

IRODALOMTÖRTÉNET

Bényei Péter, Debreczeni Attila,
Gerold László, Kondor Tamás,
Kulcsár-Szabó Zoltán, Matúz Viktória,
Penke Olga, Radics Katalin,
Szentesi Zsolt, Tamás Attila



2002/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

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



2002. LXXXV. évf., 4. sz.

Új folyam XXXV. évf., 4. sz.

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

Szerkesztőség
Debreceni Egyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen, Pf. 52.
Telefon/fax: (52)512-934
Titkárság: Papp Eleonóra

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

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

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

Tartalom

2002/4. szám

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
A „lírai én” olvashatóságának kérdései a József Attila-recepcióban	477
DEBRECZENI ATTILA	
Integráció és elkülönülés az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában	497
PENKE OLGA	
Fordításelméleti gondolatok és fordítási gyakorlatok a magyar felvilágosodásban	517
BÉNYEI PÉTER	
Drámaiság és történelmi regény	
Kemény Zsigmond: <i>Özvegy és leánya</i>	533
KONDOR TAMÁS	
Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita	561
RADICS KATALIN	
Ady Endre: <i>Az anyám és én</i>	
<i>avagy a szubjektív líra kérdőjelei</i>	587
SZENTESI ZSOLT	
Trivialitás és megtisztulásvágy, avagy „a »pusztulás« mint végső megalkotódás”	
(Petri György: <i>Hogy elérjek a napsütötte sávig</i>)	599
 <i>Szemle</i>	
TAMÁS ATTILA	
Németh László-émlékkönyv	617
GEROLD LÁSZLÓ	
Bécsy Tamás: <i>A siker receptjei</i>	
<i>Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól</i>	621
ÓROSZ BEÁTA	
Katona József: <i>Versek, tanulmányok, egyéb írások</i>	626

MATÚZ VIKTÓRIA

„Márpedig ha ők vállalták a jövőt / a Hét Fiú, / nekünk is
vállalnunk kell. Nemcsak a jövőt, hanem a múltat is.”

Bakonyi István: *Bella István*

A „lírai én” olvashatóságának kérdései a József Attila-recepcióban

1925 októberében elkészített végrendeletében Rilke egyebek mellett rögzítette azt a verset, illetve sírfeliratot, amely halála óta a síremlékén is olvasható. Ez az aktus líra és személyesség viszonyának szempontjából is (s ez minden líraelmélet egyik alapképlete) különösen jelentéssé, amennyiben – ha példa nélkülinek nem nevezhető is – a versszöveg medialitásának meglehetősen sajátos kombinációját teremti meg, hiszen egyazon szöveg egyszerre képezi részét egy testamentumnak, egy lírai életműnek, emellett pedig egy sírfeliratnak. A végrendelet aktusának performativitása nyilvánvalóan nem teljesen ellentétes a lírai megnyilatkozásával: aki végrendeletet alkot, a nyelv útján rendelkezik, többek között, illetve elsősorban arról, ami utána és belőle fennmarad. A testamentum egy szubjektum végső akaratát hivatott rögzíteni, amit nyilvánvalóan a szubjektum végessége tesz szükségessé: az én önmegnyilvánításának idő- és térbeli korlátozottsága igényli annak írásos rögzítését, ami – akárcsak neve a síremléken – oly módon éli túl őt, hogy visszautal rá s ebben az értelemben halhatatlanná is teheti. Akárhogy is, egy szubjektum, egy – költői – én csakis szövegekben élheti túl önmagát, s e szövegek megértése aligha mehet végbe teljesen függetlenül ugyanezen „én” szövegbeli figurációjának kérdésétől.

Innen nézve aligha mondható jelentéktelennek, hogy Rilke sírverse, amely tehát egyben sírfelirat is – vagyis magának a költőnek az emlékét és a halálát rögzíti –, semmiféle utalást nem tartalmaz erre a funkciójára: sem grammatikai, sem deiktikus módon nincs benne jelen a szubjektivitás, bármiféle „én” nyoma. A szöveg („Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern.”) maga nem „rendelkezik”, performativitása a leírás (a rózsáról tett megállapítások formájában) vagy a megszólítás (a rózsza megszólítása) értékei szerint bontható ki, az ezen értékek közötti differencia alighanem az „oh” szócska (a megszólalás vagy a megszólítás egyetlen fatikus vagy érzéki jele) kettős olvashatóságából adódik. A rózsza azonban mindkét olvasat szerint rendelkezik a „tisztá ellentmondás” attribútumával, amelyet a versszöveg kontextusa – valamifajta magyarázó-kifejtő bővítményként – a „senki álma” képzetéhez kapcsol. Halála csakis valakinek (esetleg valaminek?) lehet, s a „Lidern”-ben rejlő többértelműség (‘szírom’ és ‘szem-

pilla, szemhéj)¹ egy másik ellentmondást is előhív: az egymásra boruló rózsaszirmok formájának éppen az lehet a sajátossága – s, mint ez a későbbiekben talán látható lesz, éppen ebben rejlik a rózsza motívumának poétikai jelentősége Rilkenél –, hogy miközben az egymásra nyíló vagy záruló rétegek a mélység illúzióját keltik, valójában nem „tartalmazzak” semmit, ami – a halál és az alvás konvencionális tropológiai cseréjét aktiválva – megfelel a „senki halála” képzetének, miközben a „Lidern” másik jelentéstartományába foglalt alvás antropomorf képét a „senki álma” fogalmi irritációja bontja meg. A rózsza létének hangsúlyos kimondása („zu sein”), illetve a „Lust” inkább elevenséget, mint halált konnotáló szemantikuma méginkább a „senki halála” hipogrammatikus kliséjére terelheti a figyelmet, amit a Rilke-recepció hajlamos is elfogadni, például a szöveg első sorában megjelenő „tisztaság” attribútumát felhasználva egy „tisztá halálnak”, azaz a szubjektumtól független halál fogalmának előtérbe állításával.² A szöveg megsokszorozott medialitását is szem előtt tartva viszont ez a klisé a sírfelirat deiktikus rendszerébe íródik vissza, éppen azt a funkciót törölve, amely azt működteti. Ha a „tisztá halál” nem valakinek a halála, akkor a szöveg képtelen végrehajtani azt a jelölést, melynek parancsa (elrendelése) életre hívta: nem utalhat magára a halottra, Rilkére, hiszen éppen az ilyen utalás negációját valósítja meg.

Az „oh”-ba bevéssett potenciális performativitás értelmében azonban a szöveg olvasható megszólításként is, mely megszólítás címzettje grammatikai okokból kizárólag a rózsza lehet, amelyet a felirat így – a költői aposztrophé teljesítménye révén – hanggal és tudattal, vagyis – ezen a ponton újraszituálva a sírfelirat voltaképpeni teljesítményét – halhatatlansággal ruház fel.³ A megértés elsődleges prozopopeiájára így egy fiktív, másodlagos prozopopeia épül rá, s az antropomorfizált rózsza képzetében integrált metaforikus azonosítás a halott és a virág között újírja a leírásban létesített figurális összefüggést: a rózsza, amely a bennfoglaltság illúzióját a szirmok felszín-szerűségével rombolja le, az emberi attribútumok révén a sírban nyugvó költő fikcióján(?) annyiban módosít, hogy az, ami fennmaradt, ami – akár csak a rózsza – „van” és hozzáférhető az értelem számára, nem lehet azonos avval, akit a sír rejt magában, sőt – túlfeszítve a párhuzamot – ez a sír üres, maga is csupa felszín. A rózsza antropomorfizációjának lehetőségét s így magát a megszólítást – az „oh” kétféle olvashatósága mellett – a „Lidern” szemantikai ambiguitása teszi lehetővé és tagadja is egyben: ez a szó (a versnek nem csupán utolsó szava, hanem zárósora is egyben) bizonyos értelemben a sírfelirat teljes problematikáját magába foglalja, többek között a halott és a rózsza részleges megfeleltethetőségének tropológiai sémáját is megvilágítva, hiszen a „pillák” mögött rejlő lényeg tagadása annyiban vissza is vonja az antropomorfizáció rendszerét, hogy éppen a tudat vagy a hang helyreállítását gátolja meg, amit a megszólítás implikál. Itt célszerű azonban érinteni azt az eddig mellőzött kérdést, amely a megszólítás alanyát tudakolja: a síron

túlról érkező hang fikcióját, amely a sírfelirat olvashatóságának s így fenomenalizációjának éppúgy produktuma, mint a halhatatlanság kinyilvánításának, kézenfekvő volna magának Rilkének a „hangjaként” azonosítani, ennek lehetősége elsősorban azon múlhat, hogy a felirat olvasása képes-e aktiválni ezt a „hangot”.

Nem lehet meglepő, hogy ez a probléma is a „Lidern” kifejezésben pontosul, amely – kimondva – újabb jelentést vesz fel, amennyiben nem különböztethető meg a Lieder (‘dalok’) szó hangalakjától. Rilke emlékezete szempontjából ez különösen nagy horderejű összefüggést tesz láthatóvá, vagyis – helyesebben szólva – hallhatóvá: a sírfelirat helyére, amely – üres utalása révén – sokkal inkább a felejtés, mintsem az emlékezet vagy a megőrzés színterének bizonyult, ebben a lehetséges transzformációban a „dalok” lépnek, ami azt teszi felismerhetővé, hogy – s ez tulajdonképpen aligha lehetne kétséges – egy költő emlékét sokkal inkább művei („dalai”) őrzik, mintsem a puszta sírköve, amely amúgy is üres, hiszen a lehunytt pillák mögött nincs senki vagy semmi. Ez elvileg azt az előfeltevést is magába foglalja, hogy – a modern poétikák alapelvével összhangban – a vers nem utal vissza az alkotójára, mint ahogyan Rilke sírversében is alig található nyoma bármiféle szubjektivitásnak, csakhogy a „dalok” egyike maga a (minden Rilke-gyűjteményben megtalálható) sírfelirat, amely pontosan így nyeri vissza a – feliratként, inskripcióként elvesztett – hangját, hiszen a szöveg éppen a hangzóság reaktiválásában szituálja a költészetet magát, amely – szemben a síremlék prózaiságával – legyőzi a halált s valóban visszaadja Rilke hangját: ebben a klasszikus modern költészetre oly jellemző sémában (Babitsra, a *Mint forró csontok a máglyánra* lehetne gondolni, többek közt) a költő földi hiányát művének örökkévalósága egyenlíti ki s múlja felül, a lírikus művében születik újjá vagy nyeri el halhatatlanságát. Ezt az értelmezést az is alátámaszthatja, hogy nem a „Lidern” a vers egyetlen olyan pontja, ahol a hangzóság effektusa szerephez jut (szimptomatikusnak nevezhető, hogy a cím nélküli verset a különböző kiadások hol „Grabschrift”-nek, hol „Grab-spruch”-nak titulálják). Az „oh” mellett ilyen effektus lehet még a vers megszólítottját (a költő részleges reprezentánsát) alkotó r és s hangok gyakorisága a szövegben, ami szintén a hangzóság illúzióját keltheti, sőt a „Wider-spruch” szintagmatikus tagolhatósága (Wider-spruch) szintén a (hangzó) beszéd, a mondás jelentését vési be a sírfeliratba, melynek „tisza ellentmondása” így akár a hang, Rilke hangjának ellen-beszédeként vagy vissza-szólásaként is megvalósul, mintha a költészetben, műveiben transzcendált Rilke ily módon mondana ellent a halálnak, a felejtésnek.

Persze, mint azt a „Niemandes Schlaf” fordulat így előálló kétértelműsége jelezheti (hiszen a hangsúly kerülhet a költői halhatatlanság kinyilvánítására, de arra is, hogy a dalok nem „tartalmazznak” senkit), Rilke sírverse nem bízik feltétlenül a költészet orfikus hatalmában, ami köztudottan egész élet-

művének talán legközpontibb dilemmáját jelenti, ráadásul mindenkor a hangzás poétikai elvével szoros összefüggésben. A „Lidern”-be foglalt dalok, illetve a sírfelirat inskripciója közötti különbség – amely a vizuális és auditív effektusok közötti, a kései Rilkére oly jellemző cserefogalom⁴ egyik sajátos megvalósulásaként is felfogható – maga éppen a vizualitás feltételei mentén áll elő, hiszen a differencia nem hallható, azt csupán a sírfeliratot leolvasó szem érzékelheti. Ez a vizualitás ugyanakkor meglehetősen paradox módon van jelen Rilke sírfeliratának szövegében, amennyiben a vers legszószerintibb olvasata a látás lehetetlenségének képzetét implikálja, egyrészt abban az értelemben, hogy a szemhéj teljesen csak lecsukva látható, másfelől pedig arra emlékeztetve, hogy a szirmok vagy a szemhéj mögötti üresség szintén a tekintet hiányát vonja magával. A legkülönösebb azonban az lehet, hogy van a versnek még egy olyan eleme, amely hasonló módon tematizálja a vizuális és auditív effektusok, felirat és hangzás sajátos összjátékát. Ha a vers látszólag nem is, a sírfelirat szöveggörnyezete mindenképpen tartalmazza annak nevét, akinek emlékét a sír őrzi, s innen nézve aligha ismerhető félre a költő keresztnéve (Rainer) és a vers egyik fontos szava („reiner”) közötti, a „Lidern”-ben felfedezhetőhöz hasonló homonímia. A költő nevét tehát nem őrzi a sírvers, de tartalmazza a „nyelvbe rejtett dal” (de Man),⁵ amelyre Rilkénél mindig figyelni kell, és amely ebben az esetben – az értelem számára hozzáférhetetlenül – különbözősége, méghozzá materiális, betűszerű különbözősége révén lesz „látható”.

Ez a láthatóság azonban a vizualitás sajátosan kétértelmű kódja mentén jelenik meg a versben: ahogyan a „Lidern” írásképe a „dal”, ahogyan a rózsaszirmok a rózsza üres középpontját, ahogyan a szemhéj a hiányzó tekintetet, úgy takarja el a sírfelirat önnön auditív átfordítását, a költeményt, amely felülmúlná vagy kompenzálná alkotója távollétét. A rózsza motívumának Rilkénél köztudottan hangsúlyos szerep jut (például a kései *Les Roses* című ciklusban, vagy a *Neue Gedichte* második sorozatának egyik darabjában [„Wo ist zu diesem Innen / ein Aussen? Auf welches Weh / legt man solches Linnen?” – *Das Rosen-Innere*], illetve az – alcíme szerint [*Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop*] egyenesen síremléknek szánt – *Die Sonette an Orpheus*-ban is [„Rose, du thronende, denen im Altertume / warst du ein Kelch mit einfachem Rand. / Uns aber bist du die volle zahllose Blume, / der unerschöpfliche Gegenstand. / In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung / um einen Leib aus nichts als Glanz; / aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung / und die Verleugnung jedes Gewands.” – II/6.]), legtöbb esetben külső és belső felcserélhetőségének, pontosabban a belső, az elrejtett, a tartalmazott hiányának szimbólumaként. S ha a rózsaszirmok Rilke sírversében éppen a „benső” hiányát, pusztá felszín-voltukat nyilvánítják ki, ez aligha lehet másként a sírfelirat és a „dalok” viszonyában. A sírfelirat mint a dalok, a hangzás egyfajta inskripciója, megszünteti vagy eltörli e da-

lok fenomenalitását, „láthatóságát”, s így – paradox módon – ahhoz a felismeréshez juttat (s Rilke is talán éppen ezt ismerte fel), hogy a lírai hang leg-sajátabb médiumát testesíti meg. A költő hangja már mindig a síron túlról jön tehát, s éppen ezért „láthatatlan”, ami megmagyarázza, miért hiányzik Rilke szükségszerűen saját verseiből, egyben azt is beláthatóvá téve, hogy valójában a sírfelirat a költői hang és szubjektivitás legalapvetőbb paradigmája, melynek mintázata ott rejlik az olyan, jól ismert, ám mégis rejtélyes dilemmák mögött, amelyek legtöbbször a líra „műfajisága” vagy éppen a „lírai én” fogalmában jelentkeznek.

A „lírai én” fogalmát (és a körülötte zajló vitákat) például nyilvánvalóan az olyasfajta úr vagy hiány generálja, amely a rózsza csupa-felszín mélyén megbúvó lényeg ürességében tárulkozik fel Rilke versében. A líra legkülönbözőbb technikái, amelyek ezt a hiányt feldolgozzák, történetileg is tágas spektrumot képeznek a személytelen hermetizmustól a mozgósító beszédhelyzet performativitásán át a drámai monológig vagy a szerepversig, amely talán éppen azáltal leplezi a lírai hang hiányát, hogy annak eredetét magában a versszövegben reprezentálja.⁶ Egy, a Rilkéétől a lehető legtávolabb álló, általában a posztmodern előfutáraként számon tartott poétika képviselőjében például Charles Olson művei vetettek számot evvel a lehetőséggel. Olson nevezetes, hatalmas verssorozata, a Maximus-versek főhőse egyenesen a versekben térben és időben végtelenné növelt város, Gloucester „térképével”, illetve az általa kínált geográfiai és kulturális repertoárból épül fel. *The Librarian* című versének nyitánya (ez a mű egyébként nem szerepel a Maximus-ciklusokban) ebben az összefüggésben rajzolja ki az „én” grammatikai és deiktikus létmódjának lehetőségeit és határait, az én hangja és „alakja” közötti összjátékot a maga valós összetettségében bemutatva. Maximus jellegzetes (s az egész Maximus-ciklus nyitányát felidéző) helymeghatározása („The landscape [the landscape!] again: Gloucester, / the shore one of me is [duplicates], and from which / [from offshore, I, Maximus] am removed, observe.”) oly módon bontja ki a Maximus-versekből is jól ismert beszélői öntanúsítás gesztusát („I, Maximus”), hogy az én és neve közötti különbségtételt – figyelemre méltóan papírízű kifejezéssel – a másolatok viszonyához hasonlítja.

A vers első részének következő szakaszaiban ez a kettősség látványosan szembesíti az én „emberi”, hús-vér, sőt részben biográfiaillag is megformált referencialitását („I had been there before, with my wife and son”; „I found him intimate with my former wife” stb.) Maximus alakjának (irodalmi) megalkotottságával. A bolt, illetve a helyiség, amely először boltnak látszik, ahol a beszélő alak apját véli megpillantani (bár mint a „combinations [new mixtures] of old and known personages” egyikét), amint könyveket és egyéb iratokat árusít, az önnön másolataként megszólaló én újabb osztódásának lesz helyszíne, amely egyfelől az alkotó reális alakját és hőséneke fikcionalitását

(szövegszerűségét) különíti el („My thought was, as I looked in the window of his shop, / there should be materials here for Maximus [...]”), másfelől a kép implicit struktúrája szerint – a kirakatüvegbe tekintés mozzanatában – a két figurát mintegy tükrözve másolja egymásra. Ezt a képletet azonban alapvetően módosíthatják azok a folyamatos cserék vagy helyettesítések, amelyeken a versben fellépő alakok keresztülmennek. Először az apáról derül ki, hogy nem az, akinek látszott („I saw he was the young musician”), ugyanakkor ez a felismerés is felfogható az imént említett tükröződés kiterjesztéseként („there should be material here for Maximus, when, then, / I saw he was the young musician has been there [been before me]”), a vers első nagy egységének zárlatában pedig ez utóbbi alak egyszerre lép a szöveg „énje” és annak apja helyébe („His previous appearance had been in my parents bedroom where I / found him intimate with my former wife: this boy / was now the Librarian of Gloucester, Massachusetts!”), s ekkor derül ki róla, hogy ugyanúgy könyvekkel van dolga, mint az apának, miközben a Maximus(-versek?) számára anyagot kereső „én” bizonyos értelemben maga is Maximus apjának – hiszen teremtőjének – nevezhető. A különböző figurák felcserélhetőségét ezzel együtt a szöveg időbeli deiktikája is kiemeli (a „been [there] before [me]” gépies, ám a személyre-vonatkozathatóságot váltogató repetitívásával). A három (négy?) alak helyettesítő körforgása a nyitányra is gondolva magával Gloucester városával is kibővül, s evvel együtt mindegyik alaknak köze van valamilyen módon Gloucester „irodalmához” is (könyvárusként, könyvtárosként, illetve íróként). A vers nyitánya tehát, igen rafinált módon, úgy jeleníti meg a lírai ént, mint amely egyszerre teremtő és teremtett, egyszerre mutat vissza reális-biográfiai, illetve fikcionális „eredetre”, s amely megkettőződésében vagy megsokszorozódásában aligha teszi lehetővé ezen referenciális tartományok szétválasztását. Ha az *én* annyiban reális alakként is megjelenik, amennyiben önmagára mint Maximus alkotójára utal, akkor nyilvánvalóan tematizálja a valóságos és a „lírai” én differenciáját, ez a különbség ugyanakkor éppen arra figyelmeztet, hogy a lírai hang eredete a szöveg tropológiaiában törlődik el vagy osztódik szét,⁷ lehetetlené téve azt a határozott különbségtételt is, amelyre az ilyen jellegű poétikák épülnek, azaz a versben beszélő alak és a mögötte „rejlő” én elválasztását.

A „lírai én” fogalma magától értetődően veszi igénybe ezt a különbségtételt, némiképp feledésbe merült történeti eredete a német szellemtörténet diskurzusában éppen arról az erőfeszítésről tanúskodik, amely a „lírai” és a valóságos személyesség közötti ellentmondást igyekszik formalizálni. A terminus általános használata a legtöbb esetben elrejtí ezt a fogalomtörténeti kiindulópontot, amely sokkal összetettebb képet nyújt annál, mint hogy pusztán a valóságos költő személyének kiiktatására szólítson fel. Közismert, hogy a kifejezés a Gundolf révén a George-körhöz közel álló Margarete Susman *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* című, 1910-es munkájában jelenik

meg, szélesebb körben azonban Oskar Walzel Susmanra hivatkozó írásai nyomán terjed el,⁸ ahol elsősorban azt az átmenetet nevezi meg, amely a mű alkotójától az élményt hordozó vagy lehetővé tévő költői mű grammatikai személyessége felé mutat: sőt, a lírai szubjektivitás Walzelnél valójában teljesen független a személyességtől, az „én” a versben általános, visszatérő, s mint ilyen, más személyes névmások funkciójához (például a „mi”-éhez vagy az „ő”-éhez) áll közelebb.⁹ A „lírai én” grammatikai természete lényegében tehát pontosan azt a személyességet törli, amely létrehozta, ennyiben sokkal inkább személytelen, mint személyes. Karl Pestalozzi összefoglalása ugyanakkor arra emlékeztet, hogy Susman eredeti szóhasználatát elsősorban az individuális és a lírai én közötti kapcsolat problémája motiválta, amely – szintén a vers öntörvényűségéből kiindulva ugyan, de – a létrehozás folyamatát ugyanolyan jelentősnek tartja, mint a „lírai én” leválását. Ennek ellenére lényegében Susman fogalomhasználata is polémia az individuális és a versbéli én azonosításával szemben: számára a lírai én elsődlegesen „forma, amelyet a költő saját adott énjéből teremt”, s ez a művelet húzná meg a határvonalat valóság és műalkotás között is, mi több – Pestalozzi következtetése értelmében –, az így megalkotott „lírai én” (mint forma) lényegében magával a költeménnyel azonos, függetlenül attól – s ezt, mint látható volt, még az olyan, személytelen költemények is alátámaszthatják a maguk paradox struktúrájában, mint Rilke sírverse –, hogy első személyben íródott-e vagy sem.¹⁰ A vers maga tehát az én „formája”, s mint ilyen, átfogóbb, mélyebb érvényű, mint az individuális én sorsa.

Susman ellentétpárjai ezt a különbözőséget fejtik ki: az „individuális én” oldalára rendezett valósággal, adottsággal, tartalmisággal, individualitással és empiriával szemben a „lírai én” oldalán a költészet, a megalkotottság, a forma, az általánosság és a mítosz sorakoznak, a valóságos én létmódját a véletlen, az idő és a „Werden”, a lírai ént az összefüggés, az állandóság és a „Sein” határozzák meg.¹¹ Az ellentétpárok a legegyértelműbben azt közvetítik, hogy – a mai fogalomhasználat számára némileg meglepő módon – az esetlegesség és a képlékenységek inkább az empirikus, mintsem a lírai én attribútumai, hiszen inkább a költőről mint valós személyről mondható el, hogy formátlan és véges, létében véletlenszerű. A dolog ugyanakkor mégis úgy áll, hogy ez az esetleges „anyag” (az empirikus én élete, „sorsa”) az, amiből vagy amire – az organisztikus szellemtörténeti képlet értelmében – a forma építkezik, s ami – a művészet törvényei szerint – általános érvényhez, állandósághoz jut. Susman igen figyelemreméltó, itt azonban nem részletezhető történeti magyarázata szerint¹² a különbség empirikus és lírai én között a líra alapvető kondíciójának nevezhető, s az, hogy a kettő felcserélhetőségének illúziója Goethe korában megjelenhetett, azzal magyarázható, hogy azok a mítoszi vagy vallási tartalmak, amelyek azelőtt a líra tematikáját meghatározták, ekkorra individualizálódtak, illetve feloldódtak s a modern értelem-

ben vett költő kénytelen volt maga újraalkotni ezeket a tartalmakat, abból, ami rendelkezésére állt: ezt az „anyagot” pedig nem kínálhatta más, mint saját élete, valahogy úgy, ahogyan a könyvek s egyéb irományok Maximus számára Olson költészetében. Ez a fejlemény vezetett volna tehát ahhoz a téves képzethez, mely szerint a költemény egy individuum megnyilatkozása volna s amelyet éppen a „lírai én” modern fogalma segíthet eloszlatni.

Figyelemre méltó lehet mindezek során, hogy a „lírai ént” meghatározó áthelyeződés, az élet „formává” alakulása, irodalmi művek esetében aligha függetleníthető az „élet” írássá válásától, szövegeződésétől, s aligha volna túl merész lépés arra következtetni, hogy a „lírai én” fogalmában koncipiált (vagy – mint Susmannál – visszanyert) differencia vélhetőleg nem független ettől a folyamattól, vagyis – s erről tanúskodik Rilke sírverse – az individualitás írásos rögzítésétől. A „lírai én” ezen koncepciója Walzelnál olyan irányban helyeződött át vagy kristályosodott ki, amely – a névmások implicit felcserélhetőségével a szöveget megszólaltató hang implicit felcserélhetőségét sugallva – a versbéli én törölt szubjektivitását vagy ürességét a befogadói hangkölcsonzés instanciájává teszi.¹³ A „lírai én” ezzel valójában az identifikáció vagy – még pontosabban – az identitás alakzataként fogható fel a szövegben,¹⁴ s ezzel sokkal inkább a lehetséges olvasói „énben” realizálódhatna, mintsem az empirikus énbén, a költő alakjában. Az olvasói én és a „lírai” én imitatív mintájú interakciója vagy konkretizációja azonban, a legkülönbözőbb okokból, aligha nevezhető teljesnek, a szubjektivitás „üres” helyének betöltése valójában egy illúzió elfogadását lehetővé tévő olvasói szerződés lehet csupán: a szöveg ugyanis, nyilvánvalóan, eleve adott, s mint a lírai én voltaképpen „formája”, nem eshet egybe egy másik, partikuláris individuum valóságos énjével,¹⁵ átsajátítása tehát annak felfüggesztését venné igénybe, nem téve lehetővé ugyanakkor azt a – Susmannál megfogalmazott – alkotói folyamatot sem, amelynek során az individuális én mint „anyag” a lírai én „formájának” elsődleges vagy akár – bizonyos esetekben – kizárólagos szelekciós tartományát képezi. Nemcsak arról van szó természetesen – bár ez sem igazán cáfolható –, hogy a vers létrehozójának nagyobb szabadsága van a lírai énnel való azonosulás lehetőségét tekintve, mint a befogadónak (akit a vers empirikus énjétől pusztán az különböztet meg, hogy rögzített, kész szöveggel szembesül), sokkal inkább az látszik itt lényegesebbnek, hogy a versolvasás számára – éppen a vers alkotójának kettős távolléte miatt (akit egyrészt a „lírai én” töröl, s aki – másrészt – a versolvasás normális kondícióiban sem jut szerephez) – pontosan az a differencia nem áll rendelkezésre, amelyre Susman és Walzel a lírai én fogalmát alapozták.

Meglehetősen dogmatikusnak tűnik innen nézve a modern irodalmi rendszerek azon általános elve, amely a költő alakjára tett hivatkozásokat az „intencionalitás téveszméjeként” utasítja el, amennyiben ez csak egy olyan külső referencia révén állapítható meg (az individuális én referenciája révén),

amely nem áll rendelkezésre. Ez persze – másfelől – nem helyezi vissza jogai-
ba az olyan olvasást sem, amely életrajzi vagy egyéb adatokra hivatkozva
igyekszik visszanyerni vagy feltárni a valóságos ént a „lírai énbén”: formali-
zálva ezt a folyamatot ugyanis ebben az esetben vagy a valóságos én íródik
be vagy textualizálódik a lírai énbén mint formában s veszíti így el referen-
ciális státusát, vagy – megfordítva – a lírai szöveg beszüremkedése s így az
én formájának üressége vagy meghatározatlansága hat vissza bomlasztóan a
biográfiai én látszólag biztos referencialitására. Nem feledhető ugyanis, hogy
az individuális énről nem a „lírai én” informál, hanem olyan – bárha eseten-
ként csupán látens – szövegek, amelyek a szubjektivitás rögzítésének eltérő
technikáival és eltérő intézményei szerint működnek.

A XX. század magyar líratörténetében minden bizonnyal József Attila köl-
tészeti és recepciótörténetében azonosítható ennek a problematikának a
paradigmája. A József Attila-„kultusz” genealógiáját feltáró munkájában
Tverdota György a biográfiai és a lírai én egymásba fonódásának helyét írja
körül ezzel a fogalommal (valójában persze aligha lehet helyről beszélni eb-
ben az esetben, hiszen éppen az elkülöníthetőnek vélt tartományok oldódnak
fel egymásban): a kultuszkutatás szempontjából mindez úgy fogalmazódik
meg, hogy az empirikus én maga drámai szereplővé válik egy vagy több bio-
gráfiai narratívában.¹⁶ E folyamat másik iránya, voltaképpeni tükörképe ab-
ban ragadható meg, hogy az életrajzi én alakjának helyreállítása maga is
igénybe veszi a „lírai én” szövegét, József Attila esetében ennek legszemléle-
tebb példáját a vasút motívikájának kiemelt szerepe nyújtja az életműben,¹⁷
amelynek szövedéke például a költő halálának körülményei körüli, máig új-
ra meg újra fellángoló viták során sok esetben mintegy visszahatólag lényeg-
gült olyasfajta, az individuális ént rögzítő dokumentummá, amely felfüg-
geszti a „lírai én” formájának törvényeit. Köztudott, hogy a József Attila-
értelmezéstörténetben különösen a legutolsó, leltár- vagy „létösszegző” ver-
sekként interpretált költemények megértésében jutott kiemelt szerep a költői
életút és a költői mű között feltételezett párhuzamnak.

Ezek a különös kategóriák nem utolsósorban annak köszönhetik hatékon-
yságukat, hogy a kései versek „kései” volta az individuális én halálának tud-
ható be, ami azonban – bármiféle tragikus szükségszerűség ellenére – aligha
fogható fel másként, mint olyan véletlenszerű vagy esetleges, ugyanakkor
(vagy éppen ezért) nagyon is materiális eseménynek, amely minden költő
minden kései – esetleg töredékesen maradt, esetleg cím nélküli, a halált eset-
leg nem tematizáló, netán meg sem írt – költeményében jelen van, valami-
féle láthatatlan jelként, amely – mint minden biográfiai összefüggés – töredé-
kessé vagy véletlenszerűvé teszi azt, ami a „lírai én” fogalmában befejezett-
ként és állandóként mutatkozik meg. Az individuális én – pusztán léte okán,
még ha nem olyan látványosan is, mint hiánya vagy halála révén – valami-
lyen módon jelen van a költeményben, amit az a prózai tény támaszthat alá,

hogy – bizonyos értelemben – minden szöveg véletlenszerű s ennyiben esztétikailag nem totalizálható (s talán éppen erről beszélt József Attila a Cobden Szövetségben¹⁸), ez a jelenlét azonban csak negatív fogalmakban ragadható meg, hasonlóan ahhoz, ahogyan de Man értekezik Shelley utolsó, töredékben maradt költeményéről.¹⁹ A kései József Attila-versek értelmezésének olyan formációi, mint a „vers vége – élet vége” párhuzam vagy a „létár” sokféleképpen kiaknázott fogalmai²⁰ éppen ezt a véletlenszerű jelenlétet (amely talán sokkal inkább hiány) intencionalizálják, ezzel pontosan azt a folyamatot leképezve, amelynek során az életút esetlegességei a „lírai én” törvényszerű összefüggéseiben oldódnak fel, s amely valójában minden olvasatban végbemegy: a „kultusz” tehát, ha van ilyen, csupáncsak ideologikus módon ismétli meg azt a mozgást, amely – József Attila utolsó verseinek példája szerint – a „lírai ént” vetíti vagy vési rá az életrajzi alakra s amely egyben az életrajzi én textualizálását is implikálja. Nyilvánvaló, hogy a költő halálának okai és körülményei felőli bizonytalanságot nem utolsósorban az „én” ezen textualizálása generálja, sőt teszi egyáltalán lehetővé. Azt is látni kell ugyanakkor, hogy ez a folyamat – az olvasás kényszerétől teljesen függetlenül – arra is emlékeztet, hogy a biográfiai én esetlegessége maga is textuális természetű, amit a továbbiakban talán lesz mód alátámasztani.

A József Attila-szakirodalomban egyetlen olyan, nagyszabású kísérlet ismert, amely, implicit módon, számot vet evvel a problémával, s ez Németh G. Béla tanulmányaiban található, amelyek éppen József Attila kései költészetének jelentőségét alapozták meg, meghatározó módon újrendezve az életmű kanonikus arányait. Mint ismeretes, Németh nevezetes szövegmagyarázatai a [*Talán eltűnök hirtelen...*] és más versek példáján éppen a „közvetlen életrajzosságra” alapuló verstípusokkal szemben jelölték ki a „létösszegző” költészet paradigmáját, amelyet az tüntet ki, hogy „nem a mulandóság e versek tárgya, hanem ellenkezőleg, az: tudott-e az ember a mulandósággal szembeállítani valamit, tudta-e életét *önértelmű* egészé alkotni, része volt-e csak az egyetemes létezésnek, vagy egybefogója is, beteljesült-e végességéből valami értékes, értelmes egészé a lét végtelenéből”. Az életrajzi én tragikus sorsát ebben az értelemben éppen a „lírai én” olyan képlete mülja felül, amely – mint a végtelenben létrehívott „*önértelmű* egész”, szemben az empirikus lét végességével – sok tekintetben emlékeztet a Susman-féle koncepcióra. Mint látható, a „létösszegző” vers fogalma oly módon fenomenalizálja a biográfiai és a lírai én közötti differenciát jelző törést, hogy e differenciát a lírai énben létesíti újra (azaz a versszövegben, amelynek poétikája itt éppen az „életrajzosság” negációjára alapul) s látja el immár pozitív tartalommal. Amikor Németh arról ír, hogy „a költő sorsának ismerete” ezeknél a verseknél nem része „az esztétikai előkészítettségnek”, még akkor sem, ha maga is elismeri, hogy „az életút kölcsönzi anyagát, mozzanatait, de tárgyát, alakját, szerkezetét nem”,²¹ akkor lényegében azt látta be, hogy a

– hiányzó vagy törölt – életrajzi én éppen hiánya révén járul hozzá ahhoz a konstrukcióhoz, amely aztán a „lírai én” felépülését és értelmezhetőségét (olvashatóságát) lehetővé teszi. Ezzel azonban egyben a biográfiai én is olvashatóvá válik, amennyiben az egyéni sorsból alkotott „törvényt” a költő éppen „a saját sorsán látta igazolva”.²² A „létösszegző” vers paradigmája tehát egy olyan, látens (és lényegében hermeneutikai) cirkularitásra alapul, amely a biográfiai és a lírai én közötti törés, illetve az így felnyíló úr kettős áthidalásának hatékony mintáját nyújtja.²³

Persze, a József Attila-recepció visszatérően számot vet (számot vetni kényszerül) a biográfiai én olyan megnyilvánulásaival, amelyek pozitívabb – hiszen közvetlenül szövegszerű – létmódhoz jutottak. Az egyik legprovokatívabb értelmezői feladatot ebből a szempontból József Attila azon, műfajiságukat tekintve is szüntelenül vitatott, kórtörténeti dokumentumként is olvasható szövegei kínálják, mint a *Szabad-ötletek jegyzéke*, amely – a neki tulajdonított automatikus lejegyzési technika révén – a valóságos szubjektum szövegeződésének paradigmáját képezve felbecsülhetetlen értékű hozzájárulást jelenthet a József Attila-i „én” olvashatóvá tételéhez. Az az annak idején indulatos vitákat kiváltó, módszertanilag is rendkívül érdekes munka, amely József Attila betegségének történetét már alcíme szerint is „sors és vers” összefüggései szerint igyekezett újraértékelni, három alapvető autobiográfiai típust (a *Curriculum vitae*-t, a *Szabad-ötletek...-et* és a kései leltár-verseket reprezentáló [*Karóval jöttél...-t*]-t) összevetve éppen arra figyelmeztetett, hogy a „versekben található önéletrajz” avval a – műfajából adódó határátlépésben rejülő – lehetőséggel él, hogy – szemben a másik két típussal – a halált is magába foglalja,²⁴ s lényegében ezekből a versekből olvasható vissza a biográfiai szubjektum más típusú leképeződéseibe az öngyilkosság sorsszerűsége, mintegy tehát megfordítva az életút irányát, amit egyébként a „létösszegző” versmodellt meghatározó időszembesítés mozzanata is feltételez Németh G. Bélánál.²⁵ (Miként az is tanulságosnak mondható ebből a szempontból, hogy Bak Róbert patográfiái több esetben lényegében versértelmezésekben nyilvánulnak meg.²⁶)

Teljesen formálisan tekintve erre az interpretációs alakzatra, nyilvánvalóan itt is a biográfiai én olvashatóvá válásáról lehet beszélni, ami a figyelmet természetesen – s ezt a recepció végtelenül ismétlődő gesztusai is bizonyíthatják – újra és újra a *Szabad-ötletek...-re* mint szövegre irányítja. Az éles szemű olvasónak azonban nyilván nem kerülnek el a figyelmét e szöveg azon helyei (például: „nincs igazság / mit értsz igazság alatt / nincs igazság még ez sem az”²⁷), amelyek önreflexív gesztusaikban éppen ennek a visszaolvashatóságának azon referenciáit bizonytalaníthatják el, amelyek abban a nevezetes fordulatban összegződnek, mely szerint „a verseim nem én vagyok: az vagyok én, amit itt írok”.²⁸ A *Szabad-ötletek...* olvashatósága vagy olvashatatlansága ebből a szempontból a lírai én olvashatóságának lehetőségét bizonytalanítja

el, s ez grammatikai vagy referenciális szükségszerűségnek nevezhető, amennyiben, mint szöveg, aligha rendelkezhet önnön igazságértéke felől – éppen ezt tematizálják, mintegy mise en abyme-szerűen az említett ön-reflexív passzusok. Ha a lírai én önéletrajza (vagy az én lírai önéletrajza) – amely az élet befejezettségének, teljességének illúzióját nyújtja – valóban olvassa az én „szövegét”, akkor ez a szöveg alighanem önnön olvashatatlanságával hathat vissza a „lírai én” konstrukciójára.

A „lírai én” létrejöttének folyamatáról beszámoló ritka dokumentumok egyikeként éppen a *Szabad-ötletek...* azon részletét szokás emlegetni, amely a *Ritkás erdő alatt* című vers keletkezésére vonatkozik,²⁹ felhasználva ily módon az individuális éntől a lírai énhez vezető átmenet nyomon követésének lehetőségét. Szinte szimbolikusan nevezhető ugyanakkor, hogy ez egy olyan vers megértéséhez szabhat irányt, amelyben – grammatikailag – nincs nyoma a szubjektivitásnak. A vers képvilágának („Ritkás erdő alatt a langy tó”, „lukba búvik piros bogárka”, „odvas dorong, a végén gomba”, „teltkeblű öreg hordó”, „puha moha”, „Lebeg a hosszú szél lebontva / [...] / fodraiból a levelet / fészüli zümmögő fészü”, „s a köd szoptatós melle buggyan / a rancos szoknyájú hegyek közt, –”) valóban a tájképek és a női fejek, illetve a szexualitás különböző képzeteinek egymásra másolódásában rejlik a megfejtése, sőt ehhez talán még a *Szabad-ötletek...* magyarázatát sem kell igénybe venni. A vers értelmezői által megfejthetetlennek ítélt zárlatát („[...] Egy ember ült a porban / s eltűnt a kifesző jegyek közt.”) a *Szabad-ötletek...* intertextusa révén egyedül avval a körülménnyel lehetne kapcsolatba hozni, melynek értelmében a versben grammatikailag jelenidejűként megnyilvánuló, a deiktikus betétekben azonban a múltba irányított – s a zárlatban önfelszámoló módon, hiszen (a szöveg visszatérő képi mozzanatához csatlakozva) eltűnésében színre léptetett embertől részint elkülönített – álomképről volna szó, amely egyfelől az „ember” jelentését határolhatja be a szövegben, ez viszont másfelől (feltételezve az álomban „eltűnő” vagy alámerülő „emberi” – a tudat? – referenciáját) éppen a biográfiai én közvetlen szövegesülésének képzetét érvénytelenítené a *Szabad-ötletek...*-ben, amennyiben a veresszöveg ily módon az „emberi” hiányát teheti abban láthatóvá.³⁰ Ez a keresztező, kölcsönös negációként is felfogható mozgás a két szöveg között az „emberi” attribútumába írja be a lírai és az empirikus én közötti szakadást, amivel ismét a „létösszegző” vers fogalmában érzékelt séma áll elő, igaz, fordított alakban: az „én” szövegében rejlő törést a lírai én hiánya világítja meg, s ez ezúttal is egyfajta rekuperatív cirkularitásként hidalható át. Köztudott, hogy Gyömrői Edit visszaemlékezésében határozottan cáfolta, hogy terápiás célból íratta volna a költővel az ominózus feljegyzéseket,³¹ mint ahogy az is, hogy Freud maga is kételkedett az ilyen jellegű iratok hatékonyságában, hiszen – amint azt legutóbb Friedrich A. Kittler Freud-kommentárjai megvilágították³² – az „én” vagy a „psziché” lejegyződéseként felfogott szöveg éppen ezen státusa

miatt nem tekinthető olyan fordításnak, illetve hermeneutikai produktumnak, amely valamely tőle független entitás (legyen az a tudat vagy a tudattalan) „értelmeként” vagy jelentéseként volna felfogható. Ha az „én” maga szöveg, akkor nem olvasható az „én” értelmeként vagy jelentéseként, éppen az ilyesfajta megkettőzés bizonyul lehetetlennel az én „formájának” és tartalmának egyazon rendszerbe való foglaltsága okán, egyszerűbben fogalmazva az, hogy az „én” az „én” értelmével essék egybe. A „biográfiai” és a „lírai” én közötti cirkuláció éppen az őket elhatároló differenciát ülteti át mindkét entitásba, miközben ennek a különbségnek az áthidalását valósítja meg.

Az empirikus én közvetlen lejegyzettségének másik, igazán kézenfekvő paradigmája a név. József Attila költői műve azok közé tartozik, amelyekben a szerzői név maga is megjelenik a versek szövegében, sőt két – korai – költeménye is a *József Attila* címet viseli. Ezek közül az 1927-ben írott vers (*Vidám és jó volt...*) poétikailag talán kevesebb érdeklődésre tarthat igényt, ugyanakkor az itt tárgyalt tematika több kulcsfontosságú momentumához is kapcsolódik. „Korai” vershez képest szokatlanul leltár-versnek is tekinthető, amely a közösséghez fordulást inszcenírozó, vigasztaló záró sor („no de hát ne búsuljatok.”) tanúsága szerint a halált is magába foglaló életrajz sémájára építkezik, ugyanakkor olvasható egyfajta sírfeliratként is. A Rilke-versből ismert problematika lép elő tehát itt is: a szerzői név és a cím egyezése lehet az empirikus és a lírai én egymásba ütközésének „helye”, ami – jóval egyszerűbb formában – úgy valósul meg, hogy a lírai én grammatikailag csak az egyes szám első személyű megszólalás végrehajtójaként, azaz a hang lehetőségeként jelenik meg, s mint ilyen, az empirikus én „sírfeliratának” ad hangot. A lírai én „halhatatlansága” éppen a hang lehetőségében valósul meg, sőt a lírai én itt nem más, mint pusztán hang, még inkább azonban a hang inskripciója, maga az írás, amely azonban – mint sírvers – az empirikus én emléket rögzíti vagy hordozza. Megejtően egyszerű formában jelentkezik itt tehát a lírai szubjektivitás alapképlete: mindaz, amit ez a szöveg József Attiláról rögzít, a lírai én „távollétét” erősíti meg vagy jegyzi fel, amely másfelől azonban – mint a hang bevésése a feliratba – az empirikus én szükség-szerű távollétét vagy némaságát, végességét implikálja.

