy a hagyományozott tudással való termékeny dialógus, a múlt jelenvalóvá tétele csak a jelen aktív közreműködésével történhet meg, Gulyás Pál következő sorai bizonyára rámutatnak: „Az igazságok évezredek óta meg lehetnek fogalmazva. A kultúrát mégsem elég mint egy szótárt könyv nélkül megtanulni, – »bevágni« – az igazságokat elsősorban saját magunknak kell meghódítanunk. A kész eredményeket fel kell forgatni, mint a földet a magvetés előtt. Az igazi műveltség: a kész eredményeknek és az új igényeket támasztó életnek a küzdelme és egyensúlyba állítása.”¹⁷

Az eddig említetteken kívül a *Kalevalához* való odafordulás hozadékát abban is látta, hogy a szövegdallam sok hasonlóságot mutat az évezredes ősmagyar dallamvilággal. Ahogy a homéroszi eposzok megszólíthatóságát az általuk közvetített görög kultúra sokoldalúságában, rétegzettségében fedezte föl, úgy a *Kalevala* kapcsán is az eltérő – finnugor, germán-viking, középkori római katolikus – hatások termékeny összeillesztését emelte ki. Mindezeket túl a finn eposzban fellelte azt a schilleri naiv költészetet, amely szerinte Homérosznál csak nyomokban található meg. A naiv szemlélet és az eposz által színre vitt rétegzett kulturális hagyományrend Gulyás Pál-i összeegyeztetése azt a problémát azonban bizonyára figyelmen kívül hagyja, hogy például a középkori elemek aligha tekinthetők a naiv költészet kifejezőmódjának.

A finn eposznak a magyar irodalom elé mintaként való állítása implikálja a kérdést, hogy miképpen lehetséges egyáltalán a kultúrák közötti átjárhatóság. Madáchról írott esszéjének itt következő kijelentése nyilvánvalóvá teszi, hogy ezeket individualitásokként képzelte el: „Minden nép más-más beidegződés alatt hajlik az egyetemes ideákra.”¹⁸ Ugyanakkor abból, hogy a hagyományrendek összetettségének eredetét az idegen tradícióelemek átsajátításában látta, következik, hogy az individuális kultúrák közötti közvetítést nem tartotta lehetetlennek. Valószínűleg azért, mert a nemzeti kultúrák eltemetett archaikuma szerinte egyvalamiben közös: mindegyik Isten alkotása.¹⁹ Ezáltal viszont a saját nemzeti jelleg felszínre hozása nem a kulturális szeparáció eszköze, hanem az egységes, univerzális kultúrában való részesedés lehetősége lesz. Gulyás Pál így kapcsolta össze a hagyomány organikus fejlődéséhez való visszatérés igényét a közösségek közötti párbeszéd fenntartásának felismert fontosságával.

1 Vö. GULYÁS Pál, *Nyugaton át Kelet felé. Mély magyarság* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, Bp., 1993, 159–165.

2 Vö. POMOGÁTS Béla, *A tárgyias költészetől a mitologizmusig*, Bp., 1981; GÖRÖMBEI András, *Költészetünk és a népi líra*, Alföld, 1984/12, 3–4.

3 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Konzervatívizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban* = Uő, „Minta a szényegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 151–161.

4 GULYÁS Pál, *Út a Kalevalához*, Válasz, 1937/4, 198.

5 GULYÁS Pál, *A Kalevaláról* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 41.

6 GULYÁS Pál, *Út a Kalevalához*, Válasz, 1937/4, 199.

7 GULYÁS Pál, *Homéros 1936-ban* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 80.

8 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 160.

9 GULYÁS Pál, *Homéros 1936-ban* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 78.

10 Vö. S. VARGA Pál, „...Az ember véges állat...” *A kultúrantropológia irányváltása a fel-*

világosodás után – Herder és Kölcsey, Fehérgyarmat, 1998, 71–77., ill. 81–93.

11 GULYÁS Pál, *A görög dráma jellegvédelme és változásai* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 81.

12 Uo., 89.

13 Gulyás Pál hagyományszemlélete sok rokonságot mutat Németh László harmincas évekbeli esszéinek tradícióértelmezésével. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A múlt jelenléte. Németh László és a Sorskérdések* = Uő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, 117–134. és SZIRÁK Péter, *Olvasásmód és ön(megértés). Hozzászólás a Németh László-esszék olvasástörténetéhez*, It, 1998/3, 482–492.

14 Vö. S. VARGA Pál, *i. m.*, 76.

15 Vö. uo., 85.

16 GULYÁS Pál, *A Kalevaláról* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 29.

17 GULYÁS Pál, *Egy százhusz éves „diletáns” irodalmi tanulmány. Domby Márton Csokónai életrajza*, *Protestáns Szemle*, 1937, 472.

18 GULYÁS Pál, *Madách*, Válasz, 1934/1, 44.

19 Vö. GULYÁS Pál, *Nyugaton át Kelet felé. Mély magyarság* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 162.

Jankovics József: *Ex Occidente...*

A tanulmánykötetet összefogó európa(iság)-élmény sajátos (el)beszélői pozíciót jelöl ki a közzétett írások szerzőjének. Ugyanis a felkínálkozó perspektíva, amely a magyar és európai késő reneszánsz/barokk periódus XVI–XVIII. századát fedi le, a tematikai változatosság ellenére is többé-kevésbé egységes történeté szervezősül, a peregrináció „nagy kalandjának” és hőseinek Európa-járását, ennek előzményeit és konzekvenciáit exponálja. Ugyancsak az utazás – archetipikus jelentőségénél fogva is – teszi lehetővé, mind az egykori szereplők, mind a jelen irodalomtörténésze számára a mérlegelő, összehasonlító, időben, illetve térben való előre- és visszatekintést. Ennek a tudós szemlélődésnek a gyakran rekonstruált *története* olvasható ebben a kötetben. És mert az *írás* jelentősége forrásértékénél fogva is rendkívüli, csak növekszik fontossága, mihelyt egy sajátos, élményszerű olvasat közvetítőjévé válik. Az itt közzétett tanulmányok nagy része szövegkiadásokhoz kapcsolódott, gyakran a saját kezűleg sajtó alá rendezett szövegek bevezető tanulmányaiként, vagy pedig közös szövegkiadási vállalkozást kísérő írásokként jelentek meg. Ez a sajátos szövegismeret, amely különleges olvasási módot tételez fel és érvényesít, olyan kijelentéseket tesz lehetővé, amelyek nagyon gyakran mikrofilológiai szinten implikálnak rendkívül pontos részletismereteket, mintegy érvényre juttatva a sajtó alá rendezés megkövetelte olvasási módot. Bár Jankovics József a *Gyöngyösi*-tanulmányban (60–74.) elismeréssel említi azt a *textológiai krimi*t, amelyet Badics Ferenc bravúrosan megoldott, meglátásom szerint ő maga is gyakran vállalkozik ilyen vagy ehhez mérhető próbálkozásokra. Az (újra)felfedezés élményszerűsége gyakran átsüt a tanulmányok szövegén, nemcsak az argumentáció meglepetésértékű következtetései révén, hanem főként a bevett, hagyományozódott vélemények felülvizsgálásának, vagy az öröklődő irodalomtörténeti „misztériumok” megfejtési kísérleteinek következtében.

A kötet az Európa-élményben fogant írásokat három nagy tematikus egységbe szervezi. Az első rész („*Az üdő éjjeli gyászát levetette*”) impozánsan nyit. A kizárólagosan irodalomtörténeti szempontokkal, illetve beszédmóddal felhagyva antropológiaiaként (is) értékelhető megközelítést érvényesít. Különben az egész kötetre jellemző az a fajta interdiszciplinaritás, amely bár meggyőző filológiai-textológiai ismeretre és gyakorlatra épít, gyakran kilép az irodalomtörténeti beszédteréből, és a társművészetek és főként -tudományok releváns vonatkozásait alkalmazza, ezeket értékeli. Jól körvonalazódik ez a tendencia a Rimay- és Madách-versek képzőművészeti vonatkozásainak (38–47.) tárgyalásakor. Ugyanakkor elismeréssel azonosíthatunk olyan témaköröket régebbi datálású tanulmányokban – a történetiség és a fikció, a történelem mint retorikailag megkonstruált olvasat –, amelyek a jelen irodalomtudományában

kerültek oly erősen az érdeklődés középpontjába (a Hayden White, Cullington, vagy Foucault révén népszerűsödő kérdéskörre utalok).