A – poétikailag jóval érdekesebb – másik *József Attila*-vers ([*József Attila, hidd el...*] – 1925) éppen a grammatikai személy váltogatásának, megsokszorozásának vagy elbizonytalanításának technikáit aknázza ki. A jelen kérdésfeltevés számára legrelevánsabb két hely a szövegben egyaránt az én identitásának paradox kimondásaként értelmezhető. Az emlékezetes versnyitány („*József Attila, hidd el, hogy nagyon szeretlek, ezt még anyámtól örököltem, áldott jó asszony volt, látod, a világra hozott*”) megszólító formulája az önmegszólítás egy olyan változatát valósítja meg azáltal, hogy a szerzői névhez fordul, amely – a másik *József Attila*-vershez hasonlóan – eltávolítja a nevet a

lírai hangtól, ám – párdarabjával teljes ellentétben – az aposztrophé, vagyis egy fiktív prozopopeia révén a névnek hangot is kölcsönöz, amelyet a szöveg többértelmű grammatikai struktúrája egyszerre azonosít és távolít el a lírai én szólamától, mintegy a névmások, én és te cserélhetősége, illetve a bővítmények hiánya (például a „világra hozott” jelöletlen tárgya) révén implikálva a megszólított József Attila megszólalását a szövegben. Ugyanez az oszcilláció figyelhető meg a lírai én szólama és az „Önmagunkhoz” kifejezés között a vers közepén („Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos”), amely – ismét a személyesség grammatikai jelölésének többértékűsége miatt – teljesen eltérő olvasatokat hív létre: értelmezhető úgy is, mint az én másságának kinyilvánítása (vagyis „Önmagunk” a többes számban megszólítottak tulajdona), de akár ennek gyökeres ellentétéként is (míserint a megszólítottak mindegyike rendelkezik – bizonyosan – „Önmagunkkal”), sőt a mondat úgy is hangsúlyozható, hogy az „Önmagunk” hiányával sújtott beszélő és az avval rendelkező megszólítottak különbségére utaljon. Belegondolva abba, hogy az empirikus én nevének kimondásával elsődlegesen „Önmagát” mondja ki, sőt „Önmagunk” egyik legnyilvánvalóbb realizálódása nem más, mint a név, aligha lehet kétséges, hogy ez az eldönthetetlenség a névvel való rendelkezésre, a név birtoklására is vonatkoztatható. Ebből viszont az itt nyomon követett differencia szempontjából az következik, hogy a hang mellett a címben rögzített név is osztódik a „lírai” és az empirikus, szerzői „én” között, s ez az osztódás az egymást kizáró olvasatok mintázata szerint valósul meg: ennyiben tehát a tulajdonnév is felsorakozik azon irreális hely metaforái közé, ahol az empirikus és a lírai én közötti átmenet vagy osztódás – mintegy tanúk nélkül – végbe megy.

A lírai és az empirikus én közötti, legnyilvánvalóbb differenciák egyike abban ragadható meg, hogy a lírai ének nincsen (hacsaknem szöveg-) teste. Az empirikus én és világa (mint azt az ún. keletkezéstörténeti adatok vagy adalékok fogalma jelezheti) mégis megjelenik valamilyen módon a lírai szövegben, még ha csak a valóságos testi-anyagi lét képeként, egészen pontosan képleírásaként is. A József Attila-kultusz egyik közismert jellegzetessége a fényképek fontos interpretatív szerepe, sőt – miként *A Dunánál* nevezetes nyitányát („A rakodópart alsó kövén ültem, / néztem, hogy úszik el a dinynyehéj.”) „lefényképező” portré esetében – maga a lírai én vagy a lírai szöveg is működhet egyfajta képaláírásként, ami felfogható az empirikus én egyik leghatékonyabb rögzítési technikájának textualizálásaként.³³ Köztudott, hogy a fényképes rögzítésnek, amelynek Roland Barthes szerint nem a referencialitás helyreállításában, mint inkább a „volt” bizonyosságának megállapításában rejlik a teljesítménye,³⁴ az *Eszmélet* rejtélyes zárlatának („s én állok minden fülke-fényben, / és könyöklök és hallgatok.”) értelmezésében is kiemelt szerep jutott. Mint ismeretes, a vers egyik legavatottabb értel-

mezője, Szuromi Lajos oly módon szállt vitába az olyan interpretációkkal, amelyek szerint ebben a képben a lírai én akár az iramló vasúti kocsikban is, de legalábbis megosztott szubjektumként lokalizálható, hogy lefényképezte azt a látványt, amely e képleírás feltételezett alapja lehetett:³⁵ „Az utcai fronttal ellentétben irányba nyíló egyetlen ablak [...] széles falmélyedést zár, amelyből kitekintve a vasúti sínek nem látszanak. E sínek (ma töltésen, régen az úttal egy szinten) az ablakból futó tekintettel teljesen párhuzamosak. Ha azonban az ablakhoz *állva, kikönyökölve* balra tekintünk, ma is látszanak a sínek, az iramló vonatok.”³⁶ A szoba másik ismert – igaz, az *Eszmélet* zárlatáról nem beszélő – leírása, József Joláné azonban – mint szigorúan szó szerint olvasott szöveg – nem egészen támasztja alá ezt a megfejtést, legalábbis annak referencialitását („Az ablak a tetőbe vágott mélyedésből világít. Ha kinéz rajta az ember, látja az eget, jobbra balra a tető palát és peremén az esőcsatornában rothadó faleveleket.”³⁷).

Mínthogy a fénykép éppen azt a helyet nem tartalmazza, ahonnan készítették, a kétféle leírás, de maga a fotó sem tekinthető teljes érvényű referenciális biztosítéknak Szuromi argumentációjában, sőt annak másik eleme, miszerint a vonat ablakából csak a fülke tükröződő fényeinek vagy – nyitott ablaknál, *„kikönyökölve”* – a sötétség tagolatlan látványáról lehetne beszélni, szintén hiányos, amennyiben nem számol például avval az eshetőséggel, hogy a vasút mentén este kivilágított házak ablakai is sorakozhatnának – az iramló vonatból nézve akár a fel-felvillanó fülke-fények mozikaként. Akárhogy is, annyi nyilvánvaló, hogy ez a szélsőségesen dokumentatív képértelmezés csak azt képes megerősíteni, amit feltételez: az, hogy Szuromi csak az egyik lehetséges helyről hajtotta végre a próbát, ott viszont ki is könyökölt fényképezőgéppel, valójában azt dokumentálja, hogy a látvány szemlélőjét, a lírai ént imitálta, vagyis verset olvasott, ám – éppen ezért – kénytelen volt törölni a kép eltérő olvashatóságát. A lírai ént egyértelműen a Korong utcai ablakba helyezte, ami nyilvánvalóan biográfiai okokból is kézenfekvő. Nyilvánvalóan ezt diktálja azonban az *Eszmélet* XII. szakaszának kontextusa is, legalábbis első pillantásra, hiszen az első két sor („Vasútnál lakom. Erre sok / vonat jön-megy és el-elnézem”) az ént egyértelműen a vasúton „kívül” jeleníti meg. Csakhogy a versszöveg mint referenciális bizonyíték legalább olyan megbízhatatlan, mint a fénykép. A szöveghez legszorosabban tapadva s a lehető legszószerintibb olvasatot végrehajtva – s ez minden filológia implicit törvénye – aligha vonhatók kétségbe az olyan értelmezések, amelyek, mint például Várady Szabolcsé („ha szigorúan vesszük a kép logikáját, akkor a vers alanya nem is a nappalokra figyel, hanem a kivilágított nappalok fülke-fényében az örök éjt szemléli”³⁸), kimondatlanul is arra figyelmeztetnek, hogy a 3–4. sorokban („hogy’ szállnak fényes ablakok a lengedező szösz-sötétben.”) rögzített látvány egy vonat ablakából nézve éppen hogy tükrözi a ház ablakából kikönyöklő elé táruló panorámát, s így

módon lényegében irreleváns, hogy a szemlélő a vonatból vagy a házból figyel, illetve – s ez feltételezhető például Beney Zsuzsa megfejtésében³⁹ – a tükröződés implicit kliséje révén maga a szemlélődő is részese lesz a képnek („s én állok minden fülke-fényben,“): a két nézőpont a szövegben, az olvasásban másolódik egymásra. A „lírai én” – szemben az empirikus énről feltételezettekkel – annak a képnek is része vagy legalábbis része lehet, amelyet Szuromi fényképe nem rögzíthetett, hiszen az empirikus én távolléte miatt nem tükröződik sehol, a lírai én teste pedig aligha látható.

Sokkal inkább nevezhető olvashatónak vagy reprezentáltnak, s különösen érdekes lehet ez az összefüggés József Attilánál, aki Vágó Márta szerint⁴⁰ nagy jelentőséget tulajdonított a fényképezkedésnek, s akinek arc képe – a visszaemlékezések tanúsága szerint⁴¹ – minden irodalomtörténeti fejtegetést megelőzően tette lehetővé például a Petőfivel való poétai rokonság megállapítását. Innen nézve is igen jelentésszerű József Attila (elsősorban kései) költészetének az a sajátossága, hogy – szöges ellentétben a tárgyi világ antropomorfizálásának technikáival⁴² – a lírai én reprezentált teste (ami felfogható egyfajta szavakból vagy jelentésből készült ruhának) leggyakrabban – eltekintve a narratív jellegű, múlt idejű vershelyzetektől – mozdulatlanul, képpé vagy inkább fényképpé dermedve „jelenik meg”. A költő olvasható alakja tehát nemcsak a – versszövegek mint képaláírások által értelemmel felruházott – fotókon, hanem magukban a versekben is rögzül, nyilván azzal a – nem elhanyagolható – különbséggel, hogy, ellentétben a fényképpel, amely maga Barthes szerint láthatatlan,⁴³ a versszöveg mint médium világosabban jelzi saját közbejöttét. József Attila verseiben az én testét feltűnő gyakorisággal, sőt talán leggyakrabban – első pillantásra meglepő módon – a haj (például *Az Édesanyjának*, *Mióta elmentél*, *Mondd, mit érlel...*, *Bánat*), illetve egyéb testszőrzetek reprezentálják (például *Kedvesem* [„Régóta várt mellem bozontos rengetegje”], *Reménytelenül* [„Kard éle csillan: a hajam – / Bajszom mint telt hernyó terül / elillant ízű számra szét.”]), 1923-as *Önarcképét* is ezzel a jeggyel nyitja („Dacos, vad erdő sűrű nagy hajam.”). Az, hogy több esetben hulló vagy ritkuló hajzatról van szó ezekben a versekben, (tekintettel a haj elvesztésének kulturális és pszichoanalitikus szimbolikájára⁴⁴) tanulságosan illeszkedik József Attila biográfiai alakjának egyik feltételezett összetevőjéhez, másfelől szembeötlő, hogy a költő alakját felidéző visszaemlékezések szövegeiben is a test ezen elemei térnek vissza leggyakrabban.⁴⁵ Ebben az összefüggésben azonban sokkal inkább az a sajátosság munkálhat, hogy a hajzat vagy a bajusz az emberi testnek alighanem azon alkotóelemei közé tartoznak, amelyek a nyelv útján viszonylagos referenciális megbízhatósággal rögzíthetők, ellentétben például a – bonyolultabb „fordítást” igénylő – arcki-fejezéssel, amely köztudottan megtévesztő is lehet.

Talán nem független ettől az sem, hogy ezzel egyúttal az arc azon alkotóelemei kerülnek előtérbe, amelyek talán a legkevésbé inherens összetevői a

személyiségnek (amennyiben bármikor megváltoztathatók), ugyanakkor (szintén a megváltoztathatóság okán) a legmeghatározóbbak közé tartoznak egy arc megjelenését tekintve. Régi fényképek nézegetésekor például legtöbbször a hajviselet változásai, a szakáll vagy a bajusz megléte vagy hiánya az, ami az ábrázolt arcon talán a legfeltűnőbb és ami egyszerre a „volt” bizonyosságát, illetve az idő múlását (a kép múlthoz kötöttségét) is jelöli.⁴⁶ Mindaz tehát, ami a fényképen rögzített valóság leginkább külsődleges és leginkább felszíni eleme. Az, hogy ezek az elemek – úgy is lehetne fogalmazni, hogy az én kontúrjai az én helyett – rögzülnek visszatérően az én fényképeként a versekben, a fotográfia azon kettősségére figyelmeztethet, amely Barthes szerint a rögzítésben implikált bizonyosság és a felidézés képtelenségeként megnyilvánuló felejtés együttes fellépésében valósul meg (mi más tenné szükségessé az albumok és a – jó ideje immár gépesített – dátumozás mnemotechnikai eszközeit?) s ami Barthes-ot ahhoz a felismeréshez juttatja, hogy „egy fotó alapján véve akárkire hasonlíthat, kivéve azt, akit ábrázol”.⁴⁷

A fénykép ugyanis, miközben – bizonyos értelemben – a referencia egyetlen lehetőségét biztosítja, egyben mindörökre ki is szakítja tárgyát az időből és mindazon összefüggések közül, amelyek mentén az felidézhető volna az emlékezet számára. A (fény)képes rögzítés mindörökre megvonja a pillanatot, a „jelent” attól, amit ábrázol, de ami csakis így lehet mégis – utólagosan – jelen.⁴⁸ S talán éppen ez a képlet fejezi ki a legpontosabban az „én” jelenlétét a versben is: az empirikus én a „lírai én” formájában törlődik abból a szövegből, amely rögzíti, nyoma vagy (fény)képe éppen ezért nem rendelkezhet – hacsaknem üres – referenciával, s valójában olvashatatlan marad. Éppen ebben az olvashatatlanságban nyilvánul meg a lírai szubjektivitás múltkaraktere, legalábbis abban az értelemben, hogy az én a versben már mindig az én utólagosságát vagy eredet nélküli másolatát és – akárcsak a fotó esetében – (textuális) sokszorozhatóságát jelenti: a kép fogalmánál maradvan aligha ismerhető félre, hogy az ilyen másolat valójában olvasott kép, amely tulajdonságot Walter Benjamin a „dialektikus kép” számára tartotta fenn. A „dialektikus kép” Benjamin számára éppen az a hely, ahol a történeti, valóságos múlt olvashatóvá válik, ennek azonban éppen az a feltétele, hogy a kép mint olvasott kép csak az „olvashatóság Mostjában” lesz hozzáférhető, s csupán azáltal, hogy nem fejezi ki valamely múlthoz való hozzátartozását.⁴⁹ Az olvasott kép csakis azért olvasható, mert törli vagy megsemmisíti az eredetét, amely pusztán önnön másolataként, citátumként, azaz szöveggént nyilvánulhat meg.⁵⁰ Ez a nem-organikus minta adhat számot arról a mozgásról is, amelyet – félrevezető módon – az irodalmi művek keletkezéseként szokás antropomorfizálni, mint ahogy csak ez nyújthat magyarázatot arra, hogy a líra elmélete miért alapozza újra meg újra egy olyan fogalomra a legitimitását, amely ismételten önnön ürességét nyilvánítja ki.

1 Ezt bontakoztatja ki a *Neue Gedichte* záródarabja, a *Die Rosenschale* is, ahol a sűrvers központi tematikájának egyik legkifejtettebb variációja található: „Und dann wie dies: dass ein Gefühl entsteht, / weil Blütenblätter Blütenblätter rühren? / Und dies: dass eins sich aufschlägt wie ein Lid, / und drunter liegen lauter Augenlider, / geschlossene, als ob sie, zehnfach schlafend, / zu dämpfen hätten eines Innern Sehkraft.“

2 L. Käte HAMBURGER, *Rilke*, Stuttgart, 1976, 35.

3 Vö. ehhez Paul de MAN, *Autobiography as De-Facement* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 77–79.

4 Lásd erről uő, *Allegories of Reading*, New Haven-London, 1979, 55.

5 Uo., 32.

6 A drámai monológ browningi fogalmát mint a költészetet „kihallgatott magánbeszédként” meghatározó Mill-féle definíció kritikáját jellemzi H. F. TUCKER, *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric* = Ch. HOŠEK–P. PARKER (szerk.), *Lyric Poetry*, Ithaca, 1985, különösen 226–227. Michael Riffaterre a lírai „persona” esetében egyenesen az „intencionalitás téveszméjének” felüggesztéséről beszél, a prozopopeiát meghatározó posztulatív mozzanatra hivatkozva: Michael RIFFATERRE, *Prosopopeia*, Yale French Studies 69 (1985), 111.

7 Párhuzamként lásd a *Maximus of Gloucester* című verset a *The Maximus Poems* harmadik kötetéből, különös tekintettel a nyitány („Only my written word”) és a zárlat lehetséges összefüggésére („[...] It is not I, / even if the life appeared / biographical. The only interesting thing / is if one can be / an image / of man, „The nobleness and the arete.” / „Later: myself [like my father, in the picture] a shadow / on the rock.”).

8 Oskar WALZEL, *Leben, Erleben und Dichten*, Leipzig, 1912, 42., illetve különösen *Schicksale des lyrischen Ichs* (1916) = Uő, *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926. A „lírai én” fogalomtörténetéről lásd Karl PESTALOZZI, *Die Entstehung des lyrischen Ich*, Berlin, 1970, 342–347.; K. H. SPINNER, *Zur Struktur des lyrischen Ichs*, Frankfurt, 1975, 1–20.

9 Vö. uo., 270.

10 M. SUSMAN, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart, 1910, 16., idézi Pestalozzi, i. m., 343–344. Érdekes lehet, hogy a húszas évek elején Mihail Bahtyin elmélete az „esztétikai tevékenységről” is hasonló differenciára épül, amennyiben központi fogalmait a szerzői alak és tudat lezárhatatlanságában és a hős „befejezettségében” szembesíti, vö. M. BAHTYIN, *Автор и герой в эстетической деятельности* = Uő, *Raboty 1920-h godov*, Kijev, 1994, 89.

11 PESTALOZZI, 345.

12 Lásd uo., 346.

13 Evvel kapcsolatban lásd H. SCHLAFER, *Die Aneignung von Gedichten*, Poetica 1995/1–2.

14 Lásd Karl-Heinz STIERLE, *Die Identität des Gedichts* = Odo MARQUARD–Karl-Heinz STIERLE (szerk.), *Identität*, München, 1996², 522.

15 Az ilyen típusú ellenvetésekhez lásd U. CHARPA, *Das poetische Ich – persona per quam*, Poetica 1985/1–2, 160–165.

16 TVERDOTA György, *A komor föltámadás titka*, Bp., 1998, 11.

17 Erről lásd TAMÁS Attila, *Költői világlépek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Debrecen, 1998², 163–166.; vö. még TVERDOTA, i. m., 157–158.

18 Vö. SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár*, Bp., 1998, 741–742.; TVERDOTA, *Orvosi dokumentum vagy szürrealista szabadvers?* = HORVÁTH Iván–TVERDOTA György (szerk.), *„Miért fáj ma is”*, Bp., 1992, 199–200.

19 „Ez az eltorzult (defaced) test jelen van a kézirat utolsó oldalának margóján és elválaszthatatlan részévé vált a költeménynek. Ezen a ponton a figurációt és a kogníciót valójában egy olyan esemény szakítja meg, amely a szöveget alakítja, ám nincs jelen annak reprezentált vagy artikulált jelentésében. Egy olyan szöveg léte, amelyet egy tényleges esemény öntött formába, látszólag a véletlen játékának tudható be, ám a *The Triumph of Life* olvasata alátámasztja, hogy ez a megcsonkított textuális modell egy olyan törés sebhelyét teszi láthatóvá, amely rejtetten minden szövegben jelen van.” (Paul de MAN, *Shelley Disfigured* = Uő, 1984, 120–121.). E tematika másik dekonstrukciós variánsaként olvasható

Jacques Derrida nevezetes Nietzsche-kommentárja: J. DERRIDA, *Éperons*, Athenaeum 1992/3, 200–202.

20 Vö. például BÓKAY Antal–JÁDI Ferenc–STARK Antal, „Köztetek lettem én boldond...” Bp., 1982, 177.; BÓKAY, *Karóval jöttél...* = SZABOLCSI (szerk.), *József Attila-versek elemzése*, Bp., 1983², 265–266.; SAJÓ L., „A legutolsó menedék” = FENYŐ D. György–FRATER Zoltán–GELNICZKY György–NAGY András (szerk.), „A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd”, Bp., 1980, 210–220.

21 Az idézeteket lásd NÉMETH G. Béla, *Még, már, most* (1982a) = Uő, *7 kísérlet...*, Bp., 1982, 175–176., vö. még *A kimondás törvénye* (1982b) = Uo., 62–72.

22 Uo., 68.

23 A hermeneutikai körről mint az értelmező és az értelmezett között az interpretációban létesülő hiátus áthidalásának (nem teljesen problémátlan) teoretikus modelljéről lásd Wolfgang ISER, *The Range of Interpretation*, Taipei, 2000, 64–65.

24 BÓKAY–JÁDI–STARK, 98–99.

25 Lásd NÉMETH 1982a, 177–200.

26 Erről részletesen lásd uo., 124–138.

27 JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke* = HORVÁTH–TVERDOTA (szerk.), 424.

28 Uo., 457.

29 „[E]ly álmomban visszalapoztam egy albumban az »első nőhöz« – az album nőt fejeket, illetve tájakat ábrázolt – írtam erről egy verset: / ritkás erdő alatt a langy tó / ez volt az első nő / azt gondoltam az előbb, hogy ez száj (völgy-torok) pedig vaginának írtam” stb. (Uo., 440.) Vö. például Szőke Györgynek a szublimáció fogalmára alapított magyarázatával: SZŐKE György, *A szabad asszociációtól a költeményig* = Uo., 25–26. A vers részletes elemzését l. SZIGETI Lajos Sándor, *Ritkás erdő alatt* = SZABOLCSI (szerk.), *i. m.*

30 L. Szigeti Lajos Sándor imént említett elemzését, amely a vers képvilágát uraló elbűvés, eltűnés motívumaiban, illetve a szemlélődés attitűdjében lokalizálja a vers szubjektumát (uo., 92.), ám lényegében megfejthetetlennek ítéli a verszárlatot (uo., 97–98.). Szabolcsi Miklós – ezt az értelmezést lényegében elfogadva – hapax legomenonnak titulálja a „kifésülő jegyeket” monográfiájában (SZA-

BOLCSI, *i. m.*, 192.). Nyilvánvaló, hogy József Attila életművének kontextusában a kifejezés megértéséhez elsősorban az *Eszmélet* nevezetes fordulata juttathat közelebb („s láttam, a törvény szövedéke / mindig fölfelisk valahol”), amely a felszín vagy a látszat felbomlásának momentumát teheti hangsúlyossá. Ez a *Ritkás erdő alatt* értelmezésében elsősorban a tájkép, azaz a látvány képi voltát s így – ilyen értelemben vett – felszínszerűségét konnotálhatja, melynek „kifésülésével” az „ember” – ebben a jelentésösszefüggésben maga is „felszín”, pusztán kép – eltűnik, ugyanakkor számot kell vetni az igen képlekeny szemantikummal rendelkező ige másik lehetséges jelentésével is (amivel Szigeti nem sokat tud kezdeni, vö. SZIGETI, 95.), amely éppen a – növényi-vegetatív, biológiai értelemben vett – kibontakozásra, éérésre vonatkozhat, mely utóbbi a *Szabad-ötletek* intertextusában (amely szerint a címbeili kép a költő egyik első szexuális tapasztalatára utal) sem less teljesen érvénytelen. A két jelentésirány összjátéka vagy kombinációja a felnőtté (emberré?) válást és az „ember” eltűnését kapcsolhatja tehát össze. Ehhez a kombinációhoz a „jegyek” jelentéstartománya is illeszkedik: a ’jelek’ jelentése a kép felszínszerűségében aktiválódhat, ugyanakkor a másik összefüggés a fiziológiai, biológiai, nemi ’jegyek’ fogalmait idézheti fel. Itt jegyzendő meg az is, hogy József Attila egyik prózai töredékében, nagyon is ideilleszkedő kontextusban, a képek közötti eltűnést a képzelőerőben megnyilvánuló költői tehetséggel hozza kapcsolatba („Éles eszűnek tudtam magamat, ki az elvont fogalmak hazájában könnyen honára lel; képzelő tehetséggel megáldottnak [sokszor megvertnek gondoltam], ki képek között úgy tűnik el, mint lombos erdő zöld remegései közt a megriadt madár” – JÓZSEF Attila, [*Psichoanalitikus kezelesbe...*] = JAÖM IV, Bp., 1967, 39.), ami az „eltűnés” és a képpé válás közötti (az irreális váls momentumában motivált) párhuzam feltételezését szintén alátámaszthatja.

31 „Ha én dolgozom egy beteggel, akkor nem azt akarom tudni, amit ő tud és tudva gondol, hanem amit nem akar tudni. És akkor én arra figyelek, hogy mi jön keresztül a sorok között. Tehát nem bátorítom arra, hogy meg-

komponálja a gondolatait. Írni pedig nem lehet úgy, hogy az ember nem fogalmaz.” (VÉZÉR Erzsébet, *Ismeretlen József Attila-kéziratok*, It, 1971/3, 622.).

32 Vö. F. A. KITTLER, *Grammophone – Film – Typewriter*, Berlin, 1986, 141–145.; illetve: *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München, 1995³, 345–357.

33 A fotót (PIM, Művészeti Tár Ltsz. 1735.) lásd például I. MACHT (szerk.), *Négy szemközt az utókorral*, Bp., 1980, 95. Az ilyen képaláírások sajátos intertextualitásának egy példáját nyújtja Szirák Péter Grendel Lajos-monográfiája képanyagának egyik darabja, ahol az író fotóportréja az alábbi képaláírást kapja: „A Dunánál, talán dinnyehéjra lesve.” (SZIRÁK Péter, *Grendel Lajos*, Pozsony, 1995, 161.)

34 Lásd Roland BARTHES, *Világoskamra*, Bp., 1985, 94.

35 Megemlítendő, hogy a vers keletkezése nem köthető kizárólag ehhez a helyszínhez, erről lásd SZABOLCSI, *A verselemzés kérdéseihez*, Bp., 1968, 78., illetve. Uő, 1998, 339.

36 SZUROMI Lajos, *József Attila: Esmélet*, Bp., 1977, 147., vö. még uo., 109–111.

37 JÓZSEF Jolán, *József Attila élete*, Bp., 1940, 330.

38 VÁRADY Szabolcs, *Az „Esmélet” előzményei* = ItK, 1975/1, 84.

39 Lásd BENEY Zsuzsa, *Az Esmélet lírája* = Uő, *A gondolat metaforái*, Bp., 1999, 154. Lásd még Szabolcsi értelmezéseit: SZABOLCSI 1968, uo.; SZABOLCSI 1998, 355.

40 „Ő tudatosan jelentőséget tulajdonított külsejének is, mint egy színész, mérlegelte az arckifejezést is, amit az utókorra hagy majd.” (VÁGÓ Márta, *József Attila*, Bp., 1978², 256.)

41 Lásd például SZÁNTÓ Judit, *Napló és visszaemlékezés*, Bp., 1986, 146. A Petőfi-hasonlóság kultikus funkcióját elemzi TVERDOTA 1998, 77–78.

42 Vö. TÖRÖK Gábor, *A líra: logika*. Bp., 1968, 123.; TAMÁS Attila, *A tárgyi világ megje-*

lenítése József Attila költészetében = B. CSÁKY E. (szerk.), *„A mindenséggel mérd magad!”*, Bp., 1983.

43 BARTHES, 11.

44 Vö. például Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, Bp., 1996³, 258–260.

45 Lásd például a *Fototéka*-sorozat említett kötetének előszavában összegyűjtött citátumokat (MACHT: *Előszó* = Uő [szerk.], 6–8.).

46 Vö. BARTHES, 98.

47 Uo., 117.

48 Lásd erről Benjamin nevezetes tanulmányának (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) megfogalmazását: „Die Reproduktionstechnik, so liesse sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.” (Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften* I/2. Frankfurt, 1991, 477.). A probléma irodalomelméleti összefüggéseihez lásd elsősorban Bettine Menke idevonatkozó Benjamin-, Barthes- és Derrida-kommentárjait: Bettine MENKE, *Sprachfiguren*, München, 1991, 333–344.

49 Vö. elsősorban BENJAMIN, *i. m.*, V/1, 577–578. A „dialektikus kép” fogalmáról lásd M. W. JENNINGS, *Dialectical Images*, Ithaca, 1987, 36–38.; MENKE, *i. m.*, 31–34.; A. HAVERKAMP, *Notes on the „Dialectical Image”*, *Diacritics* 1992/3–4, 71.

50 S itt visszahangozhat de Man figyelmeztetése, mely szerint „a történeti tudás alapjai nem tapasztalati tények, hanem frásos szövegek, tetszelegjenek bár e szövegek háborúk vagy forradalmak képében.” (DE MAN, *Literary History and Literary Modernity* = Uő, *Blindness and Insight*, London, 1983², 165.)

Integráció és elkülönülés az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában

1. Olvasás és (át)rétegződés

a) *A' Filozófus, Tempefői, A kérők*

Három szerző három műve, három különböző időszakból. Mindegyik azzal kezdődik, hogy a főhős, illetve a főhősök olvasnak. Bessenyeinél az első jelenetben Szidalisz, a másodikban Párménio kér szolgájától egy könyvet. Hogy mit, az nincs jelezve, a későbbiekben azonban kiderül, hogy milyen jellegű könyvek vannak. Párménio felsorolásában csupa tudós, filozófiai munka szerepel, Locke, Newton, Rousseau és más szerzők. Csokonai darabjában Rozália Horváth Ádám *Hunniását* olvassa a nyitójelenetben, majd a továbbiakban is hasonló címeket említ ő és Tempefői is: Voltaire *Henriade*-jének két magyar fordítását, a *Journal des Savants* számait stb. A tudós igényű, de nem szűken szakmai, hanem inkább a közhaszonra célzó könyvek mellett azonban emlegetik Gyöngyösi István Kemény-eposzát, Metastasiót, Kleist *Tavasztát*, illetve Tempefői hosszasan dicséri Szentjóni Szabó László 1791-ben megjelent, többnyire dalokat tartalmazó verskötetét.¹ Csokonai hőseinek tájékozódása így részben eltér a szigorú tudósságot előnyben részesítő Bessenyei hősökétől, részben pedig maga is sokirányultságú, egyaránt preferálja mind a hasznos, mind az érzékenyítő olvasmányokat. Kisfaludy vígjátékában sokkal kevesebb könyv szerepel, lényegében a nyitójelenetben feltűnő Himfy-kötet emelkedik emblematikussá. A népszerű szerelmi dalciklus azonban az előzőektől megint jelentősen eltérő olvasáskultúráról vall.

A három színmű főhőseinek olvasáskultúráját kontrasztok egész sora emeli ki. Bessenyeinél, mint Szilágyi Márton megállapította, a „Párménio képviselte filozófusi magatartás paródiája [...] nem Pontyi, hanem – a tükördramaturgiának megfelelően – Lidás”, a szolga.² Pontyi ugyanis az orális kultúra képviselője, s mint ilyen nem a faragatlan műveletlenség jellemzi, hanem egy más típusú műveltség: a hagyományos iskolás műveltség deákossága.³ Lidás ezzel szemben olvasmányai révén („rongyos könyv”⁴) a ponyvakultúra, az alacsony popularitás közegében mozog, s így lesz Párménio modern tudósságának az ellenpontozója, megérezkítve *A Holmiban* és a *Magyar*

Nézőben leírtakat. Van azonban egy harmadik műveltségi réteg is, amely szemben áll a Párménio képviselte tudóssággal. Kónyi János, mint Gyöngyösi István követője, Lidás olvasmányaként tűnik fel, de a kontraszt (és a bírálat) mégsem olyan erőteljes, mint az előző esetekben. Ennek oka pedig abban lelhető fel, hogy a Gyöngyösi–Kónyi-féle műveltség nem nagyon érintkezik Párménio horizontjával, hiszen „Párménionak nincsen viszonya lírai szövegekhez, azaz esztétikailag értékelt szépirodalomhoz”.⁵ Az osztatlan tudományfogalmat képviselő Párménio (és általa Bessenyei) tehát csak azon *kortárs* kulturális-irodalmi jelenségekkel áll szemben élesen, amelyek a kiműveltség kritériumának nem felelnek meg, viszont elnéző a nem elsősorban e funkció felől szemlélt magyar *vershagyomány*nal.⁶

Csokonai hősei ugyancsak többféle műveltséggel szembesülnek. Az oralitást Szuszmir meséje képviseli, a szórakoztató magyar *vershagyomány* pedig Gyöngyösi István Kemény-eposza. Ez utóbbit azonban egyáltalán nem elítélőleg említi Rozália, s az előbbit is inkább ambivalens módon, haszontalannak tartván, de mégiscsak némi tetszéssel.⁷ A tükördramaturgiának megfelelően Tempefői igazi ellenpontja Csikorgó, a fűzfapoéta, akinek műveltsége a ponyván alapul.⁸ A további ellenpontokat a „kultúra barátságatlanjai” képezik, akik a kortárs irodalomnak a főhősök által jelesnek tartott termékeit (Faludi, Bessenyei, Révai munkáit, a korabeli folyóiratok példányait) pipagyújtásra, petárdák becsomagolására használják.

Kisfaludy Károly színművében a Himfy ellenpontja mindössze a Margit által (az első felvonás hetedik jelenésében) emlegetett kegyes mű, a Genovéva históriája, viszont annál teljesebben bomlik ki a beszélő nevet viselő alakok rendszere, amely ugyancsak a különböző műveltségtípusokat szembesíti, akár csak már Csokonainál (a *Tempefői*ben és a *Culturában*). A műveletlen, régi vágású, de jólelkű atya (Fegyverneki, Tisztes, Baltafy), a deákos, jogi műveltségű magyar (Gvardián, Firkász, Perföldy); a felszínes divatmajom világfí (Serteperti, Szászlaki, Székházy) egyaránt beszédjükkel, ismeretanyagukkal pontosan jellemzett figurák.⁹ Bessenyeinél még inkább előképeik vannak csak meg (például a szórakozást kergető fiatalok alakjában, illetve részben Pontyiban).

b) Olvasásmódok

A XVIII. században Európa-szerte forradalmasodott az olvasáskultúra, lehetőségeiben, formáiban, tartalmában egyaránt. A századvég átalakuló magyar irodalmi műveltsége szintén nem maradt érintetlen e változásoktól, nálunk is megjelentek az újszerű olvasásmódok. „A nyomtatott szöveggel való kapcsolat legelterjedtebb formája, akár csak korábban és még később is, a »vad«, azaz naiv, nem reflektált és »házasítatlan« olvasás volt, amelyet túlnyomórészt még hangosan folytattak. [...] A társadalmilag egyre inkább lesüllyedő, ám arányában még mindig domináló »vad« olvasási forma ellenpólusát a

»művelt« olvasás jelentette. Az intellektuális elit körében nem csupán a »modern«, futólagos olvasás számított elterjedtnek, hanem legkésőbb a XVII. század végétől az extenzív polihisztóri-enciklopédikus olvasás is bevett dolognak számított. A XVIII. század közepétől azonban a tudós könyvmoly, aki fóliánsai fölött megfedezkedik a világról, inkább már karikatúrisztikus jelenségnek számított.¹⁰ A tudós és a vad olvasásmódokkal szemben így aztán felemelkedőben volt egy ugyancsak művelt, de a világtól nem elforduló forma, a „hasznos“ olvasás. Ez felelt meg leginkább a felvilágosodás korában oly igen elterjedt ismeretterjesztő és erkölcsnevelő célkitűzéseknek.

Ezzel párhuzamosan azonban más formák is képződtek. A korra az egyik legjellemzőbb a „Lesewut“, az olvasásdüh, amely mind intenzitásában, mind magánjellegében eltért a megszokottaktól, s ráadásul szöveg és olvasó egészen új viszonyát teremtette meg. „Olvasóját hatalmában tartja a szöveg, amelyben ő maga is otthon van: azonosul a személyekkel, és saját életét a cselekmény fikciójának kulcsában értelmezi. Az újfajta »intenzív olvasás« a teljes érzékenységet mozgósítja. Az olvasó – sőt egyre inkább az olvasónő – nem tudja visszafogni sem szenvedélyeit, sem könnyeit; teljes megrendültségében maga is tollat ragad, hogy hangot adjon érzelmeinek, s főként hogy írjon az írónak, aki műve révén valóságos lelki vezetőjévé vált.”¹¹ Richardson, Rousseau, Goethe regénysikereinek (az *Új Héloise* negyven év alatt 70 kiadást ért meg!) ez volt az alapja, ez magyarázza például a jól ismert tény, vagyis, hogy a *Werther* megjelenését fiatalok öngyilkosság-hulláma követte.

A század legvégén azonban egy ezzel ellentétes folyamat is lejátszódott, egy szűk elit rétegnek sikerült „a fiktív világába való átmenetet csupán a képzelet korlátai között tartania”.¹² Ez az olvasás hermeneutikainak, vagy még inkább esztétikainak nevezhető, hiszen középpontjában az autonóm művészi gyakorlattal való egyesülés állott. Az esztétikai olvasásmód mellett azonban, amely hangsúlyozottan szűk körű, formálódóban volt egy szélesebb rétegre jellemző olvasáskultúra is. Ez mintegy egyesítette a hasznos és érzékeny olvasás sajátosságait, amennyiben az ismeretterjesztő és morális irányultság találkozott benne az átélésre való törekvéssel, s rendszeres olvasási praxisként rögzült a középosztály életvitelében. Jellege alapján leginkább pallérozott olvasásnak nevezhetnénk.

Bessenyei, Csokonai, Kisfaludy hőseinek olvasásmódja jól megfeleltethetőnek látszik a fent leírt fogalmakkal. Bessenyei vígjátékában még a tudós és vad olvasás kontrasztja áll a középpontban, Csokonainál a főhősök már inkább a hasznos és érzékeny olvasásmóddal jellemezhetőek, méghozzá egyszerre, s ez áll szemben elsősorban a vad olvasással, valamint az olvasás-nélküliséggel. Kisfaludy hősei számára az olvasás már a pallérozottak világának mindennapi praxisa. A hősök és a velük kapcsolatba hozható olvasásmódok pedig együttesen az átrétegződő irodalmi műveltség összetettségére vetnek fényt.

c) Rétegződés

A XVIII. század közepének irodalmi műveltsége alapvetően két réteget, a literátusságot és a popularitást¹³ foglalja magában, amelyek azonban olyannyira elkülönültek egymástól minden vonatkozásban, hogy akár külön irodalomrendszerekként is tekinthetjük őket. Az elkülönülés mind az irodalmi műveltség karaktere és funkciói, mind szociológiai jellemzői és nyilvánosságformái tekintetében igen egyértelmű. Ezt az időszakot a teljes széttagoltság és elszigeteltség, a nyilvánosság elemi fórumainak hiánya jellemezte, „mintha ebben a korban külföldön természetesebben és könnyebben találnának kapcsolatokra a magyar írók” – írja Bíró Ferenc, majd megállapítja: „Az író itthon, a század középső évtizedeiben nem irodalmi körhöz tartozik, hanem az irodalmat élvező vagy felhasználó közvetlen társadalmi-intézményi közegnek volt a szerzője.”¹⁴ Ebből a helyzetből az is következik azonban, hogy az ezen írók által művelt irodalom a „közvetlen társadalmi-intézményi közeg” kultúrájának, műveltségének a részévé válik, önmozgása, autonómiája korlátozott lesz.

A XIX. század elejére kialakuló (szép)irodalom ugyancsak rétegzett volt, a legutóbb ezt az időszakot e szempontból vizsgáló Hász-Fehér Katalin integrált és strukturált irodalomról beszél; e fogalmak pedig mintha folytonosságot mutatnának literátusság és popularitás dichotómiájával.¹⁵ Az integrált irodalom az ő felfogásában olvasócentrikus, vagyis határozottan beleépül a befogadói aktivitás szempontja is, mert nem az ideális olvasó fogalmával dolgozik, hanem az átlagolvasóéval; a különböző tudatformák és művészeti ágak, ízlésvilágok egyesítésére törekszik; valamint „létrejötté és befogadása nem kizárólag a mindennapi élet alkalmaitól elkülönülő autonóm művészi közegben és helyszíneken, hanem a társasági, a közösségi (társadalmi és nemzeti), vagy az egyéni élet tevékenységi körein belül történik.”¹⁶ Idézi továbbá Csetri Lajos azon megjegyzéseit Döbrentei Gáborról, amelyek részletes kifejtés nélkül ugyan, de hasonló irodalmiságot körvonalaznak: „A hasznos tudományok nagyrabecsülése, tanulmányai más helyein a művelt és tevékeny, nem luxusban henyéző és nem állati sorban élő emberek, vagyis a művelt középrétegek gentleman-eszményének igénylése és a teremtő lélek beágyazása az emberek közösségébe, az emberi társadalom fejlődésének szolgálatára úgy, ahogy azt az isteni gondviselés terve meghatározta, mindezek inkább a korabeli európai zsenitanoknak azok az elemei, melyek legerőteljesebben az angol zsenielméletekben hangsúlyozódnak; semmi nyoma bennük a német zsenik társadalmi visszhangot erősebben nélkülöző és e hiányból már kényszerűen erényt faragó arisztokratizmusának.”¹⁷ Az integrált irodalom e gondolatmenetekben elsődlegesen az esztétikai karakterű „strukturált” irodalommal való oppozícióban értelmeződik, az elhatárolások is e nézőpontból történnek meg.¹⁸

„Az integrált irodalommal szemben a *strukturált irodalom* a tudatformák együttélését, egyenrangúságát igyekszik megszüntetni. [...] Az »ízlés« jegyében elkülönülő irodalom önreflexivitását, egyben pedig a kirekesztett szférával való párbeszédét a recenzió, a kritika, a vitairat biztosítja.”¹⁹ Az integratív, közösségi irodalomtól az ízlésfoglalomban testet öltő esztétikai szempont dominanciája jegyében különül el a strukturált irodalom. Elkülönülése szükségszerűen magába zárkózást is jelent, s a kiválasztottság-tudat arisztokratizmusa is jellemző rá, hiszen csak a kiváló kevesek tarthatnak bele. „Az ilyen közösség az ideális olvasó fogalmával dolgozik, olyan befogadóra számít, akinek invenciója, képzettsége, esztétikai érzékenysége a szerző(k)ével azonos, vagy legalább a jövőben azonos lehet.”²⁰

Literátusság és popularitás a századközepe irodalmi műveltség rétegei, melyek önálló irodalomrendszerekként is felfoghatók, integrált és strukturált irodalom pedig a modern értelemben vett (szép)irodalom mint irodalomrendszer vonatkozásában értelmezhető csupán, annak egy-egy rétegeként.²¹ A strukturált irodalom jól láthatóan a literátusság helyét tölti be, hiszen mindkettő „elit” jellegű, egyaránt jellemző rájuk a tanultság és önreflexivitás. Alapvető különbség viszont, hogy a tudósság helyett az esztétikai szempont válik bennük döntő kritériummá. Az integrált irodalom közösségi, szórakoztató jellege a popularitással mutat folytonosságot, viszont vállaltan műveltségterjesztő, erkölcsnevelő szerepe el is határolja attól.²² Számunkra azonban nem az ilyen típusú különbségtételek minél alaposabb számbavétele, a kontrasztív közelítés az igazán fontos, hanem az átmenet vizsgálata.

Párménio és Lidás a literátusság és popularitás világából jött. Bessenyei profánus álláspontjából adódóan mindkettőtől némi távolságot tart: Lidás a teljes ellenpont, Párménioval szemben viszont csak az életidegenség képez distanciát. Kisfaludy hőseinek mindennapi olvasási praxisa, valamint az e darabokban meg nem jelenő esztétikai olvasásmód a modern (szép)irodalom rétegeihez, az integrált és strukturált irodalomhoz kapcsolható. Csokonai Tempetője és Rozáliája, a rájuk együttesen jellemző hasznos és érzékeny olvasás azonban igazából egyik réteget sem jellemzi maradéktalanul: az átmenet megnyilvánítói ők, az átmeneté, amely bizonyos virtuális közösségek kifformálódásával kapcsolatos.

d) *Olvasásmód és közönségképzés*

A virtuális közösség szerző és olvasó kapcsolatában képződik meg, szerző és olvasó pedig a szövegen belül létezik. „Implikált olvasó alatt [...] a szöveg utasításai által a valóságos olvasónak tulajdonított szerepet kell értenünk. Az implikált szerző és az implikált olvasó ezért a szöveg szemantikai autonómiájával összeegyeztethető kategóriák. Mint a szövegen belül konstruáltak, mindketten valóságos lények fikciós korrelátumai lesznek: az implikált szerző a mű egyéni stílusával azonosul, az implikált olvasó azzal a címmel,

akihez a szöveg küldője fordul.”²³ A virtuális közösség tehát a szövegekben képződik meg, s ott is érhető tetten, s csak mint ilyen lesz a formálódó új irodalmiság közege. A „tudós Hazafi” és az „érzékeny ember” mint implikált szerző egy magával azonosnak tételezett implikált olvasóhoz fordul: a szöveg világában tehát csak a „tudós Hazafi” és az „érzékeny ember” alakja jelenik meg, a virtuális közösségek az ezekkel az alakokkal való azonosulásban léteznek.

Mindazonáltal implikált szerző és olvasó között némi aszimmetria is mutatkozik. „Egyrészt az implikált szerző a valóságos szerző álöltözete, aki úgy rejtőzik el, hogy a mű immanens narrátorává – narratív hanggá – válik. A valóságos olvasó viszont az implikált olvasó konkretizálódása, akit a narrátor meggyőzési stratégiája céloz meg; hozzá képest az implikált olvasó mindaddig virtuális marad, amíg nem aktualizálódik. Így tehát amíg a valóságos szerző eltűnik az implikált szerző mögött, addig az implikált olvasó a valóságos olvasóban ölt testet. Ez utóbbi a szöveg ellenpólusa abban az interakcióban, amelyből a mű jelentése kibontakozik: az olvasás aktusának fenomenológiájában éppenséggel a valóságos olvasóról van szó.”²⁴ Az olvasó tehát a szöveg ellenpólusa is egyben, ami felértékeli a szöveg befogadásának aktusát. Ezen aszimmetrikus viszony²⁵ alapján indokolt különbséget tennünk implikált szerző és implikált olvasó, valamint szöveg és olvasás fogalompárjai között: míg az első döntő mértékben a *közönségképzetet* jellemzi, addig a második inkább az *olvasásmódot*.

Természetesen nemcsak a két, általunk kiemelt virtuális közösség esetében releváns ez az olvasásfenomenológiai megközelítés. A literátusság tudós szerzője bizonyonnyal tudós közönségnek írta műveit, s ehhez társítható a másik oldalról a tudós olvasásmód mint adekvát befogadás. A popularitás műkedvelő szerzője elsősorban közvetlen környezetének szórakoztatására, használatára szánta írásait, s a befogadás vad olvasásmódja ennek meg is felelt. A modern (szép)irodalom esetében is feltűnő a közönségképzet és olvasásmód szoros összefüggése, hiszen az esztétikai, illetve a pallérozott közönség képzetéhez az esztétikai és a pallérozott olvasásmód társítható. Ami viszont döntő eltérés: a közvetlenség, a közösségi jelleg átalakulása. Az autonóm esztétikai élvezet primátusát valló szerző nemcsak hasonló társának szánja művét, hanem legalább ilyen mértékben, ha nem jobban az utókornak, a költői-írói halhatatlanság reményében. A pallérozottak viszont az egyre inkább anonimá váló közönségnek írnak, remélvén, hogy az hasonlóképp pallérozottakat rejt magában.

A „tudós Hazafiak” és az „érzékeny emberek” virtuális közösségeinek közönségképzetét vizsgálva másféle elmozdulásra figyelhetünk fel: a közösségi jelleg még nem módosul, ellenben az olvasásmód megfelelése, legalábbis részben, igen. Az implikált szerző magával teljesen azonosnak tételezett olvasóképzetet teremt, az olvasásmódokat tekintve azonban már más a hely-

zet. Az „érzékeny ember” képzetét magában rejtő szövegeknek megvan a befogadásban az egyetlen adekvát olvasásmódjuk, az érzékeny olvasás, a „tudós Hazafi” közönségképzetének viszont nincs. Nem a hasznos olvasást tekintik a kizárólagos olvasásmódnak, ahogy azt Tempefői és Rozália esetében is láttuk. A „tudós Hazafi” *teoretikusan* „tudós Hazafinak” szánja művét, a *gyakorlatban* viszont mindenféle olvasásmód adekvát lehet e közönségképzetrel, lévén a textusok rendkívül heterogének. Épp ebből a sajátosságából fakad a „tudós Hazafiak” virtuális közösségének kitüntetett jelentősége az irodalmi műveltség és (szép)irodalom közötti átmenetben.

2. „Tudós hazafiak”

a) A „tudós hazafi” megképződése a literátusságban

A literátusság közönségképzete természetesen kisebb mértékben módosult a közönségképzet megkettőződésével, mint a popularitása. A tudós jelleg már korábban is feltételezett egy viszonylag zártkörű, de mégis nyomtatott nyilvánosságot, a tudós opuszok szűk tudós „közönségnek” szóltak, amely sokszor intézményi közeget is jelentett, vagy majdnem azzal volt azonos. A változás ehhez képest döntően abban állott, hogy a tudós munkák tudományos funkciójához a haza szolgálatának ethosza társult, s vált egyre inkább olyan erőssé, hogy – legalábbis ideologikusan – háttérbe szorította az elsődleges célzatot. Nyulás Ferenc *Az Erdély országi vizeknek bontásáról közönségesen* című fordítása előszavában arról ír, hogy az eredeti mű szerzője „csak a kémikusoknak írt, én pedig a’ Hazatársaknak írok, kik még az efféle munkákhoz nem szoktak hozzá”.²⁶

Jellemző példa a tudományos funkciónak a hazafisághoz kapcsolására Bárány Péter *Psychológiájának* ajánlása is: „A’ melyly munkát a’ Haza’ boldogságának oltarára Előtökbe áldozatul viszek, azt véres vérejtékemnek nézzétek. Szent áldozat – ha azt hiba nélkül lenni talállátok Ti, kiket a’ hazai szeretet önnön oltarán ama’ fellobbant tiszta Tűznek nevelésére választott. – Neveljétek örökre! – Neveljétek, ne csak azokban, kiknek szívét ama’ szent Tűznek lángja már megcsapta; hanem lobbantsátok fel azokban is, kiknek szíve kész ugyan már a’ fellobbanásra, de részére nintsen még szikra, mely beléje kaphasson.”²⁷ Majd az *Előljáró beszéd*ben Bessenyei gondolatait aktualizálva írja: „A’ Haza’ javának előmozdítása Szent kötelesség. A’ ki pallérozott ész, és szív a’ Hazafiakban olylyaten oltar, melyről a’ Haza’ boldogulásának gyönyörű illatja a’ kölső nemzetekre is kiterjed. Sem az ész, sem a’ szív ki nem fényesülhet az olylyan Hazában, mely Tudományok nélkül szűkölködik. Sőt a’ tudatlan Elő-járókkal megterhelt Haza közönségesen Hajó-törést szenved. De hogy a’ Pallérozás meg-mozdúlhatatlan Alapon épüljön, szükség elsőben is a’ Hazában oly tudományt közönségessé tenni, melylyen minden egyéb tudományok fekszenek. Ilylyen a’ Lélekmény (Lélektudomány)

melyben elsőben is az észnek, az után a' szívnek ereje ki-fejtegetődik."²⁸ Itt is megfigyelhető, hogyan tevődik át a súlypont az ajánlás és az „előljáró beszéd” között,²⁹ s hogy eközben a Bécsi Tudós Társaság reprezentatív csoportként mintegy megjeleníti a „tudós Hazafiak” virtuális közösségének egészét is.

A váltás persze nem minden esetben ilyen egyértelmű és hangsúlyos. A magyarnyelvűség korántsem általános, sőt, gyakran az ismeretterjesztő célzat megjelenése is felfedezhető a magyar nyelv tudományos használatában, ahogy ezt például a latinul és magyarul egyaránt alkotó Révai Miklósnál megfigyelhető.³⁰ A literátusság kimondottan tudós alakváltozatára jellemző példa lehet Kovachich Márton György, aki a szaktörténész útját választotta, nemzeti öntudata inkább horvát volt, soha nem írt magyarul, előbb németül, majd latinul publikált.³¹ 1786–1787-ben kiadott német nyelvű újsága, a *Merkur von Ungarn* mégis sokban hasonló célkitűzést fogalmaz meg, mint Bárány Péter előszava: „meg kell mutatnunk, hogy nem állunk a külföld mögött, s meg kell mentenünk régi és új nagyjainkat az elfeledéstől. Tudós újságra minden nemzetnek szüksége van; hiánya a nemzeti büszkeség hiányára vall, vagy arra, hogy a nemzet nem halad előre a felvilágosodás útján.”³²

Maga így vall erről Kazinczyhoz írott, 1789-es levelében: „Kedves barátom, csak türelmet és állhatatosságot kívánok tudományos munkáihoz. Nagyon sokat kell ehhez szenvedni a véletlentől, a körülményektől, az emberektől, s ugyanakkor nagyon kevés bátorítást kap az ember. Csak a tudományok iránti szeretet, a hazaszeretet és a szellem emelkedettsége *tarthat meg bennünket, hogy éppen ott dolgozzunk a legbátrabban, ahol a legtöbb a nehézség.* Egy ilyen szellem kialakít magának egy területet, amelyen dolgozhat, ahol más nem is találna munkát magának.”³³ A literátusság tehát valamilyen mértékben, hangsúlyosan vagy kevésbé hangsúlyosan, magyarul vagy nem magyarul, de a tudósságot egyre inkább hazafiságként is értelmezte, folytatva ezzel a századközép literátorainak gondolkodói hagyományát. A váltás noha látványos is lehetett (főleg a magyar nyelvűség terjedésében és a hazafias intonáció erősségében), leginkább mégis a közönségképzet kinyílásában, tágasabbá válásában fedezhető fel.

b) A „tudós hazafi” megképződése a popularításban

A popularitás közönségképzete ezzel szemben alapvető módosulást él meg a megkettőződéssel. Az eredendő funkciója és célkitűzése szerint alkalmi-szórakoztató szövegek egy jól kivehető, mondhatni arccal bíró közvetlen közönséghez szóltak. A „tudós Hazafiak” közösségébe való belépés ezen szövegekkel elvileg korántsem egyszerű, hiszen legitimálni kell őket az új közeg, a széles(ebb) körű és csak ideologikus kapcsokkal összefűzött közösség számára. E közösség szívóereje azonban olyan erősnek bizonyult ebben a korban,

olyan nagy volt a felhajtóerő, hogy e logikailag mindenképpen problematikus műveletek gyakorlatilag zökkenőmentesen végrehajtottak, a legitimációnak gyorsan kialakultak a konvencionális érvelési sémái.

Az előljáró beszédek egyik leggyakoribb indító gondolata a külső inspirációk előtérbe állítása a „mű” kiadásának indoklásában, mintegy felmentést nyerve így annak csekély, készületlen stb. voltáért. „Néhány Uri Kedves jó Akaróim – írja Gvadányi József –, arra kértek engemet, hogy ha vólnának néminémű már régenten munkált Verseim, akár minémű tárgyai vólnának azok, nyomtató sajtó alá szoríttatnám, és az Közönség között közre botsájtatnám. Meg-vallom, hogy én, mivel a’ Poësis Tudományba eleitől fogva gyönyörködtem, valamint énekeket, úgy név napokat üdvözlő, ’s több más minden-féle mulatságos Verseket-is eleget munkáltam, de előre által nem láthatam, hogy elmémnek tsekély szüleményei valaha a’ Közönség előtt kedveséget nyerhetnének, azért-is azokat, mihent azoknak meg-küldöttem, a’ kiket illettek, azonnal munkáimnak töredékeit el-szórtam, vagy-is fojtásokra fordítottam.”³⁴ Az egyébként tudós munkákat is író Horváth Ádám *Holmi*-gyűjteménye előtt szinte szóról szóra így mentegetőzik: „én ezeket a’ Vers-Darabokat, egyszer-másszor ’s imitt-amott írogattam”, „De minek-utánna láttam, hogy sok jó Barátim, ki egyiket ki másikat kéregette”, „sőt nem kevesen, ezeknek egy tsumóban leendő kiadására-is ösztönöztek”, „reá vettem magamat, hogy ki-nyomtattassam”.³⁵

Gyöngyösi János is leírja ugyanezt, majd átfordítja az érvelést a mentegtőzésből a létjogosultság bizonyításába: „Tartozunk mindnyájan adóval Nyelvünknek pallérozására. Nem tsak az, a’ ki gazdag kintseiből egy tálentomot, hanem a’ ki tehetetlen Kamarájából egy fillért ad-is e’ köz jóra, amaval egyenlő hívségű hazafinak ítélthetik.”³⁶ Mátyási József csaknem hasonlóan fogalmaz: „édes Haza! a’ tenéked tehető akármelly csekély szolgálát köteletségének fel-kellettén adni akaratomat: ezen tekintetekből mondom, egyszerre meg-határoztam magamat a’ Nemes Nemzetnek minden kezemnél találtatható vagy az el-tévelyedésből vissza-kéríthető munkáimmal tejendő alázatos udvarlására”.³⁷ A popularitás világának közvetlen közönségképzete így kiegészül a „tudós Hazafiak” arctalan, de a közös célból fakadóan igen erősen ható közönségképzetével, noha a kettő között valódi átjárás nemigen teremthető.

c) „tudós Hazafi” és olvasásmódok

A „tudós Hazafiak” közösségébe a literátusság és popularitás közegeiből mindenki azzal lépett be tehát, „amije volt”, a tudósok latin, német, magyar nyelvű tudós vagy ismeretterjesztő munkákkal, a vidéki papok és kántorok alkalmi szerzeményeikkel, a versújítással kísérletező klerikusok és műkedvelő nemesurak antik és modern időmértékes formájú versekkel, a Besse-nyeiék nyomán haladók episztolázgatással, a Gyöngyösi-követők verses

elbeszélésekkel, a románírók különböző fordításokkal stb. Mégis, e rendkívüli vegyességet – legalábbis egy rövid időre – elfedni látszott a közösségvállalás, az összeszövetkezés ethosza. Anélkül, hogy a „tudós Hazafiak” valójában elhagynák eredendő közegüket és életterületüket, hogy változtatnának munkásságuk addigi jellegén, tehát hogy elmozdulnának onnan, ahol állnak, valami új részesei is lehetnek: pillanatnyilag elegendő a közösség céljainak elfogadása a belépéshez és bebocsáttatáshoz. Igazából nem a szereplők, hanem az irodalmi műveltség mozdult ki a helyéből.

A társulás mint az irodalmi műveltség sajátos, integratív közege új törésvonalakat teremtett „a józsefi kor” irodalmi műveltségében. A „tudós Hazafiak” közösségébe belépők számára ez a választás háttérbe szorítja az eredendő közeg addig meghatározó azonosságtudatát. Az az alkalmi verselő, aki versezeteit a magyar nyelv és a haza oltárára benyújtott áldozatként gondolja el, eszmeileg közelebb tudja magát az ugyancsak a nyelv és a haza fel-emeléséért dolgozó tudós literátorhoz, mint két faluval arrébb élő, de csak magának és közvetlen környezetének mulatságára írogató verselőtársához. Az addig literátusság és popularitás között feszülő, áthághatatlanak tűnő törésvonal nemcsak átjárhatóvá válik, hanem megkettőződése folytán *máshová* helyeződik. Literátusságon és popularitáson belül is választóvonalak jönnek létre: igazából már azok tartoznak egybe, akik a kialakuló új – virtuális – közeg: a társulás tagjaiként határozzák meg magukat. Ez a feltétele és előzménye a tényleges összenövésnek, ami persze döntő mértékben átalakulás: az *irodalmi műveltség* ekkor válik modern értelemben vett (*szép*)*irodalommá*, ez az átmenet közege.

A tudós hazafiság eszméje nagyon alkalmas volt a közösségképző szerep betöltésére, hiszen olyan általános, ideologikus karakterű volt (a tudományok terjesztése, a nemzet felemelése, a magyar nyelv megóvása stb.), amely a legszélesebb körben lehetővé tette az azonosulást. A „tudós Hazafiak” virtuális közösségéhez való tartozáshoz elegendő volt deklarálni e célok, vagy ezek egyikének, másikának elfogadását, még a közöttük elgondolható hangsúlyeltolódások sem tűntek lényegesnek. Az általánosság ezen fokán a tudós hazafiságba minden beletartozhatott, hiszen a virtuális közösség, úgy tűnik, *nem annyira a textusokban magukban, mint inkább a paratextusokban képződött meg*. Ez magyarázza közönségképzet és olvasásmód sajátos aszimmetriáját. A „tudós Hazafi” alakja (mint implikált szerző és olvasó) a (jobbára a paratextusokban) deklarált azonosulás tárgya, szimbóluma, s nem immanens „narratív hang”. Maguk a textusok, amelyek mintegy felajánltnak a „tudós Hazafiak” közössége (s ezáltal a Haza) javára, magukban rejtik még eredendő közönségképzetüket, s annak megfelelően is olvastatnak. A „tudós Hazafi” közönségképzetéhez így a hasznos olvasás mellett természetes módon társul a tudós, a vad, az érzékeny, az esztétikai és a pallérozott olvasás-

mód is. A tudós hazafiság eme *inventárium* jellege azonban más szempontból az ürességet jelenti. Ami mindent felölel, valójában nem ölel fel semmit. Szükségszerűen meg kellett indulnia így a szembesülésnek és tisztulásnak.

3. „Érzékeny emberek”

a) Az esztétikai olvasó képzete

Vitéz Imre, Kazinczy ifjabb munkatársa az iskolafelügyelői hivatalban, románfordítását, *A' tiszta és nemes Szeretet erejét* 1789-ben Kazinczynak ajánlva szándékozott kiadni. Ez iránt folyamodó levelére³⁸ Kazinczy hamar igenlően válaszolt, s Vitéz e levelet munkája elébe nyomtatta. Ez az írás mintegy programosan foglalja össze Kazinczy álláspontját a románok (s általában a szerelmi tárgyú, érzelmes széppróza) ügyében, reflektálva a *Bácsmegyeit* ért bírálatokra is.³⁹

Ő maga is elismétli itt a hagyományos érveket: „Tsak az esik nekem ebben nehezen, hogy még a' jó Románoknak is annyi ellensége van. Tanúlnak, tanúlnak belőle szerelmet a' mi ifjaink és leányaink, az tagadhatatlan: de néha egy kis morált és egyebecs két is tanúlnak. [...] Hidd-el, el-pirulok szégyenletemben mikor valamit illyet hallok, hogy olly kevesen látják által, hogy az írók és fordítók azért nyulnak többnyire Románhoz, mert az a' leg-szerencsésebb vehiculuma a' Magyarságnak.”⁴⁰ Arankához írott, e levelét kommentáló soraiban pedig Báróczit idézi, aki nagyon hasonlóan foglalt állást: „Báróczi azt mondta a' Patakiak vádjokra: Hát az ebatták nem tudják, hogy mikor az ember galambot akar fogni, mézes búzát hint el! Ej, sokat köszönök én a' Románoknak; sokkal vagyok a' Kassandrának adóssa!”⁴¹ Azonban Kazinczynak már e véleményében is figyelemre méltó az a megkülönböztetés, ami a „jó Románok” kitételben érhető tetten: új szempont jelentkezik a megítélésben. Ez a szempont fogalmazódik meg egyértelműen abban a felkiáltásban, amelyre az idézett részlet kifut: „Jaj nekem úgy a' Messiásommal, ha annak nem az öltözetét, hanem az előadott dolgot nézik.”⁴²

Kazinczy Ráday Gedeonhoz írott korabeli levelében Dugonics András *Etelkáját* értékelvén a bornírt magyarkodás mellett leginkább „a' leg-alatsonyabb popularitást” kifogásolja a műben. Véleményét így összegzi: „a' könyv, ha úgy tekintjük tsak, mint Románt, tsak-nem az Argirus és Szilfrid Classisába való. – Nevettséges a' szók' derivatióiban és faragásibann is.”⁴³ Jól látható, hogy a popularitás a ponyva szintjével azonosítódik itt, elválasztva ettől a román képviselte hagyományt. Az elválasztás ugyanakkor a literátusság irányában is megtörténik. „És nem több szükség vagyon é most a' Románokra, [...] mint a' Kánonok *Molnár' Physicájára 's Dugonits' Algebrájára?*” – írja Vitéz Imréhez szóló levelében,⁴⁴ s egyező a gondolatmenet lényege akkor is, mikor Barczafalvi Szabó Dávid *Szigvártját* a sok tudós *indíttatású* szómagyarí-

tás miatt bírálja:⁴⁵ „Teli vannak ilyenekkel a' RÁTZ Orvosi munkái; teli a' Kánonok MÓLNÁR Physikája, 's a' DUGONITS Algebrája, és Geometriája, 's még-is ezekben nem sok helyt botránkozik-meg a' leg-kényesebb fül-is: de Románt fordítani, 's a' gyönyörűségre szolgáló dolgokat-is idétlen nevekkel motskolni-el, meg-engedhetetlen vakmerőség.”⁴⁶

Levélvén mind a literátusságról, mind a popularitásról, a román is az ízlés és a minőség felől válik igazán értelmezhetővé számára, csakúgy, mint Földi János számára, akivel azonban némi vitába keveredik Aranka György fordítása kapcsán: „A' Románokban még Népünknek tsekély 's alacsony izlését kell néznünk. [...] A' kik közöttünk valamennyire még most az Olvasásnak kedvellői, azok vagy Papi emberek, vagy az érettebb gondolatú Öregék. Mindenik rend kárhuztatja Julia Leveleit; és ezzel a' Magyar ízlés éppen nints eltalálva. Én magam egyik rendből való sem vagyok: még is olly tsekélységnek látom, hogy előszöri elolvasásom után soha többé kezembe sem fogom venni. A' név ösztönzött az elolvasásra: már vele meg elégedtem, sőt tőle meg tsömörlöttem. Egy szóval: nagy válogatást kell minékünk tennünk a' Románokban” – írta Földi Kazinczynak, 1791. március 9-én, majd azt is megjegyezte, hogy a *Bácsmegyey* hozzá küldött példányai sem igen fognak.⁴⁷ Kazinczy (fenn nem maradt) ellenvetésére később megismételte nézetét: „Nem azt irám Barátom, hogy Románokat ne írjunk, nem, tellyességgel; hanem tsak hogy *meg válogassuk* még mi a' Románokat.”⁴⁸ A románokkal szembeni (egyébként eleve meglévőnek látszó) fenntartása itt elsősorban az értékszempontra hivatkozik: teret nyer az esztétikai olvasó perspektívája is.

b) Az érzékeny olvasó képzete

Kazinczyt a románokkal kapcsolatban másként is foglalkoztatta az olvasó kérdése, nemcsak az esztétika nézőpontjából. Vitéz Imréhez írott levelében erről így szól: „Az én szegény *Bátsmegyeyem* nem tetsze Patakon. Azt mondják, hogy azt a' haszontalan fityogást nem szenyvedhetik, és hogy tőlem nem Románt vártak. Így itél gyakorta igazabban egy tizenhat esztendőös Leány némelly nemű irások felett az eruditióval tellyes Criticusnál.”⁴⁹ Aranka Györgyhoz három nappal később írott levelében (kicsit részletesebben) leírja ugyanezt, majd hozzáteszi: „a' Leányka ki-tsorduló könny tsepje édesebb jutalom az érzékeny Irónak, mint a' Professor Urak bölts ítélete.”⁵⁰ A tudósságról való leválás tehát nem kizárólag az esztétikai értékszemponthoz vezetéseivel történik meg, hanem egy további olvasóképzet kialakulásával együttesen.

A románok olvasója ugyanis Kazinczy szerint nem elsősorban a „tudós”, hanem sokkal inkább az itt említett „Leány”, vagy ahogy a *Pályám emlékeztében* írja a *Bácsmegyeyre* utalva: a „szerelemben olvadozó ifjacskaínk, s leánykáínk”, akik „frazéológiaikat dolgozánák belőle”.⁵¹ Ezt az olvasót nevezi levelében mintegy összefoglalóan „érzékeny”-nek, miután öntudatosan kiállt

a szerelmi téma létjogosultsága mellett: „Gyönyörködve fogja olvasni a’ Te munkádat az *érzékeny olvasó*”.⁵² A leányokban és ifjakban megszemélyesített „érzékeny olvasó” képze, a románok funkciójáról vallott véleményével van szoros összefüggésben. Mint levelében írja, a románokkal az a célja, hogy „azoknak olvasások által a’ szóllás’ és maga-viselet’ durvasága kedvesebb ízlésre faragódjon”.⁵³

Lényegében ugyanazt fogalmazza itt meg, mint Barczafalvi a *Szigvárhoz* írott *Tudósításában*: „A’ ki az érzékenységeket felsőbb rendűekké teszi, ’s meg jobbitja: az, éppen egygy olly méltóságos véget ér el, mint az, a’ ki tsupán tsak az Elme értő tehetségének tökéletesítése végett foglalatatoskodik. ’S ezen utóbb rendű Író, nem is használhat olly közönségesen, mint az előbbi: mert Olvasói mindenkor tsak kevesen vagnak; mivel még előre ollyakat tészzen fel, kik már a’ Tudományokban jártasok.”⁵⁴ Kazinczy ezt a hasonlóságot a vita hevében nem vette észre (vagy nem akarta észrevenni). Míg a *Magyar Museumban* közölt recenzió direkt módon bírálja Barczafalvi fordítását, addig a *Bácsmegyey* elé írott *Jelentés* indirekten teszi ezt meg, noha utal arra, hogy saját *Szigvárt*-fordítása a másik elterjedtsége miatt nemigen láthat napvilágot. A *Jelentés* ugyanis éppen amellet érvel, hogy nem kell mindenáron magyarítani a szavakat, sokkal inkább a milió magyarítása a fontos, ami pedig a szabad, adaptációs fordítást követeli meg. S a cél is világos: az ízlés, a viselkedés, az életforma kicsinosítása leginkább az eredeti magyar viszonyok között megteremtett minta segítségével képzelhető el. Az irodalom így az általában vett csinosodás nyelveként tűnik fel, közvetlen életformáló szerep-mintát képezve, ahogy azt majd Kármán József és Pajor Gáspár *Urániájában* is látjuk.

A *Fanni Hagyományai* fiktív szerkesztői szólama éppen ezt a célkitűzést fogalmazza meg. Az első közlemény, amelyben Fanni életrajzát és az ezt mintegy bekonferáló szerkesztői szöveget találjuk,⁵⁵ összeveti a híres történelmi alakok, köztük nők példáját a mindennapi erkölcsösség ismeretlen példaképeivel, s megállapítja: „Hibája az a’ Históriaának, hogy tsak fényes Tselekedeteket, híres téteményeket tartott-fel a’ Maradékknak: és a’ titkos, együgyű, szemérmes Tökéletességet az Idő Fátyolával be-fedezte. [...] Ilyeneknek-is szántunk mi Helyet Munkánkban. Bár használjunk szép *Példák’ Mutatásával*: és bár találjunk eleget Hazánkban, kiket *Például mutathatunk!*”⁵⁶ Fanni leveleinek és naplójegyzeteinek tehát egy kicsinosodott életről kell tanúbizonyságot tenniük a paratextusban megfogalmazott szándékok szerint, méghozzá azzal a világos célzattal, hogy előmozdítsák a kicsinosodást, a „Nyájas Popularitás” terjedését az olvasó világában is. Az érzékeny olvasó képze így adekvát módon megköveteli az érzékeny olvasásmódot, a textusban kódolt szerep csak az azzal való azonosulásban válhat hatóerővé.

c) *Élet és irodalom: az érzékeny olvasásmód*

Az „érzékeny” olvasásmód „táptalaját a társadalomtól és a környezettől elszigetelt, egyéni érzelmek s az olvasmányok közvetítésével kommunikációra szomjúhozó egyén közötti feszültség jelentette. Ez a »mindent legyűró szűkség, hogy a nyomtatott oldal mögött a való élettel kerüljön kapcsolatba«, teljesen új, addig ismeretlenül intenzív bizalmat, szinte imaginárius barátságot teremtett az olvasó és a szerző, az irodalmi termék és annak befogadója között. Az érzelmileg felkavart olvasó azáltal enyhítette elszigeteltségének és anonimitásának kínját, hogy olvasmányán keresztül, úgy érezte, a hasonló érzelműek közösségével lép kapcsolatba.”⁵⁷ E közösség, az érzékeny emberek virtuális közösségének alapja tehát a szövegek által felkínált érzékeny szerepmintával való azonosulásban fedezhető fel. Az olvasásmód mintegy elfogadja a közönségképzet ajánlatát, sőt, csak a kettő közötti kizárólagos megfelelést tekinti érvényesnek.

Kazinczy a *Bácsmegyey* második kiadásában lényegesen eltérő értelmezést ad e tekintetben. A szöveghez illesztett utószóban egy másik szólamot, Surányi Mantzi (akkor már Nincsi) álláspontját ismerhetjük meg, mintegy ellenpontot képezvén a Bácsmegyey nézőpontjából megismert történethez. Itt hangzik el a kulcsfontosságú mondat: „Mert bizony az Élet nem Román és a Román nem Élet.”⁵⁸ Vajon mi indokolja ezt a szentenciózus szétválasztást? Hiszen az első kiadásban is alcímként a költött történet megnevezés volt olvasható a címlapon, s már az akkor tervezett átdolgozásban teret kapott volna a „zavart fejű” hős nézőpontjával szemben a lányé is.⁵⁹ Csakhogy ekkor ez az elválasztás még valójában korántsem volt egyértelmű. Szauder József kimutatta nevezetes tanulmányában,⁶⁰ hogy miként fonódnak a regényadaptációba saját szövegek, hogy Döme Károlynak ajánlott versében Kazinczy Bácsmegyeyvel azonosítja magát.⁶¹ S ezt máskor is megtette (lásd például a Stella ajánlását⁶²), illetve mások is megtették a korban és nem sokkal később (lásd például Kisfaludy Sándor vagy Vitkovics Mihály levélregényeinek saját nyersanyagát, vagy Kármán Markovicsnéval folytatott levelezéseinek áthallásait).⁶³

Az olvasásmód felől még inkább látható élet és irodalom összemosásának sokszor látens igyekezete és kiterjedt gyakorlata. A *Bácsmegyey*ből, mint Kazinczy emlegeti büszkeséggel, a korabeli ifjak frazeológiaiakat dolgoznak, ismerünk ilyet Daykától,⁶⁴ tudunk Németh László hasonló tevékenységéről,⁶⁵ és Vitkovics Mihály is beszámol erről.⁶⁶ Mintegy a korabeli minta-leveleskönyvek funkcióját öltötte magára a *Bácsmegyey* (is). Csokonai egyik Lillához írott levele másolatokban terjedt, melyek között az egyik már csak „Edj érzékeny levél” címen említi, elhagyván belőle minden személyes vonatkozást.⁶⁷ Horváth Ádám Kazinczyval való első találkozását követően túlfűtött hangú levelet bocsát az éppen eltávozott után, „Kedves Kegyetlenem”-ként aposztrofálva barátját.⁶⁸

A példák még sorolhatók lennének. Úgy tűnik, azonosítható egy olyan szöveghasználati mód, amely nem tesz különbséget fikció és valóság, élet és irodalom között, pontosabban: szándékosan elmosza ezek határvonalait. Ez a törekvés regisztrálható mind a szerző, mind az olvasó részéről, azonban igazán meghatározóvá természetszerűleg csak az olvasásmódban válhat. A szerző átjár a két szféra között, az olvasó összemossa ezeket. Még pontosabban: csak az érzékeny olvasásmód teszi meg ezt, amely fogékony a textusban felkínált szerepminta elfogadására és követésére, valamint (esetleg) a paratextusban meghatározott olvasóképzzettel való azonosulásra. „Élet” és „Román” Kazinczy általi kategorikus szétválasztása erre az olvasásmódra reflektált visszamenőleg, s tette azt érvénytelenné. Élet és irodalom összemossása ugyanis nem kínál valóban megélhető szerepmintát (lásd a Wertherkövetők szélsőséges esetét), s azt, hogy „a’ szóllás’ és maga-viselet’ durvasága kedvesebb ízlésre faragódjon”, már csak szűk körben, a kiválasztottak esztétikai olvasásmódjában reméli megvalósulni.

4. Az irodalmi műveltség szerkezetváltása

a) Integráció

A korábbiakban az *irodalmi műveltség* alakulástörténetének megragadásához annak *rétegeit* és ezen rétegek alakulását vizsgáltuk. A korabeli irodalmi műveltség sajátosságai folytán a rétegek egyben az irodalmi műveltség sajátos *közégeit* is jelentették (az egyház szervezeti kereteit és a közvetlen társadalmi kört), melyek egymástól alapvetően elkülönülten léteztek. A *hagyományozódás* a közegekként értelmezhető rétegeken belül, lényegében ugyancsak elkülönülten zajlott. A *tudós Hazafiak* közössége a *literátusság* és *populáritás* rétegeivel (és közegeivel) szemben nem elkülönül, hanem integrál, s így már valójában nem értelmezhető az irodalmi műveltség egy rétegeként, hiszen az irodalmi műveltség egészével kapcsolatos. Az addig meghatározóan *közvetlen viszonyokon* alapuló közegek helyét a társulás eszméje jegyében (mintegy a társaságok jelentette szervezeti keret „fölött”) egy *virtuális közösség* veszi át *valósnak tekintett* közegeként, ami az elkülönülésen alapuló műveltség szerkezet egészének a megrendüléséhez vezet. Közeg és réteg azonosíthatósága megszűnik, a hagyományozódás nem értelmezhető csakis a rétegekhez kapcsoltnak, az irodalmi műveltség keretein belül felsejlenek és megragadhatóvá válnak egy új alakulat, a modern értelemben vett (szép)irodalmisság körvonalai.

Literátusság, populáritás mint önálló rétegek a háttérbe szorulnak, a formálódó irodalom elemeiként pedig ugyancsak másodlagosak: nem az eredendő, mondhatni útra bocsátó közegek és rétegek felől válik értelmezhetővé a tudós hazafiság, hanem fordítva. Révai és Versegly, bármennyire tudós literátorok is, már nem sorolhatók be a literátusságba a maguk egészé-

ben, inkább csak az mondható el, hogy grammatikai munkásságuk nyilvánvalóan literátus jegyeket mutat, míg énekszerzésük inkább a popularitás hagyományával hozható összefüggésbe. Horváth Ádám pedig nem utalható egészében a popularitás körébe, mert *Psychológiája* és *Nyári éjszakája* például tudós igénnyel készült, míg alkalmi és énekköltészete inkább populáris jellegű. Literátusság és popularitás – közeg jellegük megszűnésével – egyre inkább műveltségi hagyományokat reprezentáltak, Peter Burke szavaival „irány” és nem „tartomány” értelemben.⁶⁹

A testőrírók addigi létmódjukból kiszakadva egy új világgal szembesültek, s ez nagymértékben meghatározta új műveltségi utakat kereső magatartásukat. A „józsefi korban”⁷⁰ azt kell kiemelnünk, hogy a társadalom, a szellemi élet sokkal szélesebb rétegei kerültek a „kiszakadás” állapotába: a szilárdnak gondolt struktúrák megmozdultak, a mobilitás lehetősége áthághatatlanak gondolt határvonalakat látszott eliminálni, elemi létformák süllyedtek el vagy alakultak át. Az irodalmi műveltség közegeinek megszűnt a zártságuk, örök életűnek gondolt kereteik meginogni látszottak. A kihívás immár általános volt, nem csak szűk körben hatott.

A „tudós Hazafiak” kétlakisága e helyzetre adott válasz volt. A közegek határai elbizonytalanodtak, zártságuk oldódott, de létük és létmódot meghatározó szerepük nem szűnt meg. Ugyanakkor már ki is tekintettek belőle, közönségképzetük így megkettőződött. Az *eredendő közönségképzet* nem tűnt el, csak kiegészült egy *virtuális közösségre alapozott közönségképpzettel*, amely a kialakuló nyilvánosság eszmei előalakjának is tekinthető. Mindeközben persze a tényleges olvasóközönség is formálódott, hiszen az egyes hagyományok primér olvasóközönsége bevonódott a „tudós Hazafiak” nagyobb – virtuális – közösségébe, más hagyományok és törekvések potenciális közönségét jelentve ezáltal. Ez azt eredményezte, hogy a „tudós Hazafiak” közönségképzete nem pusztán a vele adekvátnak mondható hasznos olvasással találkozott a befogadásban, hanem a többi, régi és újabb olvasásmóddal is. A paratextusban a „tudós Hazafiak”-nak felajánlott szöveg implicit olvasója valójában egyaránt lehetett tudós, műkedvelő, érzékeny ember, valamint pallérozott és esztétikai olvasó. Ezek közül alternatív virtuális közösséget azonban csak az „érzékeny emberek” alkottak.

b) Elkülönülés

A matematikai definíciók nyelvén fogalmazva azt is mondhatjuk: minden „érzékeny ember” „tudós Hazafi”, de nem minden „tudós Hazafi” „érzékeny ember”. A virtuális közösségekhez való tartozás alapja a „tudós Hazafiak” esetében legáltalánosabban a magyarnyelvűségben rejlik, míg az „érzékeny emberek” közössége élet és irodalom egységének tétélezésében leli fel közös identitását. Látható, hogy ezen kritériumok között nem kizáró, hanem inkább megengedő a viszony. A közösségek előtt közös cél elérésének az

ideája lebeg: a Haza művelődés útján történő felemelésének gondolata, illetve az ember morális kiművelése. A „tudós Hazafi” alakja ideologikus konstrukció, mindig reflektált, az „érzékeny ember” ezzel szemben nem csak – sőt, elsősorban nem – teoretikus konstrukciókban van jelen, leginkább kódoltan létezik a textusokban, szerepmintaként, s mint ilyen reflektálatlan.

Virtuális közösségeik megragadására ennek megfelelően más és más lehetőség kínálkozik: a „tudós Hazafiak” és az „érzékeny emberek” egyaránt vizsgálhatók teoretikus identitásképzésük felől, középpontban a *hazafiság* és *érzékenység* fogalmainak értelmezéseivel, viszont csak az „érzékeny emberek” közössége jellemezhető önálló, retorikailag-poétikailag releváns jegyekkel rendelkező *nyelvhasználati móddal* mint a textusokban kódolt szerepminta létezési módjával. A „tudós Hazafiak”-nak nincs ilyen saját nyelvük, pontosabban csak teoretikus nyelvük van, ami eszmetörténeti nézőpontból, beszédmódként írható le.

Épp ez a sajátosságuk az, ami integráció és elkülönülés sajátos egyidejű dinamikáját biztosítja. A „tudós Hazafiak” virtuális közössége azért rendelkezik integratív energiával, mert reflexív identitástudata nem képez meg önálló nyelvhasználati módot is, lehetőséget adván így a különböző, egyébként erősen széttartó nyelvhasználati (és ennek megfelelő olvasás-) módok együttélésére. Az „érzékeny emberek” közössége ezért problémátlanul simulhat bele a „tudós Hazafiak” tágabb közösségébe, miközben egyrészt eltérő önazonosság-tudatával, másrészt (és főleg) ebből – vagyis élet és irodalom összemosásából – fakadó saját nyelvhasználatával el is különül ama nagyobb közösségtől. Ez az egybefonódott két közösség az a virtuális tér, amely – a korabeli tudós társaságok szervezeti kereteivel együtt – az irodalmi műveltség és a (szép)irodalom „episztémé”-váltásának sajátos közegét képezi, úgy is mondhatjuk, ezek reprezentálják az átmenet létmódját.

1 Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Színművek 1., kiad. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, Bp., 1978, 313–324, 540–560. sorok.

2 SZILÁGYI Márton, *A vígjátékiró Besse nyei művészi távlatai = A szétszórt rendszer*, szerk. CSORBA Sándor–MARGÓCSY Klára, Nyíregyháza, 1998, 151.; vö. NAGY Imre, *Arckép és hasonmás. Textus, paratextus, intertextus A' Filozófusban = A magyar irodalmi kánon a XIX. században*, szerk. TAKÁTS József, Bp., 2000, 19–36., főleg 27–36.

3 „Mintha itt [Pontyi 3. felvonásbéli el-mékedéseinel] az a műveltségesezmény (vagy legalább annak bizonyos része) lenne reprodukálva, amelyet Besse nyei *A Holmi* XIV. ré-

szében, a debreceni, sárospataki tanítás módját jellemző – nyilván saját tapasztalatát általánosítva – leír” (SZILÁGYI Márton, *i. m.*, 147.).

4 BGYÖM, Színm. 549. Utána következő felsorolása explicite is a ponyvákra utal: „Uh! Filozófia, Sokrátés, Argálus, Markalf, Stülfrid, Káriklia, Nyul historiája, Álmos-könyv, Trója veszedelme, Tódi Miklos, filozófusok, jöjjetek mind segedelmemre.” *I. m.*, 550.

5 SZILÁGYI Márton, *i. m.*, 152.

6 Mint Szilágyi Márton összegzően megállapítja: „feltűnő, hogy a vígjáték mennyire nem az esztétikai önállóság értelmében felfogott irodalmat akarja beilleszteni saját, szígo-

rú következetességgel felépített művelődési víziójába. Párménio gondolkodói szituációja nem tünteti ki figyelmével a szépirodalmat", *i. m.*, 153.

7 Vö. SZAUDER József, *Tempefői szatirikus körképe a játékos magyar világról* = Uő, *Az éj és a csillagok*, Bp., 1980, 236–238.

8 Vö. Cs/Szín., 1., 2521–2525. sorok.

9 Vö. NAGY Imre, „Héraklit és Demokrit” (A kora reformkori vígjáték dramaturgiája), It, 1998, 512.

10 *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, szerk. Guglielmo CAVALLO, Roger CHARTIER, Bp., 2000, 326. és 328.

11 Uo., 32.

12 Uo., 335.

13 Vö. erre nézve dolgozatunkat: „Literátusság” és „populáritás”, *Studia Litteraria*, 1998, 131–150.

14 BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 65.

15 „A felvállalt műveltségterjesztő, erkölcsnevelő, közösségi és nemzeti szolgálat következtében az „integrált irodalom” tágabb fogalom a szórakoztató igénnyel fellépő népszerű (populáris) művészetnél, és nem is az „elit” vagy „magas” irodalom ellenpólusaként értelmezendő, mert a korszak közönsége gyakran „magas” irodalomként olvassa e műveket (Kisfaludy Sándor *Himfyjét* és regéit például, vagy Fáy András meséit és *A Békely ház* című regényét). A piacra számító ponyva-irodalomtól szintén lényeges vonásában különbözik. A közösségi programmal dolgozó szerzők bár fontosnak tartják, hogy műveiket olvassák, sőt meg is vásárolják, emellett igénylik a közönség visszajelzését, jóváhagyását, sőt (olykor »fizetség« gyanánt) tetszésnyilvánítását, elsődleges céljuk mégsem az üzleti haszonban merül ki.” (HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében*, Debrecen, 2000, 62.) A jelen dolgozat szemlélete sokat köszönhet a Szegedi Egyetem Klasszikus Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke munkatársaival (Csetri Lajossal, Hász-Fehér Katalinnal, Szajbély Mihállal, Zentai Máriaival) folytatott személyes és írásbeli dialógusnak.

16 HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 60–61.

17 CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség?* (Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi

nyelvújítás korszakában), Bp., 1990, 303.; vö. HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 59.

18 Szajbély Mihály a románirodalom vonatkozásában alkalmaz hasonló dichotómiát, a *Kunstroman* és a *Trivialroman* fogalom párját (SZAJBÉLY Mihály, *Regényelméleti gondolatok a XVIII. század második felének magyar irodalmában*, ItK, 1982, 11–12.).

19 HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 62–63.

20 Uo., 64.

21 Vö. uo., 62–63., Niklas Luhmann rendszerméletére hivatkozva. E rétegek természetesen nem kizárólagosak, s nem is változatlanok, de jelen szempontunkból e nagyléptékű megközelítés elégségesnek tűnik. A továbbiakra nézve lásd MILBACHER Róbert az itteniekhez hasonló szempontú vizsgálatait („...földedben állasz mély gyökökkel...” *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlatja*, Bp., 2000).

22 HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 62.

23 Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa* = *Narratívák 2.*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., 1998, 28. Az implikált szerző és olvasó kategóriái Wolfgang Iser-től származnak, Ricoeur azonban az eredeti „implicit” helyett az „implikált” fogalmát tartja kifejezőbbnek (lásd *i. m.*, 13. lábjegyzet). Iser előbb próza-történeti műve zárófejezeteként adta közre olvasásfenomenológiai megközelítésének összefoglalását (*The Implied Reader*, London, 1980, 274–294.; a német eredeti 1972-ben jelent meg), majd önálló könyvet szentelt a kérdéskörnek (*The Act of Reading*, London, 1980, a német eredeti 1976-ban jelent meg). Ezek között lényegi pontokon szövegszerű átfedések is vannak („the literary work has two poles, which we might call the artistic and the esthetic: the artistic refers to the text created by the author, and the esthetic to the realization accomplished by the reader”, 274., illetve 21.).

24 Paul RICOEUR, *i. m.*, 28. Ricoeur utal koncepciójának más olvasásméletekhez (elsősorban az Iseréhez és a Jausséhoz) fűződő viszonyára. Kiemeli többek közt, hogy Iser implicit olvasója „tisztán elkülönül minden valóságos olvasótól” (uo., vö. „implied reader as a concept has his roots firmly planted in the structure of the text; he is a construct

and in no way to be identified with any real reader", Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, 34.). Iser minden szigorú elhatárolás mellett sem hagyja teljesen figyelmen kívül a valós olvasó kontextusát („the implied reader [...] provides a link between all the historical and individual actualization of the text and makes them accessible to analysis”, *uo.*, 38.), s ez összhangban van a szövegen belülség primátusával.

25 Vö. Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, 163–170.

26 Idézi SZAJBÉLY Mihály, *Fordításelméleti megfontolások a 18. század második felének magyar irodalmában*, It, 1983, 146.

27 GYÁRFÁS Ágnes, *Az első magyar bölcseleti mű és története*, Bp., 1990, 7.

28 Uo., 8.

29 Vö. SZAJBÉLY Mihály, *Előszó és ajánlás*, It, 1985, 543–564.

30 Vö. MARGÓCSY István, *A magyar nyelv státusa a XVIII. század második felében = Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának időszzerű kérdései)*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 252–253.

31 Vö. V. WINDISCH Éva, *Kovachich Márton György, a forráskutató*, Bp., 1998, 58.

32 Uo., 22.

33 Uo., 27. A kurzívval szedett részt Bitskey István pontosította, az eredeti német levél idézett része a következő: „Ich wünschte Ihnen Bester Freund nur Geduld und Beharrlichkeit bey Ihren gelehrten Arbeiten, man muss dabey zu viel von Zufall, Umständen und Menschen leiden, dagegen hat man zu wenig Aufmunterung, blos die Liebe zu Wissenschaften, zu seinem Vaterlande, und die Erhabenheit des Geistes eben da am muthigsten zu arbeiten, wo sich die meisten Schwierigkeiten finden, kann uns unverdrossen erhalten und so ein Geist erschaffet sich selbst ein Feld, woran er arbeiten kann, wo ein anderer keinen Gegenstand fände.” (KazLev. I. 479.)

34 *Únalmas órákban, vagy-is a' téli hoszsú estvéken való idő töltés*, Pozsony, 1794, 3.