A második rész („*Ez az írás légyen fegyver, pajzs*”) meglátásom szerint a kötet legkompaktabb, legértékesebb része; túlzás nélkül állítható, hogy a Bethlen-filológia egyik alapját képezi. Túl a szövegkiadás jelentőségén (levelezés), az emlékirat létrejöttének történelmi és főként irodalom- meg esztétörténeti kontextusának értékelése, a levelezés retorikai szempontú feldolgozása, végül pedig a levélíró és az önéletíró összehasonlítása nagymértékű, értékes hozzájárulást jelent a Bethlen-szakirodalom meglévő, hivatkozható eredményeihez. Újra előtérbe kerül a történelmi hitelesség kapcsán az a kérdéskör, amely már a Gyöngyösi-tanulmányban megelőlegeződött, és amely egyszerűen ígéretes perspektívákat hordoz az elkövetkező Bethlen-kutatás számára. Meggyőzőnek bizonyul a kortárs magyar puritanizmus és a Bethlen közti kapcsolat tárgyalása, hiszen a közvetlen Apáczai-, illetve Keresztúri-hatáson kívül a kortárs puritánus hatás jól felismerhető Bethlen emlékiratának szellemiségében. Jankovics József egy tradicionálisnak nevezhető vonulaton belül kérdez, hiszen a tarthatatlan világirodalmi analógiák (Montaigne és Bethlen kapcsolatának hipotézise) helyett a XVII. századi magyar irodalmi és művelődési párhuzamok relevanciáját részesíti előnyben.

A harmadik rész („*Csináljunk Erdélyből egy kis Hollandiát!*”) ugyancsak egy nagyon fontos szövegkiadáshoz kapcsolódik: az önéletíró fiának, Bethlen Mihály *Naplójának* közzétételéhez. Ez a rész – méltó befejezésként – meggyőző ellentétét rajzolja meg a szellemiségében is, nemcsak történelmi-politikai helyzetéből adódóan *moribunda Transzylvániának* és a kortárs polgári társadalmú, gondolkodású Európának. Azok a kulturális különbségek, amelyek Bethlen Mihály feljegyzéseiben említésre méltó tények, Tótfalusi Kis Miklós értelmiségiként elszenvedett megaláztatásának kiváltó okai. Az ellentmondásosságában is európaian korszerű Erdély-imágó a peregrináció hagyományának és jelentőségének meghatározó voltát bizonyítja meggyőzően. A rövidített, angol változatban (József JANKOVICS, „*Let's Make a Little Holland of Transylvania.*” *The Netherlands as seen by Hungarian Students = In Search of the Republic of Letters, Intellectual Relations Between Hungary and The Netherlands 1500–1800*, szerk. Arnoud VISSER, Nias, 1999, 67–71.) is olvasható gondolkör – peregrinusaink Európa-képe – az inspirált kutatói szempontválasztás tanulságos példája, hiszen szerzőnk amúgy sikeres törekvése az elfogult vagy utólagosan visszavetített vélekedések kiszűrése, és egy tudományos, érdembeli álláspont kialakítása a felülvizsgált kortársi vélekedések alapján.

E kötet számadásként is elismerésre méltó, hiszen figyelembe véve a legkorábbi datálású tanulmányt, majdnem húsz év kutatói munkájának a gyümölcse. Az erudíció és a filológusi-történeti tapasztalat szerencsésen kiegészíti egymást, lehetőséget adva a kimondottan irodalomtörténeti és elméleti beszédmódok összebékítésére, harmonikus és jól működő, termékeny egyensúlyba hozására.