35 *Holmi I.*, Pest 1789, 8–9.

36 *Gyöngyössi János magyar versei*, Bécs, 1790, Előjáró Beszéd, 4. számozatlan oldal.

37 MÁTYÁSI József, *Semminél több valami*, Pozsony, 1794, XIII–XIV.

38 KazLev. I. 434–435.

39 Kazinczy Vitéz Imréhez, 1789. augusztus 23., KazLev. I. 438–440.

40 KazLev. I. 440.

41 KazLev. I. 521.

42 KazLev. I. 440.

43 KazLev. I. 191.; vö. Ráday e vélekedést megerősítő válaszát, *uo.*, 194–195.

44 KazLev. I. 440.

45 Az egyéni írói feltékenységen kívül (hiszen a művet ő is lefordította, csak nem tudta kiadni, mert Barczafalvi megelőzte) valószínűleg ez a mozzanat volt általános elutasításának az oka, amely elutasítást legújabbban Margócsy István is némileg magyarázat nélkülinek tartott (*Szigvárt apológiája = Mesterek, tanítványok. Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Bp., 1999, 154.).

46 Magyar Múzeum, I., 2., 185–186.

47 KazLev. II. 169., 170.

48 KazLev. II. 191.

49 KazLev. I. 440.

50 KazLev. II. 448.

51 *Kazinczy Ferenc művei*, kiad. SZAUDER Mária, Bp., 1979, I., 345. (KazMűv.)

52 KazLev. I. 439.

53 KazLev. I. 440.

54 *Szigvárt' Klastromi Története*, Pozsony, 1787. *A' Könyv Szerzőnek előre való Tudósítása* című előbeszéd 2. számozatlan oldalán.

55 Az *Eggy Szó az Olvasóhoz* csak az Uránia első számában közölt *Fanni* című rövid életrajzra és az arcképmetszetre vonatkozik („Egy Esméretlen küldötte hozzánk az ide beiktatott Élete-folytát, és Árnyékát azon Személynek, kit ő Fanni-nak nevezett.” *Uránia*, kiad. Szilágyi Márton, Debrecen, 1999, 68.). A második számban, a „Hagyományok” előtti ajánlás erre utal vissza („Forróan köszönöm, hogy ti-is Fannimat kedvelltetek; ... hogy azt Urániátokba befogadtátok [...] hátramaradt Írásait, melyek mint szent Hagyományok, Hólta után nálam le-téve vóltak, imé itt küldöm... Ha jónak állítjátok, tegyétek közönséggé.” 179.).

56 *Uránia*, 68.; lásd még az utolsó előtti bekezdést is.

57 *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*, 331. Az idézetben belüli idézet Robert Darntontól származik (*Rousseau und seine*

Leser, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1985/57–58., 137.).

58 KazMűv. I. 143. „A második kiadás végiben egy levelem áll, mely heroinámat zavart fejű szeretője vádjaiból kifejtse, s voltak, akik úgy hívék, hogy ez a nem-fordított, hanem saját tollamból folyt levél az egész románnál többet ér.” (KazMűv. I. 346.)

59 „Ujobban adom ki, 's a' szegény Mantzit hite szegéséért excusálom benne, 's a' vétket szüléire tolom.” (Kazinczy Arankának, Kassa, 1789. december 21., KazLev. I. 521.; vö. még uo., 440. is)

60 SZAUDER József, *A kassai „Érzelmek iskolája” = Uő, A romantika útján*, Bp., 1961, 90–114.

61 „'S mind azt szenyvedtem a' mit Bácsmegyeyem / Inséges örvényjében szenyvedett.” (1790. január 1., KazLev. II. 1–2.)

62 Vö. KazLev. II. 341. és SZAUDER József, *i. m.*, 113–114.

63 Vö. KISFALUDY Sándor, *Szépprózai művek*, kiad. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1997, 207–209., 251.; *Vitkovics Mihály válogatott művei*, kiad. LŐKÓS István, Bp., 1980, 24., 231.; FRIED István, *Élet és irodalom a „Fanni ha-*

gyományai”-ban = Hagyomány és ismeretközlés, szerk. KOVÁCS Anna, Salgótarján, 1988, 71–72.

64 Sárospataki Református Kollégium Nagykönyvtára, Kt. 1130., 88. Az ún. Sárga Kötetben itt Kazinczy bejegyzése olvasható: „Excerpták az én Bácsmegyeimből”.

65 VÁCZY János, *Kazinczy Ferenc és kora*, Bp., 1915, 218.

66 *Vitkovics Mihály válogatott művei*, 290.

67 *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Levelezés*, kiad. DEBRECZENI Attila, Bp., 1999, 498., 502.

68 KazLev. I. 488.

69 „a kultúra nyitott rendszer, úgyhogy nem két kulturális tömb, hanem árnyalatok egész sora alkotja; a »magas« és az »alacsony« tehát nem tartományok, hanem inkább irányok, és majdnem mindenki közöttük van.” (Peter BURKE, *A populáris kultúra a történettudomány és az etnológia mezsgyéjén*, Etnographia XCV [1984], 369.)

70 Lásd dolgozatunkat: *Egy korszak kijelölése = In honorem Tamás Attila*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen, 2000, 65–79.

Fordításelméleti gondolatok és fordítási gyakorlatok a magyar felvilágosodásban

A magyar fordításirodalom egyik leggazdagabb korszaka a XVIII. század. Különösen fontos szerepet játszik a fordítás a magyar felvilágosodás képviselőinek tevékenységében 1770-től a század végéig. Íróink és filozófusaink, akik szinte kivétel nélkül foglalkoztak ebben az időszakban fordítással is, három elvet kapcsoltak össze gondolkodásukban, amelyek mindegyike összefügg valamilyen módon a fordítással: csak a más kultúrákra is nyitott és azokkal kapcsolatot létesítő nemzeteknek van jövője, a hazai fejlődés meggyorsítását az európai irodalmak és tudományok anyanyelvű megismertetése biztosítja, valamint, hogy az anyanyelv művelése és az anyanyelvű szépirodalom tudományos irodalom megteremtése a nemzet létezésének feltétele.¹ Besenyei György 1779-ben „A magyar nyelv felemelkedéséről” írva így fogalmaz: „Leg aláb azt tapasztoljuk, hogy tsupán idegen nyelven soha még egy Nemzet is e földön, a maga Anya nyelvét meg vetvén, böltsességre, tudományokra nem emeltetett.”² Batsányi János „A fordításról” című írásában így érvel 1788-ban: „...a’ Nemzet soha tudományra ’s közönséges világosságra könnyebben és hamarabb nem juthat, mint ha az a’ végre készült Munkákat anyai nyelvén olvashattya”.³ A két idézet hasonlósága jól mutatja, hogy filozófusaink gondolatmenetében az anyanyelvről és a fordításról való gondolkodás egységet képez.

A magyar felvilágosodás három jelentős alakjának gondolatait és tevékenységét helyeztem elemzéseim középpontjába, akiknek munkásságában a francia hatás jelentős szerepet játszott: Besenyei Györgyét, akinek a fordításról szóló írásait eddig összekapcsolva nem elemezték, Batsányi Jánosét, akinek „A fordításról” című írása az első magyar nyelvű összefüggő fordításelmélettel foglalkozó mű és amelynek egy feltételezhető közvetett francia forrását mutatom be, valamint Pétzeli Józsefét, akinek fordításaiban és fordításról írt gondolataiban a francia felvilágosodás szemlélete a leghatározottabban tükröződik. Tanulmányom második részében kapcsolatot keresek az elméleti jellegű gondolatok és a gyakorlat között a korszakra jellemző fordítási stratégiák és fordítási irodalom rövid bemutatásával.

A fordításelméletek és fordítási gyakorlatok terén meg kell különböztetnünk sajátosan magyar és egész Európára jellemző tendenciákat. Az ismert

történelmi helyzet miatt az Európában jelentkező tendenciák is bizonyos kétséssel figyelhetők meg nálunk, ugyanakkor a különböző nyugat-európai nyelvfilozófiai, retorikai és fordításelméleti gondolatok egy időben és egymással keveredve fejtik ki hatásukat a magyar írókra és filozófusokra. A fordításról szóló írásokban elsősorban francia hatást lehet felismerni, akárcsak egész Európában. Gyakran találkozunk Pierre-Daniel Huet, a Régiek és Modernek vitájában szereplő Mme Dacier és Houdar de la Motte, Batteux, D'Alembert, Voltaire nevével. Ezek az írók és gondolataik megtalálhatók a korszak jelentős német elméletírójánál is, így Gottschednél vagy Breitingernél, amit azért kell megemlítenünk, mert az utóbbiak hatása is szerepet játszik a magyar felvilágosodás elemzett korszakában. Nemcsak a francia nyelv és filozófia válik uralkodóvá, a francia fordítók presztízse is nagy. A nemzetközi szakirodalom a francia és a német fordítási irodalomban azt a különbséget hangsúlyozza, hogy míg a franciáknál a legkiválóbb írók fordítanak (Voltaire, Prévost, Diderot), a németeknél inkább a tudósok és filológusok. A franciáknál elterjedt az a nézet, hogy a fordítás művészet, míg a németek inkább mesterségnek tartják.⁴ A francia nyelv, fordítási elmélet és gyakorlat uralkodása Európában a hatvanas évekig jellemző. Ebben az időszakban a francia fordítók feladatuknak érzik, hogy a latin nyelv közvetítő szerepének háttérbe szorulásával ők tolmácsolják a más nyelven írt kortárs, de akár az antik irodalomból származó műveket is, és főleg az angol irodalmat és filozófiát, hozzáigazítva ezeket a korabeli ismeretekhez és a kortárs olvasó tudásához, nyelvéhez és ízléséhez. Jellemző, hogy míg a XVII. században öt művet fordítanak angolból franciára, a XVIII. században mintegy ötszázat, amelynek azután több mint egynegyedét francia közvetítéssel fordítják le más idegen nyelvekre. Ez a megjegyzés azért is fontos, mert mutatja, hogy a magyar gyakorlat az európaítól alapszabán nem különbözik. A téma nemzetközi vonásait ismerni kell a fordításokról írt gondolatok és a fordítási gyakorlat értékelése során: az utóbbi években a kutatók egyre többször figyelmeztetnek arra, milyen tévedéseket okoztak az egyoldalúan kiválasztott források vagy az írók ellenőrzés nélkül elfogadott nyilatkozatai. Csak akkor tudunk egy fordításelméleti gondolatot vagy fordítást forrásra visszavezetni, ha a fordítást összehasonlítottuk az eredetivel.⁵ Ez utóbbi megjegyzés Batsányi írása kapcsán lehet tanulságos.

A felvilágosodás korában a francia fordítási irodalomra meglehetősen heterogenitás jellemző. Tovább él az előző században jelentős szerepet játszó módszer, amely a „szép hűtlenek” elnevezés alatt vált ismertté. Ez a módszer tulajdonképpen a klasszikus ízlés és az imitáció-elv vetülete, melynek lényege, hogy nem az eredeti mű formáját és tartalmát kell elsősorban követni, hanem azokat a normákat és szabályokat, amelyek annak az országnak a nyelvére és irodalmára érvényesek, amelyre lefordítják őket. A „szép hűtlenek” fordítási elve a befogadóra koncentrált, amely a gyakorlatban újratereztést jelent.

A felvilágosodás irodalmában és esztétikájában fontos szerepet játszó hasznossági szempont, a szélesebb közönség megnyerésének vágya, az eredetiség fogalmának érvényesülése a korábbi elv új tartalommal való megtöltését tette lehetővé. Az angol fordítási gyakorlatok és fordítói gondolatok is ebbe az irányba hatottak. A XVII. századtól eltérően a felvilágosodás korában nem az antik szerzők játszanak alapvető szerepet. A filozófia, a tudomány, az esztétika területén elismert kortárs alkotók Európa-szerte híressé vált műveinek döntő befolyása érvényesül a fordítás terén. Ezek a fordítási elvek éppúgy igazolják a „jó ízléshez” való alakítást, mint a kivonatolást, a próza használatát a verses mű lefordítása esetében. Az elvárások között fontos szerepet játszik a világosság, a kifejező stílus és az eredeti szöveg szerzőjének szándékaihoz való sajátos „hűség” elve.⁶

A francia felvilágosodás jellegzetes fordítási gyakorlatát két, Magyarországon is jól ismert XVIII. századi példával szeretném jellemezni. Az egyik Voltaire fordítása, amelyben Hamlet monológját írja át franciára az 1734-ben megjelent *Filozófiai levelekben*. A fordításhoz fűzött soraiban Voltaire a szó szerint fordítókat bírálja, akik nem képesek a mű szellemét tolmácsolni: „jaj annak a fordítónak, aki betű szerint ülteti át az eredetit, s minden egyes szót lefordítva elsikkasztja értelmét”.⁷ Shakespeare-t úgy adja vissza franciául, hogy a verssorokat alexandrinussá alakítja, törli a jó ízlésnek ellentmondani látszó gondolatokat, és a felvilágosodás filozófiáját vetíti a szövegbe. A másik, talán még gyakrabban idézett példa Pope *Essay on Man*jének fordítása. 1737-ben Resnel abbé Voltaire-hez hasonló elvek alapján alakítja át az angol filozófus szövegét, spinozista filozófiával töltve meg. 1741-es német fordítója ezt a művet használja forrásként, pedig akkorra már direkt német fordítása is van. Szabad fordítást készít belőle Silhouette, majd a századforduló után fontosabbá váló hűség nevében fordítja le Fontanes 1783-ban. Ez utóbbi példa Bessenyei Pope-fordításai miatt különösen érdekes, de a közvetett, vagy „vegyes” fordítási gyakorlat európai elterjedtségével kapcsolatban is fontos megemlíteni.⁸

Ugyanakkor a fordítói hűség elve is folyamatosan jelen van Franciaországban ebben a korszakban. Latin nyelvű elméleti művében emellett tör lándzsát Pierre-Daniel Huet, akinek 1661-ben készült írását egy évszázadon át többször kiadják és gyakran idézik. Párbeszédében három humanista (Casaubon, de Thou, Fronton du Duc) fiktív vitáján keresztül támadja a szabad fordítást és az alázatos fordító ideálját fogalmazza meg. A Régiek és Modernek vitájában ezt a módszert védelmezi Mme Dacier, majd a XVIII. század derekán a fordítás szabályait megfogalmazó Batteux, akinek elmélete a latin és a francia nyelv összehasonlítására épül.⁹ Diderot az előző szerzőktől teljesen eltérő gondolatmenetben, esztétikai megközelítésben és a kortárs fordítói gyakorlatot bírálva – konkrétan Silhouette Pope-fordítását elemezve – fogalmazta meg a fordítás pontosságának követelményét. Nála azonban ez az elv az erőteljes-

séggel, a kifejező, a gondolati és a stílusbeli egységet megvalósító anyanyelvi megfogalmazással kapcsolódik össze: számon kéri a fordítótól, hogy a fordítás során saját nyelvének szellemét ismerje és kövesse. Diderot-nak ez a módszeres forráskritikája abban az időszakban készült, amikor maga is sokat fordított. A nyelv természetéről elmélkedve néhány évvel később sokkal szkeptikusabb a lefordíthatóság kérdésében, főleg, ha költészetéről van szó: „Azt hittem, mint mindenki, hogy egy költőt egy másik költő le tud fordítani: tévedés volt...”¹⁰ A kor francia nyelvfilozófiájában fontos szerepet kapnak a nyelvek szelleméről kialakított elméletek, amelyeket a fordítással is összekapcsolnak: így az angolt tömör és energikus, a franciát világos, de gondolatilag kevésbé mély nyelvként jellemzik. A nyelvek relativista szemlélete – amely megjelenik az *Enciklopédia* cikkelyeiben is – fejlődésüket feltételezi, aktuális állapotukat pedig a népek társadalmi, politikai, kulturális helyzetével állítja párhuzamba.¹¹ A fordítás kérdéseit elméleti és nyelvészeti aspektusból tárgyaló címszavak a fordítói „hűség” elvét hangsúlyozzák, de nem ítélik el a „szabad” fordítást sem. Legérdekesebb témánk szempontjából Marmontel „Traduction” címszava, ahol a szerző először bemutatja a kétféle fordítási gyakorlatot, majd ahelyett, hogy választana közöttük, a középutat javasolja. Gondolatait azért is fontos ismernünk, mert Lucanus első könyvét Bessenyei György az ő fordítása nyomán ültette át magyar nyelvre. Marmontel ezt a fordítását szabad fordításnak tekinti.¹² A francia fordítások követése és a szabad fordítás elvének érvényesülése a német irodalom európai felértékelésével veszi el jelentőségét: Herder, Lessing, Goethe munkásságával.

Bessenyei György fordításról írt gondolatait különböző műveiben, kritikáiban, előszavaiban olvashatjuk. Nem írt önálló fordításelméleti munkát, de gondolatai harmonikusan összekapcsolódnak, legkorábbi műveitől az utolsó alkotásokig. Visszatérő gondolatainak egy része párhuzamos a francia felvilágosodás filozófusainak elveivel: hangsúlyozza a fordítás hasznosságát az olvasók ismereteinek bővítésében és ízlésének formálásában, az aktualizálás kötelezettségét, a jó fordítás legfontosabb kritériumának azt tartja, hogy a fordító anyanyelve szabályaihoz igazodjék. A teljes értékű fordítás lehetetlenségét fogalmazza meg 1776-ban Lucanus első könyvének fordításához írt bevezetőjében: „Nem bizom magamhoz a’ fordításnak Mesterségébe; és ennél nehezebb dolgot a’ nyelvekre való nézve alig ismérek. Ezt a kis fordításomat ezerszer igazítottam már, még-is alig olvashatok benne úgy hat, hét sort, hogy hibáját ne lássam.”¹³ Ez a fordítás azért is egyedülálló, mert Bessenyei általános gyakorlatától különbözik, ugyanis saját gondolatait nem fűzte a szöveghez. Szándékáról azt írja, hogy ebben a munkában nem annyira a gondolatok magyar nyelvre fordítása volt a célja, sokkal inkább annak kipróbálása, lehetséges-e „Valóságos Magyar fordítást” készíteni, amely nincs anyanyelvünk „természete” ellen. Kulcsár Péter kutatásai szerint Bessenyei a latin szöveget kézbe sem vette, közvetítő szöveggént Marmontel fordítását

használta és hozzá hasonlóan választotta fordításában a vers helyett a prózát.¹⁴ Lucanus XVIII. századi felfedezése és újraértékelése Marmontel fordításához kapcsolható. A Lucanus-fordítás egyfajta megmérettetés a francia fordító számára is, aki úgy véli, hogy a „szolgai” fordítás alkalmatlan az eredeti tehetséggel megáldott római költő modern tolmácsolására.¹⁵ Az író-kortársak egyöntetűen méltányolták Bessenyei fordításának magyarosságát és hűségét.¹⁶ 1779-ben megjelent Voltaire-fordításának bevezetőjében Bessenyei azt vallja, hogy a *Triumvirat* című tragédia átdolgozása során a magyar nyelv érettségét szándékozott bizonyítani. Munkája eredményét nem tekinti igazi fordításnak: „Ha gondolod, hogy Magyarba nem lehet elég erővel, méltósággal, mélységgel írni, végy időt é kis munkának megolvasására. Ez a darab pedig fordítás is nem is a Voltér Trium Virátussábul.” Az író valóban nagyon eltávolodik az eredetitől: az első három felvonást versben adja vissza, de megkettőzi hosszúságát, majd a két utolsó felvonást prózában foglalja össze. Megváltoztatja a szöveg jelentését és hangnemét is: érzelmesebbre formálja a művet, enyhíti a zsanokellenes kitételeket és hőseinek tetteit egy általános erkölcsi természet törvénnyel hozza összefüggésbe, míg az eredetiben konkrét politikai bírálatokat és megoldásokat találunk.¹⁷

Pope-fordításai esetében sem próbál meg hűséges maradni, bevezetőjében így nyilatkozik: „inkább magaménak mondhatom mint a Póp munkájának”.¹⁸ A két nyelv eltérő természetével hozza összefüggésbe a fordítás nehézségét, ami azért is érdekes, mert Pope-ot franciából fordítja, így valójában a francia és a magyar nyelv eltéréseiről van szó. Bessenyei francia forrását máig nem sikerült azonosítani, ezért is érdemes odafigyelni arra, hogy a mű fordításáról írt gondolatai némileg emlékeztetnek az angol költő egyik francia fordítójára. Az imént idézett Silhouette szerint – akit Diderot olyan szenvedélyesen bíralt pontatlanságai miatt – az angol szöveget maguk az angolok is lefordíthatatlannak érzik. Úgy véli, hogy mivel művének célja inkább a tanítás, mint az élvezet nyújtása és ráadásul a francia olvasókat is felszínesebbnek tartja a mély filozófiai mondanivaló megértéséhez, fel van jogosítva, hogy az eredeti „finomságait” feláldozza, ha ezáltal a szöveg jelentése megmarad és „energiája” nem vész el.¹⁹ Bessenyei egyszerre emlékeztet Silhouette-re és az őt bíráló Diderot-ra, amikor a fordító feladatai között az „erő” és a „méltóság” megőrzését emeli ki, és ezzel a céllal indokolja, hogy nem „szót fordít szóra”, hanem csak a „tárgyakat” követi, míg a „vers és gondolat” a magáé.²⁰ Véleménye szerint a fordító az eredeti mű gondolati összefüggéseit is jobban tudja tolmácsolni, ha a fordítás belső logikája koherens. A Pope-fordítás azért is érdekes Bessenyei életművében, mert két ízben, nagy időbeli eltéréssel fordítja le ugyanazt a művet. Az újrafordítást egyértelműen a kiválasztott olvasó megváltozásával indokolja: míg 1772-ben a művelt olvasóközönségnek szánja írását, amelyben saját filozófiai kételyeit szövi a „fenséges” angol művébe, 1803-ban a műveletlenebb vidéki nemesek tudá-

sához alakítja az emberről elmélkedő költemény fordítását, amelyben a magyarázatok kapnak fontosabb szerepet. Időskori műveiből egy másik példát is idézhetünk, római történetét, amelynek bevezetője azt sugallja, hogy a művet nem tekinti fordításnak, pedig bizonyíthatóan előtte áll Millot abbé műve, amelyet fordít és kommentál. Bessenyei logikája azonban valóban jelentősen eltér a forrásszövegétől.²¹

Bessenyei fordításról írt gondolatainak eltérései a nyugati kortárs filozófusokétól az anyanyelv fejlesztésének programjával függenek össze. A *magyarság* és a *Magyar néző* gondolatmenetét folytató 1779-es *A Holmi* írásainak utolsó csoportja az anyanyelv kérdésén belül azt is vizsgálja, képes-e a magyar nyelv elérni a franciát és az angolt, és hogy a fordítások milyen szerepet játszhatnak a nyelv „felemelésében”.

Bessenyei háromféle módszert követ ezekben az írásokban. Rendszeresen foglalkozik a megjelent fordítások értékelésével. Érdeemes figyelni arra a sajátos kettősségre, hogy bírálataiban elveit következetesen érvényesíti, de kritikáját visszafogottság jellemzi. Haller Fénelon-fordításáról írt bírálatát idézzük, amelyben a „magyar sziveket gyönyörűsége s' tsudálkozásra hozó” fordítónak felrója magyartalanságát, homályosságát, pontatlanságát, és több részletet lefordít a műből, hogy példát adjon a „hűségesebb” magyar fordításra. Az írás nagy része a hibákat sorolja, ügyel azonban arra, hogy véleményének pozitív végkicsengése legyen: „meg érdemli, hogy magyarságának nagy érdemeiért azokra [hibáira] szemeinket bé hunnyuk”.²² Ritkán fordul elő, hogy semmilyen mentséget nem talál és kétségbeesetten így ír: „ég-re kiáltó”, „Kár a nyelvet ugy sanyargatni”.²³

Másik módszere, hogy rövid részletet lefordít kortárs írók és költők műveiből, majd fordítását értelmezi. Bessenyei célja itt elsősorban a filozófiai vita, amelyhez a jól kiválasztott, érzékletesen lefordított részek jó alapot adnak, de taglalja azokat a nehézségeket is, amelyeket a fordító számára a megfelelő terminológiák kiválasztása jelent, és rámutat arra, milyen félreértésekhez vezethet az idegen nyelv nem kellő mélységű ismerete.²⁴

Végül Bessenyei azt a módszert is alkalmazza, hogy az eredeti szövegnek egy másik idegen nyelven készült fordítását is közli, párhuzamosan saját magyar fordításával. Érdeemes egy kicsit részletesebben kitérni erre a kérdésre, amiatt is, mivel éppen az általa kiválasztott két antik költő lefordítása állította szembe egymással a Régieket és a Moderneket a francia felvilágosodás hajnalán. A vita kiindulópontja az volt, hogy hűséges maradjon-e a fordító az eredetihez, vagy az élvezetes fordítás igazolhatja a szabad fordítói gyakorlatot. Erre a vitára utalnak a „Virgilius” alcímet viselő rész bevezető sorai: „Tsak úgy hallod mondani: a *mai Poeták semmiksem a régiekhez képest*”, valamint a záró gondolat, amely a Modernek felfogására emlékeztet: „Az *Anglus Popének* akar *Jungnak* száz versébe töb böltesség van mint *Virgiliusnak* ezerbe találthatik.” Bessenyei a nyelvek „természetéről” is gondolkodik itt: a

latin „méltóságát”, a német „szegénységét” is igyekeznek a latin eredeti és a német fordítás idézésével illusztrálni.²⁵ Homérosz a másik példája, akit idézve a görög poéta művét dicsérheti. A műből azonban csak franciául idéz, ennek a nyelvnek „erejét” és „méltóságát” tartja a magyarul írók számára követendő példának. Érdekes, hogy az idézett francia fordítás a Régiek táborába tartozó Mme Dacier művéből származik. A Homérosz-fordítások a XVIII. század fordulóján esztétikai vitákra adtak alkalmat, valamint annak bizonyítására, hogy a nemzeti nyelvek (így a francia, az angol) egyenrangúak a latin és a görög nyelvvel.²⁶ A vita közvetlenebb magyar visszhangjának majd 1792-ben lehetünk tanúi a *Mindenes Gyűjtemény* lapjain, ahol megjelenik a Modernek elveit képviselő Houdar de la Motte szabad fordításának (mértéktartó) dicsérete: az írás kiemeli, hogy a francia fordító „kipallérozta” az antik szerzőt, aki így a jó ízlésnek, a korabeli olvasói érdeklődésnek jobban megfelel. Francia forrás nyomán jelenik meg a folyóirat lapjain az a gondolat is, hogy minden nyelv fejlődik, és hogy a fejlődést az idegen nyelvekről történő fordítások előreviszik. A görög nyelv vitte virágzásra a latint, a franciát, utóbbinak a fordító szerint „arany és ezüst ideje” a XVII–XVIII. századra tehető. Hasonló fejlődésre vágyik a magyar fordító, aki az anyanyelv „pallérozásától” az irodalom virágzását reméli.²⁷

Bessenyei fiatalkori fordításait korabeli kritikusan hínek, magyarosnak, „kiadásra méltónak” ítélték.²⁸ Időskori munkáiban már nem foglalkoztatja a fordítás hűségének elve, noha céljai között a magyar nyelv fejlesztése továbbra is fontos szerepet kap. Kiválasztott olvasóitól nem várja el, hogy fordításait az eredetivel összevessék, a műveletlenebb olvasóközönség ismereteinek fejlesztését az idegen nyelvű eredeti szövegtől távolságot tartó, aktualizált szöveggel próbálja meg elérni. Jó példa erre római történelme, amelyben kerüli a társadalom leírásában a latin vagy francia nyelvből származó kifejezéseket, keresi azok magyar megfelelőit, magyar nyelvű terminológiák egész rendszerét alakítja ki, és a fogalmakat a korabeli politikai életre alkalmazva is megpróbálja megértetni.²⁹ A korábbiaknál is kétkedőbbé válik a fordítás lehetőségeit illetően. *Tariménes útazása* című művében a fordítás, a nyelv állapota és a gondolkodás módja közötti összefüggéseket hangsúlyozza: „...fordítani én se bátorkodom, félvén attól, hogy a’ két egymással ellenkező Nyelvnek fejembenn-való ögyvelgése, töllem észrevehetetlenül is, Magyarságomnak ne ártson. Mindazonnáltal, mivel egész fejem fordítás, nem tudvann addig semmit mig Idegen Nyelvekenn nem tanultam, lehetetlen azoknak módját olly szorgalmatosann el kerülni, hogy Irásombann újj szólás’ formáját ne találjanak azok, kik Francziául, Németül nem tudnak, melylyet magam észre nem vehetek”.³⁰ A tudományok fejlődése a nyelv fejlődését kívánja meg, az előbbiben való lemaradás nehezíti meg igazán a fordítást.

Bessenyei fordításról szóló gondolatai filozófiai rendszerének részét képezik. Kortársai, akiknek írásai nyomán heves vita zajlik le 1786-tól a fordítás

elméletéről és gyakorlatáról, közvetlenebbül vesznek át külföldi elméleteket. A vita két fő alakja: Batsányi János és Rájnis József, de Pétzeli József is véleményét nyilvánít. Egyetlen résztvevő sem vonja kétségbe a fordítás hasznosságát, de míg Batsányi a szoros, a másik két képviselő a szabad fordítás védelmezője.³¹ A vita részletes bemutatása több tudományos kiadvány tárgyát képezi, ezekhez kapcsolódva, illetve ezeket kiegészítve a francia hatások szerepét emelem ki az alábbiakban. Batsányi 1787-ben írt, majd 1788-ban újrafogalmazott „A fordításról” című írásában Gatterert nevezi forrásának. A kevéssé ismert göttingeni tanár művének háttérében, akinek írása máig nem került elő, elsősorban német elméletírók hatását vélték felfedezni. Ez a feltételezés minden bizonnyal helyes is, az azonban nem kizárható, hogy Gatterer francia forrásokat is használt, de az is lehet, hogy Batsányi írása a korban elterjedt gyakorlatnak megfelelően több mű kompilációja. A Batsányi közvetett forrásaiként eddig említett Breitinger, Gottsched, Huet és D’Alembert művein kívül³² közvetlen vagy közvetett forrást fedezhetünk fel Charles Batteux *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices* című művében, amelynek egy része a fordítás szabályairól szól. Már Batsányi „Közönséges regulái” is sok hasonlóságot mutatnak a hűséges fordítás elvét képviselő francia szöveggel, de a két szöveg összefüggését igazán abban a részben fedezhetjük fel, amelynek Batsányi a „Különös regulák” címet adta.³³ Batteux itt a fordító számára előírt szabályokat pontokba rendezi. A magyar szövegben fel lehet ismerni ezeket a pontokat, amelyek azonban csak nagy vonaliban emlékeztetnek a francia írásra és sorrendjük sem mindig azonos; az is előfordul, hogy két pont összevontan szerepel. Vegyük a legfontosabb példákat, először idézve a francia, majd a magyar elméleti szöveget. Az első és a második pont a fordítás hűségének követelményét pontosítja: „Qu’on ne doit point toucher à l’ordre des choses...” „Qu’on doit conserver aussi l’ordre des idées...” „lör ugyan-azon dolgokat, mellyek az eredet-írásban vagynak, sem többet, sem kevesebbet; és egyszersmind 2or ugyanazon renddel, magában foglallya. [...] A’ fordításban az eredet-írásnak gondolatait-is mind, és egyes-egygyig ki kell fejezni; semmit hozzá tóldani, semmit ki nem hagyni, semmit máshova által tenni”(103). Batteux harmadik intelme ismerhető fel a legvilágosabban a magyar szövegben: „Qu’on doit conserver les périodes, quelque longues qu’elles soient, parce qu’une période n’est qu’une pensée, composée de plusieurs autres pensées qui se lient entre elles [...] dont les rapports font l’harmonie [...] qui en [du texte original] faisait la couleur dominante.” Batsányinál ez a szabály a szöveg végén található: „meg-kíván-tatik tölle még az-is, hogy a’ kerek-beszédeket (*periodusokat*) ezeknek egy-gyik’ a’ másikkával való egybe-kötésöket, a’ mennyire tsak lehetséges, változtatás nélkül meg-hagyja: mert az Íróknak külömböztető minéműségök jó részint a’ kerek-beszédeknek módgyában, és öszve-kaptsolásában, vagyon” (107.). Ezután Batsányi már csak egy megjegyzést tesz, amely Batteux negye-

dik tanácsára emlékeztet: „Mivel a’ beszédnek részetskéi [...] nem tsak a gondolatoknak öszve-ragasztására, hanem az egész beszédnek szépíttésére is, igen sokat használnak, tehát a’ fordításban-is, a’ mennyire tsak lehet, meg kell azokat tartani” (108.) – „Qu’on doit conserver toutes les conjonctions. Elles sont comme les articulations des membres”. Batteux szövege alapján világos, hogy Batsányi kötőszó jelentésben használja a „beszédnek részetskéi” kifejezést. Batteux a szoros fordítás elveit fogalmazza meg, azonban nem tudja elfogadni, ha a fordító idegen kifejezésekkel él. Utolsó szabályával egyenesen azt fogalmazza meg, hogy a fordítás világossága, érthetősége és szépsége érdekében a fordító eltérhet az itt megfogalmazott szabályoktól. Ez a gondolat több helyen is visszatér Batsányinál.³⁴ Egyetlen pont hiányzik teljesen: a szimmetrikus mondatok fordításában alkalmazandó hűség elve. A tíz szabály hasonlósága, amelyek között említjük még meg a közmondások (proverbes) megfelelőjének megtalálását, az eredeti szöveg jellegének, stílusának követését („ábrázolatok”, „ékes ki-mondások” – franciául: „figures de pensées”) a fordítói gyakorlatról elmélkedő két szöveg kapcsolatára utal (107.). További kutatásokat kíván annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy milyen közvetítéssel jutottak Batsányihoz ezek a gondolatok. Feltehetően Gatterer felhasználta a nagy tekintélynek örvendő francia esztéta írását, más, esetleg francia (például Huet vagy D’Alembert) és német források mellett. Mindenképpen figyelemre méltó azonban, mennyire más a francia és a magyar szerző gondolatainak szövegösszefüggése. Batteux kifejezetten nyelvteni alapon védelmezi a szoros fordítást, írása egy nagy francia vitához kapcsolódik, amely (a latin és a francia nyelv összehasonlításából kiindulva) a fordított szórendről folyik. Batteux nem fogadja el a nyelvek különböző természetének elvét. Nagy ellenlábasa, Diderot a *Levél a süketnémákról* című művében keményen támadja Batteux-nek ezt a gondolatát, és tőle eltérően a francia nyelv természetétől idegennek tartja a latin nyelv szabályait, különösen az inverziót. Diderot a művészi alkotás eredetiségét és utánozhatatlanságát és a nyelvek különbözőségét vallja. Batsányi írásában néhol mintha az eredeti vita körvonalaira következtethetnénk. Batsányi a szoros fordítást védelmezi, ugyanakkor a nyelvek különbözőségének elvével ért egyet: „...nem mindenik [nyelv] egygyenlőül alkalmas a’ fordításra [...] Ha már [...] az Európai Nyelvek egymásra való nézve a’ fordításban olly nagy nehézségeket szenvednek: micsoda akadályokat nem fog találni, ha ki azokból a’ mí nyelvünkre akar valamit általtenni?” (106.) Batsányi a görög és a latin nyelvet a szórend szabadabb jellege miatt a könnyebben lefordítható nyelvek közé sorolja, míg a franciát – éppen ennek hiánya miatt – különösen nehezen lefordíthatónak ítéli. A magyar nyelvre fordítás során ugyanakkor az igazi nehézséget abban látja, hogy nyelvünknek a többi európai nyelvekkel „semmi atyafisága, semmi hasonlatossága nintsen” (106.).

A forrásszövegek felderítése mindenképpen érdekes, és remélhetően gondolatmenetünk is hozzájárul ennek a kérdésnek a tisztázásához. Azt is meg kell említenünk Batteux hatása kapcsán, hogy Batsányi ismeri és idézi a francia szerzőt. Két ízben is hivatkozik rá, azonban egyáltalán nem biztos, hogy művének erre a részére gondolna.³⁵ Valószínűnek látszik, hogy Gatterer művén keresztül ismeri Batteux-t, de nem kizárható a közvetlen hatás sem. Azt azonban mindenképpen fontosnak tartjuk kiemelni, hogy a francia szerzőhöz képest Batsányi a magyar nyelvre és a korabeli magyar helyzetre alkalmazott önálló logikájú elméleti szöveget hozott létre, és ezt nemcsak példái bizonyítják, hanem az is, ahogyan a kétféle elgondolást összegegyezteti.

A francia fordítói elvek érvényesülésének legközvetlenebb hatását Pétzeli József munkásságában figyelhetjük meg, aki már Batsányi írásának megjelenését megelőzően, 1786-ban, *Henriás*-fordításának *Elő-beszédében* megfogalmazta elveit, D'Alembert „régulái” követőjének vallva magát.³⁶ A *Mindenes Gyűjteményben* 1789-ben D'Alembert *Observations sur l'art de traduire* című művét ismerteti „A Fordítás Mesterségéről” címmel megjelent írásban, ahol a szabályokat részletesebben is kifejti. A fordítónak az eredeti „vetélkedő társának”, nem pedig másolójának (kópiálójának) kell lennie. Szépítsen, ahol tud; ha jól választotta ki a lefordítandó szöveget, erre úgyszólván kevés lehetősége lesz. Az eredeti mű hűségesebb közvetítése érdekében bátran kell új kifejezésekkel élnie. Az egész szöveg lefordítása hiba lehet: „Nem azért kell lefordítani az idegen Írókat, hogy lássuk azoknak hibáikat, hanem hogy meg-gazdagítsuk a' literaturánkat azzal, a' mit ők leg-felsősebben találtak.”³⁷ Pétzeli a szabad fordítás elvét és a hasznosságot állítja gondolatmenete középpontjába, a fordítónak anyanyelvén újra kell teremteni az eredeti alkotást. Ezek az elvek igen termékenynek bizonyultak Pétzeli fordítói működésében. Általában szép stílusú, tömör, élvezetes fordításoknak adott életet. Fordításaiban sokkal inkább szem előtt tartotta azt a közönséget, amelyre hatást akart gyakorolni, mint a szöveghűség elvét. Voltaire-fordításai jól mutatják, hogy ahol csak teheti, érzelmesebbre formálja a francia író szövegét. Előfordul, hogy a verset prózává alakítja. De az igazán nagy változtatások szinte csak a vallási kérdések esetében fordulnak elő, ahol például törli és átírja Voltaire kálvinizmussal kapcsolatos erőteljes bírálatait. Megjegyzésre érdemes ugyanakkor, hogy a *Mindenes Gyűjtemény* franciából fordított könyvismertetéseiben sokkal alapvetőbb szövegátalakításokat találunk, ahol a névtelen szerzők szövegét jóval kevésbé tartja tiszteletben, megrövidíti, megtoldja, vagy átalakítja.³⁸ Az író elvei eltérnek tehát a „művészi” fordítások és az ismeretközlő, népszerűsítő jellegű művek közvetítése során. Arra is fel kell figyelni, hogy míg az előbbi esetben a különböző műfajú irodalmi művek magyar nyelvű meghonosításához is hozzá akar járulni, utóbbiak esetében az ismeretek terjesztésén és az aktualizáláson kívül a magyar nyelv fejlesztése is megjelenik közvetlen céljai között. A tudományos szaknyelv tudatos kialakításának szándé-

kát jól tükrözik Pétzeli folyóiratának kettős terminológiai, Bessenyeihez hasonló cél vezet, amikor a latinosa vagy franciás kifejezés mellett magyar változatot is ad. Különösen érdekes példákat találunk erre az eljárásra az esztétika területén: „A’ magasságostról, vagy subliméről”, „A’ vitézi költeményről vagy epicum-poémáról”.³⁹

A szabad és a hűséges fordítás elvének tehát egyaránt vannak követői az elemzett korszakban. A gyakorlat viszont szinte kizárólag a fordítói szabadságot követi. A XIX. század elejétől szigorúbban számon kérik a fordítói hűséget és még azokat a fordítókat is megbírálják, akik ugyan igyekeznek a fordítói hűség elvének eleget tenni, de az ún. „vegyes fordítást” gyakorolják, vagyis az eredeti szöveget is maguk előtt tartják a közvetítő szövegen kívül.⁴⁰ A francia nyelv közvetítő szerepe is megszűnik. Ezekhez a változásokhoz hozzájárul az is, hogy a magyar nyelv eltűnésétől való félelem már nem játszik szerepet és hogy időközben átalakul az irodalom fogalma. Az írók táborában sajátos rétegződés megy végbe: megkülönböztetnek egyrészt eredeti művészeket, zseniket, másrészt újságírókat, fordítókat és az olvasók ismereteinek gyarapításán fáradozó kivonatok és népszerűsítő művek szerzőit.⁴¹

Tanulmányom utolsó részében a XVIII. század különböző időszakaiban jellemző fordítási gyakorlatok sajátosságait szeretném összefoglalni, megemlítve néhány jellegzetes példát is. A francia művek fordítása a század kezdetétől kezdve megindul, de jelentőssé csak 1740 körül válik. Vörös Imre könyve kiválóan feltárja, hogy az 1770-ig tartó korszakban „a barokk rendiség és az azt átható nemesi patriotizmus” határozza meg a fordításokat, a fordítók gyakran saját világszemléletüket oltják a műbe. A kegyességi, a történeti, a tudományos ismeretterjesztő, a politikai moralizáló irodalom mellett a mesék, a költői munkák és a színházi művek fordításában főleg egyéni indítékok motiválják a fordítókat.⁴² Ebben az időszakban a francia irodalmat egy kisebb kör, a franciául jól tudó arisztokrácia, eredetiben olvassa.

Jelentős változások figyelhetők meg 1770 után. Míg Fénelon *Telemachos*-át a századelőn és 1750-ben latinra fordítják (sőt az első magyar fordítást készítő Haller László is használja a fordításhoz a francia eredeti mellett a latin fordítást közvetítőként),⁴³ három magyar fordítása készült el 1755 és 1819 között. Voltaire két római történeti tárgyú tragédiáját 1750-ben és 1760-ban latinra fordítják a magyarországi jezsuita iskolákban, míg 1772 és 1790 között kilenc tragédiáját fordítják magyar nyelvre (közülük hármát két különböző fordításban).⁴⁴ Világtörténetének részletét 1761-ben latinul tolmácsolja Lázár János, míg 1778 és 1811 között legnagyobb íróink foglalkoznak a mű magyar tolmácsolásával (Bessenyei, Versegly, Gvadányi).⁴⁵

A fordítói munka megszervezésében is Bessenyei György a kezdeményező szerep, aki 1779-ban úgy véli, hogy egy Akadémia feladata lenne a lefordítandó művek kiválogatása és a fordítói munka összehangolása. A program elindításaként a *Magyar nézőben* lefordításra javasol műveket, amelyek egy

része támogatást nyer. Verseggy írja le világtörténet-fordítása bevezetőjében, hogy Batsányi győzte meg őt, hogy készítse el a fordítást, amelyet Bessenyei javasolt: „mindaddig vítatott – írja –, míg nékie kezét nem adtam”.⁴⁶ A szervező szerepet Akadémia hiányában a periodikák vállalják fel egy időre, amelyek bejelentik a kiválasztott, vagy készülő fordításokat, felhívásokat tesznek közzé, számot adnak arról, ha nemesi mecénás a fordítóknak pénzbeli támogatást ígér, tudósítanak a megjelent fordításokról, ismertetések közölnek róluk (*Magyar Merkur, Orpheus, Uránia, Mindenés Gyűjtemény, Magyar Könyvház* stb.). Ezenkívül maguk a folyóiratok is rengeteg fordítást jelentetnek meg, így külföldi folyóiratokból átvett cikkeket is. A folyóirat-szerkesztők közül kiemelkedik Pétzeli József, aki külföldi peregrinációja alatt változatos könyvtárat gyűjt össze, amely francia nyelvű könyvekben kivételesen gazdag. Ezt a könyvtárat az íróársak és a nyugat-magyarországi felsőiskolákban tanuló ifjak előtt megnyitja, fordításra biztatva őket. Így jelenik meg a *Mindenés Gyűjtemény*ben az egyik legismertebb francia könyvismertető folyóirat, a *Journalistes de Trévoux* 96 írása, amelyek változatos témájuknak köszönhetően (a politika, a jog, a mezőgazdaság, a történetírás, az esztétika területről válogatnak a magyar fordítók) az ismeretek terjesztésében és a magyar nyelvű terminológiák bevezetésében egyaránt fontos szerepet játszanak.⁴⁷

A század utolsó negyedében, amikor az írók célja az anyanyelvű irodalom megteremtése, minden műfajt gazdagon reprezentál a fordítási irodalom. Nyilvánvaló ennek a válogatásnak a háttérében az irodalomteremtés, a műfajok meghonosításának szándéka.⁴⁸ Kiemelhető a történeti, a földrajzi művek, az utazási irodalom szerepe, valamint az, hogy sok természettudományos írás is fordítóra talál. Az érdeklődés középpontjában híres és ma már egyáltalán nem ismert írókat is találunk, így Voltaire és Raynal abbé mellett Millot és Vaissete abbé műveit. A teljes művek lefordítása éppúgy jellemző, mint a kivonatos munkáké, vagy egy-egy részleté. A szerző nevét nem mindig említik, és gyakori a kompiláció vagy a rendkívül szabad adaptáció is, ami a szerző azonosítását megnehezíti.

A születőben lévő magyar nyelvű színház számára sok fordítás készül. Shakespeare, Molière, Corneille, Racine mellett a francia szerzők közül kiemelendők Voltaire tragédiáinak magyar fordításai, amelyeket több ízben be is mutatnak és sajátosan aktualizálnak. Meg kell említeni az epikai költemények és az eposzok sikerét (Voltaire, Pope, Young, Milton). Jelentős helyet foglalnak el a fordítási irodalomban a rövid műfajok: a verses mese, a levél, az anekdota stb. Itt különösen jellemző, hogy nem tüntetik fel a szerző nevét. A fiktív prózai műfajok között a mese és a novella mellett a regény szerepe jelentős, amelynek különböző változatai egyszerre érik el a magyar közönséget. Nagy sikere van Marmontel „erkölcsi meséinek”, ekkor fordítják először prózában Héliodórosz *Aithiopica* című antik regényét (amelyet a nyugat-európai irodalom a XVII. század második felében fedez fel újra), a heroikus

regényeket, köztük Barclay *Argenisét*, La Calprenède *Cassandre* című művét, Fénelon és Marmontel politikai regényeit, a korszak végén magyarítják Voltaire *Zadigját*. A szépirodalmi művekre is jellemző az aktualizálás, a filozófiai vagy politikai gondolatok magyar transzponálása (ez történik például Voltaire *Brutus* című tragédiájának fordításakor), vagy a magyar környezetbe való áthelyezés, a szereplők magyarrá alakítása, így például Dugonics *Zadig*-fordításában, amelynek már címe is jól mutatja ennek az eljárásnak az érvényesülését: *Cserei, egy honvári herceg*.

Igen gyakori a kortárs szerzők választása, de az sem ritka, hogy antik szerzőket fordítanak újra (esetleg francia közvetítéssel), a francia irodalom fordítása áll az első helyen, megelőzve az angolt és a németet.

A századfordulót követően megváltoznak ezek az arányok, módosul a fordító státusa, a fordításelméletekben a fordítói hűség és a művészi fordítás követelménye kerül első helyre. A fordítás már nem feltétlenül képezi heves viták és hősies erőfeszítések tárgyát, mint a bemutatott korszakban, amikor Pétzeli még így fogalmazott: „Talán ha Nyelvünk meg nem hal, meg-köszöni idővel a' háládatosabb maradék.”⁴⁹

1 BÍRÓ Ferenc meggyőzően bizonyítja, hogy „a nemzet jeleként felfogott magyar nyelv fogalma az 1780 utáni magyar szellemi életben” általánosan elfogadott és központi szerepet játszik. *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 127.

2 BESSENYEI György, *Összes művei. A Holmi*, sajtó alá rend. BÍRÓ Ferenc, Bp., 1983, 313.

3 BATSÁNYI János, *Összes művei*, sajtó alá rend. KERESZTURY Dezső és TARNAI Andor, Bp., 1960, II, 101.

4 A franciáknál elterjedt nézet a hűség követelményét háttérbe szorítja, illetve jelentés-tartalmát az eredeti szöveg „szelleméhez” való hűségre szűkíti le. A kortársak felfigyeltek a fordítási gyakorlat ellentmondásosságára. „A francia fordítás energikusnak és fenségesnek tűnt számukra; de eddig Franciaországban senki nem kérte számon a fordítótól a hűséget és a pontosságot” – írja 1733-ban Desfontaines abbé Milton *Elveszett paradicsoma* francia fordítása kapcsán. Idézi: Philip STEWART, *Traduire le roman au 18^e siècle, Dix-huitième siècle*, n. 30 (1998), 221.

5 Az utóbbi évtizedben megjelent kutatási eredmények az európai fordítástörténet sajátosságainak megismerését egyre jobban lehe-

tővé teszik. Lásd *Dictionnaire européen des Lumières*, Jürgen von STACKELBERG „Traduction” címszava (sous la dir. de Michel DELON, Paris, PUF, 1997, 1055–1058.); Lieven D'HULST, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748–1847)*, P. U. de Lille, 1990, 25–55; Henri VAN HOOFF, *Histoire de la traduction en Occident. France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris, 1991, 57–65. és 222–233.; Michel BALLARD, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, P. U. de Lille, 1995; *La Traduction des langues modernes au XVIII^e siècle ou «La Dernière Chemise de l'amour»*, recueil préparé et présenté par Annie RIVARA, Paris, Champion, 2000.

6 A „szép hűtlenek” fordítási elvéről és gyakorlatáról lásd Roger ZUBER, *Les „belles infidèles” et la transformation du goût classique* (1968), Paris, Albin Michel, 1995. Nincs teljes egyetértés a francia szakirodalomban a két korszak összehasonlítását illetően: Annie Rivara az eltérést hangsúlyozza, míg Michel Ballard szerint mindkét század közös jellemzője a fordítói hűség és a szabad fordítás együttélése. Ballard erőltetettnek tartja Zuber könyvének azt a gondolatát is, mely szerint 1653-tól a szabad fordítás hanyatlásának len-

nénk tanúi (*La Traduction des langues modernes*, introduction par Rivara, 7.; Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, 147–150., 176).

7 18. levél. A 22. levélben Pope-fordítását így jellemzi: „szabadon ültettem át, hiszen ezáltal sem követhettem volna el nagyobb balgaságot, mint hogy szó szerint fordítsak egy költőt.” VOLTAIRE, *Válogatott filozófiai írásai*, Bp., 1991, 103–104. és 117. (Réz Pál fordítása.)

8 *Dictionnaire européen des Lumières*, 1055–1058.

9 Petri Danielis HUETII, *De Interpretatione libri duo, quorum prior est De Optimo genere interpretandi, alter De Claris interpretibus*, Paris, 1661; Mme DACIER prózában készült Homérosz-fordításai (1699, 1716) és *Des causes de la corruption du goût* (1713), Charles BATTEUX, *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices, Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine*, t. II. „Troisième lettre, concernant les règles de la traduction, tirée, comme autant de conséquences, de la comparaison des deux langues, latine et française”, Paris, 1747–48.

10 Denis DIDEROT, „Observations sur la traduction de ‘An Essay on Man’ de Pope par Silhouette”, *Ceuvres complètes*, introduction et commentaire par Alain SEYZNEC, Éd. Hermann, Paris, 1975, I, 165–266. A bevezető írója felhívja a figyelmet arra, hogy a fordító és kritikus nem ugyanazt a kiadást használta, a kifogások egy része ennek köszönhető. Diderot-nak ez a műve 1736 és 1749 között készült. Az idézett szöveg az 1751-ben írt *Lettres sur les sourds et muets* című műben: *Le rêve de d’Alembert et autres écrits philosophiques*, Paris, 1984, 265.

11 Például a Beauzée tollából származó „Langue” cikkely. A témáról: Jean-Paul SERMAIN, *Marivaux, écrivain „anglais”: les traducteurs de la première moitié du XVIII^e siècle face au génie de la langue, La nascita del concetto moderno di traduzione. Le nazioni europee fra enciclopedismo e epoca romantica*, a cura di Gabriella CATALANO e Fabio SCOTTO, Roma, Armando, 2001, 15–29. A szerző rámutat, hogy a nyelvek szelleméről folyó viták eredményeztek ugyan hamis és általánosító értékeléseket, de olyan kategóriák létrejöttéhez járultak hozzá, amelyek új és árnyaltabb meg-

közelítést tettek lehetővé a nyelvek összefüggéséről és a fordításról való gondolkodásban.

12 Michel BELLOT-ANTHONY, *Grammaire et art de traduire dans l’Encyclopédie, L’Encyclopédie et Diderot*, éd. par E. MASS et P.-E. KHABE, Köln, 1985, 7–26.

13 BESSENYEI György *Összes művei. Társadalombölcseleti írások (1771–1778)*, sajtó alá rend. KULCSÁR Péter, Bp., 1992, 337.

14 Uo., 58.

15 Lucanus művének három verses fordítását követően jelent meg Marmontel prózai fordítása, nagy közönségsikert azonban csak az ő fordítása jelentett. Vö. Elisabeth BLONDEL, *Marmontel, traducteur de La Pharsale de Lucain, Jean-François Marmontel. De l’Encyclopédie à la Contre-Révolution*, études présentées par J. EHRARD, Clermont-Ferrand, 1970, 117–145.

16 Laczka János úgy véli, hogy Bessenyi „semmit sem enged a francia fordításnak”, Batsányi lelkesen dicséri „magyarságát” és „ékességét”, de még a fanyalgó Kazinczy is kénytelen elismerni, hogy a fordítás „természete” az eredetinek megfelel. BESSENYEI György, *Összes művei. Társadalombölcseleti írások*, 63.

17 Bessenyei Voltaire-fordításairól és a fenti kérdésről lásd tanulmányomat: *Voltaire tragédiái Magyarországon a XVIII. században*, Filológiai Közöny, 1985, 107–132.

18 BESSENYEI György, *Összes művei. Kötlemények*, sajtó alá rend. GERGYE László, Bp., 1991, 427.

19 „...on a cru devoir sacrifier la délicatesse à l’exactitude et à l’énergie.” *Essai sur l’homme, poème philosophique*, par Alexandre POPE, en cinq langues, Strasbourg, 1762, 304.

20 BESSENYEI György, *Összes művei. Kötlemények*, 422.

21 Bevezetőjében így ír: „Nintsenek nékem Könyves tárházaim...” BESSENYEI György, *Összes művei. Rómának viselt dolgai*, sajtó alá rend. PENKE Olga, Bp., 1992, I, 73.

22 „Magyar írás módja”, BESSENYEI György, *Összes művei. A Holmi*, 320–322. Megjegyezzük, hogy Bessenyei annyira fontosnak tartja a fordítások készítését, hogy olyan fordításhoz is ír bevezető ajánlást, amely elvárásaitól eléggé elmarad. Ilyen Zechenter Antal

Voltaire-fordítása, amelynek bevezetője csak dicséretet tartalmaz, mivel a fordító „született nyelvét fel-emelni törekedik” (BESSENYEI György, *Összes művei. Színművek*, sajtó alá rend. BÍRÓ Ferenc, Bp., 1990, 697. „Tudósítás A' Hírethő Mahenc, avagy a' Fanaticizmus[...] című kiadányhoz”).

23 „A ki fordítot magyar Svédi grófné”, Uo., 357.

24 Lásd a Voltaire-ről írt, illetve tőle fordított XXXVIII. rész. Uo., 346–352.

25 Uo., 353–355. Ezek a gondolatok a francia filozófusok elméleteire emlékeztetnek a nyelvek szelleméről, összehasonlításáról, a bennük rejlő fejlődés lehetőségeiről.

26 A Homéroszról Franciaországban és Angliában folyó vitákról: Marc FUMAROLI, *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, 2001, 196–218. A mű a korabeli kritikai szövegeket is közli: 450–635. A Bessenyei által közölt francia fordítás prózában készült és az eredetét pontosan igyekezett közvetíteni.

27 A *Mindenes Gyűjteménynek* ezek az írásai fordítások egy francia folyóirat-kivonatból (VI. köt. 399–402. és 368–370.). A témáról lásd tanulmányomat: *A Mindenes Gyűjtemény egyik forrása: az Esprit des Journalistes de Trévoux*, Magyar Könyvszemle, 1988, 248–273.

28 Így Kollár Ádám, aki az uralkodó kérésére fogalmazta meg véleményét A' Szent Apostol Tamás mint ellene állhatatlan bizonyossága a' Jesus Kristus istenségének című fordításról. BESSENYEI György, *Idégen nyelvű munkák és fordítások. 1773–1781*, sajtó alá rend. KÓKAY György, Bp., 1991, 51.

29 Legérdekesebbnek a *plébeien* francia terminológia magyarítását találom. Bessenyei forrásszövegében a *plébeien* és a *peuple* terminológiák nagyrészt szinonimaként fordulnak elő, utóbbi ritkábban. A *plebeus* latin és a *nép* általános terminológiákat viszonylag ritkán használja, emellett magyarázó, illetve analógiás fordításokat ad: *Köz Nép, közösség, köz lakos, all közösség, alsó sokaság, parasztság, paraszti nemes sokaság, szabad parasztság, all Nemesség, köz Nemes, arnialista szegény Nemes, paraszt nemes*. Magyaráz az eredetükre utalva: „a kézzel dolgozó sokaság parasztá változik”, társadalmi szerepüket hangsúlyozva: „Tsupa parasztnak a község se mondhatod, mert uralkodot

és királyi módra ítél”. Vö. BESSENYEI György, *Összes művei. Rómának viselt dolgai*, II, 362–365. és tanulmányom: *Politikai szókincsünk francia forrásai a magyar történeti jellegű munkákban a felvilágosodás korában, Francia eszmék. Tanulmányok a francia forradalomról*, szerk. J. NAGY László és SZÁSZ Géza, Szeged, 1995, 22–25.

30 BESSENYEI György, *Összes művei. Tarménes útazása*, sajtó alá rend. NAGY Imre, Bp., 1999, 213.

31 „Örülök [...], hogy úgy meg egyezünk a' szabadabb fordításnak oltalmazásában. A' Kassai regulák-szerént a' leg-jobb fordítások lesznek örökké a' leg-rosszabbak” – írja Pétzeli 1789. aug. 8-án Rájnishoz címzett levelében. A levélrészlet idézése: BATSÁNYI János, *Összes művei*, II, 493.

32 „A fordításról”, Uo., II, 101–108., 452–471., 485–512. Gatterer göttingai professzor egyetemi kézikönyveket írt ebben az időszakban. Tarnai Andor említi 1765-ben megjelent tankönyvét, amelyben a történetírás szabályairól értekezik. Tarnai a „különös regulákat” Gottsched szabályaira vezeti vissza (amelyek Huet művére emlékeztetik), miközben rámutat arra is, hogy bizonyos pontokon D'Alembert gondolatai is felbukkannak. A témáról legutóbb megjelent összefoglalás, a lehetséges német források alapos elemzésével: SZAJBÉLY Mihály, *„Idzadnak a' magyar tollak”, Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig*, Bp., 2001, 124–137.

33 Charles BATTEUX, *Cours de Belles-Lettres distribué par exercices* című művében tizenegy szabályt fogalmaz meg. Összevetésem alapja a korábbiakban már idézett 1747–48-as párizsi kiadás. A fordítás szabályairól: II, 63–84., az idézett szövegek: II, 67–71. (a költői művek fordításáról: II, 126–135.). Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a mű 1764-ben Göttingen és Leyden kiadási hellyel is megjelent. A Batteux-mű göttingeni kiadása is megerősíteni látszik Tarnai Andor feltevését, miszerint Gatterer „valamelyik kézikönyvében kell keresnünk” a forrást. Batsányi 1788-ban megjelent szövegét használtam az alábbiakban található összevetéshez (BATSÁNYI János, *Összes művei*, II, 101–108., 457–458. Az

idézetek után zárójelben közlöm a kiadás oldalszámait).

34 Batteux 11. szabálya: „il faut entièrement abandonner la manière du texte qu'on traduit, quand le sens l'exige pour la clarté, ou le sentiment pour la vivacité, ou l'harmonie pour l'agrément”. Batsányitól két szövegrészt idézünk, amelyek nagyon emlékeztetnek a fenti gondolatra: „Majd a' nyelvnek különbsége, majd az értelmesség, majd ismét a' jó hangozat akadályoztatta a' Fordított, az eredeti-írást szóról szóra követhetni”, „A' nyelvnek különbsége, az értelmesség, és a' jó hangozat az egyedül, a' mi a Fordítottnak szabadságot adhat a' változtatásra” (106–107.).

35 Sokkal inkább a művészet általános szabályairól (illetve a „pásztori költésről”) elmélkedő esztétára (BATSÁNYI János, „Tóldalék a' Magyar Museum' III-dik negyedéhez”, *Összes művei*, II, 167., 173., 186.).

36 PÉCZELI József, *Henriás* (1792), sajtó alá rend. VÖRÖS Imre, Bp., 1996, 45.

37 *I. m.*, I, 118–123.

38 Lásd Vörös Imre megjegyzéseit Péczeli fordítói módszereiről: PÉCZELI József, *Henriás*, 21–29. és tanulmányaimat: *Voltaire tragédiái*, 107–132.; *A Mindenés Gyűjtemény egyik forrása*, 248–273. Meg kell jegyezni, hogy nem tudjuk pontosan, milyen szerepe volt Péczelinek az egyes fordítások elkészültében.

39 *Mindenés Gyűjtemény*, (1792) VI, 346–350., 378–394.

40 Döbrentei Gábor bírálja ilyen szempontok szerint Kazinczy Ferenc Sterne-fordításait az 1820-as években. A témáról: HARTVIG

Gabriella, „Legyen a mi levelezésünk szívből, nem szívért”. (*A Yorick és az Eliza levelei körül zajló fordítási vita*), *ItK*, 1998/5–6, 696–704.

41 Erről a rétegződésről KIS János visszaemlékezéseiben D'Alembert művére hivatkozva ír. *Emlékezései életéből*, Bp., 1890, 453–456.

42 VÖRÖS Imre, *Fejezetek XVIII. századi francia-magyar fordításirodalmunk történetéből*, Bp., 1987.

43 *Uo.*, 72–82.

44 PENKE Olga, *Voltaire tragédiái*, 107–132. A lefordított tragédiák száma tíz, amennyiben figyelembe vesszük az 1760 körülre datált *Oreste* című tragédia kiadatlan, ismeretlen fordító által készített magyar fordítását is, amelyet Varga Imre mutatott be 2002. május 16-án az MTA Irodalomtudományi Osztályán tartott előadásában.

45 Vö. PENKE Olga, *Filozofikus világtörténetek és történetfilozófiák. A francia és a magyar felvilágosodás*, Bp., 2000, 198–218.

46 (VERSEGHY Ferenc), *A világnak közönséges történetei*, Irta Frantzia nyelven abbás MILLÓT ur, Pesten és Budán, 1790–91, I, XXI–XXV.

47 PENKE Olga, *A Mindenés Gyűjtemény egyik forrása*, 248–273.

48 FRIED István, *Irodalomteremt(őd)és és/vagy (mű)fordítás – Fordítói kétségek és bizonyosságok a 18–19. század fordulóján a magyar irodalomban*, *Literatura*, 1997/3, 286–301.

49 Szomorú játékok, Komárom, 1789. „A Szerzőnek Elő-Beszéde”.

Drámaiság és történelmi regény

Kemény Zsigmond: *Özvegy és leánya*

Az *Özvegy és leánya* megjelenésének évében született recenziók feltűnően gyakran utalnak a regény drámaiságára. A kompozíció művészi megszerkesztettségét, dramatikusságát, a szereplők lélektani motivációjának és konfliktusos viszonyrendszerének kidolgozottságát, valamint a tragikum magas szintű applikációját méltató írók¹ alapvetően két okból folyamodtak a „drámai regény” némileg kontúrtaian kategóriájához. Egyrészt a korabeli regényelmélet kidolgozatlansága miatt kézenfekvő lehetőségként kínálkozott a drámapoétika elméleti szótárának és elvárásainak bevonása a – realista – regényre jellemzőnek tartott nyelvi-poétikai magatartásformák leírásához. Másrészt a regény és dráma formaelveinek, hatástényezőinek „ötvöződésében”, a tragikum regényszerű applikálásában Kemény írásművészetének egyik jellegadó tényezője mutatkozott meg.

A későbbi szakirodalom – bár lépten-nyomon utalt a drámaiság legkülönbébb aspektusaira² – behatóbban csak a regények tragikumát vizsgálta. Részletesebben egyetlen tanulmány sem foglalkozott azzal, hogy konkrétan milyen drámapoétikai eljárások applikálódnak az *Özvegy és leányában*, milyen sajátos esztétikai funkcióval ruházódnak fel: egyáltalán *hogyan* és *milyen eredménnyel* zajlik a műfaji ötvöződés mechanizmusa? A felvetődött kérdések megválaszolása egyben hozzájárul a regény tragikumáról folytatott beszéd kereteinek kijelöléséhez és néhány elfogadott tragikumértelmezési séma újragondolásához.

I. Drámaiság és történelmi regény

Kemény történelmi tárgyú szépirodalmi szövegtárháza arra hívja fel a figyelmet, hogy a történelmi regény műfaja kiváltképpen nagy eséllyel pályázhatott a dráma bizonyos formaelveinek alkalmazásából adódó lehetőségek kiaknázására. A műfajelmélet távlatából azonban – legalábbis első megközelítésben – egyáltalán nem tűnik magától értetődőnek a Kemény-recepcióból kiolvasható állásfoglalás. Még ha elfogadjuk is a regénypoétikák egyik ismétlődő tézisének, mely szerint eredendő nyitottságából, normatív kötetlenségéből adódóan a regény termékenyen integrálhatja más műfajok jellegadó eljárásait.

sait, önkéntelenül felvetődik a kérdés: hogyan és milyen érdekeltségből kapcsolhatók egybe a múlt gazdag eseményességét, feltételezett transzcendenciával átítatott sokszínűségét stb. konstruálni és közvetíteni óhajtó történelmi regény epikai világalkotó eljárásai a tragédia stilizációra törekvő szövegalkotási módjaival? Az ambivalencia feloldására a XIX. századi drámaelmélet és műfaj történet néhány tanulsága teremthet alkalmat.

A korszak legkülönbélebb szemléleti gyökerű drámaelméleti belátásai néhány pontban közös nevezőre hozhatók, legyen szó akár a kora romantika schlegeli tragikumfelfogásáról, a nemzeti ideológiával átítatott, klasszicizáló magyar dramaturgiai írásokról Vörösmartytól Beöthyig vagy Péterfy Jenő századvégi, Lukács György század eleji tragikum- és tragédiaértéséről. A létezés intenzitását, lényegét, értékképzeteit megragadni és közvetíteni képes alkotásként tartották számon a tragédiát, még ha létezés, lényeg, érték stb. fogalmait nyilván egymástól némileg eltérően értették is. A drámában „a költő az élet sűrített képét mutatja fel nekünk, az emberi létezés mozgalmasságának és előrehaladásának kivonatát” – írja A. W. Schlegel, és – bár máshová helyezi a hangsúlyt – hasonlóan definiál a *Dramaturgiai vázlatokban* Vörösmarty: „a dráma a cselekvő élet valamelyik érdekesebb szakaszának képe”.³ Péterfy Jenő nagy emberek, nagy tettek, nagy eszmék jelenlétéről beszél a műfaj vonatkozásában, a tragikum metafizikájáról értekező Lukács pedig a létintenzitás kitüntetett pillanatának megragadásában határozza meg a tragédia legjellemzőbb sajátosságát.⁴ A műfajértelmezés kiemelt *ontológiai aspektusa* az idézett elméletekben összefonódott a tragédiának tulajdonított *szociológiai funkció* hangsúlyozásával: mivel koruk konszenzusos eszméivel szoros összefüggésben létesülnek a – javarészt előadásra szánt – szövegek, ezért a megcélzott közönség személyes és közösségi identifikációját kell hogy szolgálják. Schlegel az új társadalmi közösség megformálódásának ideális helyét a színházban jelölte meg, Vörösmarty, Gyulai, Salamon és mások a nemzeti azonosságtudat és erkölcsi eszmények megerősítését várták a drámától, Péterfy és Lukács pedig a mulandóságnak alávett létezés horizontjában megmutatkozó autentikus létlehetőségek közvetítőjét látták benne.⁵

Ugyanakkor szinte valamennyi XIX. századi szerző írása a tragédia válságának gondolati kontextusában fogant, akár reflektált a probléma meglétére, akár az ellentmondások és a mögöttük meghúzódó szemléleti feszültségek elkendőzésében volt érdekelt. Az átformálódó világ tendenciáival szembesülő belátásokban egyre határozottabban fogalmazódik meg, hogy a dráma nem képes betölteni a megcélzott elvárásokat: *lényegfeltáró* (ontológiai) és *identitásformáló* (szociológiai) funkció vagy összeegyeztethetetlennek bizonyulnak, vagy teljesen létjogosultságukat veszítik. Szakadás áll be ugyanis a közönség létszemlélete, irodalomfelfogása, valamint a tragédiával szemben megfogalmazott elméleti-kritikai igények között. A konszenzusos rendképzetek, létértelmezési sémák relativizálódása, az „életet igazgató hatalmat”

reprezentálni képes „költőileg eleven szimbólumok kivonulása” (Péterfy) a mindennapiság világából ellehetetlenítette az – egyébként is fokozatosan pusztuló fikciós minőségű – irodalmi alkotás „valóságot” közvetlenül alakító hatásfunkciójának működését. Ha a dráma – legalábbis viszonylagosan – meg akarja őrizni identitásképző (-erősítő) szerepét, és olvasóit vagy közönségét egy számára ismerős világba akarja beléptetni, akkor a mindennapiság közegében kell cselekedtetnie „hőseit”. Ez a hasonulási kényszer szülte a polgári szomorújátékot, amely a lényegfeltáró tragikum létesítéséhez méltatlan, kicsinyes miliője, illetve történeteinek szentimentalizmusa miatt a kortárs magyar elméletírók, kritikusok állandó elégedetlenségét váltotta ki,⁶ akárcsak a korok aktuális társadalmi, politikai problémáit feszegető iránydrámák és közvetlen magyar leszármazottaik.⁷ Megpróbálkozott a korabeli drámaírás a „létintenzitás” megragadásával is: a metafizikai hátterét vesztett, riasztó gyilkosságok uralta sorstragédiákkal,⁸ valamint a váratlan fordulatokkal és melodramatikus elemekkel teletűzdelt francia romantikus tragédiával szemben azonban sorra fogalmazódtak meg a színi hatás önkényességével, a bonyolult cselekményességből adódó epizálódással, az erkölcsi eszmények megkérdőjelezésével kapcsolatos vádak a magyar dramaturgiai írásokban, legyen szó akár Hugo, Dumas vagy Sardou műveiről, akár magyar követőikről.⁹ A színházak repertoárját elsősorban a dalos-táncos betétekkel tarkított népszínművek uralták: az alkotói oldal anyagi érdekeltsege és a közönség pusztuló szórakozást kereső igénye következtében háttérbe szorultak a dráma rituális gyökereiből átszármazott hatásfunkciók.¹⁰

Egyedül a történelmi tragédia nyitotta perspektívához fűződtek komoly remények a magyar tragédia- és tragikumelméleti írásokban, akárcsak néhány évtizeddel korábban Goethe és Schiller levelezésében. Egyfelől a történelmi múlt (illetve az azt közvetítő narratívák) bizonyos értelemben az antik művek mitikus háttéréhez hasonló kiindulási-viszonyítási alapot jelentettek a tragédia (írója és megcélzott befogadója) számára:¹¹ a téma konszenzusos ismertsége, értékviszonylatok rögzítettsége nagyban elősegítette a drámai hatásfunkciók működését. A történelem fogalmához – másfelől – a köztudatban hozzárendelődnek a heroikus tettek, nagy eszmék, sorsfordító pillanatok tragédiához méltó képzetei, ezért a múlt – tragédiaformában megvalósuló – esztétikai reprezentációja közvetíteni képes a jelenből kiveszőben levő nagyságot, erkölcsi eszményeket, nemzeti elkötelezettségű magatartásmintákat, így a lényegfeltáró és identifikáló affirmatív funkciók betöltésére egyaránt alkalmazható a gyökereit vesztett drámát.¹² A történelmi tragédia azonban legalább annyi gondot és problémát vetett fel a gyakorlatban, mint amennyit megoldott. Komoly nehézséget okozott a múlt eleveniségének, történelmi másóságának drámai stilizálása, színpadszerű megjelenítése, a történelmi múlt-hoz legalább annyira kapcsolódó gazdag eseményesség, kalandosság képzete pedig logikus következményként vonta maga után a drámai formák kény-

szerű epizálódását.¹³ Mindenesetre a korabeli színikritikák visszatérő formulái szerint a – XIX. század második felében nagy számban születő – magyar történeti tragédiák főhősei, a múlt dicső tetteit végrehajtó nagy emberek fikcionalizált képviselői jobb esetben a szerzői intenciót kifejező absztrakciók voltak csupán, vagy – rosszabb esetben – történeti maskarába öltöztetett szónokoknak tűntek, akik dagályos beszédeikben hazafiaskodó frázisokat ismételtetnek – a valóban drámai hatás legkisebb esélye nélkül.¹⁴ Rendszeresen „degradálódott” a történelmi múlt melodramák és népszínművek pusztán érdekességet keltő közegévé.¹⁵

A történelmi regény számára azonban könnyen elkerülhetők voltak ezek a dilemmák, méghozzá úgy, hogy – lehetőségeit tekintve – akár a dráma néhány formaelvének applikálása révén a tragédiától elvárt funkciók beteljesítésére is kísérletet tehetett. Gyulai szerint „Kemény regényei tragikaibbak, mint tragédiáink”, s bár e tétel részletes kidolgozásával adós maradt a kortárs kritika, az biztos, hogy a XIX. század második feléből egyetlen valamirevaló tragédiát sem tart számon irodalomtörténet-írásunk, ellenben a Kemény-regények tragikuma rendszeresen visszatérő kérdése a szakirodalmi vizsgálódásoknak. Nem esetleges jelenségről van szó: a dráma válságának, epizálódásának folyamata helyzeti előnybe hozta a regényt a korabeli befogadói szokásokhoz leginkább illeszkedő beszédmód és jelrendszer megformálásában, illetve a korszak létérzékelésének megfelelő tragikus hatás létesítésében,¹⁶ ráadásul műfaji jellemzőinek köszönhetően a regény jóval szabadabban tudja kezelni a dramatizálódásból fakadó nehézségeket, mint a tragédia az epizálódást. A történelmi regény esztétikai múltkonstrukciói képesek a múltban rejlő „lételevenség” illúzióját felkelteni, ráutalásokkal előhívni a befogadók történelmi múlttra vonatkozó előzetes ismereteit, valamint segítségükkel a múlt színgazdagságára építkező tragikus szituációt és bonyodalmat teremteni, anélkül, hogy a megváltozott kor kívánalmaival összhangba hozott létértelmező funkciók sérülnének. A történelmi regény hatékonyan képes közvetíteni múlt és jelen eltérő evidenciái között: az elbeszélői metapozíciónak, múlttól bírt előzetes tudásnak stb. köszönhetően az odaértett olvasó számára egyszerre teremthető meg a múlt – tragikus szituációt felállító – mássága és annak jelentéspotenciálokat felszabadító áthidalhatósága a befogadás során. Az *Özvegy és leánya* cselekményének drámai fordulatát hozó lányrablás például csak olyan világban lehet tragikus bonyodalmak előidézője, amelyben a házasság nem szerelem, hanem elsősorban családpolitikai döntés függvénye, illetve a tett nemcsak személyes konzekvenciákkal bír, hanem bizonyos esetekben akár az egész nemzetet sértheti. János és Sára kapcsolatában az eszményi boldogság, szerelemfelfogás képzelete teremthető meg, s állítható a drámai történés középpontjába, úgy, hogy az olvasó egyszerre élheti át a szerelemélmény tragikus intenzitását és helyezkedhet távol-ságtartó pozícióba.

A drámai hatásfunkciókat applikáló történelmi regény esetében természetesen komoly problémák vetődnek fel: hogyan közvetíthet magas szintű tragikumot a sok cselekményszállal bíró, az eseményektől távol maradó narrátor elbeszélése uralta szöveg? Hogyan létesülhet drámaival analóg hatás a megszokott konvenciók (párbeszéd, jelenetek, szereplői nagymonológok, szerzői instrukciók stb.) nélkül? A műfajötvöződés, transzformáció, funkcióátvétel több sajátos eljárásában ragadható meg a folyamat jellegadó tendenciája. Egyfelől konkrét drámai formaelveket magába olvaszthat, illetve transzformálhat a regény: tragikus, komikus struktúra, jellemek drámai szerepköröknek megfeleltethetősége, konfliktusos viszonyrendszere stb. egyaránt része lesz a szöveg összetett kompozíciójának. A dráma legkülönfélébb poétikai tényezői azonban „észrevétlenül” épülnek be a regényre jellemző szövegszervező eljárások és hatástényezők szövetébe, sőt, sok esetben meg sem különböztethető, mit tekintünk „regényszerű” vagy „drámai” tényezőnek, hiszen ugyanaz az eljárás egyszerre több funkcióval ruházódik fel a szövegben. (A polifonikusság vagy a metaforikus történetmondó formaelv regényszerű műveletei például a drámapoétikai eljárások transzformációjában is szerepet kapnak.) Ezért az *Özvegy és leánya* kapcsán nem készíthető el drámai szövegalkotási eljárások külön lajtstroma, még ha az argumentáció logikai menete esetleg rákényszerít is valami hasonló felvázolására a későbbiekben. Másfelől a szerzői rábeszélő stratégia legkülönfélébb elemei, a szöveg felhívó struktúrája drámai „szövegek” értelmezésével analóg pozíció elfoglalását teszik lehetővé az olvasó számára. A – dráma konvencióihoz legkevésbé illeszkedő – narrátor például nemcsak két – eltérő történeti meghatározottságú – világ között közvetít, hanem kétfajta befogadás elemeit is egyezteti: megidéz szituációkat, konvenciókat, tragikumértési módozatokat, aminek köszönhetően a regénnyel létesített dialógus során a befogadó egy, a drámához nagyban hasonlító „szöveget” is megalkothat, a dráma értelmezésekor adekvát olvasási alakzatokat működtethet.

Az *Özvegy és leánya* esetében még egy fontos elem járult hozzá a két műfaj ötvöződésének sikeréhez. Szalárdi krónikarészlete ugyanis ideális tragédia-szüzsét rejtett magában: a családi viszály, a szerelmi háromszög, a rejtélyes öngyilkosság tragikus történetegységei készen álltak benne, ráadásul – mivel nem közismert személyekre és eseményekre épült a cselekmény – nem kényszerített közismert múltkonstrukcióknak való megfelelésre sem.¹⁷ A krónikarészletben megbúvó esztétikai lehetőségek kiaknázásához azonban szükség volt az adekvát történeti közeg felrajzolására, elevenné tételére, ami befogadhatóvá és átélhetővé teszi a történetet. Nem véletlen, hogy az a Kemény, aki 1853 júliusában – tehát kevéssel az *Özvegy és leánya* megírása előtt – a *Déliabáb* hasábjain fogadalmat tesz egy dráma megalkotására,¹⁸ Szalárdi krónikarészletéből mégis „drámai szerkezetű” történelmi regényt ír. A téma esztétikai újraalkotásában potenciálisan benne rejlő identifikáló és létértelmező funkciók így voltak leghatékonyabban kiaknázhatók.

II. Drámai strukturáló elvek az *Özvegy és leányában*

Az *Özvegy és leánya* viszonylag kevésbé él másodlagos, pusztán formális drámapoétikai elemek közvetlen alkalmazásával. A párbeszédék száma nem több, mint bármely más kortárs regényben, és lényegében hiányoznak a több szereplőt nyíltan szembeállító színpadias nagyjelenetek. A kivételt képező esetek – mint például a Mikes Zsigmond várában lejátszódó jelenetsor, Sára öngyilkosságát követő események elbeszélői beállítása, vagy a Haller és Naprádiné között lezajló párbeszéd – nem szakítják meg feltűnő módon a történetmondás megszokott menetét. Lényegében regényesednek és egyben transzformálódnak ugyanis a drámai eljárások a műfaji ötvöződés során, illetve tisztán regénypoétikai eljárások, formaelvek ruházódnak fel dramatikussal. Éppen ezért a váratlan-várt fordulatokra építő cselekménybonyolítás, a befogadói érdeklődés folyamatos életben tartására ügyelő elbeszélői magatartás vagy a romantikus regényre jellemző sablonok, klisék¹⁹ sem nehezítik, vagy teszik lehetetlenné a drámai hatástényezők működését a szövegben. A cselekményalakulásban végig benne rejlő alternatív lehetőségek sokasága (ha Mikes János vallomást tesz a lányrablaskor ébredő szerelmi vonzódásáról Sárának; ha Sára másképp vall a fejedelem előtt a történetekről; ha Haller valamilyen módon felvilágosíttatik felesége valós érzelmeiről stb.) nemcsak izgalmas és fordultatos történetet eredményez, hanem egyben drámai jellegű késleltető funkciót tölt be, a regényben kibontakozó „drámai” konfliktus végkimenetelét odázza el. A konstruált történeti világ tágasságát megnyilatkoztató, valóságosságát biztosító hosszas narrátori értekezések, valamint a fordulatokban gazdag történetvezetés a transzcendens képzetekkel áthatott intenzív léttapasztalat közegét, felfokozott érzések, szenvedélyek légtörését teremtik meg, ezáltal biztosítva a drámai hatás és a tragikum létesüléséhez nélkülözhetetlen feltételeket.²⁰

A XIX. század második harmadáig a drámával (főképp a tragédiával) szemben felállított legfontosabb követelés az volt, hogy cselekményének a kezdő szituációból kifejlődve töretlenül kell haladnia a tragikus végkifejlet felé: minden kimondott szónak, cselekedetnek szoros összefüggésben kell lennie a drámai szituációval és katasztrófával. A regény esetében ilyen fokú stilizáltságról és kidolgozottságról természetesen nem lehet szó, de az *Özvegy és leánya* több tekintetben megfelel az idézett elvárásoknak. Egyfelől a relatíve sok cselekményszál egy precízen megszerkesztett kompozíciós rendbe illeszkedik be Kemény regényében. Szigorú ok-okozatiság, töretlen linearitás érvényesül a történetmondásban és egy központi szál köré épül a történet egésze: Tarnóczyné törekvései és a két szerelmes kapcsolatának alakulása zárt szituációba fogja a több szálon kibontakozó cselekményt. (Nem véletlen, hogy a kortárs recenziók a drámaiság regényszerű létesülését, a funkcióátruházás lehetőségét éppen a realista regény formaelveinek haté-

kony érvényesítésében vélték felfedezni.) A fejedelem medveadászatának hosszas leírása, a fő cselekményszálotól látszólag messze elkalandozó, „jó-kaias” anekdotizmusa jó példa arra, hogy mennyire funkcionális tud lenni – akár realista regénypoétikai vagy drámai értelemben is – szinte minden története a regénynek. A XVII. századi Erdély szokásrendjének, életvitelének stb. történeti szituálásán túl, a jelenetsor egyfelől kicsinyítő tükörként viszonyul a szöveg egészéhez, amennyiben tematikai szinten az anya–gyermek viszony, az anyai önfeláldozás kérdése helyeződik a kalandos jelenet középpontjába, elbeszélői modalitás szintjén pedig a komikus (ironikus), tragikus hangnemek keveredése uralja a történetmondást – akárcsak a szöveg tágabb struktúrájában, elbeszéltségében. A hosszasan elmesélt jelenetben a Bibliát a saját szája íze szerint citáló Csulai komikus-humoros magánbeszédei ellentéppontozzák Rákóczi súlyos politikai döntéseit, és ugyanez a kettőshangzat jön létre az anyamedve nézőpontjába történő ironikus elbeszélői behelyezkedés és az ösztönös szereteten alapuló gyermekmentő gesztus tragikus pátozsza révén. Másfelől itt kapja meg Mikes Móric a fejedelem gyűrűjét, amely – a hozzáfűződő ígéretnek köszönhetően – döntően befolyásolja a pozitív és negatív végkifejletet potenciálisan magában rejtő esemény sor alakulását. Szorosán és motiváltan kapcsolódik a medveadászat jelenete a rákövetkező történetegységhez: a vadászat végén Rákóczi – bel- és külpolitikai elképzeléseket magában rejtő taktikai megfontolásból – meglátogatja Mikes Zsigmondot, és jelenléte nagymértékben hozzájárul az ártatlannak induló lányrablási história tragikussá hangulódásához.

A zárt és célratörő drámai struktúra normatív igénye mellett sok olyan vélemény is megfogalmazódott a korszakban, melyek szerint az igazán jó és hatásos tragédiákban már a történet elején sejthető a tragikus hősök bukása: „sokkal több érdeket gerjeszt a nézőben a rettegve vagy remélve várt mint a váratlan”.²¹ Némileg paradox módon hasonló hatást Kemény regényében éppen a lineáris-kauzális történetmondás, cselekményalakulás fő vonalát megbontó – tehát az epikai világalkotás klasszikus-realista modelljétől elváló – eljárás teremt meg. A saját kontextusukban kevés figyelmet ébresztő szereplői sejtésekből, előérzetekből, apró elszólásokból és elbeszélői megjegyzésekből olyan asszociatív értelmezhető metaforikus sorok állnak elő, melyek a történet legkülönbözőbb pontján az elkerülhetetlenül bekövetkező tragikus végkifejlet érzetét sugallják.

Mikes János érzelmi felindultságból fakadó felkiáltását („Már én csak azért is elrabolnám Sárát”) azonnal baljós sejtelmek kísérik („az anyai átok fog”). Jóval határozottabb formában ismétlődik meg a jóslatszerű megérzés a lányrablás után, az akkor még egyáltalán nem várható tragikus vég árnyát vetítve lélekállapotára. A másik központi tragikus hős sorsa köré az elátkozottság és az áldozat-jelleg motívumai fonódnak. Elrablása után Sára megátkozza a Mikes-házat, majd – felismerve Franciscót Jánosban – önmagára mondja ki a

végzetes szavakat, a történet zárlatában pedig – az anyai átkot magára véve – öngyilkosságával beteljesíti az elátkozottság-sort. Áldozat-jellegét hangsúlyozzák a rá nyíló különböző távlatok: a házasságkötés előtt Naprádiné nevezi oltár-áldozatnak (248.),²² majd később az elbeszélő (301.), határozottan sejtetve tragikus sorsának elkerülhetetlenségét. A történet zárlata tematikus szinten is megelőlegeződik: Sára még az események elején utal a tórdőféses öngyilkosságra (203.) mint létproblémáinak egy lehetséges megoldására.²³ A metaforikus történetmondó formaelv regényszerű eljárásához hasonló poétikai művelet a tragédiákban is megfigyelhető: a drámaelmélet „tematikus ritmusnak” nevezi az olyan jelenetekből összeálló jelentésképző egységeket, „melyek megkérdőjelezik a dramatikus akció lineáris előrehaladását, és egy bonyolultabb strukturalitás elemeivé válnak”.²⁴ A két hős tragikus sorsának tematikus-metaforikus előrejelzésére emlékeztető jelenséggel találkozhatunk például a *Rómeó és Júliában*. A komédiára jellemző szituációkat és a pozitív megoldást magában rejtő cselekményalakulást a kezdetektől beárnyékolja a két hős balsejtelme,²⁵ mely már a szerelmi vonzódás ébredésekor a tragikus vég képzeitet sugallja.

Az elmondottakon túl a szöveg rejtett drámai szerveződésére utal, hogy az expozíció, bonyodalom, tetőpont, késleltetés és végkifejlet kategóriái segítségével sajátosan csoportosíthatók az *Özvegy és leánya* történetegységei – a regény intencióival szemben elkövetett különösebb erőszak nélkül. A kezdő fejezet olvasásakor szembetűnő, hogy az elbeszélő szinte kizárólagosan Tarnóczyné alakjára, életének előtörténetére és emberi kapcsolatrendszerére koncentrál, amely potenciálisan magában hordja egy konfliktusos eseménysor csíráját. (Világosan körvonalazódnak az eltérő szövegalkotási érdekltségek, ha az *Özvegy és leánya* kezdetét összevetjük a korabeli életvilág jellemzőinek felvázolására nagy gondot fordító *A rajongók* vagy a *Zord idő* nyitányával.) Drámai stilizációra utalnak az első könyv lányrablásig tartó – tulajdonképpen az *expozíciót* felállító – fejezetei. Sára jellemének, rejtett vágyainak fokozatos feltárulkozása, a Mikesek tervei, a szereplői kapcsolatrendszer kialakulása drámai szituáció létrejöttét eredményezi.

A drámára emlékeztető *bonyodalom* a lányrablással kezdődik: a Tarnóczyné és a Mikesek között szunnyadó konfliktus szabad kibontakozási lehetőséghez jut, és olyan szükségszerűséget magában rejtő viszonyrendszer felállításához vezet, ahol minden tett, cselekedet, sokszor még gondolat is a tragikus végkifejlet irányába mozdítja el a történéseket. Több kiemelt fordulópontja jelölhető ki a drámai jellegű cselekménysornak. Az egyik ilyen „tetőpontnak” mindenképpen a Mikes Zsigmond várában lejátszódó nagyjelenet tekinthető. Tarnóczyné látványos fellépése, Sára vallomása és a fejedelem kényszerű ítélete – némileg váratlanul – tragikus fordulatot ad a történéseknek. Funkcionális szempontból a másik kiemelkedő – bár kevésbé színpadias – jelenet Haller és Sára házasságkötése: míg az előbbi esemény után vett tragikus

irányt a történet, a templom-jelenetet követően már alig van lehetőség a szerelmi kapcsolat alakulásának pozitív feloldására. Az esély ugyanakkor végig megmarad, hogy ne tragédiával záruljon a történet. Mint arra már a romantikus cselekményalakítással összefüggésben kitértem, *késleltető* jellegű történetegységek sokasága biztosítja (gyűrűhöz kötődő ígéret, Haller cselekedetei stb.) a pozitív fordulat lehetőségét.

Itt érkeztünk viszont el ahhoz a ponthoz, amely visszamenőleg motiválja, hogy miért beszéltem általában drámai szerkezetről, jellegről és csak bizonyos esetekben tragikus struktúráról, cselekményalakulásról, jellemekről. A regény *végkifejlete* ugyanis mind a tragédia, mind a komédia jellegzetes strukturáló elvét és hatásmechanizmusát megidézi. A két szerelmes halála a tragédia műfaji elvárásainak megfelelő „katasztrófát” hoz létre, ugyanakkor a komikus strukturáló elv kívánalmaival összhangban elbukik a konfliktus egyik fő okozója, Tarnóczyné: az epilógust megelőző jelenetek a Mikesek vigasságával és Tarnóczyné halálával zárulnak. A végkifejlet ismeretében a regény olvasásának második, értelmező fázisába lépő olvasó visszamenőleg érzékelheti, hogy a tragédia és a komédia strukturáló elvei, bizonyos műfaji jellemzői végig jelen vannak a szövegben. Sára és János szerelme, a lányrablás bonyodalma, Tarnóczyné bosszúja, a viszonyok fokozatosan kibontakozó kényszerűsége, majd a szerelmesek halála egy tragédiára emlékeztető történetet konstruál meg, míg Tarnóczyné jellemének kibontásától a fejedelmi kegyelemig – nagyjából ugyanazon egységekből – egy komikus jellegű történet-sor is kibontakozik.