(Bp., Balassi Kiadó, 1999)

TÓTH ZSOMBOR

Bodnár György: *Jövő múlt időben*

A paradoxonnak tetsző cím egy Komlós Aladár-nekrológból került a kötet élére. Bodnár Györgyöt megrendítik az idős Mester keserű búcsúszavai: hogy nem volt érdekes végigélnie a szörnyű századot, hogy az ember „kifogott rajta”, pedig a kezdet tiszta pillanatában az elképzelt jövő még szép volt, de megtagadott múlt lett belőle. Alfred Simon aforizmáját idézi ezzel kapcsolatban Bodnár: „Így játsszuk el a jelenben, hogy hiszünk abban a múltban, amelynek ragyogó jövője volt.” Az irodalomtörténész nem érheti be a személyes megrendüléssel, hanem a nagy csalódás magyarázatát keresve arra a felismerésre jut, hogy „a huszadik század irodalmi megújulásai – a zaklatott történelem közegében – előbb váltak múlttá, mint jelené: a magyar irodalmi modernség története kezdések, megakadások és újrakezdekések sorozata”. Az ígéretes újrakezdekések sem kapcsolódhattak problémátlanul a korábbi kérdésekhez, hanem az újabb kor újabb „kérdéseivel és válaszaival” kellett szembe-ítteniük azokat. Ezért az irodalomtörténetet, s tőle elválaszthatatlanul a kritikát is, olyan párbeszédként értelmezi, „amely a művek igazi létét, az örök értelmezést megjeleníti”.

A kötet, mint az Utószóból tudjuk, kisebb terjedelemben, de azonos címmel, már a nyolcvanas évek végén kiadásra készen állt, de a Szépirodalmi Kiadó összeomlása maga alá temette. A benne foglalt tanulmányok keletkezésének időrendjét tekintve részleges átfedések vannak *A „mese” lélekvándorlása* (1988) és a *Juhász Ferenc* (1993) című művekkel. Juhászra a mostani kötet csak emlékeztetésül céloz, de a kutatásával kapcsolatos verselméleti tanulságokat lényeges pontokon kamatoztatja; ennél szerveesebb a kapcsolat *A „mese” lélekvándorlásával*, amelynek alcíme „A modern magyar elbeszélés születése”. Hozzá képest, ha egyszerűsítve is, a *Jövő múlt időben* tárgya a modernség magyar irodalmi kibontakozása, irányzatai, periodizációja. A későbbi nehézségek külön-külön hivatkozásokat elkerülendő, előrebocsátom a cikluscímeket: *Párbeszéd a modernségről; Újraolvasás; A szocreál után, a posztmodern előtt; Kitekintés* (irodalom és filmművészet kapcsolatára). E fejezeteken belül általában az életművek vagy a művek kronológiája szabja meg a szerkezetet (Adytól Rónay Györgyig, Osváth Ernőtől Örley Istvánig, Déry Tibortól Esterházy Péterig, Horváth Jánostól Bonyhai Gáborig). Ez a megoldás arányt és szimmetriát, hullámvázra emlékeztető ritmust ad a kompozíciónak, egyúttal kitünteti azt a mélyebb alapgondolatot, hogy egyazon átfogó univerzális téma különböző aspektusairól és megközelítési módjairól van szó.

Premodern, modern (értsd: a modernség történeti szakaszai), a folyamatot részben keresztező szocreál, majd a posztmodern: ezek a periodizáció kulcsfogalmai, olyan kontextusban, amely nem állítja ezt a terminológiát merev ellentétbe hagyományosabb felosztásokkal, például a *Nyugat* három nemzedékét megkülönböztető tradícióval. Ezt a rugalmasságot szerencsésnek tarthatjuk; a *Nyugat*-kutatás aligha mond le szívesen a generációs időrendről, hiszen akkor a vitákat, az elvek összecsapását és azokat a poétikai változásokat, amelyek a folyóirat történetétől elválaszthatatlanok, absztrahálnia, tértől-időtől függetlenül kezelnie kellene.

A *premodern* Bodnár fölfogásában a naturalizmus és az impresszionizmus korszakát (stílusirányzatát) jelenti. Többek között Komjáthy Jenőt és Heltai Jenőt, a prózában Asbóth Jánost, Ambrus Zoltánt, Justhot és Bródyt sorolja ide. Ők a magyar