Komikus és tragikus elemek együttléte a tragédia természetétől sem idegen, kiváltképp nem annak shakespeare-i változatától. Sőt, akár konkrét párhuzamot vonhatunk az európai irodalmi hagyomány egyik kiemelkedő tragikus szerelmi „mítoszaként” számon tartott *Rómeó és Júlia* és az *Özvegy és leánya* között. Amit Martha Tuck Rozett ír például a *The Comic Structure of Tragic Endings* című tanulmányában a *Rómeó és Júlia* (illetve az *Antonius és Kleopátra*) kompozicionális alapjellemezéséről, javarészt az *Özvegy és leánya* szerveződésére is érvényesnek tekinthető. „Shakespeare places Romeo and Juliet, and to a lesser extent Antony and Cleopatra, in typically comic situations: both sets of lovers must overcome social political obstacles to be united; both are surrounded by variations on comic character types who contribute to the complications in the love plot; and both entangle themselves in tragic renditions of the pattern of misunderstanding and confusion leading to clarification and reunion so prevalent in Shakespeare’s romantic comedies.”²⁶ Tematikus és strukturális szempontból a Shakespeare-mű távoli parafrázisaként (is) olvashatjuk Kemény regényét: két szerelmes – családi viszályból fakadó – bukása miatt a tragikum válik a szövegolvasás elsődleges tapasztalatává, a tragikus történetalakulást viszont egészen a zárlatig komikus, humoros jelenetek, alakok kísérik végig.

Komédia és tragédia jellemzői szorosan összefonódnak a részben drámai szerepkörök betöltőjeként (is) értelmezhető alakok cselekedeteiben és viszonyrendszerükben. A legekleatásabb példát Tarnóczyné nyújtja. Kicsinyes-démonikus tetteivel aktívan hozzájárul a tragikus bonyodalom kialakulásához, ugyanakkor több értelmező felhívta a figyelmet Tarnóczyné jellemének alapvetően komikus beállítódására.²⁷ A hősök és a cselekmény nyílt megítélésétől, az egyértelmű állásfoglalástól tartózkodó elbeszélő jelzeten és következetesen ironikus pozíciót foglal el Tarnóczyné bemutatásakor. Miközben önelvű világlátással és azt reprezentáló egyedi nyelvhasználattal rendelkező – bahtyini értelemben vett – szólamként bontakozik ki jelleme, addig a narrátor hol úgy teszi kérdésessé a címszereplő biblikus szóáradatának a komolyságát, hogy ironikusan átveszi megrögzött nyelvi sablonjait („árva özvegy” titulus, predesztináció-paródia stb.), hol a főhős nő nézőpontjába belehelyezkedve utal testi jellemzőinek és aszketikus magatartáseszményének kirívó ellentmondásosságára,²⁸ hol pedig indirekt módon rövid kommentárt fűz Tarnóczyné beszédaktusaihoz, amelyben pusztán a feltételes mód jelzi a burkolt véleménynyilvánítást (234.). Direkt megítéléskor a legtöbb esetben más hős nézőpontjába helyezkedik bele az elbeszélő, így őrizve meg ironikus, távolságtartó pozícióját, de egyben az özvegyről kialakuló komikus kép folytonosságát is. A szentléleki plébános elbeszélte monológjában hallunk először nyíltan a főhős nő kapzsiságáról, önérdékű cselszövéseiről, képmutató vallásosságáról.²⁹ Molière Tartuffe-jével részben analóg vígjátéki szerepkört betöltve viselkedik Tarnóczyné, ráadásul a történet végén igazi ármánykodó komédiaszereplőhöz méltóan eléri a fejedelmi igazságszolgáltatás okozta bukás.

Hasonlóan többfajta drámai szerepkört idéz meg Haller Péter alakja. A főként Tarnóczyné akaratából előbb Sára vőlegényévé, majd az események sodrában férjévé avanzsáló Haller figurája – első megközelítésben – az olasz vásári-utcai színjátás, a *commedia dell'arte* egyik közismert típusára emlékeztet leginkább: a vén, zsugori, kéjenc férfira, aki mindenféle ármánnyal egy vitális ereje teljében lévő fiatal nő elcsábítására törekszik, kísérletében azonban súlyos kudarcot vall.³⁰ A vén csábító eme komikus szerepkörében lép elénk Haller, legalábbis a csábító ellenlábasaként megjelenő Naprádiné annak tekinti a kettejük között lezajló – valódi vígjátékba illő – párbeszéd jelenet során. A helyzetkomikumra épülő dialógusban az elhallgatott és a kimondott gondolatok éles disszonanciája teremt komikus hatást, elbeszéltségében pedig az idézett monológ narratológiai eljárása váltja ki a drámákban megszokott „félre” szerzői instrukció dramaturgiai megoldását (amit csak magában és a közönségnek mond a hős). Ugyanakkor erősen transzformálódik a Haller alakjához hozzárendelhető komikus szerepkör, sőt, tulajdonképpen pontosan a figurában benne rejlő személyiségjegyek, magatartásformák ellenkezőjét mozgósítva kap drámai funkciót. Azonnal lemond Sáráról,

amint értesül valódi jelleméről, szemet huny a lányrablás felett, amíg azt hiszi, titkolt szerelmi motivációi voltak, és szinte akarata ellenére lesz feleségévé Sára. Sajátos szerepkörében nyílt ideológiai, magatartásbeli ellenszólomává lesz az özvegy agresszív beszédaktusaiban megnyilatkozó bigott vallássosságnak, amikor a keresztény hit megbékéltető, megbocsátó, szereteten alapuló lényegére figyelmezteti Tarnóczynét.

Komikus és tragikus szerepkörök határán mozog Naprádiné alakja is. Jellemében, viselkedésében az illúziókba felejtkező szerelemfelfogás következetes paródiája olvasható, és humoros, nevetséges beállításban tűnik fel a legtöbb szituációban (Sára nézőpontjából, románcírás Mihály megszabadításáról stb.). Ugyanakkor jóval kiemelkedőbb funkciója van a tragikus történet-szál alakulásában, mintsem naiv jellege alapján feltételeznénk. A tragikus főhős melletti segítő szerepében tulajdonképpen ő közvetíti Sára sokáig elrejtett titkos gondolatait a környezetében élők és részben az olvasók számára. Igaz, a klasszikus drámai szerepkör példaadó mintáival szemben – mint például Racine *Phaedrájában* Theramenes vagy Oioné, akiknek Hyppolytos és Phaedra nyíltan feltárja szerelmi kínjait, lelki vívódásait – Naprádinének nyomoznia kell Sára titkainak felfedése érdekében. Hosszasan lehetne sorolni a regény további szereplőinek komikus vonásait, tragikus vagy komikus történet-szálban betöltött funkcióit, viszonyrendszerük tragikus kényszerűséget eredményező egymásra hatását. Sára és János – Rómeóval és Júliával analóg – tragikus hősök szerepében jelennek meg. Stabil értékrendje, hit- és életfelfogása miatt kiemelkedik Mikes Móric szólama: idézett monológjaiban kibontakozó eszmefuttatásai a lemondásról, mulandóságról, az élet szentségéről stb. a tragikus eseménysor értelmezésének létfilozófiai kereteit teremtik meg, a fejedelmi gyűrű megszerzésének köszönhetően a szövegben betöltött dramaturgiai funkciója szintén jelentős. Részben Tarnóczyné alteregóját nyújtja Csulai: a medvevadászat komikumát javarészt az ő önkényes bibliai idézetei adják, ráadásul komoly szerepe van a tragikus bonyodalom alakulásában is, hiszen az ő rémképei eredményezik Mikes Móric elfogatását, veszélyeztetve ezzel a fejedelmi kegyelem érvényesülésének lehetőségét.

Az egyes alakok – deformált – drámai funkcióba helyezését a polifonikus szövegszervező eljárás következetes érvényesülése teszi lehetővé. Az elbeszélő nagyjából háttérbe vonul, a beszédet, nézőpontot a cselekmény és a jellemek megítélésében sok esetben átadja a hősöknek, akik így önálló tudatokként kerülnek konfliktusba, dialógusba egymással. Világosan elkülöníthető, önelvű világlátás, gondolkodásmód, egyedi nyelvhasználat jellemzi a hősöket. Tarnóczynét ószövevségi alapú vallásos felfogása, bibliai idézési technikája, Naprádinét széphistóriák alapján konstruált valóságfogalma, Mikes Mihályt az idejétmúlt lovagi etika felszínes sablonjai egyedítik, s ez alapvetően hozzájárul – akárcsak mások esetében –, hogy drámai szerepkörrel analóg funkciót töltsenek be.

Az utolsó „érvet” az *Özvegy és leánya* drámai szerkezete mellett Bécsy Tamás *A dráma modellek és a mai dráma* című 1974-es írásának elméleti bevezetőjéből merítem, melyben a szerző a dráma műnemének jellegadó – történeti szituációtól független – strukturális tényezőjének körülhatárolására tett kísérletet. Ami szempontunkból igen lényeges, Bécsy szerint „további követelés, hogy a kulcsszó egyszerre adjon lehetőséget a főnévi és a melléknévi értelmezés meghatározására”, amivel sikerülhet „azt is kiküszöbölni, hogy egy epikus műben a drámait ne a dráma műnemének másodlagos vagy harmadlagos jellegzetességeivel határozhassuk meg (feszültség, szaggatottság stb.)”.³¹ Bécsy a „kulcsszót” – a konfliktus, párbeszéd, időszerkezet stb. ellenében – a *drámai szituáció* fogalmában nevezi meg: „Azt a helyzetet, ami a dráma cselekményének kezdetén már készen áll, ahol az elemek tartalma és száma, valamint speciális viszonyaik a dráma további menetében bemutatott minden cselekvést potenciális lehetőségként már magába zár, a továbbiakban szituációnak nevezük. A szituáció tehát speciális viszonyrendszer. A specialitás elsősorban azt jelenti, hogy az elemek viszonyaiba olyan cselekvés lehetőségek foglaltatnak, amelyeknek meg kell valósulniuk. [...] az a mű nevezhető drámának, amelynek minden lépése eredetileg egy szituációba épített potencia gyakorlati megvalósulása.”³² Az *Özvegy és leánya* – akár az eddig elmondottak alapján is – megfelelni látszik a drámaiság legalapvetőbb kritériumainak: a regény kezdetén már készenlétben állnak a tragikus bonyodalmat lehetővé tevő feltételek: Tarnóczyné beállítódásában,³³ Sára és János évekkel korábban lezajlott találkozásában, Sára ébren tartott szerelmi vágyódásában, János hazaérkezésében, Kelemen házassági reményeiben stb. már ott rejlik a bonyodalom lehetősége. A szereplők jelleme, megformálódó viszonyrendszere végig mozgatni képes a drámai tételt bíró cselekményt, a történetmondás alapvetően a drámai cselekményszál kibontására koncentrálni, még ha regényszerű eljárásokkal és nem szigorú ok-okozatiságra alapozódó stilizáltsággal teszi is. A történet pedig pontosan addig tart, amíg „a drámai szituációba épített potencia” teljes mértékben megvalósul: a fejedelem kegyelméig, illetve Sára és János tragikus haláláig.

A tragikus bonyodalmak forrásvidéke tehát a történet régmúltjában jelölhető ki, amely az *Özvegy és leánya* transzformált drámai eljárásainak még egy lényegi momentumára hívja fel a figyelmet, és egyben a Goethe–Schiller-levelezés drámai expozícióra vonatkozó passzusainak értelmezői hasznosítására készlet. A *Wallensteint* író Schiller alapvető dilemmája volt, hogyan oldható fel a történeti témából adódó cselekménygazdagság és a drámai forma követelte stilizáltság feszítő ellentéte. Goethe gondolatából kiindulva, aki szerint a jó expozíció már eleve része a kifejtésnek,³⁴ Schiller az analitikus szerkesztésmód alkalmazásában látta áthidalhatónak a problémát: az analitikus eljárásból származó „előnyök mérhetetlenek, ha csak azt az egyet említtem is, hogy akár a legösszetettebb cselekményt is választhatjuk, olyat tehát,

mely ellenkezik a tragikus formával, amennyiben ez a cselekmény már megtörtént, és kívül esik a tragédián. Ehhez járul még, hogy az, ami már megtörtént, mint változhatatlan, természeténél fogva sokkal félelmetesebb. [...] az *Oidipusz király* mintegy tragikus analízis csupán. Minden adva van már és a tragédia csak kibomlik. Ez aztán a legegyszerűbb cselekmény keretében és nagyon rövid idő alatt megtörténhet, akkor is, ha maguk az események bonyolultak.”³⁵ Mínta pontról pontra követte volna Schiller intencióit a történelmi regényt dramatizáló Kemény: Tarnóczyné jellemében rögzített múltbeli konfliktus, illetve a történet előtt lejátszódó találkozás Sára és János között Szécsi Mária kastélyában olyan zárt szituációt teremtett, hogy a tragikus szövevény felállításához elég volt a lányrablás ártalmatlannak tűnő cselekedete: utána már minden esemény az egyre fokozódó tragikus kényszerűség malmára hajtja a vizet. A regény és a dráma műfaji eljárásainak és hatástényezőinek ötvözésével ráadásul a Schiller számára átléphetetlen dilemmára is megoldást talált Kemény: míg a történeti témájú tragédia kényszerű epizódása szétveti a dráma szigorúan rögzített poétikai kereteit,³⁶ a történelmi regény dramatizálása a műfajban benne rejlő potenciákat mozgósítja rendkívül hatékonyan.

III. *Tragikum az Özvegy és leányában*

A XIX. század első két harmadának magyar literátori közgondolkodása az irodalmi szövegektől a személyes és közösségi identitás formálását, illetve vallásos-morális jellegű értékképzetek megerősítését várta el: a korszak meghatározó elméletírói ezért szigorú követelményeket támasztottak az alkotásokkal szemben mind tematikai, mind poétikai szempontból. Az eposz mellett kiváltképp a tragédia műfaját tartották alkalmasnak az identifikáló funkció betöltésére. Az erényes hős, az erkölcsi világrenddel szemben elkövetett vétség (hiba, bűn), a költői igazságszolgáltatásban megnyilatkozó kiengesztelés normatív kategóriáiban elméleti és kritikai írások sokasága igyekezett rögzíteni az affirmatív hatásfunkció működésének legalapvetőbb feltételeit. Kemény Zsigmond – a tragédiát igénylő várákozással ellentétben – regényben létesített tragikumot. Bár a prózai műfaj esztétikai teljesítőképességével szemben komoly fenntartásokkal éltek a korabeli elméletírók, normatíve nem zárták ki a tragikum (illetve a hozzárendelhető affirmatív funkciók) regényszerű applikációjának lehetőségét.³⁷ Az *Özvegy és leányában* a szereplők összetett konfliktusos viszonyrendszere, cselekedeteiknek egymásra hatása jól nyomon követhető tragikus kényszerűség szövevényét hozza létre: Sára és János – transzcendens távlatokat megnyitó, erkölcsi eszményeket megtestesítő – szerelmének beteljesületlenségében elvileg tragédiára jellemző affirmatív tendenciák kibontására alkalmas közeg teremődik.

A regény műfajából adódó jelenségek azonban, úgymint az események mögött megképződő metafizikai háttér kontúrталansága, konszenzusos értékrend rögzíthetetlensége, vagy a különböző morális eszmények, magatartásformák szólamokba szétírtsága és így kényszerű relativizálódása,³⁸ a tragikus hatás olvasásszituációba utaltsága kérdésessé teszik a szövegben képződő tragikum problémátlan rendaffirmáló működését, ugyanakkor lehetőséget teremtenek a korszak igényeihez, létérzékeléséhez jobban illeszkedő tragikus élmény hatásfeltételeinek megmunkálására. A szöveghez elvileg hozzárendelhető – korabeli értésmódokban artikulálódó – modellhez hasonulás és kisebb-nagyobb elválás kettősségében ragadhatók meg az *Özvegy és leánya* tragikumának jellegadó elemei. Hasonlóság és elmozdulás együttes jelenlétére hívja fel a figyelmet a János tetteit kommentáló narrátor – kissé didaxisba hajló – megjegyzése, amely tulajdonképpen egy tragikumértelmezési sémát kínál fel a befogadó számára:

De nem maga idézte-e föl maga ellen a sorsot?

Egy gondolatlanul kimondott véleményt a nőrablásról teljesíteni akart, s más számára rabolva, a *bosszuló igazság lörvénye* szerint, magát rablá meg.

Testvérének nem viszonzott szerelméért lemondott a viszonzott szerelem sérthetetlen jogáról, s az *élettörténet végzetes iránya* a tartalmatlan nagylelkűséget szigorúbban szokta büntetni a hűtlenségénél.

Általában lengeségünk azokon, kiket szerettünk, kisebb sebet tud ejteni, mint rosszul alkalmazott erényünk. A szerencsétlenség magva nem mindig a bűn, s a bűnnek társképe a rossz tapintatú jóság. (315.)

A vádiratszerűen megfogalmazott vétkek, illetve a belőlük levont tanulság kimondásakor alkalmazott nyelvi fordulatok közvetlenül megidéznek a kortárs moralizáló tragikumfelfogás néhány alaptézisét, bűn-bűnhődés sémáját.³⁹ Az erényes jellemvonásokkal felruházott Jánost eszerint téves cselekedetei (meggondolatlan lányrablás), illetve túlzott jósága (viszonzott szerelemről lemondás) sodorják visszafordíthatatlan tragikus szituációba, és tetteiért a sorsként megnyilatkozó „bosszuló igazság” (világrend?) előtt kell felelnie. Az első lépést a világban elevenen ható rendképzetel szemben a hős teszi meg: vétségének, bűn-tettének logikus következménye a tragikus bonyodalom. Mikes János idézett-elbeszélte monológokban közvetített reflexiói szintén megerősíteni látszanak a bűn-bűnhődés sémába illeszkedő értelmezést. Mint más összefüggésben már elemeztem, Jánosban még a lányrablás előtt felébred a balsejtelem, hogy tetteinek az elgondolhatónál súlyosabb következményei lesznek, a lányrablás után pedig jóslatszerűen nehezedik rá a később bekövetkező fordulatok előérzete. Ugyanígy belátja az események alakulásának sodrában, hogy értelmetlen volt a testvéérért hozott áldozat: elhibázott döntésével nemcsak saját, hanem Sára sorsalakulását is kényszerpályára helyezte.⁴⁰

Bármennyire alátámasztják is azonban János gondolatai a – korlátozott távlatú történetmondói pozícióval nehezen összeegyeztethető – elbeszélői kommentár „igazságértékét”, az értekező prózai diskurzust megidéző passzus állításai, az általa rögzíteti óhajtott tragikumértelmezési séma uralhatatlanná válik a regény relativizáló beszédmódjának közegében. Éppen ezért nem reménytelen vállalkozás akár az első megközelítésben didaktikusnak ítélt narrátori kommentár egészéből a bűn-bűnhődés tragikus képletét és a hozzákapcsolódó szemléleti háttérrel egyszerre érvényesítő és viszonylagosító kettős jelentést kiolvasni, amely így maga bontja le túlzott egyoldalúságát. Az első bekezdés alapján a vétséget a bosszuló igazság feltételezhetően transzcendens, míg a második bekezdés szerint „az élettörténet végzetes irányának” létimmanens tényezői büntetik szigorúan. A két viszonyítási alap oda-vissza értelmezi egymást: ha akarjuk, az első passzus transzcendens képzetei áthelyeződnek a második bekezdés gondolataira (így értelmeztem fentebb), de az ellenkezője szintén érvényes lehet: a bosszuló igazság fogalmában nem szükséges feltétlenül metafizikumot keresni (így viszont kétséggé válik bármiféle stabil rendképzet tételezése, sőt, mintha éppen a hiányában rejlene a tragikum forrása). A termékeny eldöntetlenség állapota mindenesetre – a passzusnak tulajdonított didaktikusság helyett – a szöveg intencióinak összetett játékterébe utasítja vissza az olvasót, egyben János „vétség”-tragikumának árnyalására késztet. A főhős „hibáinak” rövid áttekintése több olyan jelenségre hívja fel a figyelmet, mely a szöveg tragikumának lényegadó sajátjaként ragadhatunk meg.

A testvéreért hozott önkéntes áldozat „vétsége” leírható akár a bűn-bűnhődés ok-okozati sémájának destrukciójaként is: János „túlzott erényével” nem rendképzeteket sért, hanem megpróbál a szituáció kényszerében a külvilág felkínálta értékrend, magatartásforma szerint cselekedni. Tett és a közösség által előírt szerep következetessége töretlen marad János esetében: igaz, némi hazugság árán, de a korabeli becsületkódex alapján igyekszik megoldani a szerelmi háromszög kázusát. A lemondásban nemcsak a testvéri szeretet önkéntelen gesztusa sejthető, hanem – a hierarchiára épülő társadalmi formáció elvárásai alapján – az individuális érdekeket a közösségi (család, nemzet) alá rendelő értékrend iránti lojalitás. Peter Berger szerint a hierarchikusan berendezett társadalomban, „a becsület világában az egyén valódi identitását szerepeiben fedezi fel, és a szerepektől való elfordulás egyben az önmagától való elfordulást is jelenti”.⁴¹ Ha nem mond le Sáráról, saját – közösségi normákon alapuló – személyisége ellen vét.⁴² Innen érthető talán, hogy a lány nyílt szerelmi vallomása ellenére miért a menekülés és lemondás János önkéntelen reakciója. De jóval határozottabban megragadható „tévedése” – a meggondolatlan lányrablás, a benne megnyilatkozó túlzott szenvedélyesség, és a saját becsületkódex elleni véték – sem illeszkedik minden probléma nélkül a bűn-bűnhődés logikai képletébe. A lányrablás előtt és

után ugyan egy belső hang figyelmezteti Jánost valamifajta határ átlépésének lehetőségére, de a külvilág meghatározó értékpreferenciái itt is a tett végrehajtására buzdítják. A társadalmi törvények áthágásával szemben lényegibb mozzanat, hogy végső soron az – elbeszélő által olyannyira magasztalt – vizionzott szerelem mindenhatósága nevében, valamint a Tarnóczyné által semmivé tett apai ígéretek helyreállítása érdekében (tehát újra a becsület égisze alatt) cselekszik.

A tragikus végkifejlet visszatekintő távlatából tehát János tettei egyszerre minősülnek hibának, tévedésnek, de cselekedeteiben egyben az őt környező világban elfogadott rendképzetek, magatartásminták közvetlen affirmációját is végrehajtja. A „rend” sértése és követése egyszerre vezet a tragikus bukáshoz. Nehezen húzható meg tehát az a határ, melynek átlépésében Mikes János egyértelműen felelőssé tehető, illetve amihez képest érzékelhette volna (akár utólagosan) tetteinek céltévesztettségét. A dolgokat a káosz rémétől megóvó *mérték visszavonultsága, rejtőzködése* lesz a legfontosabb tragikumképző elem a szövegben, amely a „rossz tapintatú jóság”, illetve – ahogyan a Kemény-recepcióban meghonosodott – „a túlzásba vitt erény” vétség teóriájában rejlő paradoxont is új megvilágításba helyezi. Olyan világban lehet az erény, jóság a „bűn” forrása, amelyből eltűntek a stabil eligazodási pontok, relativizálódott a bűn fogalma: a látszólag konszenzusos normák követése ugyanúgy tragikus kázushoz vezethet, mint a nyíltan törvénszegő, deviáns magatartás.

A paradox léthelyzet a külső kényszerűség felerősödött tragikumképző aspektusaira mutat rá. János tettei csak a körülmények – előre beláthatatlan – alakulása miatt válnak végzetessé: Tarnóczyné bosszúja, a szerelmi háromszög kialakulása, Haller megjelenése, a fejedelem céljai stb. tőle részben függetlenül hozzák létre a szükségszerűség Jánosra nehezedő terhét. Más szereplők – hibás vagy rendkövető – magatartásából és a konszenzusos normák elbizonytalanodásából előálló külső kényszerűség, valamint a tragikus vétség együttes jelenlétét antik analógiák jelzik. A lányrablás után jóslatszerűen megszólaló lelkiismeret belső hangja az antik tragédiák daimonjára emlékeztet, arra „az alacsonyabb rendű istenségre, amely az ember személyének legmélyén fészkelve közvetíti a felsőbb istenek akaratát”. A Fátum (istenek fölött álló transzcendens hatalom), a Moira (itt az istenek által elrendelt sors értelemben) és a Tükhé (vak véletlen) mellett a végzetelvtű görög tragédiák fontos tragikumképző tényezőjeként jelenik meg a daimon képze, amikor is „a hős sorsát külső isteni erő határozza meg, de ez a külső erő az ő jellemében, az ő akarata szerint nyilatkozik meg”.⁴³ Az a tény, hogy a belső hang üzenete ugyanolyan végzetes lesz számára, mint az orákulum sugallatát beteljesítő görög tragikus hősök esetében, a daimon-képzet – keresztény kultúrközegbe és eltérő tragikumképzési érdekltségbe – transzformált változatára hívja fel a figyelmet János sorsalakulásában.⁴⁴ A metafizikai szféra jelenlé-

tének és hiányának – a konstruált világ léttapasztalatában artikulálódó – ket-tösségét jól érzékelhetővé teszi a görög tragédia lényegadó eljárásának transzformációja. A szubjektumon belül megtapasztalható „isten” sugallat nem találja meg egyértelmű visszaigazoltságát a világban, hiszen, mint láthatuk, a külső eligazodási pontok a tett végrehajtására buzdítanak. Az események kifejlődése azonban mégis a dolgok rejtett elrendezettségére utal: a belső hang lényegi üzenete megvalósulni látszik a cselekmény zárlatában. Ezért lesz a mérték rejtőzködésének tapasztalata a legfontosabb tragikumképző tényező a szövegben. Metafizikai távlatok, rendképzetek (külvilágban érzékelhető) hiányának és (a szubjektum belső terébe helyeződött) jelenlétének paradoxona a tragikus kázus létesülésének legfontosabb feltétele lesz az *Özvegy és leánya* világában.

Az antik analógiák átvezetnek Sára sorsának értelmezéséhez. Az öngyilkosságát követő jelenet elbeszélői beállítása szinte ikonszerűen alakjához rendeli a – regényszerűen applikált és transzformált – görög tragikumhagyomány felkínálta értelmezési sémát:

A vértelen holttest előtt földre borulva hevert Haller, hátrább félkört formált a cseléd-ség, térdén zokogva és imádkozva. Juditot ájultan vitték el. – Irgalmazz, Isten, asszonyunk lelkének! – rebegé a házmester. – Irgalmazz, irgalmazz! – hangzék a *kar* imája. (377.)

Az elbeszélői közlés és a történetalakulás sugallatai szerint a vétség meghatározó mozzanata helyett a külső viszonyok görög végzetszerűséggel *analóg* kényszerűsége *dominál* Sára vonatkozásában, amit alátámaszt a szöveg nem lineáris szerveződésében kibontakozó metaforikus sor is. Míg János esetében a sejtések láncolata mindig a saját tettekre és azok esetleges negatív következményeire történő eszmélkedésből áll, addig Sárát a beteljesülő átkok metaforikus sugallatai a külső körülményeknek kiszolgáltatott áldozat pozíciójába helyezik: nem cselekedeteiben, hanem szenvedésben teljesül be a sorsa. A regény tragikumának legmarkánsabb interpretációját elvégző Barta János – a szöveg felhívó struktúrájának említett intencióit követve – a görög tragédiák végzetszerűségével állította szoros párhuzamba a két főhős sorsalakulását. Szerinte „a leányrablással a sors csapdát állít a két főszereplőnek; csapda és tragikum már a görög tragédiákban gyakran összekapcsolódó hatótényezők. [...] a hősök nem saját akaratukból sétálnak bele a kelepcebe, ez a kelepce kifürkészhetetlen rendelésből készen várja őket.”⁴⁵ Az analógia megalapozott és indokolt, azonban nem artikulálja kellőképpen a lényegi különbséget az antik modell és az *Özvegy és leányában* létesülő tragikus képlet jellemzői között. Barta – akárcsak a Kemény-tragikum végzetszerűségét hangsúlyozó más szakirodalmi állítások – a tragikai kényszerűség mozzanatában főként a görög fátummal analóg metafizikai tényezők jelenlétét feltéte-

lezi, és a szereplői felelősségnek alig tulajdonít jelentőséget, a hősokeket a kiismerhetetlen transzcendens hatalomnak végletesen kiszolgáltatott áldozatoknak tekinti.

Nem a „végzet” transzcendens hatalma okozza azonban a főhősön bukását, sőt a tragikus kényszerűség inkább a *metafizikai* tényezők, konszenzusos normák világot átható jelenlétének hiányára utalnak. A sors, „ami kívülről jön” (Lukács) Sára esetében (is) tisztán létimmanens. Főként más szereplők tettei, a körülmények sajátos összefonódása sodorják tragikus szituációba: anyja kényszeres bosszúvágya, János indokolatlanul aktív részvétele a lányrablásban, korábban ébredő szerelmi vonzódása kiszolgáltatott helyzetbe hozzák, anélkül, hogy jelentősen befolyásolhatná a viszonyok alakulását. Élete sorstörténés, elszenvedti az események rá nehezedő súlyát. A felelősség (vétség) kérdése azonban mégsem zárható ki teljesen Sára alakjának értelmezéséből, és ez elbizonytalanítja a „mártírtragikum”⁴⁶ kizárólagos elvének létjogosultságát, egyben közös alapra helyezi a két hős sorsalakulásához hozzárendelhető – látszólag – eltérő tragikus képleteket. János – szerelmi és testvéri érzések kusza szövevényét lemondással feloldó – döntése, a Mikes család tagjainak viselkedése (Kelemen értetlensége, Mikes Zsigmond makacssága), Tarnóczyné minden követ megmozgató határozott fellépése és a fejedelem váratlan megjelenése a Mikes várban végül olyan szituációt teremtenek, melyben Sára – akarata ellenére – az eseményeket befolyásoló tette kényszerül: a jó vagy rossz döntés lehetősége pedig magában rejtja a felelősség kérdését. A lányrablás körülményeit firtató fejedelem érdeklődésére elvileg Sára kézenfekvő választ adhatna, logikus magyarázat helyett azonban a dolgok lényegét illetően a hallgatást választja, amivel az események tragikus fordulát idézi elő.

A Kemény-tragikumot behatóan vizsgáló Beöthy Zsolt – Bartával ellentétben – a tragikus tévedés oldaláról próbálta megragadni Sára tragikumát. A főhősön sorsalakulását Beöthy a „kellembeli kiválóság” vétség-típusába sorolja, melynek legfontosabb jellemzője, hogy a tragikus hős „magával való összhangjának teljessége lesz meghasonlásának forrásává az általánossal”. „Kemény Zsigmond Tarnóczy Sáráját mily vonzóvá, bájossá teszi titkolt szerelme, rejtegetett eszményképe! Szívbeli állandósága, mely reménytelenül őrizi titkát, ez a kitartó hűség, ez a félnék elzárkózás, ez a magának valóság, átkává és romlásává lesz magának és mindazoknak, akiket szeret, s akik szeretik. Titka, szerelme Mikes János iránt áthatja egész valóját, annak részévé lesz. Ha megosztaná valakivel, ha kilépne *elzárkózottságának bűnös köréből*, talán megmenekedhetnék; így sem magát nem tudja megőrizni, sem szeretteit.”⁴⁷ Beöthy *Özvegy és leánya*-értelmezésében kétségtelenül benne rejlik a moralizáló tragédiaelfogás indukálta vétség-tulajdonítási kényszer,⁴⁸ gondolatmenete ugyanakkor lényeges aspektusát tárja fel Sára magatartásának. Hallgatásában egyszerre rejlik ugyanis a tragikus bonyodalmat okozó –

akaratlan – hiba, és a szerelmi érzésben és hűségben megnyilatkozó értékrend affirmációjának gesztusa. Titkának őrzésében, passzív magatartásában tehát ugyanaz a tragikus jelenség ragadható meg, mint János cselekvő viselkedésében: a vétség és a konszenzusos rend paradox viszonya, felelősség és a saját tettek következményeitől részben függetlenedő külső kényszerűségnek kiszolgáltatottság élménye, melyek összességében a „mérték rejtőkódésának” tragikus tapasztalatát revelálják Sára vonatkozásában is. Ezt a belátást látszik megerősíteni Sára sorsalakulása, valamint az antik és a modern tragikum közös pontjait tárgyaló Kierkegaard-tanulmány *Antigoné*-átirata között vonható párhuzam. A szophoklészi tragédiaszüzsé modern változatában nem az ősök (így apja) vétkei miatt lesújtó végzet, a jóslat beteljesedése okozza *Antigoné* elkerülhetetlen bukását, hanem az, hogy tudomást szerez apja bűnéről, vérfertőző házasságáról, saját származásának riasztó körülményeiről, s ennek a tudásnak a birtokában kell élnie életét: tragédiája oka a rettenetes tudás és a hallgatás kényszerének feszítő kettősségből adódik. A kettősségben vergődő *Antigoné* csak a halálban találhat megnyugvást, Haimón iránt érzett szerelme is csak ott teljesülhet be.⁴⁹

A két történet közötti analógia leginkább a hallgatásban megnyilatkozó, belsővé tett kényszerűség és felelősségvállalás gesztusában ragadható meg. Sára már a tragikus események előtt titokként kénytelen őrizni a Szécsi Mária udvarában feltámadt szerelmi vonzódását, hiszen az *bűnnek minősül* az anya képviselte értékrend nézőpontjából (végsőkéig kiélezve a Kierkegaard-féle *Antigoné*-párhuzamot: az apa viselkedése miatt minősül bűnnek az érzékiség és a szerelem egyaránt). Belső vívódásaiban egyszerre rejlik benne a bűntudat felébredése (az anyai mintáknak meg akar felelni Sára) és az életértelem felmutató szerelmi élmény megőrzésének szándéka. Még az anyai modellel ellentétes szerelemfelfogást valló Naprádinének is hosszasan kell nyomoznia Sára titka után. A János iránti érzéseinek elhallgatása tragikus kényszerűséggel a Mikes-várban lezajlott események után jelentkezik. A titok feloldása sem oldana meg semmit: lehetetlen helyzetbe hozná önmagát és férjét, ráadásul a tragikus fordulatnak sem adhatna új irányt. A külvilág előtt néma marad Sára: egyedül Naprádiné jut közvetlenül a történések után a titok közelébe, azonban minden aktivitása ellenére sem segíthet. A bűntudat mások sorsát megrontó felelősségéretté fokozódik Sára számára, amiből nem mutatkozik kiút. A belsővé tett kényszerűség és vétség-tudat a főhősnő öngyilkosságában kulminál. A szíven szúrás rituális és allegorikus gesztusával az ellen emel kezét, ami a legértékesebb emberi életértelem metaforikus hordozója, és ami mégis visszafordíthatatlan tragikus fejleményeket okozott.

A szöveg konstituálta szereplői viszonyrendszer, cselekménybonyolódás jól körülhatárolható, hatásos tragikum létrejöttét eredményezi. Mint láthatuk, Sára és János tragikus sorsalakulásának jellemzői – a szerelmi téma nyitotta morális távlatok, a felelősség és kényszerűség kettőssége,⁵⁰ a bukás el-

kerülhetetlensége stb. – javarészt kielégítik a kortárs elméletek rögzítette elvárásokat, másrészt azonban, a tragikum regényszerű szituáltságából adódóan, radikálisan elválnak azoktól, s egy markánsan artikulálódó tragikus lét-tapasztalat kontúrjait bontják ki. A Kemény-regények tragikus képletei úgy őrzik meg a kortárs normatív poétikák leglényegesebb hatáskritikai elvárásait (erkölcsi kiegyenlítés, kiengesztelés, érvényes magatartásminták felmutatása stb.), hogy miközben működtetik a bevett tragikus sémát, lebontják, átértelmezik és új funkcióba helyezik egyes elemeit.⁵¹ Hasonulás és elmozdulás kettősségében jelölhető ki leginkább a regény tragikuma: a vétség, világrend és költői igazságszolgáltatás kategóriáinak új funkcióba helyezése egyben a *megváltozott körviszonyok* elvárásaihoz jobban illeszkedő tragikus hatást eredményez.

Jelentősen módosul a *tragikus vétség* szerepe a szöveg jelentésképző műveleteiben: a két főhős nem sért a külső világban egyértelműen kijelölhető rendképzeteket (János nem az erdélyi jogrend elleni vétke, Sára pedig nem az anyai akarattal történő szembehelyezkedése miatt bűnhődik). Tetteikben, gondolataikban – mint korábban jeleztem – sokkal inkább az őket környező világban már részben relativizálódott eszményeket, magatartásformákat realizálnak, képviselnek: János esetében a személyes célokat közösségihez hangoló becsület fogalmához való hűség kap relevanciát, Sáránál pedig a transzcendenciával átítatott szerelmi eszményképhez ragaszkodás lesz domináns. A rendképzetek relativizálódásának köszönhetően az egyetlen mérce a lelkiismeret belső horizontja marad, a külső világ tendenciái már nem jelölnek ki egyértelmű viszonyítási pontot. A tragikus bonyodalomhoz vezető cselekedet egyszerre lehet a viszonyok megbontója, de a rejtőzködő rend közvetlen afirmációja is.⁵²

A szöveg konstruálta világ létviszonyai a különböző létmagyarázó elveket reprezentáló szereplői szólamok egymásra hatásában formálódnak. Ezért nem jelölhető ki a világban olyan feltétlen értelemadó középpont, mely transzcendens legitimációval bíró konszenzusos értékrendet rögzítene. Fel tűnő például, hogy mennyi homlokegyenest ellentétes magatartásforma, cselekedet, gondolat alapozódhat nagyon hasonló szemléleti alapra. Tarnóczyné bigott vallásosságában, Csulai a más hitet vallók elleni indulatában egyaránt a keresztény tanokra hivatkozik, akárcsak az egész életét hitére feltevő Mikes Móric. A létállapot relativizáltságának benyomását erősíti, hogy állandóan visszatérő elem a szövegben a régi világ letűntét fájlaló nosztalgikus elborongás: minden régebben stabilnak és irányadónak vélt eszme, elképzelés alapvető érték- és érvényvesztettsége jellemzi a világot a szereplői reflexiók alapján (16., 22.). Nem valamiféle jól körvonalazható *világrend* közegében mozognak tehát a hősök: a viszonyok kényszerűségét éppen a mérték rejtőzködése, a határok kijelölhetetlensége hozza létre, nem a létező rend visszahatása eredményezi a tragikus bukást. Mindezek legfontosabb következménye,

hogy tisztán létimmanenssé válnak a tragikum képződésének feltételei, meghozza két szempontból.

Egyfelől a szereplők jellemének, tetteinek egymásra hatásából képződik meg a viszonyok kényszerűsége, a tragikus kázus. A minden tragédiára értelemszerűen jellemző művelet annyiban deformálódik, hogy nem látványosan deviáns cselekedetek, cselszövények, normasértő magatartás, hanem a mindennapiság közegéből kevésbé kiemelkedő, immanens emberi viszonylatok, különböző cselekedetek egymásba fonódása hoz létre tragikus szituációt. Nem a hősök vétsége teremti meg, hanem a *létezés eleve magában hordozza* a tragikum mindenkori lehetőségét. Itt mutatkozik meg a görög tragikus analógiák, részaktualizációk, ráutalások szerepe: a transzcendens távlatait vesztett létezés immanens jelenségei veszik át a Végzet helyét az elkerülhetetlen tragikus szükségszerűség létesítésében. (Kemény szövegeiben azonban még nem történik meg a végzetelví szükségszerűség pozitívista jellegű kisajátítása: nem a naturalista drámákra jellemző társadalmi és biológiai determináció játszik szerepet a tragikus kázus kialakításában, mint azt több Kemény-értelmező valószínűsíti.⁵³) A létezés tragikussá válása – a konszenzusos normák érvényvesztése mellett – a világ transzcendens foglatának elbizonytalanodásában is megnyilatkozik. A Kerekszegi halálát kommentáló rövid „tájéleírásban” például a sötét és üres ég képzetében az Istentől elhagyott világ vízióját sugallja a narrátor:⁵⁴ az evilágiság szűkös távlatára korlátozott létezésben a mulandóság már önmagában tragikus tényezővé válik – ahogyan azt a halottat kísérő Horváth szentenciaszerű elbeszélte monológja (narrátori hang és szereplői nézőpont határait elmosó közlésegyesség) sejteti.⁵⁵ Sára és János tragikus sorsalakulása szemlélhető pusztán a mulandóságnak alárendelt értékviszonylatok távlatában, a mozdulatlan és néma vég felől kibontakozó szükségszerűség horizontjában.

A (konszenzusos-transzcendens) mérték visszavonultságából fakadó tragikum azonban legalább annyira utal a – rejtőzködő – eligazodási pontokra, mint azok hiányára. Az események menete, végkifejlete megkülönböztethetővé tesz érvényes és érvénytelen magatartásmintákat: főként azok a világlátások, egyéni önértékek bizonyulnak hitelesnek, melyek a hit, szeretet, kegyelem keresztényi kategóriáiban alapozzák meg magukat (Mikes Móric, Haller, Kornis Ágnes), még ha ezek az eligazodási pontok az egész világ számára már nem írnak elő kézenfekvő normákat. Hasonló jelenség tapasztalható a világot átható transzcendencia kérdésében is. A konkrét állásfoglalástól tartózkodó narrátor megnyilvánulásából akár az előbb elmondottak ellentétére következtethetünk: Kornis Ágnes fiaiért mondott kétségbeesett imáját követő narrátori kommentár a néma transzcendencia képzetét sugallja (313.), az ima értelmességét kétségbe vonó megjegyzés ironikus élet azonban visszaveszi az eseménysor zárata, hiszen Naprádiné levele, amely egyértelmű út-

mutatásul szolgál a kétségbeesett Mikes házaspár számára, akár az ima „meghallgattatásaként” is értelmezhető.

A költői igazságszolgáltatás hatásmechanizmusában szintén sajátos kettősség érhető tetten. A zárlat egyszerre komikus és tragikus tendenciája elvileg olvasható a katarzis rendaffirmációjának⁵⁶ horizontjában, egymást kiegészítő, megtámogató módon: a gonosz elbukik, a fejedelmi kegyelem igazságot tesz, a két főhős tragédiájában pedig az eszményi szerelem felmagasztosulása nyilvánkozik meg.⁵⁷ A komédia és a tragédia sémáit egyszerre megidéző végkifejletet azonban inkább disszonáns felhangok kísérik, ráadásul nem kiegészítik, hanem kölcsönösen kioltják, érvénytelenítik egymás „rendaffirmáló” hatását. Tarnóczyné, mint komédiaahős, a bonyodalom fő okozója, elbukik, de összességében ő is áldozatnak tekinthető. A fejedelem kegyelme az isteni gondviselés meghosszabbított kezeként lép működésbe, a gazdagon megjelenített életvilág különböző történései azonban ráutalnak az igazságtétel profán oldalára is. Néhány „machiavelliánus” gesztusának köszönhetően a kegyelem rituális aktusa elveszti – kizárólagos – transzcendens vonatkozathatóságát, fensőbb hatalmi legitimációját: szó és tett (jelölő és jelölt) archaikus egysége azonnal szétválk, mikor Rákóczi interpretációfüggővé teszi a Móricznak tett ígéretét, melyhez kontextustól függően más és más jelentés kapcsolható.⁵⁸ A „pozitív” befejezésből adódó hatás élet természetesen leginkább a tragikus végkifejlet bekövetkezése veszi vissza: a fejedelem igazságtévése, a Mikesek megszabadulása és Tarnóczyné bosszújának teljes kudarca ellenére ugyanannak a bonyodalomnak egy tragikus jellegű végkimenetele is létrejön. Persze az így képződő tragikum önmagában még lehetne affirmáló jellegű: a regény műfajából adódó történetmondásos elbeszélőformának (János halálát csak az Epilógusban említi az elbeszélő), valamint a tematikus befejezésnek, a Naprádiné és Haller házasságát sejtető rendkívül ironikus zárómondatnak köszönhetően elmarad, illetve csak visszafogottan érvényesülhet a fiatal életek értelmetlen elvesztéséből előálló katartikus hatás.

Regényszerű és drámai strukturáló elvek együttléte, a komikus és tragikus zárlat disszonáns hatása, rendképzetek relativizálódása, a világ transzcendens feltételezettségének érvényessége és érvényvesztettsége egyedi tragikumot eredményez. A szöveg drámai hatástényezői egyszerre nyitják fel a nyomaiban még érzékelhető totalitás, létteljesség, rendképzetek relevanciáját és megtapasztalhatóságát, valamint viszonylagosságát, alapvető hiányát, a szubjektum belső terébe történő kényszerű visszavonultságát. Rendaffirmáció és rend hiányának tételezése, értelemmel bírós és értelmét vesztett létezés víziója egyszerre jelenik meg a tragikum hatástényezőinek közvetítésében.