modernség elődei, de Komjáthy „filozófiai szimbolizmusa” nem fejlesztette ki magából a „szimbolista nyelvet”; a naturalista művészregény hőseiben pedig (Justhnál, Bródynál stb.) „párhuzamosan alakul az életérzés és a művészeti hitvallás”, de mivel nem találkoznak életszerűen, az egyik lirizmusként, a másik doktrinerségként érvényesül és hat a regényben. A leírással együtt Bodnár bírálja is a szóban forgó tendenciákat (elég szigorúan például Török Gyula egyik regényének újraolvasása kapcsán). A *Sárarany* megítélésében is ráismerünk a hajlíthatatlan bíráló attitűdre. „A cím sugallatánál – mondja –, az egész mű nyers, vad és forró lávaömlése gazdagabb jelentéstartalmakat sejtet. Ezek összefoglaló neve a szenvedély lehetne, amelynek ábrázolására aligha alkalmas a *Sárarany* írójának módszere, a racionalizmustól soha elszakadni nem képes naturalista lélektan.” Az újabb (nem felületes) újraértelmezés azonban rámutat „a mű egészének naturalizmus-ellenes koncepciójára és kompozíciójára, a mitizáló szerkesztésmódra” (Margócsy István): itt az Embernek az Istennel és a balsorssal való olyan mitikus szembeszegüléséről van szó, amelyhez képest a „naturalista” (szociológiai, lélektani) szféra másodlagos ékítmény.

A *modernség* két korszakáról, fokozatáról szóló elgondolását Adyval kapcsolatos passzusaiban anticipálja Bodnár. Az új költészet „szótárának” forradalmasítása után Ady vállalta „a grammatikai mélységek felbolygatását”. Költészetében én-központú, de az ő én-je eljut „a minden titokig”: „már nemcsak a kisemmizettségében lázadó egyén, és nemcsak a társadalmi küzdelmek muszáj-Herkulese, hanem a »minden« foglalata”. Ez még szimbolista modernség, de társadalmi tapasztalatai és a világháború miatti szorongása eltérítik a vers öncélúságától. Kései versei szemléleti és poétikai fordulat lenyomatát őrzik. „A halottak élén” verseiben [...] hiába keressük a titokdárdákat: nagy szimbólumai eltűnnek, nyelvét kemény fegyelem alá vonja a végső menedékként őrzött és leszűrt gondolat, a dolgok és viszonylataik határozott vonalat kapnak, s a fenyegetettségben minden teher az én és a világ eszményére rakódik.” Ez a változás előlegezi és jelképesen magába sűríti a *Nyugat* első és második nemzedékének, a modernség első és második hullámának dialektikus kapcsolatát; a szimbolista teória képcentríkusságával szemben a következő nemzedékek poétikájában a költői tárgyiasság és a versmondattan, „az ismétléssel és párhuzamossággal” azonosított versszerűség kap főszerepet.

Az első szakaszban „A par excellence modernség közös nevezője [...] a művészeti autonómia lett, amelynek programja az alkotók szabadságának kiküzdésével kezdődött, s elvezetett az önálló művészi nyelv, az önálló belső törvények megfogalmazásához és érvényesítéséhez.” Innen ered az Ignó-féle „kritikai kódex” alapeszméje: nincs egyéb törvény, „mint az Én-ek titkos és megragadhatatlan törvényszerűsége”. Bodnár ahhoz a Fülep Lajoshoz talál vissza, aki a századelőn (az 1900-as években) a legsúlyosabb érveket foglalta össze az impresszionista és individualista esztétikákkal szemben. Fülep szerint a közös művészeti törekvések felbomlása idején az egyén kénytelen magára támaszkodni; ha mindent feladunk, az egyént is fel fogjuk adni: olyan bázist (stílust) kellene találni, melyre az „egységes, hatalmas, monumentális stílus épülhetne”. Kívánalma olyan realitás, „amelyet a stílus hordozhat; az esetleges étellel szemben a lényegi élet foglalata”. Fülep szembenállása a szubjektív én-felfogással mindazonáltal inkább képzőművészeti modellre (Cézanne) alapozódott, a kései Adyról teoretikus igénnyel nem írt, Lesznai Anna- és Gellért Oszkár-kritikája pedig a választott példák középszerűsége miatt nem válhatott átütő

erejűvé. Ezért gondolja Bodnár: „Pótolhatatlan vesztesége a magyar irodalomról való gondolkodásnak, hogy Fülep Lajos a maga hanem-jét nem írta meg.” A részleges rekonstrukciót levelezésének folyamatosan bővülő kiadása (F. Csanak Dóra szerkesztésében) talán mégis segíthetné; kitűnik belőle többek között ragaszkodása Elek Artúrhoz, Füst Milánhoz, Kner Imréhez; ismeri a *Pandora*, majd a *Válasz* nemzedékét; figyel például Szabó Lőrinc, Illyés, Kodolányi megnyilatkozásaira (nem csak az egyke dolgában), tanítványaként bánik Weöres Sándorral.