A „Kemény-féle” tragikus képlet háttérében a közösségi kortudat, identitástudat, világértési evidenciák – az 1850-es, 60-as években lezajló – fokozatos módosulása, válságba kerülése áll. A tragédia (és más műfajok) kapcsán megfogalmazott normatív poétikák, műfajelméleti elvárások – melyekre a fe-

jezet elején utaltam – éppen a válságszituáció ellenében próbálták kiaknázni a művészet valóságformáló, kultúra- és közösségteremtő erejét, a meglévő rendképzetek affirmációját állítva a szövegalkotás legfontosabb érdekeltségévé. Az elvárások többsége azonban már összeegyeztethetetlen volt a megváltozott korszituáció befogadói létérzékelésével, irodalomszemléletével. Az érvényes magatartásformák, etikai-világnézeti előfeltevések, örök művészi törvények stb. állandó felemlegetésével a kritikai és elméleti szövegek nagy része inkább önmagában (és nem normatív javaslatokban) bírt affirmáló szereppel. A régi, stabilnak hitt létevidenciák átmentésének igyekezete, valamint az új létélmény megragadásának, értelmezésének törekvése együttesen csak a normatív poétikák javaslatától részben elváló esztétikai kísérletekben mehetett végbe. A tragédia legfontosabb műfaji hatástényezői csak olyan közösségben válhatnak valóságos erővé, amelyben az erkölcsiség alapjai nem vitatottak, konszenzusos világértés, gondolkodásmód határai jól kijelölhetők, adottak az egyéni és közösségi identitás alappillérei.⁵⁹ A XIX. század második felének világa egyre kevésbé ilyen már, a hagyományfolytonosság normatív javaslatokra támaszkodó tragédia már nem teljesíthette be a hozzáfűződő reményeket. A relativizálódó világ autentikus irodalmi kommunikációját töretlenül biztosítani képes regény – kiváltképp a történelmi regény – azonban képes volt átmenteni, transzformálni a tragikus hatásfunkciók egy részét. Regényei tanulsága alapján Kemény nem akar lemondani az irodalmi szövegek „lényegfeltáró” és „identitásformáló” funkciójáról: a drámai eljárások, tragikum regényszerű alkalmazása lehetővé tette ezen hatásfunkciók megváltozott korviszonyokkal összhangba hozását. Az *Özvegy és leánya* kérdésessé tett voltokban mutatja fel a létezés összetett viszonyait, eligazodási pontjait: különféle rendképzetek, erkölcsi eszmények, közösségi alapú magatartásformák állandóan alakuló, változó szituációk, léhelyzetek összefüggésében méretnek meg. Eleve rögzített etikai normák közvetlen affirmációja helyett minden műalkotás – normatív elvárásoktól független – hermeneutikai meghatározottsága felé mozdul el⁶⁰ Kemény szövegének irányultsága: a dolgok, körülmények szüntelen változásának kitett szubjektum állandó újraértéséhez vagy önmegerősítéséhez nyújt a befogadáson keresztül kapaszkodókat.

1 GREGUSS Ágost (PN, 1857. ápr. 12.) a kompozícióra koncentrálnak, a hosszabb tanulmányok (SZÉKELY József, Hölgylutár, 1857. máj. 15–26., DANIELIK János, PN, 1857. július) drámaiságra és tragikumra egyaránt.

2 A drámaiságot gyakorta felemlegető Kemény-recepció egyetlen írása sem vállalkozott a jelenség átfogó vizsgálatára. Jó példa erre PAPP Ferenc elemzése, aki megelégszik külsődleges formai elemek lajstromozásával:

„a fejlettebb művészet eredménye a regénynek egységes compositioja is. Az érdeklődés középpontjában mind végig a három főalak tragikuma marad, a cselekvény pedig drámai gyorsasággal bonyolódik a katastropha felé. Még inkább fokozza a drámaiságot az, hogy Kemény műve aránylag rövid idő történetét foglalja magában.” *Báró Kemény Zsigmond*, II., Bp., 1923, 279.

3 August Wilhelm SCHLEGEL, *A drámai művészetéről és irodalmáról* = Uő, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., 1980, 604. VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai lapok* = Uő, *Összes művei*, XIV., Bp., 1969, 48.

4 PÉTERFY Jenő, *A tragédiáról* = Uő, *Válogatott művei*, Bp., 1983, 49.; „A drámai tragédia a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája.” LUKÁCS György, *A tragédia metafizikája* = Uő, *Ifjúkori művek*, Bp., 500., vö. 496.

5 August Wilhelm SCHLEGEL, *i. m.*, 613., VÖRÖSMARTY Mihály, *i. m.*, 14. SALAMON Ferenc, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., Bp., 1907, 186, 190., PÉTERFY Jenő, *A tragikum* = Uő, *Válogatott művei*, 16–17, 20., 23.; LUKÁCS György, *i. m.*, 502–503.

6 SALAMON Ferenc, *Ármány és szerelem* = Uő, *i. m.*, I., 397. *A kegyenc* = Uő, *i. m.*, II., 165. KECSKEMÉTHY Aurél, *A jelenkori német színműirodalom*, Budapesti Szemle (BpSz), 19. k., 1863, 253.

7 „...ujabb időben bizonyos korkérdések és osztálykérdések állítottak szem elé és a színpad bizonyos tekintetben a hírlapirodalom kiegészítője lőn.” SZEGFI Mór, *Szépirodalmi Közöny*, 1857. nov., 314.

8 KECSKEMÉTHY Aurél, *i. m.*, 20. k., 97.

9 HENSZLMANN Imre, *Az újabb francia színiköltészet és annak káros befolyása a mienkre*, Regélő Pesti Divatlap (RPDI), 1842/35–38., 284., 291–293.; CSENGERY Antal, *Szépirodalmi Lapok*, 1853. jan. 2., 6.; GYULAI Pál, *Dramaturgiai dolgozatok*, Bp., 1908, I., 128., II., 129.; 141. SALAMON Ferenc, *i. m.*, II., 86–87., 119.

10 A jelenség kortárs interpretációját lásd: HENSZLMANN Imre, *Miért tetszik a francia dráma?* RPDI, 1842/31., 242.

11 „Schiller azt hitte, hogy a történelemmel megújított formában ismét szert tehet arra a pótolhatalan előfeltételre, melyet a mítosz biztosított a tragédia számára.” Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete* = Uő, *Angelus Novus*, ford. RAJNAI László, Bp., 1980, 313.

12 SALAMON Ferenc, *Shakespeare színpadunkon* = Uő, *i. m.*, I., 133.

13 GOETHE határozottan elutasítja ezt a tendenciát, míg a *Wallenstein* megírásával

bajlódó SCHILLER már elkerülhetetlen szűkségszerűségként kezeli a jelenséget. *Goethe és Schiller levelezése*, Bp., 1963, 272–273., 275.

14 Bp. Viszhang, 1856/39. szept. 24., 322.; SALAMON Ferenc, *i. m.*, I., 155., 313., II., 206., 306.; GYULAI Pál, *i. m.*, II., 231.; GREGUSS Ágost, *Szinibírálatok* = Uő, *Tanulmányai*, II., Bp., 1872, 118.

15 SALAMON Ferenc, *i. m.*, I., 262, II., 217.

16 Vö. EISEMANN György, *Az Arany-baladák tragikumához* = Uő, *Keresztutak és labirintusok*, Bp., 1991, 8. A jelenség összetett és szerteágazó műfajelméleti és műfajtörténeti aspektusait külön tanulmányban tárgyalom doktori disszertáciomban, *Drámátság és tragikum Kemény Zsigmond történelmi regényeiben* címmel. A folyamat angol irodalmi kontextusairól lásd: Jeannette KING, *Tragedy in the Victorian Novel*, London, 1978, 36–39.

17 „Egyébként is úgy vélem, helyesen cselekszünk, ha mindig csak az általános helyzetet, a kort és a személyeket merítjük a történelemből, s minden egyebet költői szabadsággal teremtünk újjá...” Friedrich SCHILLER, *i. m.*, 396. Vö. Harry E. SHAW, *The Form of Historical Fiction*, Ithaca and London, 1983, 52–53., 81–82.

18 PAPP Ferenc, *i. m.*, 99.

19 Imre László szerint az *Özvegy és leánya* egyenesen „romantikus rémtörténet gyanánt is felfogható a benne szereplő lányrablás, párbaj, halálos veszedelemből való csodaszzerű megmenekülés és ezért járó gyűrűzálog, szerelmi öngyilkosság stb. miatt”. IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, 1997, 274.

20 Természetesen nem feledkezhetünk meg a regény szövegalkotására, történetmondására jellemző távolságtartó ironia jelenlétéről sem. Az elbeszélő javarészt ironizál a romantikus történetek, románcos verses regények sablonjain (leginkább Naprádiné alakján, valóságfelfogásán keresztül), elcsépelet közhelekein (a lányrablás például önmaga paródiájaként beszélődik el), ugyanakkor működteti egyes poétikai eljárásait, szemléleti vonzatait. A múlt másságának „hiteles” közvetítése és a jelen szemléleti horizontjával történő összeegyeztetése szintén az ironia alakzatának köszönhetően teremthető meg problémát-

lanul. Az iróniában benne rejtlő felmutatás és visszavétel, azonosulás és távolítás kettősségének köszönhetően az olvasó egyszerre élheti bele magát a – számára idegen világban kibontakozó – tragikus történések sodrába és tarthat kellő távolságot tőle.

21 ARANY János, *Levele Szilágyi István-nak* (1845. dec. 4.) = *Uő, Összes Művei*, XV., Bp., 1975, 23.; vö. HENSZLMANN Imre, *A hellen tragedia tekintettel a keresztény drámára*, KisfTÉvl, V., 1846, 329.; SALAMON Ferenc, *A fény árnyai* = *Uő, i. m.*, II., 365 ; SZIGLIGETI Ede, *A dráma és válfajai*, Bp., 1874, 143.

22 Idézett szövegkiadás: KEMÉNY Zsigmond, *Özvegy és leánya*, Bp., Európa, 1997.

23 Naprádiné szólámán keresztül szintén megerősítést nyer az előrejelzések sora. Tarnóczyné váratlan gesztusában, mellyel lánya mellé rendelte, megérzi a lányrablás „lehetőségét” (43.), majd a Sára szerelmi titkához egyre közelebb férkőző „szép özvegynek” jóslatra emlékeztető előérzete támad az események negatív alakulását illetően. (54.) Később kedvelt széphistóriának példaadó nőalakjai felkínálta szerepmintákat próbál Sárára ráerőltetni: vitéz Almanzor kedvesére utalva szót ejt a tördőféses öngyilkosság lehetőségéről is. (72.)

24 KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadásá. A dráma és színház retorikája a századvegen*, Bp., 1998, 55.

25 „A sejtelmes jövendő, / Melyet még rejt a csillagok talánya, / Azt súgja, hogy e fényes dáridón / Borul sötétbe sorsom, s indul el / Örvényes mély felé suhanva, hol / Halál tesz pontot gyűlölt életemre.” (I/4. sz.), „Jaj Istenem, egy sejtalem gyötör... / Amint ott lenn állsz, úgy nézel reám, / Mint egy halott a kriptá mélyiről.” (III/5. sz.)

26 Martha TUCK ROZETT, *The Comic Structures of Tragic Endings*, Shakespeare Quartely, 1985/2., 153.

27 Vö. IMRE László, *i. m.*, 277. A komikus hősökkel kapcsolatosan megfogalmazott korabeli elvárásoknak is maradéktalanul megfelel Tarnóczyné alakja: „Hogy maga a személy legyen furcsa [értsd: komikus], ahhoz megkívántatik, hogy a viszásság, ellenmondás az ő jellemében is feltalálható legyen, mielőtt még a külvilággal ellenkezésbe jönné.

Nevetséges személyek lesznek tehát, kiknek jellemében oly hibás vonás van, mely őket – minthogy róla vagy nem tudnak, vagy éppen előnynek tekintik mind abban gátolja amit leghöbben iparkodnának elérni. Ők magok alatt vágják a fát, s az a viszásság, hogy önmagok ellen dolgoznak, annál nevetsége-sebbekké teszi őket, minél kevésbé gáncsolhatók egyéb tulajdonaikért.” GREGUSS Ágost, *Észrevételek a komikumról* (1853) = *Uő, Tanulmányai*, I., 252.

28 „Rebekka telenként legfőllebb csak tavaszig, nyáron csak őszig reméllett élni. Csodálkozott, hogy haja nem őszült meg idő előtt, hogy szemei nem esnek be, hogy orcái még mindig pirosak, hogy termete nem fogy, hogy köntösei nem bővülnek, hogy keze gömbölyű, hogy telt karjáról nem hull le a hús, hogy lábai bírják, és étvágya nem tünedez.” (7)

29 Tarnóczynéra nyíló ironizáló elbeszélői távlatnak megfelelően itt is narrátori reflexió veszi vissza a bíráló életét: „Mi szelídebben ítélünk ugyan a szentléleki várkastély asszonyának jelleméről...” (37.)

30 Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella, Pécs, 2001, 273.

31 BÉCSY Tamás, *A drámodellek és a mai dráma*, Pécs, 2001, 30., 48.

32 Uo., 37.

33 A dolgozat terjedelmesebb – doktori disszertációmba kerülő – változatában *Tarnóczyné, a keresztény Médeia* címmel külön rész tárgyalja hosszasan az özvegy kitüntetett szerepét a drámai szituáció létrejöttében. A pszichoanalízis néhány alapvető kategóriáját mozgósító elemzés szerint a drámai szituáció és konfliktus magja nem Tarnóczyné és a Mikek ellentétében, hanem – a regény kezdő fejezetének tanulsága alapján – Tarnóczyné és férje viszonylatában keresendő. A deformált házasságnak – női és feleség szerepében való megalázottságának – köszönhetően Tarnóczyné egyfelől libidójának elfojtására és szublimálására kényszerül, másfelől pedig férjével szemben fokozatosan kialakuló bosszúvágya szintén a tudattalanjába helyeződik át, és kényszeres, berögzült cselekvések, valamint agresszív beszédaktusok (deformált bibliai idézetek, zsoltárénekek

lések dionüszoszi mómora stb.) formájában nyilatkozik meg. A lányrablás elfojtott ösztönkésztetések, felhalmozódó pszichés energiáinak kiélésére ad lehetőséget – a Mikesek elleni gyűlölet tehát a férje elleni tudattalan bosszú *eltolásaként* értelmezhető. Egész személyiségét elevenségben tartó tudattalan vágykésztetései lánya halálában végül tökéletes eredményhez vezetnek: a zárlat megnyitotta távlatban lesz megtapasztalhatóvá, hogy Tarnóczyné tulajdonképpen egy jungi értelemben vett archetipikus magatartásformát – Médeia mitikus történetéhez köthető mintát – realizál tudattalanul.

34 Goethe és Schiller levelezése, i. m., 192. A kortárs magyar színikritikában is feltűnik a goethei elvárás, éppen a történeti tragédia vonatkozásában. Henszlmann szerint Teleki Kegyencének „egész expositója mester kézzel van előadva mindjárt az első színben, melly azon kívül, hogy ezt, egyszersmind már a cselekvénynek tökéletes kezdetét is magában foglalja, valamint a korfestést magával a cselekvénnyel összeszövi”. HENSZLMANN Imre, RPDI, 1842/6., 45.

35 Idézi ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai*, Bp., 1969, 119.

36 Friedrich SCHILLER, i. m., 275.

37 Vö. KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül* = *Uő, Élet és irodalom*, Bp., 1971, 203–204.; BEÖTHY Zsolt, *A tragikuni*, Bp., 1885, 623.

38 Ilyen relativizáló jelenség például, hogy a regény cselekményének jelzett elő- és utótörténete bizarr-disszonáns keretbe illeszti Sára és János tragédiáját: Tarnóczyné és férje elhidegült házassága, illetve Naprádiné és Haller egymásra találásának ironizált jövőképe között játszódik le a két főhős szerelmi története, és a realizálható férfi–nő kapcsolatok kontextusában kissé anakronisztikusnak tűnik fel boldogságképzetük. A történeten belül Mikes Zsigmond és Naprádiné szólama viszonylagosítja a két hős szerelemfelfogását. János allegorizáló nyelvhasználatát – első esetben a drágakövek és a kis virág toposzát mozgósítva (24.), majd pedig a büszke rózsza és a kis ibolya metaforizált ellentétében (32.) fejt ki női eszményképéről vallott nézeteit – már kimondása pillanatában relativizálja Mikes Mihály kommentárja, aki a rózsza-

ibolya allegorikus relációt a (testi értelemben) elérhetetlen úrnő és a (szintén testi értelemben) meghódítható szobalány kettősségeként fordítja le a saját nyelvére. Sára mellett pedig Naprádiné alakjának köszönhetően válik nevetségessé a Vitéz Francisco-féle széphistóriák szerelemképe. Nagyon elgondolkodtató jelenség, hogy Sára és János alig találkozik a történetben: még a szerelmi vonzódás közvetlen megvallásáig sem jutnak el, és csak akkor bizonyosodnak meg a érzések kölcsönösségéről, amikor az események már visszafordíthatatlanul tragikus irányt vettek. Az érzelmes vallomásokkal, fogadalmakkal teletűzdelt szerelmi párbeszéddekhez – akár a *Rómeó és Júlia* alapján – hozzáedződött olvasóban a két főhős között létrejövő távolság azt a gyanút ébresztheti, hogy az eszményi szerelem csak a kimondatlanság tragikus kényszerítő erejében hívható elő.

39 Vö. KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül*, i. m., 201. A moralizáló tragikumfelfogás, bűn-bűnhődés képlet kategóriáit a XIX. század jellegadó magyar tragikumértésének átfogó és „semleges” megjelölésére alkalmazom: semmiképpen sem pejoratív értelemben használom.

40 „...érez, hogy tettei a történet ledöntetetlen sorompóival választják el az örökre kedvelt lényt ötle.” (317)

41 Peter BERGER, *A becsület fogalmának korszerűtlenségéről*, *Világosság*, 1992/8., 656.

42 „A becestelenség [...] következménye egyfelől az arc elvesztése az illető közösségben, másfelől azonban mindig maga után vonja az én elvesztését, valamint az életet szabályozó alapnormák hatálya alól történő kizárását is.” Peter BERGER, i. m., 655.

43 Szophoklész: *Antigoné, Oedipus király* Bp., 1994, BOLONYAI Gábor jegyzetei 115.; vö. SIMON Attila, *Oidipusz tragédiája*, Theatron, 1998. ősz, 90–91. Hasonló, de némileg eltérő értelemben használja a fogalmat a Szókratész daimonjáról érkező Kierkegaard, valamint Michael EWANS, aki az *Iliász* és Szophoklész drámái alapján az emberre egy felsőbb akarat által kezdetektől kirótt – igaz, általa részben befolyásolható – személyes sorsként (our fate or destiny), elrendeltségként értelmezi. (*Patterns of Tragedy in Sophocles and Shakespeare = Tragedy and the*

Tragic, szerk. M. S. SILK, Oxford, 1996, 438–457., főként 438–441.)

44 Kemény itt precízen követi a kortárs elmélet felkínálta eljárását az antik hagyomány átsajátításának kérdésében. A Fátum jellembe helyeződéséről, a hős egyéniségében rejlő végzetességről beszél az elméletírók többsége: a transzcendens szféra végzéseit közvetítő jóslatok, orákulumok helyét a lelkiismeret váltja fel. (HENSZLMANN Imre, *A hellen tragédia tekintettel a keresztény drámára*, 334–335. SZIGLIGETI Ede, *i. m.*, 132, SALAMON Ferenc, *i. m.*, II., 346., Uő, *Shakespeare*, Kozsorzó, 1864/18., máj. 1., 412.)

45 BARTA János, *Sorsok és válságok = Uő, A pályá végén*, Bp., 1987, 208., 209.

46 Uő., 212–213.

47 BEÓTHY Zsolt, *A tragikum*, 18., 20

48 Vö. PÉTERFY Jenő, *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában = Uő, Összegyűjtött művei*, Bp., 1903, 3. k., 46–47.

49 Søren KIERKEGAARD, *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban = Uő, Vagy-vagy*, Bp., 1994, 120–129.

50 Felelősség (vétség) és kényszerűség ketősségében a tragikus hatás létesülésének legfontosabb – Arisztotelész *Poétikájából* áthagyományozódó – feltételét teljesíti a szöveg, melynek értelmében vétség és erényes magatartás köztes közegében bonyolódik a tragikus hős sorsa. A vétség ebből kifolyólag csak a legritkább esetben bűnös cselekedet, törvénszegés, sokkal inkább a hiba, cél tévesztés kategóriáival ragadható meg. „A hamartia – hogy így fogalmazzunk – valahol a bűn és az esetleges balsorsnak való kitettség között helyezhető el.” Stephen HALLIWELL, *Esendőség és balsors: a tragikum szekularizációja*, Helikon, 2002/1–2., 99. Vö. J. M. BREMER, *Hamartia*, Amszterdam, 1969, 4–64.; Jeannette KING, *Tragedy in the Victorian Novel*, London, 1978, 4–5.

51 Normatív elmélet és a Kemény-tragikum szemléleti hasonlóságában és gyakorlati eltérésben megmutatókozó feszültséget Gyulai Pál Kemény-interpretációjában kitapintható, apró, de lényeges eltérések jelzik. Gyulai végig kitart a moralizáló elméleti séma alkalmazása mellett a Kemény-tragikum értelmezésében, azonban változatlan tételeihez (regényei tragikaibb tragédiáinknál, bűn-

bűnhődés aránytalansága, erény tragikuma stb.) hozzáillesztett kommentárok olyan módosuláson mennek át, hogy szinte felszámolják a stabil rendképzetekre alapozódó elmélet szemléleti alapjait. Első Kemény-émlékbeszédében (1879) Gyulai szerint „a hatás és ellenhatás természeténél fogva uralkodik vas kényszerűség” Kemény regényeiben, míg 1896-os emlékbeszédének bizonyos kitételei már egyáltalán nem illeszkednek a bűn-bűnhődés kizárólagos logikai sémájához, ok-okozati feltételrendszeréhez. „De tragikai hőseinek kiindulópontját, fejlődését és katasztrófáját *bajos volna egy rövid szabatos meghatározás* alá vonni. Egyik esetben a viszonyok alakítják tragikai hőst, másikkban a hős tettei idézik föl a bonyodalmat; néha párhuzamosan halad egyik a másik mellett. Sorsukat a viszonyok és szenvedélyeik döntik el, és a végzet és szabad akarat egymás részei.” GYULAI Pál, *Báró Kemény Zsigmond emlékezete = Uő, Kritikai dolgozatainak újabb gyűjteménye 1850–1904*. Bp., 1927, 358. (Kiem. tölem: B. P.)

52 Hasonló belátásokat fogalmaz meg az Arany-balladák tragikus jelenségeit sajátos kettősségben leíró Eisemann György: „Klasszicista örökségnek tűnik a világrendnek mint értékghordozó abszolútumnak megjelenítése, mely autentikus szférát képvisel az egyén legbensőbb világával szemben. Romantikus fejleménynek tekinthető a világrend igazságának belsővé válása, a lélek részeként való előtűnése.” EISEMANN, *i. m.*, 10.

53 RÓNAY György, *A regény és az élet*, Bp., 1947, 47.; MARTINKÓ András, *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról = Uő, Teremtő idők*, Bp., 1977, 350. stb. A tragikus szükségyszerűség létrejöttének feltételeit a társadalmi gépezet („social machinery”) és a biológiai öröklődés („heredity principle”) determinisztikus hatásaiban jelöli meg King is Hardy, G. Eliot és H. James regényei tragikus jelenségeinek vizsgálatakor, Jeannette KING, *i. m.*, *The tragic philosophy: determinism and free will* című fejezet (16–35.).

54 „Az éj maga pedig komor, vaksötét volt. A hóvilág sem látszott. A mennybolt a szem elől egészen bezárult. Egy csillag sem csábított hitre a messzeséget tárva föl, s az ember

elhihette volna, hogy a világ csak az, mire lába tapad." (327.)

55 „Mily rövid az élet! Mily hiú fáradság törődni a holnappal s vágyainkat a távol jövő felé eregetni! Mily nevetséges lehet a vakondok napimádása s a kérészek álma a halhatatlanságról, míg a folyam fölött, melyből kikelt, röpködve, az első habba ismét bemerül!" (327.)

56 A katarzis jelensége természetesen nem szűkíthető le pusztán a rendaffirmáció mozzanatára, a fogalom lényegi árnyalására jelen dolgozat keretei között azonban nincsen mód. Mindössze egyetlen katarzis-interpretációra térek ki röviden, amely az *Özvegy és leánya* zárlatának értelmezéséhez is elgondolkodtató perpektívát nyújt. Charles SEGAL tanulmánya ugyanis különbséget lát a színházi előadás okozta – inkább emocionális meghatározottságú – katarzisélmény és az olvasásszituációban megélt – inkább intellektuális jellegű – katarzisélmény között: ez utóbbi esetében a disszonancia, bizonytalanság hatását érzi meghatározónak, szemben a színpad rituális beavatásélményének rendaffirmációjával. *Catharsis, Audience and Closure = Tragedy and the Tragic*, 164–165.

57 A *Rómeó és Júliá*ban minden probléma nélkül összhangba illeszkedik a látszólag eltérő hatásra építő komikus és tragikus zárlat: vö. Martha Tuck ROZETT, *i. m.*, 158.

58 „Nyilatkozatom szelleme szerint a nőrablásban marasztalt Mikeseiket ki nem végezethetném, de nem is akartam. Azonban, ha jónak fogom látni, ha a közerkölcsiségi tekintetek kívánnák, egy- vagy kétévi börtönnel, kegyelem útján, büntethetem őket. Ez nem sértené általánosan tett ígéreteimet meg – így gondolkozott Rákóczi.”

59 Vö. SCHEIN Gábor, „*S etesd a kertek madarát...*” *Tragédiák és tragédiaelméletek 1910 körül*, Világosság, 1999/12., 53.

60 „A jaussi hermeneutika számára tehát a művészetek – társadalmi-kommunikatív funkciójuk részeként – erkölcsi szerepét elsősorban az értékekre való rákérdezés, a morális beidegződések problematizálása jelentheti. Ami nemhogy nem zárja ki, de egyenesen – éppen a kérdézés nyomán megnyíló újraértés eseményében – továbbörökítésüket is biztosíthatja.” SIMON Attila, *A másként-lét lehetőségei. Esztétika és etika – hermeneutikai távlatból*, Alföld, 2001/11., 64.

Gyulai Pál tragikumfelfogása és a tragikum-vita

„Aztán a tragédia elméletéről vitatkoznunk épen nem fölösleges, mert irodalmunk e tekintetben igen szegény. Tehát harc és háború! Hadd kürtöljön a várkapus, nyiljanak meg a sorompók, csattogjon a fegyver, s a közönség készsüljön egy mérges párviadal szemléletére, mely ha nem is fog olyan nagyszerűen kiütni, mint a Toldié, de talán méltó lesz arra, hogy Toldy irodalomtörténetébe följegyezze”¹ – írja Gyulai Pál egy 1856-os cikkében, Egressy Gábor támadására válaszolva. Az idézett felhívás pátosza, középkori heroizmust megjelenítő metaforikája és mondhatni eposzi szituációt teremtő, de iróniától sem mentes retorikája arról győzi meg az olvasót, hogy Gyulai a tragédia és a tragikum kérdését a korabeli irodalmi diskurzus egyik legfontosabb elemeként tartotta számon, illetve éppen annak hiányából eredően próbál kezdeményező szerepet vállalni egy ilyesfajta párbeszéd megteremtésében. A drámaiság problémájának a középpontba kerülését nemcsak az tette indokolttá, hogy a század közepe táján egyre erősebben jelentkezett egyfajta igény a fejlődő magyar drámaköltészet iránt,² hanem az is, hogy a tragédiák világában felvetődő kérdések minden korban érvényes világnézeti és életfilozófiai problémák megoldására irányuló válaszlehetőségekkel kecsegtettek. Ennek aktualitásához nyilván az is hozzájárulhatott, hogy az 1849-es trauma után természetes módon jelent meg az egyén és a világ konfliktusát, illetve ennek feloldási lehetőségeit megmutatni és értelmezhetővé tenni képes világmagyarázatok iránti esztétikai szinten megvalósuló elvárás.³ Talán ez lehet az egyik oka annak, hogy a jelzett időszakban fellépő ítések, de az utánuk jövő generáció jelentősebb kritikuszainak szinte mindegyike is, fontosnak tartotta a tragikum fogalmának tisztázását, a drámai művek megítélhetőségének feltételeként egyébként sem megkerülhető főbb esztétikai kategóriák meghatározása mellett. Az ilyen irányú próbálkozások műfajilag nem mutatnak ugyan egységes képet, hiszen rendszeres esztétikai munkák éppúgy találhatók a palettán, mint akadémiai székfoglalók, esszék, vagy recenziók és színikritikák, mégis lehetővé válik ezek kontextualizálása, nemcsak az őket összekötő tárgy, a tragikum miatt, hanem azért is, mert hivatkozásaikkal, egymással szembeni fenntartásaikkal, vagy éppen kapcsolódásaikkal megidézi egyik a másikat. Annak vizsgálata, hogy a XIX. század vetületében mi-

képpen függenek össze, és milyen törésvonalak mentén közelednek egymáshoz, illetve távolodnak el egymástól bizonyos elméletek, gondolati konstrukciók, nyilván csak egy nagyobb lélegzetvételű munkálkodás keretében lenne lehetséges, melyre a jelen írás nem vállalkozhat. Lehetséges viszont, hogy a vizsgálat terét leszűkítve, néhány, az irodalmi kánon felől nézve is fontos csomópontot jelöljünk ki reflexió tárgyaként, s ekképpen Gyulai idézett 1856-os kezdeményezését alapul véve a mintegy harminc évvel későbbi esztétikai csatározásban lássuk megvalósulni a korszakban hiányolt kritikusi párbeszédet. Ez annál is inkább indokoltnak látszik, mivel az irodalomtörténetbe (ha nem is a Toldy-félébe) tragikum-vitaként bevonuló eseményt éppen Gyulai *Bánk bán*-monográfiájának bizonyos tézisei generálták, s mivel Gyulaihoz, illetve nézeteihez több-kevesebb szállal a vita mindhárom résztvevője kötődött, nem látszik hiábavalónak végiggondolni, hogy milyen kontextus teremődik a tragédiákhoz, a tragikumhoz közelítő teóriák között. Természetesen némi nehézséget jelent, hogy míg Beöthy Zsolt könyve és a Rákosi Jenő is egy markáns gondolati vázra épülő rendszer, Péterfy Jenő írásai pedig ezen rendszerek legfőbb támpilléreinek ingekonyosságát kinagyító következetességében őriz valamit a rendszerszerűségből, addig Gyulai életművében nem találunk olyan írást, amely a tragikum organikusan felépített teóriáját tartalmazná. Bár fentebb idézett, Egressyhez szóló kihívásában Szigligeti *Diocletian* című tragédiájáról írt bírálatát tekinti tragikumelmélete foglatának, egész pályáján nagy számmal található olyan szövegek, melyek e tárgyra vonatkozó állításaikkal fontos adalékokat tartalmaznak egy ilyesféle gondolati rendszer (re)konstruálása érdekében. A továbbiakban tehát a Gyulai-életmű különböző időszakokban keletkezett, általam ismert és hozzáférhető, műfajilag is heterogén, de kritikai jellegű írásait veszem hivatkozási alapul egy lehetséges tragikum-felfogás körvonalazásához, melynek konzekvenciáit éppen ezen döntés fényében is le kell majd vonnunk. A következőkben a tanulmány két részben látja elvégezhetőnek feladatát, elsőként az említett módon kijelölt szövegter alapján, a Gyulai írásaiban megjelenő argumentációt figyelembe véve próbál végiggondolhatóvá tenni bizonyos kérdésirányokat, olyan fogalmak problematikusságából kiindulva, melyeknek a tragikummal kapcsolatban mindig hangsúlyos szerep jut az egyes írásokban. Második lépésben pedig a tragikum-vita ugyanezen, illetve hasonló szerepet betöltő fogalmainak kontextusát, illetőleg átalakulásuk változatait követi nyomon, nemcsak Gyulainál betöltött funkciójukhoz viszonyítva, hanem a vita tárgyát képező szövegek egymásra vonatkoztatásában is.

Gyulai Pál tragikum-felfogása

A XX. század elejének Gyulai-recepciójában visszatérően fordul elő az a gondolat, hogy ő volt az első nálunk, aki a tragikum „titokzatos összefüggéseit” boncolgatni kezdte.⁴ Leginkább Katona fő művéről szóló monográfiáját te-

kintették gondolatai főbb foglatának, s mivel ez a tragédia első rendszerezett és részletes, elismerő, mégis kritikus, következetesen végigvitt elemzése, okkal kötődtek hozzá olyan konnotációk, melyek nemcsak a mű analízisét, hanem az ezt lehetővé tevő elméleti előfeltevések összegzését is látták benne. Aki Gyulai tragikum-felfogásának feltérképezését vállalja, mégsem teheti meg, hogy eltekint az életmű minden szakaszában megjelenő, különböző kritikai írásokban előforduló röpké megjegyzésektől, vagy definícióktól, melyek a tragédia belső összetevőinek, szerkezetének vagy hatástényezőinek szerepére vonatkoznak. Leggazdagabb tárházát az ilyesféle fragmentumoknak Gyulai dramaturgiai dolgozatai alkotják, melyeket az 1850-es évektől kezdve szinte a pálya végéig folyamatosan írt, s éppen ebből fakadóan vetődhet fel az a módszertani probléma, hogy a pálya egészét tekintve időben egymástól távol eső szövegeket lehet-e egy mindig azonos egységes elméleti keret kifejeződéseként olvasni. A kérdésre talán önkéntelenül is adódik már a gyors nemleges válasz, viszont ezt az írások figyelembevétel nélkül éppen olyan hiba lenne kijelenteni, mint az ellenkezőjét. Arra a meggyőződésre, mely szerint Gyulai a század bemerevült dogmatikusa, a tragédiáról való gondolkodás tekintetében is erősen rányomta a bélyegét az életmű organikus szemlélfelhető egységének a gondolata. Bár az időbeli változásokról ezek a magyarázatok is tudomást vesznek, azokat eszmei-világnézeti fejlődésként, illetve visszafejlődésként látják leírhatónak bizonyos időintervallumok és ezek politikai vetülete nyomán.⁵ Ha az ilyen típusú, az objektivitás igényével fellépő kritikai attitűd határozza meg a vizsgálódás irányát, akkor nemcsak a művek műfajából, tárgyából, időbeliségéből adódó körülmények konzekvenciái sikkadnak el, hanem az olvasó saját időbeliségének a tudata is figyelmen kívül marad. Ebből a belátásból eredően nem lehet cél Gyulai tragikum-elméletének semmilyen általános érvényű (re)konstrukciója, hanem csak az írásokban található, egymásra reflektáló, egymást előhívó töredékek viszonyba állítása, illetve a mögöttük levő normarendszer feltételezésével egy olyan értékelési horizont feltérképezése, melynek paraméterei, abból adódóan, hogy képesek egymást módosítani, elmozoghatnak. Itt is érvényesnek tekinthető Dávidházi Péter megjegyzése Arany kritikusi örökségéről szóló könyvében: „A normahasználatra összpontosítva meg tudjuk különböztetni az abszolút autoritásra törekvő kultikus műveleteket a viszonylagosság világában maradó kritikai értékelésektől.”⁶ Annál is inkább így van ez, mivel maga Gyulai is reális veszélynek érezte az elméleti rendszereknek irodalmi művekre, drámákra való mechanikus alkalmazásából adódó torzulásokat. Közismert Pákh Alberthez 1851-ben írt levele; ebben a rendszeres esztétikát, mely elveit „nem a nagy költőkből húzza le”, „tudós zagyvaléknak” minősíti, és azzal utasítja el az ilyesfajta széptani nézeteket, hogy erőszakot tesznek a szellemen.⁷ De későbbi írásaiban is található hasonló megjegyzések: „A közönség ízlése a társadalmi és politikai élet hullámlásai közt oly hamar válik előítéletessé, szeszélyessé, sőt esetlegességek rabjává is. A kritikus is ki

van téve e veszélynek; e mellett még egy más örvény is fenyegeti: a rendszer és elvek csökönység, mely még a lángész ostromainak sem könnyen enged.”⁸ Mindemellett viszont a legtöbb szövegében kimondott vagy kimondatlan alapaxiómaként szerepel az a gondolat, hogy léteznek örök törvények, melyek mind a természeti, mind pedig a művészeti szépség mozdíthatatlan fundamentumai. A *Diocletian*-bírálatban például a következőt írja: „Annyi bizonyos, hogy én nem új igazságokat hirdetek, s nem eredeti eszméimet akarom elmondani. Ezek az eszmék oly régiak, mint maga a drámaköltészet, melynek természetén alapulnak, s oly örök igazságok, mint ahogy a költészet, lényegében, egy és örök a kor és divat bármily változatai közt.”⁹ Az így keletkező feszültséget Gyulai a természetesség, a természeti rend fogalmában véli feloldani. A recepcióban többen is idézték már ezzel kapcsolatban a *Szépirodalmi Lapok*ban 1853-ban megjelent *Pünkösdi napja* című cikkét, melynek a proszopopeia alakzatára épülő szövege a korlátolt emberi tudat és az ihletett műélvező oppozícióját teszi szemlélet tárgyává: „Mennyivel nagyobb műfilozóf a természet, mint bölcsészeink [...]. Neki minden szép, mi hű, igaz és jellemző. Ő csak a hamisat gyűlöli. Neki nincs iránya, mert ezer iránya van, ő nem egy, hanem egész. Ő sem klasszikus, sem romantikus, sem szomorú, sem víg, sem népies, sem szalonias, neki csak ízlése van, mely gyönyörködni és gyönyörködtetni tud. [...] A szép törvényei mindenütt ugyanazok, de nem a szellem, mi azoknak hangot ad.”¹⁰ A művészet örök törvényei tehát nem formulázhatók, az emberi korlátolt gondolkodás ezeket nem kényszerítheti szükségszerűen szűkös elméleti keretek közé.¹¹ Ehelyett a nagy költők nagy műveiben megnyilatkozó időtlen igazságok akkor is hitelesek, ha nem felelnek meg egy adott kor kritikai elvárásainak, mivel megélt és átértékelte élmények teszik őket hitelessé (lásd Bánk bán példája). A műértésnek ez a romantikusan felfogott elve viszont aligha oldja fel azt a feszültséget, mely az előzetesen tételezett értékszemlélet és a művekre hagyatkozó befogadói várakozás között fennáll. Jól kifejezi ezt Mitrovics Gyula egyik megállapítása is: „Bár Gyulai a művészet egyetemes tételeiből indul ki, vagy azok alá állítja oda részigazság gyanánt a költészet elveit, általában mégis a költészettel foglalkozik s még elméleti nézeteit is onnan vonja el, vagy ennek körében alkalmazza.”¹² A hermeneutikai körnek ez a problematizálatlansága a tragikum szempontjából azért fontos, mert a befogadói élmény intenzitásának és az ezt előidéző drámai cselekménysornak és viszonyrendszernek összefüggéséből következő értéktulajdonítások erősen magukban hordozzák a dogmatizálódás veszélyét, amit Gyulai látható módon el akar kerülni. Az a tény, hogy több kortársával ellentétben tudatosan nem írt tragikumelméletet, miközben hisz egy ilyesfajta rendszer létezésében, sőt magabiztos kijelentései, ítéletei tanúskodnak is ennek létéről, úgy gondolom, hogy nem szükségszerű, hogy a „rejtőzködő dogmatikus” szerepébe tegye őt elhelyezhetővé. Sokkal inkább azon termékeny feszültséget érzem itt lappangani, melyet a

tragikum-vita résztvevőinek módszertani döntéseiben válik explicitté. Nevezetesen; hogy míg Beöthy és Rákosi létrehoznak egy-egy rendszert, mely által az élmény és a konkrét művek akaratlanul is másodlagosakká válnak, addig Péterfy az egyes művek tragikumát tartja kiemelendőnek, s ha tesz is általános elméleti kijelentéseket a tragédia törvényszerűségeiről, ezeket egyrészt a kortársi terminológia kényszerű használata indokolja, másrészt pedig alapvetően a tragikai érzésnek alárendelve beszél róluk.