Fülep antiimpresszionizmusát és a metafizikai Én értékkritériumának megfogalmazását már a kései Ady költészete igazolta, „de az ebben sejthető korszakváltás csak a húszas évek elején vált nyilvánvalóvá”; „e második modernség megkülönböztető jegye [...] az antiszubjektivista én-felfogás, tehát az állandóság és az egyetemesség eszménye”. Elemzéseiben Bodnár e „második modernség” két fő elágazását követi: közvetve eljutott a „mítoszok közegéhez”; másrészt „önéletrajzi és szociográfiai” beszámolóiban szembesült a poétikai forradalommal. A mítoszi megoldás példái többek között Kaffka Margit biblikus történetei, Füst Milán *Adventje*, Kosztolányi *Nerója*, Mészöly Miklós *Saulusa*, távolabbról idesoroljuk Kodolányi *Boldog Margitját*, sőt egy Mándy-elemzést is, amelynek jellemző címe: *Mitologikus periféria*. Ebben a rövid dolgozatban a modern mítoszalkotásról szóló elméletét summázza: „A mi korunkban inkább a mítoszok hiányáról beszélünk, és meg sem kíséreljük a mai mitologikus funkciók felkutatását. [...] De a társadalom és a történelem mulékony díszletei mögött a mi századunkat is izgatja az egyetemesség. Voltak évtizedek, amikor az irodalom a bibliai és a történelmi mítoszt hívta segítségül, vagy a népköltészet közegetől remélte az élet hétköznapi és egyetemes tartalmainak integrálását. Mándy Iván a legnehezebb utat választotta, s a mítoszok funkcióiból csupán az egyetemesre való törekvést őrizte meg. [...] Ezért építi le színhelyei és történetei körül a változó díszleteket, s tudatosan kiszakított mikrovilágában így alakíthatja ki korunk mennyeinek poklait és bugyrait.”

Bodnár – maga is elismeri – olvasóként jobban vonzódik a tág értelemben vett tényirodalomhoz, kiváltképpen kedveli az önéletrajzot, naplót, dokumentumot, esszét, a regények közül az önéletrajzi és korrajzi típusút; a monográfia és a regény kapcsolata teoretikusan is foglalkoztatja.

Sokak szerint Nagy Lajos *Kiskunhalom* (1934) című műve tört utat a két módszer ötvöző változatnak, idevágó gondolatait Bodnár is a Nagy Lajosról szóló rövid esszében bocsátja előre (*Egy műfaj – a születés pillanatában*). A Nyugat hőskora után „az új irodalmi fordulatot a tárgyias ábrázolás felerősödése teremtette meg”. A szociográfia kultusza csak az egyik tünete az újromantikát fölváltó modernségnek, a szépirodalomhoz, a regényhez való kapcsolását pedig „a tárgyias ábrázoláshoz, az újrealizmushoz való alkati közelsége teszi lehetővé”. Illyés Gyuláról és Cs. Szabó Lászlóról, Lengyel Menyhért, Benedek Marcell és mások naplójáról, önéletrajzokról, emlékiratokról szólva Bodnár mindig elemében van, ha regényszerű vagy drámai jelleget fedez föl bennük. Mottóként lehetne kiemelni Szomory Dezső *A párizsi regénye* kapcsán föltett kérdését: „Vajon mi teszi regénnyé ezt az emlékiratot, s teszi-e egyáltalán valamit, ami nem is akar megfelelni semmiféle kodifikálható regényfogalomnak?” Hasonlóképpen fürkészi a csaknem szükségszerűen dokumentumokra támaszkodó

történelmi regény talányát, Kodolányiét vagy Cseres Tiborét. A történelmi regény lehet „kosztümös és feldíszített mű”, állhat felépíthető dokumentumok és áldokumentumok montázsából, de átlátszó didaxis nélkül sugalljon – a rekonstrukción túl – a megírás idején is korszerű gondolatot, ontológiai távlat tegye „többjelentésű metaforává”.

Mostanság zajló vitákban gyakran hangzanak el érvek (pro és kontra) a tudományos irodalomtörténet és a kritika funkciójának, műfajának, hangnemének kérdéséről, közös és főleg az eltérő jegyeiről. Domokos Mátyás például kapcsolatot fedez föl a „tudományosság agresszivitása” és a „meglévő kritika kompromittálódásának” folyamata között. Bodnár, közvetve vagy közvetlenül az erről folyó vitákra reflektálva, leszögezi: „nem teszek értékkülönbséget az irodalomtörténeti és kritikai munkák műfaja között.” Józan belátásra vall ez a szemlélet: „újat” olvasva nem tehetünk úgy, hogy nem emlékszünk az előzményekre, a korábban keletkezett mű értelmezésében része van a későbbi irodalmi tapasztalatnak. Tersánszky-olvasatát például egyetemi hallgatóinak véleményére is hivatkozva, újszerűen módosítja. A műfajváltozatoknak terjedelmi ismérvei is vannak. Bodnár vállalja, hogy a „kidolgozott tanulmányokon” kívül olyan „felvillanásokat” is közöl, amelyek összefüggőbbé tehetik a gondolatmenetet, vagy egyszerűen apróbb ötletekkel, nüansznai új felfedezésekkel gazdagítják a téma irodalmát. Részben ez a szerkesztői bátorság ébreszt rá az olyan monográfia-csírának nevezhető ciklusok jelentőségére, amilyen a Cseres-, a Mészöly-, a Fodor András-, a Hernádi-tanulmány, és még több hozzájuk hasonló.

Nyelvezetét mérsékelten tudományos esszéstílusnak lehet nevezni. Szabatos, nem tudálékos, idegen eredetű terminusokat érthető magyarsággal közvetít. Ítéleteiben rugalmas, különböző észjárásokba képes bekapcsolódni. Igyekszik egymástól jócskán eltérő gondolatmeneteket vagy értékeléseket „párhuzamosan” megérteni. Így történhet meg, hogy nagyra becsüli Rónay Györgynél az anekdota érdekében kifejtett nagyszerű apológiát, de nem vitatkozik Németh G. Béla elítélő véleményével egy nagyon jelentős Mikszáth-regény kapcsán. Ki kell emelnünk: ha csak egy-egy vagy néhány műről ír is, a teljes életművet vagy annak nagy részét végigolvasta, a kortársi szövegkörnyezettel és a szakirodalommal együtt: nem „elszigetelt” művekben gondolkodik, a hiteles értelmezés érdekében földéli a kort, az életrajzot, az irodalomtörténeti folyamatot is. Másokra is figyel, esszéjének tárgyával együtt a szerző személyére, speciális tudására és történeti szituáltságára is gondol; ragaszkodik a maga és (leginkább az intézeti) munkatársai szellemi, erkölcsi hiteléhez, ami nem tévedhetetlenséget jelent, hanem törekvést arra, hogy a tehetség, a felkészültség meg a változó korviszonyok bezárta háromszögben a tudós, a történész és a kritikus mondja ki, amit tud, és amit lehet.

(Bp., Balassi Kiadó, 1998)

CSÚROS MIKLÓS

Köszönet

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége
az *Irodalomtörténet* és az *Irodalomismeret* szerkesztői nevében
köszönetet mond mindazoknak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át
az 1999. évi bevallásnál a Társaságnak felajánlották.
Az így befolyt 112 193 Ft összeget az Arany János irodalmi verseny
kiadásainak részbeni fedezésére használtuk fel.

Számunk szerzői

BENEY ZSUZSA író, egyetemi tanár, Miskolc
CSÚRÓS MIKLÓS egyetemi docens, Budapest
DEBRECZENI ATTILA egyetemi docens, Debrecen
FODOR PÉTER doktorandusz, Debrecen
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, az MTA levelező tagja, Budapest
NEMESKÜRTY ISTVÁN egyetemi tanár,
Magyar Millenniumi Kormánybiztos, Budapest
SZUROMI LAJOS nyug. egyetemi docens, Debrecen
TAKÁCS JUDIT doktorandusz, Debrecen
TÓTH ZSOMBOR doktorandusz, Debrecen
WÉBER ANTAL egyetemi tanár, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságon
(LHI, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrásy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)