A recepcióban viszonylag egységesek a vélemények Gyulai tragikumelméletéről, s ezeknek gyakran előkerülő fogalma a morál. Gyulai valóban rendkívül fontos szerepet tulajdonított a erkölcsi értékeknek, miként ez a vállalt keresztényi értékrendből következik is, de a művészet direkt erkölcsi miszsióként való felfogását élesen elutasította, miként a *Művészet és erkölcs* című munkájában fogalmaz: „A valóban szép soha nem lehet erkölcstelen, de az erkölcsös még magában nem szép.”¹³ Drámakritikáiban is egyszerre bírálja a művek túlzott ideologikusságát (morális célzatosságát) és túlzott materialisztikusságát (fizikális létszemléletét). A jó drámai mű nem pedagógiai feladatokat kell hogy ellásson – még ha ez természetéből eleve adódik is –, hanem gyönyörködtetés a fő funkciója, amihez elsősorban az illúzió felkeltése szükséges. A dráma keltette illúzióból Gyulai szerint három elem sosem hiányozhat: a jelképeség, mely az erkölcsi világrend eszméit tünteti fel, az emberi szív és szenvedélyek rajza, és a naiv hit, vagy ha ez hiányzik, a hagyományok és gyermekkori emlékek varázsa.¹⁴ Az első két elem szorosán érinti a tragédia bonyodalom-struktúrájának kulcsfontosságú tényezőit, amennyiben az erkölcsi világrend koncentrikusan veti fel a morális szempontok műbéli jelenlétének kérdését, összefüggve ezáltal a második elem szerepével, mely a bűn és bűnhődés sokat vitatott képletével állítható összefüggésbe. Gyulainál, ahogy a korszak többi írójánál is, a világrend fogalma a keresztény vallás gondviselő istenének helyét veszi át, mivelhogy az ötvenes években már csak az erkölcsi normákat tartották meg a vallásból.¹⁵ Barta János figyel fel arra, hogy a tragikumot érintő Gyulai-korpuszban található meghatározásai eme felsőbb hatalomnak árnyalatnyi különbségeket tartalmaznak, amelyeknek szerepe talán mégsem elhanyagolható. A *Diocletian*-bírálat például a következő definíciót tartalmazza: a hős „összeütközik a jogos viszonyokkal, a hagyományos erkölcsökkel, a kegyelettel, a kötelességgel: szóval azzal, amit társadalmi, erkölcsi, vagy világrendnek nevezünk”.¹⁶ A francia klasszikai drámáról írott dolgozat már több helyen is közvetlenebb módon fogalmaz: „A keresztényen szellem fönsége alkalmasabb volt ugyan egy újabb és mélyebb tragikum levegőjét előkészíteni, azonban középkori egyoldalúságából a klasszicizmusnak kellett kiemelni, hogy az emberi életet, a szenvedélyek küzdelmét más szemmel tekintve, itt a földön is keresse Isten kezét, azaz az erkölcsi világrend benső kényszerűségét.” Vagy ugyanebben a szövegben: „Az igaz, hogy mind a tragédiában, mind a komédiában valami-

nek győzni kell, s ez nem lehet ellentétben a morállal, sőt széles értelemben maga a morál, azaz az erkölcsi rend.¹⁷ Ehhez képest is érdekes a *Művészet és erkölcs* című szöveg meghatározása: „Az úgynevezett erkölcsi világrend, amellyel összeütközve az egyén tragikai vagy komikai alakká válik, nemcsak tisztán erkölcsi eszmék összege, hanem általában az emberi élet törvényeié, amelyek a dolgok kényszerűségén alapszanak, s amelyek amazokat is magokban foglalják, sőt uralkodnak rajtuk, mint a görög fatum még az istenekben is.”¹⁸ Ezek az utolsó szavak győzhetnek meg leginkább arról, hogy a morális alapvetés nem egyforma hangsúlyt kap a különböző szövegekben. Ami közös elem, az a törvény, tehát valamiféle kozmikus rendnek a képzete, s az erkölcsi jelző ennek mintegy közvetítésére szolgál, medializál egy emberi léptékkel nem mérhető transzcendens hatalmat. Barta egyenesen arra következtet, talán nem is alaptalanul, hogy míg egyfelől az erkölcs révén válik humanizálhatóvá, felfoghatóvá, s ezáltal megnyugtatóvá egy rajtunk túli világ jelenlétének képzete, addig másfelől „a harmonikus világ mögöttől” megcsap, nyugtalanít „valami khaotikus ősi hatalom sejtelve”.¹⁹ Erősítheti ezt a gondolatot az argumentációban a világrend mellett nagyon gyakran előforduló nemezisnek a fogalma is. A nemezis a drámai világ egyensúlyi mozzanatát biztosítja, a sértett erkölcsi rend elégtételét van hivatva ellátni, de a görög mitológia eme igazságosan bosszuló hatalma néha sajátos feszültség eredőjévé válik a keresztényi világrend közegében. A nemezisben rejlő végzetesség nagyobb hatalomként jelenik meg, mint a megbocsátó Isten. A *Gályarab* című darabról írja: „A színmű Valjeanja inkább oly hatást tesz a nézőkre, mint ha a bűn vagy tévedés a javulás után is folytatná nemezisét, s bár az ég megbocsát a tévedt- vagy bűnösnek, de az események véletlene, az emberek szenvedélyei előidézik a kikerülhetlen visszatorlást.”²⁰ Másról ez a feszültség a mitológiák keveredésének a szintjén is jelentkezik: azt hirdetik, hogy „tévedhettek, bűnöket követhettek el, azok következményei nem épen oly félelmesek, az erkölcsi világ nemesise nem bosszuló cherub, csak jámbor nagybácsi, a ki mindent megbocsát a gyermekeknek, ha felfogadják, hogy jók lesznek”²¹ (kiem. tőlem – K. T.). De az ebben rejlő kettősség paradoxája nyilatkozik meg abban az érzelmi viszonyulásban is, melyet Gyulai Gombos Imre egyik darabjából idézve fogalmaz meg: „*Borzadva imádom Nemesist, s mélyen érzem, hogy szent az esküvés, hogy főkincs a tiszta lelkiismeret.*”²² (Kiem. tőlem – K. T.) Egyrészt nyilvánvaló, hogy a nemezis a törvényesség, a rend biztosítója a teremtett világban, miként már Hésziodosznál is olyan alakként szerepel, aki ha elhagyja a földet, akkor beköszönt a vaskor, ahol az ember sorsa a folyamatos szenvedés és bizonytalanság lesz. Másrészt viszont jogosan kérdezhetjük Barta Jánossal: „honnan van a nemezis, amelyet a hős magában hordoz, vagy amellyel a világrend lesújt rá?”²³ Az ószövetségi Isten féltőn szerető haragja nyilvánul meg ebben, vagy esetleg, a khaosz ősi hatalma, a sötétségé, melytől a görög mitológia genealógiája szerint testvérei-

vel, a viszályal, a sorsistennőkkel, a halállal együtt Nemezis is származik? Barta János az utóbbit sugallja, de a szövegek érezhetően az előbbiről szeretnének meggyőzni. Ezt a szándékot támasztja alá a tragédiáról szóló gondolatokban a bűn és bűnhődés kérlelhetetlen oksági láncolata is. A büntetés jogosultsága mindig a vétkező egyén felelősségét állítja középpontba, s a szigorú következetesség könnyen teremt alkalmat arra, hogy az ekként gondolkodót a bigott moralista képében tüntesse fel. A vád megfogalmazódott Gyulaival szemben is: „Előtte a tragédiában a legfontosabb két momentum: a tragikus vétség és az azt követő igazságszolgáltatás. Ha az igazságszolgáltatás enyhe, a tragikum csorba. E felfogásban a tragédiaköltő mintegy az erkölcsbíró szerepét tölti be: bünteti a bűnöst. Mi ez, ha nem moralista szempont?”²⁴ Az arisztotelészi hamartia erkölcsi törvényszegésként való értelmezését, ahogy azt a fogalomról szóló monográfiájában Jan Bremer megmutatja, csak a biblikus gondolkodásmód tette elterjedtté, a szó a korai görög irodalomban még nem hordozott ilyen konnotációkat.²⁵ Gyulai, bár nem tudhatni, ismerete-e a hamartia értelmezésváltozatait, több fogalom használatával, mint például: megtévedt emberi erő, szenvedély, vakmerőség, próbálja kikerülni a bűn szó hordozta egyoldalúságot. Az mindenestre fontosnak tűnik az argumentációjában, hogy a tragikai vétség több legyen egyszerű törvényszegésnél: „A bűn, mint drámai alap, vagy nagyszerűsége által válik drámai alappá, nagyszerűsége által válik drámai érdekűvé, vagy mint az alapokban nemes vagy jogos szenvedélyek korlátlansága, tévedése, mikor aztán mindig valami részvétre gerjesztő indokot rejt magában. Pusztán criminalis esetek csekély értékűek.”²⁶ A probléma összetettségét jelzi az is, hogy a bűnök különbözősége különböző tragikum-típusok forrása lehet: „a nagy bűnök tragikuma más, mint a nagy tévedéseké, s a szörnyek, egy Richard, Caligula más-ként válnak érdekesekké, mint a Coriolanusok és Brutusok.”²⁷ Sőt előfordul, hogy az erény válik a bűnhődés közvetlen kiváltóokává: „Csupán az egyetlen erénye, roppant bünei mellett, s ezért szenvednie, buknia kell. Minő mély igazság és kiengesztelődés!”²⁸ A bűn tehát nem önmaga miatt fontos a tragédiában, hanem mivel tragédia nincs tragikai bukás nélkül,²⁹ az organikus világba vetett hit, a kauzális láncolat szükségszerűsége teszi kényszerű elemmé a normatív szemlélet számára: „Az úgynevezett megbüntetésre nincs bűne a fiúnak; s a bűnhődésnek sincs elég értelme.”³⁰ A bonyodalom, a konfliktus és a végkifejlet is értelmetlenné, vagy legalábbis zavarossá válna az egyén felelősségének mozzanata nélkül, függetlenül attól, hogy a vétket genetikusan mihez kötjük, vagy aktuálisan miben látjuk megjelenni. Mégis kérdésessé válik viszont, hogy milyen antropológiai szempont szerint tehető felelőssé az egyén az elkövetett bűnökért. Kovács Kálmán szerint Gyulai „egyetlen konfliktus-típust favorizált”, melynek „lényegében két szereplője van: az egyén és a világrend. Ellenfelek ők, de mégis szoros viszony van közöttük. A világrend követelményei ugyanis benne élnek az egyénben s mikor szem-

bekerül velük, lelkiileg omlik össze.”³¹ Ezzel Barta is egyetért, és a kanti erköcsi törvény jelenlétéről beszél, ekképp jutva ahhoz a konklúzióhoz, hogy „az emberben és világában támad az az alapvető dualizmus, amelynek tétélezése Gyulai tragikumélményét lehetővé teszi.”³² Az ember duális természetének feltételezését támasztják alá azok a szövegrészek is, melyekben a tragikus hősben lakó kettősségek kerülnek szóba: „Mi köze a komoly drámaírónak a dőre vagy ráfogott bűnhöz, midőn csak a sziv démoni nyilatkozásainak festése lehet megrázó, drámai érdekű? Miért hassa meg szivünket a nevetséges vagy hazudott erény, midőn az ember isteni részének küzdelmei után áhítózunk?”³³ Az emberben rejlő démoni nem a gonosz princípiumát jelenti Gyulainál, hanem az erős, korlátlan szenvedélyeket, illetve az ezekhez kapcsolódó akcideniciákat: „Érezniük kell, hogy Mária szépségében valami démoni van, mely mind őt, mind környezetét az örvény felé vonja, hogy e nő egykor a szenvedély pillanatában nagy vétet követett el s a féktelen szenvedélyek most is csak nyugszanak benne, de ki nem aludtak.”³⁴ A bűn problémája akkor válik különösen érdekessé, mikor a szabad akarat és a szenvedély összefüggésében kerül fókuszba, hiszen kantiánus alapokon már magának a szabad akaratnak a fogalmában is feloldhatatlan ellentmondás van, amennyiben a kategorikus imperatívusz és a rosszra való hajlandóság egyidejűleg van jelen az emberben. Csakhogy Gyulai a szabad akaratot a szenvedéllyel azonosítja: „Mind az életben, mind a tragédiában két elem játszik főszerepet: a viszonyok és szenvedély végzetessége; néha amazok szülik emezt, néha emez amazokat, néha pedig a legszorosabban összeolvadnak. Mindez nem zárja ki a szabad akaratot, mely tulajdonkép nem egyéb, mint a viszonyokból fejlődő és a viszonyokra ható szenvedély. És épen abban áll a tragikai hatás félelmetes és rejtélyes volta, hogy a nemesis fejlődése egyenetlen és aránytalan. A büntetés ritkán áll arányban a bűnnel, tévedéseink, sőt erényeink is, ha nem voltunk elég okosak, nagyobb vészt hozhatnak reánk, mint bűneink. A földolog, hogy küzdő és erős szenvedély fejlődjék ki, mert ez az emberi szabad akarat, és szoros kapcsolatban legyen a katasztróffal a melyet földézett.”³⁵ Az emberben lakozó kettősség tehát akkor válik egyoldalúsággá, mikor a szabad akarat által megnyilatkozó, és ezért vele azonosuló démoni uralomra tör, s mintegy átveszi az irányítást az értelem kontrollja alól kiszabadult élet fölött. Ez végzetes ugyan a hősre nézve, de nem az a világra, mivel a nemezis helyreállítja a felbillent egyensúlyt. A platóni fogat-metaforával is leírható emberképbe (az ember kettős természete fölött az ítélőképességnek kell uralkodnia) vegyül bele a felvilágosodás antropológiája (az ember eredendően jó és racionális lény), s ez szükségszerűen eredményezi a szabad akarat rosszal való azonosítását. (Bár az emberre nézve ez nem túl megnyugtató, de legalább elkerülhetőnek látszik az a cseppet sem egyszerű kérdés, hogy a szabad döntésből származik-e a szenvedély, vagy a szenvedély már előzetesen befolyásolja a döntést?) Mindenképpen biztosnak tűnik vi-

szont, hogy az egyén felelős tragikus sorsának létrejöttében, s nemcsak önállóságának szenvedélyein keresztül való kinyilvánítása miatt, hanem értelmi képességeinek kihasználatlansága miatt is. A probléma csak az, hogy a bűn-büntetés egyenlete mégsem kéttényezős, ahogy Kovács Kálmán gondolta. Az egyén és a világrend mellett szerepet kapnak itt a viszonyok is, s ezzel az egyén teljes felelősségének és felelősségre vonásának a lehetősége is megkérdőjeleződik Gyulai elméletében. Dóczy Jenő vádjára (a költő erkölcsbíró) is választ ad tehát a *Művészet és erkölcs* című írás egyik részlete: „a költő többet tár fel: az ember benső lényegét, a szenvedélyek fejlődését, a szív örvényeit, a *viszonyok hatalmát*. Az erkölcsiség meg nem óv bennünket a tévedéstől, a tragikai vagy komikai katastrofától ha egyszersmind nem vagyunk eléggé eszélyesek. S az erkölcs és eszély összeolvadása sem minden. Tetteinknek hatása van másokra és visszahatása reánk. E hatások ritkán kiszámíthatók. [...] Többé nem magunk, hanem szenvedélyeink s a *viszonyok döntik el sorsunkat*. A jó szándékból rossz következhetik, s a gonoszból jó.”³⁶ (Kiem. tőlem – K. T.) Ezek után újólág nehéz eldönteni, hogy Gyulainál a bűnre büntetést követelő morális világnézet, vagy pedig (Walter Benjaminszal) a sorsot az élők bűn-összefüggéseként felfogó tragikus világlátás a jellegadó, mert míg fogalmilag többnyire az első tűnik meghatározónak, addig néha az az érzésünk támad, hogy a fogalmi háló mögül áttörni látszik a második is. Elkerülhető-e a tragikum vagy nem? Az egyén bűne, vétke döntése, eszélytelensége hoz létre végzetes viszonyokat, vagy a viszonyok determinálnak bizonyos sorsokat? Felelősségetika, vagy sorsszenvedély? Gondviselés-elv, vagy fatum-hit? Is-is? A kérdésekre nem adható egyértelmű válasz, s éppen e termékeny kettősségben mutatkozik meg az a feszültség, amely Gyulai elméletét továbbgondolhatóvá teszi, és olyan irányokat nyithat meg, melyek a tragikum-vitában is előkerülnek.

A tragikus világban alakuló bonyodalomnak, összefüggés-láncolatnak a tétje mindig a tragédia hatásában nyilvánul meg, tehát nem mindegy, hogy az említett problémák hogyan válnak a nézőben lekerekíthető értelem-összefüggéssé (azzá válnak-e), miben nyilatkozik a tragikum megtisztító ereje, katarzisa. Gyulai a költészetet mindig bizonyos értékek affirmációjához köti, ennek megfelelően a szép, jó és igaz szentháromságához igazodó esztétikák szókészletének fogalmi arzenáljából merít a művészi hatásról mondottak retorikájában is: „Két főforrása, az igazság és erkölcsiség most sem apadt ki, ezekből merítették a kiváló költők mindenkor. Hadd buzogjon minél bővebben, hadd merítsenek belőlök költőink minél mélyebben, hogy szép műveket alkothassanak gyönyörünkre, vigasztalásunkra, nemesedésünkre és nemzeti szellemünk erősítésére.”³⁷ A meghatározásban szereplő funkciók: esztétikai, erkölcsi, vallási és nemzeti csak egymás mellett, egymást áthatva fejtik ki hatásukat, különben a műalkotás pusztá didaxissá merevül, mely ellen Gyulai mindig élesen tiltakozik.³⁸ A tragédia hatásában Gyulai összeolvadva látja az

erkölcsi és a művészi szempontot, ezért is kritizálja Zilahy Károly tragikumelméletét, mivel „abban téved midőn a tragédia céljának csak a büntetést tűzi ki s nem egyszermind a kiengesztelődést is”.³⁹ Az erkölcsiség kapcsán valóban kétfrontos harcot vív Gyulai, a moralizáló tandrámák és a hatáskeltésre törekvő rémdrámák iránti igényben olyan veszélyt lát, mely hosszú távon rendkívül negatívan befolyásolhatja a nemzeti drámaidólam színvonalát, ezért kritikáiban e szélsőségek kiegyenlítésére törekszik: „A költészetben az erkölcsösség maga a költészet, tiszta és költői felfogása az életnek, embereknek és viszonyoknak s biztos költői igazságszolgáltatás, melyet a világrend kényszerűsége parancsol, azaz a valódi keresztyén világnézet, melyet se a tudomány, se a pietizmus, se a hypocrisis, se az előítélet tévedései be nem mocskoltak. S ennek a költői mű compositiójában kell nyilatkozni s nem phrasisokban, bensőleg működni s nem mázkép reá kenve.”⁴⁰ Az erkölcs hiánya viszont éppoly hibás, mint külsődlegessége: „Azonban a hatás és hatás között különbség van. A műben ott lehet a szoros egység, ha alapeszméje bizarr ötlet vagy tév-világnézet, mely legfeljebb csak izgatni képes; a cselekvény rohanhat ha a véletlen vezeti vagy egész fejlődése csak kíváncsiságunkat ébreszti föl, a költő festhet nagy vonásokkal, ha csak érzékeinkre tud hatni; személyei lehetnek cselekvők, ha küzdelmeik nem érdemlik részvétünket; a katasztrófa mutatkozhatik erős tényben, ha csak bozasztani és ellágyítani bír s nem egyszermind megrázni és fölemelni.”⁴¹ A fölemelés, megnyugvás, kiengesztelődés fogalmak, jóllehet különböző konnotációkra teremtenek lehetőséget, gyakorlatilag a drámai katarzisz szinonim kifejezései Gyulainál, s mint ilyenek elválaszthatatlanok morális konzekvenciáktól: „a költészet hatását veszti, ha nincs összhangban az emberiség erkölcsi közérzetével s e tekintetben a művészi és erkölcsi szempont teljesen összeolvad. Ha valamely költő erkölcsi paradoxonok közé ragad bennünket, megsérti erkölcsi fogalmainkat, akkor a szenvedélyek tisztulása, melyet Aristoteles a tragikum hatásának tart, a szenvedélyek felkavarásává alakulna át.”⁴² Az erkölcsiség nyomatékos szerepét mutatja az is, hogy Gyulai a befogadóban létrejövő hatást négy elem együttes jelenlétéből eredezteti, melyeket a bűn és bűnhődés összefüggésére vezet vissza.⁴³ A tévedés, vakmerőség vagy bűn jelenléte a drámai cselekményben a nézőből részvétet és félelmet vált ki, míg a bűnhődés-büntetés eredményezi a szánalom és megnyugvás egymásból következő érzését. Ezen a ponton, s éppen ott, ahol a tragédia autonómiája a leginkább érvényesülni tudna, érződik legerősebben a moralista szempontrendszer jelenléte, hiszen a hatás elemeit az ideológia – még ha nem probléma nélküli is – kulcsfogalmai előlegzik meg. Jelzi ezt az is, hogy a tragikus struktúra két lényeges elemét, a világrendet és a bűnbe eső egyént a költői igazságszolgáltatás terminusával köti a tragédia hatásához.⁴⁴ Csak az igazság győzelme szavatolhatja a tragikum felemelő katartikus erejét: „Az érdemtelen szenvedés szánalmat költ fel, de haragot és elkeseredést az igazságtalan-

ság ellen, s így a legkellemetlenebb érzést. Az oly szenvedés, melyet szenvedély és tévedés idéznek föl az emberre, mindig tiszta szánalmat kelt föl, melyet nem zavar meg se bámulat, se keserűség. Ez a tragikai érzés.”⁴⁵ A költői igazságszolgáltatás fogalma Gyulai nyelvében – miképp a századközép és az utána jövő időszak írásaiban általában – már jogi konnotációjából fakadóan is a morális világrend fennhatóságának, az isteni törvények abszolút uralmának a rendíthetlenségét sugallja,⁴⁶ s éppen ezért jelenléte nemcsak a befogadó érzelmeinek pozitív tartalmú végkicsengését biztosítja, hanem a tragédiaírás alapfeltételévé is válik: „Vajon nem azzal vádoltam e mindig tragédiaíróinkat, hogy az erkölcsi világrend törvényét nem értik eléggé, s épen azért nem képesek előidézni se erős tragikai összeütközést, se költői igazságszolgáltatást?”⁴⁷ Gyulaiban ezek után nem lenne nehéz mégis inkább a morális ideológust látni, semmint a drámaköltészet önállóságát védő kritikust, hiszen, mint már említettem, a befogadás mikéntjének elgondolása egyértelműsíthetővé teheti azt a kötődést, mely Gyulait a tragédia missziós küldetésének hitéhez fűzi. Nevezetesen, hogy a dráma mediális funkciót tölt be, olyan kultikus közösségi élmény felkeltésére teremt alkalmat, mely a műélvezőt arra is képessé teszi, hogy másképp szemlélje a való életet. Meggyőzően árulkodnak erről *A nemzeti színház és drámairodalmunk* című írásának némi ünnepélyességet sem nélkülöző sorai: „A drámaíró, akár Szophoklész, akár Shakespeare tanítványa, mindig eszményít, azaz uralkodik a természetben és szabadon alakítja a valóság által nyújtott elemeket, azon eszme szerint, melyet ki akar fejezni. Ezért az élet töredékes és elszórt eseményeit folytonossákká téve egészzé olvasztja öszsze, a jellem és szenvedély nyilatkozatait gyúpontra szedi, s a körvonalakat most emelve, majd arányosítva igyekszik elérni mindennél nagyobb célját, a költői hatást. Idézhetné-e ezt más elő, mint emez a szellem sugárain derengő élet megfejtve és kimagyarázva, ez ég és föld összeölelkezése, ez új és mégis ismerős világ, melynek egyik fele kívülünk, a másik pedig bennünk él.”⁴⁸ Ennek megfelelően a költői igazságszolgáltatás sem pusztán morális vagy jogi fogalom, hanem ama felsőbb igazság megnyilatkozása a műben és a befogadóban egyaránt, mely jótáll a világ rendjéért, biztosít, megnyugtat abban az érzésben, hogy bármi lesz is, semmi nem történt véletlenül az életben. A katarzis értelmében vett kienkesztelődés tehát – amint azt Dávidházi Péter is megmutatta⁴⁹ – szoros kapcsolatban áll a keresztényi megváltó áldozat liturgiájával: Isten haragja csak a bűn megbüntetése árán csillapul le, még ha saját fia is az áldozat, ennek tudata és élménye nyugtatja meg a keresztény embert, aki ezáltal megbékül és felemelkedik az isteni kegyelem magasztosságába. A drámai hatás purifikáló erejét viszont éppen ezért nem lehet pusztán morális vagy ideológiai okokra visszavezetni, ugyanis Gyulai számára fontos, hogy az élmény több legyen formulázható tételeknél. Elmarasztalóan írja például George Sand egyik drámájának hősről: „küzdeme és bukása legfeljebb csak erkölcsi érzésünket

veszi igénybe, s nem egyszeremind az aethetikait is.”⁵⁰ Másutt pedig: „az élet a tragikai és komikai rajzaival költői hatásában benne van ugyan az erkölcsi hatás is, hanem az egész hatás annál sokkal több, vagy ha úgy tetszik sokkal kevesebb.”⁵¹ Hogy miben is rejlik az esztétikainak ez a többlete, aligha lehet megfogalmazni, mindenestre azt, hogy a művészeti élmény személyessége és az elméleti absztrakció között különbség van, a szövegek több helyen is nyilvánvalóvá teszik, s leginkább ott, ahol ez a személyesség válik a szöveg meghatározó jegyév.⁵² De annak is vannak nyomai, hogy a dráma befogadásában nemcsak az értékaaffirmáció, hanem az önismereti jelleg is fontos szerepet játszik: „S emberek helyett bármily ügyesen mozgatott bábok kielégíthetik-e az emberi szívet, mely örömei és fájdalmai, erényei és gyarlóságai, szenvedélyei és tévedései rajzát keresi a költészetben?”⁵³ A tragédia hatása tehát éppúgy nem egy elméleti rendszer járulékos eleme itt, mint a többi fogalom sem az. Dóczy Jenő elragadtatott felkiáltása Gyulai elméletéről: „milyen gazdag tartalmú és mennyire egységes gondolathegyrendszer! [sic]!”⁵⁴ – így aligha teremthet alkalmat arra, hogy az olvasó ezeket – képzelettel élve – jó geográfus módjára paragrafuszerű tételekre bontsa, mert nemcsak az kérdés, hogy mindez mennyire rendszer, hanem az is, hogy mennyire egységes. A gondolatok előterében bevallottan egy keresztényi világnézet előfeltevései húzódnak meg, melyek párosulnak azzal a hittel, hogy léteznek a felsőbb hatalom jelenlétét igazoló örök esztétikai törvények, ugyanakkor a háttérben ott van egy tragikus antik világlátás lehetősége is. Egyedül az látszik megingathatatlan bizonyosságnak, hogy a tragédia értékaaffirmációval bír, de mit is affirmál valójában: az erkölcsi világrendet? az örök igazságot? az ember ezekben vetett hitét? Viszont akkor mi a helyzet a bűnhődő erénnyel? az aránytalan büntetéssel? az embert legyőző viszonyokkal, vagy a démoni szenvedéllyel? Ha a keresztényi látásmód következetessége érvényesül, miként lehetséges, hogy a hullámok azt is elsodorhatják, aki sem az erkölcsöt, sem az okosságot nem sértette meg? S ha jogos szenvedélyek küzdenek jogos viszonyokkal, hogyan lesz erkölcsileg igazolható a büntetés, milyen alapon szolgáltat igazságot a költő? A gondolatok ellentmondásaiban rejlő feszültség talán csak a tragédia hatásában oldódik fel, hiszen az áldozati rítus antik és keresztényi formája olvad egybe ebben a mozzanatban, a katarzis kiengesztelődéssé válik, a megtisztulás nemcsak a mű világában megy végbe, de a néző is átéli. Talán nem véletlen, hogy épp itt, ahol a legkevésbé lehet konzekvens elméleti keretet biztosítani, bizonyulhat a gondolatmenet leginkább morális indíttatásának, amennyiben a megnyugvást a bűn megbüntetéséhez köti, de mint látható volt, itt többről van szó, mint erkölcsi konzekvenciák levonásáról, s ezt nemcsak érzékelteti Gyulai, de nyíltan ki is mondja.

Mindezek talán meggyőzhetnek arról, hogy Gyulai dramaturgiai témájú szövegei jogosan invitálhatták vitára a kortárs gondolkodókat, sőt magukban is rejtik egy vita lehetőségét. Ebből a szempontból ígérkezhet termékeny-

nek a tragikum-vita egyes résztvevőinek az elméleti szövegeit a Gyulainál szereplő tragikumalkotó tényezők felől végiggondolni. A dolog annál érdekesebb, mert felvetheti a századvég és a századközép szemléleti horizontja különbségeinek a problémáját is. Feltehető a kérdés: mennyire tekinthető a tragikum-vita szereplőinek az elmélete a Gyulaié által meghatározottnak: akár úgy, mint annak folytatása, dogmatizálása (Beöthy), akár úgy, mint ellenpontja (Rákosi), akár úgy, mint annak a feszültségi pontok mentén való lebontása (Péterfy). S ha ez így lehetne, nem vonható-e le az a következtetés, hogy a tragikum-vita akár a Gyulai-féle tragikum-esztétika elemeire való szétválásaként is értelmezhető?

A tragikum-vita kontextusa

Amint azt már említettük, Gyulai Pál gyakran jelent meg a recepcióban úgy, mint aki a XIX. század második felének irodalmában a drámáról és a tragikumról való gondolkodás egyik meghatározó személyisége. Kezdeményező szerepét mutatja, hogy e tárgyban szinte mindig kapcsolatba hozták Kemény Zsigmonddal, Arany Jánossal, Salamon Ferencsel, Greguss Ágosttal, Szigligeti Edével és másokkal is, akik a kérdéssel valamilyen szinten foglalkoztak. Jelentőségét, különösen a Bánk-monográfia után ez irányban még a kortársak közül sem kérdőjelezte meg senki. Érthető tehát Riedl Frigyes kijelentése: „Az ő eszmélkedő példaadása nélkül talán nem is keletkezett volna irodalmunkban oly jelentős és szellemes fejtegetések e themáról, mint a minő a Beöthy Zsolté, a Rákosi Jenőé és a Péterfyé.”⁵⁵ Mindazonáltal a gondolat nemcsak a Gyulainak kijáró tisztelet miatt fontos, hanem azért is, mivel a tragikum-vita előzménye éppen az ő *Bánk bán*-könyvének a Bánk tragikumáról kifejtett véleménye volt.⁵⁶ A vitában megjelenő véleménykülönbségek a vétség problémája köré szövődtek, láncreakcióként hozva magukkal a bűnhődés, az erkölcsi világrend, a költői igazságszolgáltatás és a katarzis problémáját is. A továbbiakban tehát a vita ezen, Gyulainál is kulcsszerepet betöltő fogalmait középpontba állítva érdemes a különböző pozíciókat szemrevételezni.

Kovács Kálmán Beöthy művében Gyulai nézeteinek a rendkívül gazdag példaanyaggal való továbbfejlesztését látta.⁵⁷ S való igaz, hogy a bűn és bűnhődés láncolatára épülő tragikum Beöthy elméletének is alapképlete, ezzel kapcsolatban egyetértőleg hivatkozik Gyulaira.⁵⁸ Csakhogy míg Gyulainál ez nem merev rendszerspecifikus tényező, Beöthynél már egy spekulatív építmény részévé válik. Beöthy az egyetemes harmóniájának a megsértéséből eredezteti a tragikumot, mely sérelmet a gyarló, de mégis kiváló egyén hajtja végre. Az egyetemes kulcsfogalma elméletének, melynek lényegét a következőképpen definiálja: „a természetben vagy a közmeggyőződésben gyökerezve, az emberi életet kormányozza, fejlődését biztosítja, megzavartatását

akadályozza, összhangját a jogos érdekek védelme által fentartja és sérelmét megtorolja. A természeti és erkölcsi világnak teljessége, rendje, egysége, hatalma: ez az egyetemes.⁵⁹ Amint erre elnevezése is utal: haza, család, állami rend, korszellem, természeti kényszer, erkölcsi törvény, szabadság, gondviselés, vallás, emberiség stb. – mindez részét képezi az egyetemesnek, de ezen értékekből részesül a fenséges és patetikus egyén is, akinek ennél fogva „bukása inkább teljes megdicsőülés, a tökéletessel való tökéletes egyesülés, mint romlás”.⁶⁰ Fontos mozzanat, hogy ezen abszolútum érvényessége sosem kérdőjelezhető meg, de változások mégis lehetségesek benne. Változhat például a társadalmi rend, az államforma, sőt még a vallás is, de a természet által szavatolt értékek időtől független érvénnyel, objektív igazságtartalommal bírnak: ilyenek a vérségi kötelék, a szerelem, a hazaszeretet és az ezekből fakadó erkölcsi szabályok. Gyulainál, bár a világrend a Beöthyéhez közeli értelemben is érthető, annak társadalmi vonatkozású változási eshetőségei nem kerülnek szóba, inkább az isteni törvények örökérvényűségén vannak a hangsúlyok. Rákosi viszont éppen a Beöthynél már felvetődő változásokban rejlő lehetőségeket radikalizálja, amikor az eszményivel a tapasztalat elsődlegességét állítja szembe: „ha tehát van egy erkölcsi világrend, azt a létező dolgok sorában és nem idealista tudósok gondolatvilágában kell keresnünk.”⁶¹ A világot igazgató hatalom számára nem más, mint a körülmények hatására folyamatosan alakuló közmegegyezés, társadalmi rend, mely „változik az emberekkel, változik államok, országok, világrészek szerint, változik a hellyel, az idővel”.⁶² Az emberek csak az ily módon megteremtett létfeltételek keretei között képesek létezni, sőt az így lehetővé váló korlátozottság az egyedüli mód arra, hogy az ember a benne lakó ösztöni erőket megzabolázhassa.⁶³ Jóllehet úgy tűnik, mintha Rákosi itt gyökeresen szakítana a világrend Gyulai- és Beöthy-féle fogalmával, valójában csak annyi történik, hogy megkettőzi ezt, s így akaratlanul is visszacsempészi – igaz, konkrétabb formában –, amit idealista agyrémnek nevezett. Egyrészt tehát társadalmi intézményekben realizálódó, emberek alkotta törvényekről beszél, másrészt pedig olyanokról, „melyek szerint az isten teremtette világ mint erkölcsös alkotás létezhetik”.⁶⁴ Az egyik bitorolható, a másik nem, hiszen csak ebből következhet, hogy „az erkölcsi világrendet emberek képviselik, igen gyakran minden erkölcshez méltatlanul, igen gyakran úgy, hogy semmi közük az erkölcsöz, és az erkölcsi világrendet velők szemben jogaihoz juttatni éppen ellenfelök: a tragikai hős feladata”.⁶⁵ A különbség tehát abban van, hogy Gyulainál és Beöthynél is egy világrend van, s mihelyt ezt sérelem éri, aktív féllé válik, és bosszút áll a vétkesen, ezzel szemben Rákosi rendszerében az íratlan erkölcsi rend mindig passzív, hacsak meg nem testesül egy tragikus hősben ekképp támadva meg a helyét bitorló „valódi” ál-világrendet.⁶⁶

Rákosinak nem sikerült ellehetetleníteni a hagyományos tragikumelméletek argumentációjának kulcsfogalmát, sikerült viszont Péterfy Jenőnek, aki a

konfliktus létrejöttéből is teljesen kiiktatja a hős–világrend oppozíciót, s az utóbbit sem egyetemesként, sem pedig társadalmi intézményként nem látja szükségesnek azonosítani: „A világrend nem nyugvó valami, nem örök igazságok szentek szentje, a jelenségek fölött lebegő plátói eszme, hanem eredmény, mozgó egyensúly, mely minden pillanatban bomlik és újra helyreáll.”⁶⁷ Péterfynek ez a mondata akár egy nietzscheánus destruktív fordulatként is értékelhető lenne, mellyel radikálisan elutasítja a tragikumról való keresztényi afirmatív beszédmód lehetőségét, de ezzel együtt úgy is olvasható, mint a Gyulainál megismert világrend dehumanizációja, tehát nyíltá tétele annak a kaotikus őshatalomnak, melynek elfedésében a Gyulai-szövegek érdekeltek, s melyet így morális törvényként és isteni rendként akarnak láttatni. A Beöthynél és Rákosinál felépülő rendszerekben a világrendnek megszűnik ez a kettős természete, mivel az ő zárt oksági láncolatú elméletükben nincs meg a fogalomnak az a képlékenysége, amely Gyulainál még érezhető.

A bűn kérdése még kielezettebbé teszi a különböző teóriák egymáshoz való viszonyát. A tragikus hős vétkét sem Gyulai, sem pedig Beöthy nem elsősorban erkölcsi vétekként érti, hanem olyan cselekedetként, mely megtöri az élet rendjének harmóniáját, csakhogy míg ez egyiküknél a szabad akarattal rendelkező ember természetébe írt tragikus sorsként is érthető, melyet a viszonyok konkrét kényszerítő ereje is előidézhet, nem megszüntetve ezzel az egyéni felelősséget, addig a másikuknál az ember végességéből eleve következő gyarlóság, minek következtében a kiváló egyén áldozatává válik ama egyetemes hatalomnak, melytől minden értékes tulajdonságát kapta. Beöthy Vischerre támaszkodva az ősvétek aktualizálódásából származtatja a tragikumot. Az ősvétek minden bűn csírája, s lényege, hogy az egyéni kiválóság megtagadja az egyetemeset, de csak azért teheti ezt, mert az egyetemes, minek alapján minden, tehát az egyén is létezik, lehetővé teszi számára. Ennélfogva a bűn és következménye olyasmi, amiért az egyén nem is tehető felelősé: „érezni lesz kénytelen, hogy nagysága az egésztől van kölcsönözve. Habár kész is ezt elismerni, nem kerülheti ki, hogy tényleg tapasztalni legyen kénytelen”⁶⁸ – idézi Beöthy Vischert. Ebből a metafizikai szintre helyezett vétségéből válik elsimíthatóvá az a probléma, mely miatt Rákosi és Péterfy is támadta a Beöthyéhez hasonló, bűn–büntetés egymásra következésére épülő morális tendenciájú elméleteket, nevezetesen, hogy miért lehet nagyobb a büntetés, mint amilyen az elkövetett bűn súlya. Az aránytalan megtorlás azért lehet megnyugtató, mert a tragikus alakok által éppen az kelti fel a részvétünket, hogy „az egyén kiszakadása nyilatkozik benne az élet összhangjából, különködése az általánossal szemben, kitámadása az egyetemes ellen”,⁶⁹ s ebből fakadóan az eltiprása, bármily megrendítő legyen is, végül mégiscsak megnyugtató, hiszen az egyén oda tért vissza, ahonnan kiszakadt, megbékél azzal, mi ellen kitámadt. Ebből viszont az következik, hogy a fejtletlensége,

mértéktelensége, egyoldalúsága és következetlensége miatt vétkes kiválóság morálisan nem vonható felelősségre, hiszen gyarlósága létéből fakad. Logikus tehát, hogy Beöthy elutasítja a bűn fogalmát, és helyette a vétséget használja, ezáltal próbálván visszatérni az arisztotelészi hamartia egy olyan jelentéséhez, melyhez nem tapadnak kizárólag erkölcsi konnotációk. S ugyanígy a nemezist sem tekinti büntetésnek,⁷⁰ mivel a csapások aránytalansága sértené igazságérzetünket. A tragikai vétség tehát nem más, mint annak a szakadásnak a megnyilvánulása, mely a kiváló egyén létével már eleve adatik, ennek pedig szükségszerű következménye a bukás, mely nem más, mint tragikus visszatérés, az egyetemes totalitásának kiengesztelődése a rész-szerintvalóval. Beöthy következetesen végigviszi, de ezzel fel is billenti a Gyulainál található erkölcsi világrend totalitásában rejlő tartalmakat, hiszen azzal, hogy az egész struktúrát hegeli módon transzcendálja, nemcsak a racionalizálhatatlan tragikus világlátás lehetősége szűnik meg, hanem a konfliktus kétoldalúsága is.⁷¹ A hős legyőzésében, pusztulásában az egység reprodukálódik újra, de az absztrakció miatt elvész az egyéniség önállósága, pusztán a „rendszer” áldozata lesz, statisztika a nagy játékban. Ez az oka, hogy Beöthy minden tragédiában az ősvétség megnyilvánulásait keresi, jogosan váltva ki a kortársak kritikáját, hiszen attól, hogy az elmélet erőszakot tegyen a legnagyobb műveken is, már Gyulai is óva intett minden műbírálót.

Rákosi megfordítja az előjeleket, s az egyén kiválóságát, ami Beöthynél az egyetemes felől nézve a vétek forrása, kiemeli, s ezt teszi meg a tragikum forrásává. Ennélfogva fölöslegessé válik a bűn fogalma, hiszen a nagyság önmagában tragikus, és a hős tettek nélkül is szembekerül az őt környező világgal: „A tragikus embernek vétségei is, erényei is tragikusok, végzetes benyomásúak, de nem qua vétségek, hanem mint a tragikus jellem cselekedetei. A hős jellemét viselik *cselekedetei* is, ennyi az egész; de tragikuma magában jellemében rejlik, hatalmas szele megcsapja az embert, mielőtt vétséget látnánk, a viszonyok által fogan életre s következményül hoz rá (emberére) minden egyebet.”⁷² Gyulai felől nézve válhat világossá, hogy az alapvető különbség Beöthy és Rákosi között valójában nem abban van, hogy az egyik tételezi a vétséget, a másik pedig nem, hanem hogy az egyik absztrahálja a tragikus világ fundamentumát, a másik pedig individualizálja. Gyakorlatilag a vétség alapja mindkettőjükénél ugyanaz: a tragikus hős abban bűnös, hogy létezik. Beöthynél persze a vétség konkrét cselekedetekben is megnyilvánul, de mégsem ítéelkezhünk a hős felett, aki végső soron öntudatlanul, végzetszerűen lesz eszköze az egyetemes szükségleteinek. Rákosi pedig azzal zárja ki a hős elítélhetőségét, hogy magasan az átlagember fölé helyezi, és olyan megváltói szerepet jelöl ki számára, melyet ha betölt, akkor az emberi méltóságot és az emberi önszerveződés isteni alapjait erősíti meg jogaiban, tehát maximum csodálatra méltó, bírálatra semmiképpen sem.⁷³ A Gyulai szövegeiben érvényesülő terminológia jóval közelebb áll a Beöthyéhez, mint a Rákosiéhoz, de

nemcsak az választja el attól és ettől is, hogy nem szerveződik rendszerré, hanem az is, hogy nem számolja fel az ember lélektani-antropológiai meghatározottságát. A bűn és a bűnhődés nem optimista vagy pesszimista filozófiai elméletek applikatív terminusai, hanem egy keresztényi keretben működő, az ember önállóságát figyelembe vevő kauzalitás fogalmi keretének következményei, melyek így is nyitva hagynak bizonyos kérdéseket. A tragikum-vita két kulcsfigurája ezeket a nyitott utakat pro és kontra elzárja, a bizonytalansági tényezőket kizárja, és ezzel lezárhatónak hiszi a tragédiáról való beszédet. Péterfy ennek illuzórikus voltára is rámutat, mikor kijelenti, hogy „A tragikai érzés mintha megkivánná, hogy részvétünk tárgya és annak sorsa közt ne verhessünk hidat; hogy a véget csapásnak, villámnak, igazán katasztrófának érezzük, melynek értelmét a miért és hogyan latolgatása teljesen ki nem meritheti.”⁷⁴ (Kiem. tőlem – K. T.) Következetes logikával mutatja meg, hogy a tragikai vétség fogalma funkciótlan, hiszen „az a hős részéről nemcsak akció, hanem reakció is”⁷⁵ amennyiben mindig „két alanya van, a tragikai hős s az őt környező világ”.⁷⁶ A tragikus egyént nem lehet kiragadni abból az összefüggésből, amelyben van, mert különben önkéntelenül is megcsonkul a viszonyokban és a körülményekben nyilatkozó sorsszerűség, amely Péterfy szerint a tragikus bonyodalom lényegét képezi. A sorsoknak a keresztetődései, különböző összeshövődései alkotják a tragikus világ lényegét, nem pedig az élet tömkelegéből valamely absztrakció érdekében kiragadott hősök, vagy tetteik, ezért válik feleslegessé számára a vétség szerepe, melynek helyét egyes elméletekben nem tagadja, de a tragédiára alkalmazva elhibázottnak látja. Sőt szellemesen magát a fogalmat, illetve annak hagyományos értelmét lehetetleníti el, mikor ironikusan, az esztétikai hiteltelenség értelmében használja: „Richard a tragikum szempontjából nem vétkes, tragikai vétséget követne el, ha kevésbé volna démon, a rossznak energiája.”⁷⁷ Péterfy az elméletként formulázható világnézeti előfeltevések helyett a befogadás eleveenségére, a tragédiával való *communio* lehetőségére helyezi a hangsúlyokat, s néha úgy tűnik, mintha szövegében a tragédia mágikus, rituális gyökerei kelnének életre.⁷⁸ Ugyancsak III. Richardról írja, hogy „a néző minden etikai ellenszenv nélkül követi [...] *elvarázsolja* őt is ez ember rendkívülisége”.⁷⁹ Más helyütt pedig a tragikai hősről fogalmaz hasonlóképpen: „érdekkel kísérik lépteit, melyek a tett, az élet titkaiba mélyen bevezetnek.”⁸⁰ (Kiem. tőlem – K. T.) A hatás, melyet a tragédia a nézőre gyakorol, nemcsak végső benyomásként érdekes Péterfy számára, hanem eleve ebből indul ki. A tragikum magyarázata szerinte érthetetlen, vagy legalábbis idegenszerű annak tisztázása nélkül, hogy lélektanilag mikor érzünk hitelesen tragikusnak valamit. Péterfy Beöthyhez és Rákosihoz képest abban áll közelebb Gyulaihoz, hogy az élmény eleveenségét érzi veszélyeztetve az irodalmat példatárként kezelő elméleti konstrukcióktól, távolabb áll viszont abból a

szempontból, hogy már nem érzi szükségét annak a látásmódnak és retorikának, mely a világba a művészetten keresztül szeretne rendet belelátni.

Nem egyforma hangsúlyokkal kerül szóba a vitában a tragikum nézőre gyakorolt hatása sem. Beöthy jól ismeri az arisztotelészi katarzisz-fogalomnak a korban hozzáférhető külföldi és kortársi magyar recepcióját, de saját elképzelését nem kapcsolja közvetlenül egyik általa ismert kommentárhoz sem. Abból indul ki, hogy a tragédia keltette alapérzések, a félelem és a szánalom kellemetlenek, holott a tragédia végső hatása élvezetet és gyönyört vált ki, különben senki nem nézne tragédiákat. A kellemetlen benyomások pozitív-
vá válásának problémájára, saját elmélete logikájához következetesen, az egyetemes totális igazságának és az egyes ember részleges látásmódjának a különbségéből kiindulva talál feloldást: „Mi csak az egyes embert látjuk, a mint láthatjuk; az egyetemes pedig az egész emberiség rendjét, a mint látnia kell. Bűnhődéseket nem emberi mérték szerint méri ki, melyet félelem és szánalom ingat, hanem isteni igazság szerint, a mely megingathatatlan. [...] Ennek az igazságnak a megértésére, lelkünkbe fogadására vezet a tragikum.”⁸¹ Tehát az életet intéző hatalomnak a tisztább ismeretében, és az így elért kien-
gesztelődésben, megnyugvásban, fölemelkedésben összegződik mindaz a benyomás, melyet a tragédia a nézőben felkelteni képes. A költői igazságszolgáltatás túlzásaiban ekképp nem az aránytalanságot kell látni, hanem a mi igazságképünk mellett még valaminek a jelenlétét, ami több, mint a „mi világi igazságszolgáltatáshoz, terhelő és mentő okok aggodalmas mérlegeléséhez, részvétünk érvényesítéséhez szokott tekintetünk”.⁸² A költői igazság és a tragikai nemezisz Gyulainál érezhető árnyalatnyi különbsége Beöthynél eltűnik, de eltűnik az esztétikai hatás kimondhatatlan momentuma is, s a nézőben semmi kétség nem marad afelől, hogy a világ egyetemes rendje biztos alapokon áll, s örökre fennmarad. Eme biztonság megértésében és átélésében van a tragikum katartikus hatása.

Rákosi gondolatai jellegüket tekintve nem sokban különböznek a Beöthyéitől. A hatás gyökerét ő is a tragikus hős sorsának aránytalanságaiban keresi, azzal a különbséggel, hogy a kiegyenlítő forrása nem az egyetemes világrend megnyugvása, mint Beöthynél (hiszen ott az egyetemes felől nézve eleve nincs is aránytalanság), hanem a társadalmi rendként megjelenő világrend békéjének helyreállása.⁸³ A hatást, mint Gyulai, négy érzés együtteseként értékeli, de azokat nem a bűn és bűnhődés kapcsolatára vezeti vissza, hanem a tragikus hős nagyságára vonatkoztatott reflexióként tárgyalja. Eszerint az emberi nagyság láttán gyönyör ébred a befogadóban, a hős sorsa részvétet kelt benne, végzetessége megrendíti, félelemmel tölti el, a helyreállt erkölcsi egyensúly pedig megnyugtatóan hat rá. Látható módon Rákosi elméletében, akárcsak a Beöthyében, a tragédia hatása valójában az elmélet igazságát igazolja, és nincs arra utaló jel, hogy a tragédia többet tudna nyújtani annál, amit a rendszerekben foglalt tanítás már eleve tartalmaz.

Péterfy a tragikai érzés keletkezését nem valamiféle racionálisan igazolható világnézet következményeként láttatja, hanem a hétköznapi értelemben vett tragikus érzés tapasztalatából kiindulva keresi a választ a tragédia nyújtotta esztétikai élményre. Így jut annak formai lényegéhez, mely szerint a tragikum mindig ellentétek egymásba csapódására való érzelmi reflexióként jön létre. A reakció kulcseleme a részvét, „az a mély, mely emberi voltunk tövén fakadva, lelkünket felrázza önös elszigeteltségéből s mintegy beolvasztja mások sorsába”.⁸⁴ A részvét tehát nem a szemlélő távolságtartását rögzíti, mint Gyulainál, Beöthynél vagy Rákosinál, hanem a befogadó ott-létének egzisztenciális mozzanata, s akkor válik tragikai élménnyé, mikor a megdöbbenés elemével társul. A megrendülés az emberi sors titokzatos hatalmának, és az élet végzettségének intenzív átélése révén jön létre: „megdöbbenésünk az emberi kivételesség érzetének megalázódásából fakad. Az egyén ki nagy volt gonoszban, jóban, kin részvétünk, bámulatunk csüggött, csak hulláma az életnek, melynek örök folyamába elvegyül, mint ezeryi más.”⁸⁵ Ennek megfelelően a katarzisban rejlő felemelő mozzanat, sem lehet más, mint az emberi lét korlátozottságának a belátása, és a sorsközösség élményében önmagam végességének, időbe-vetettségének felismerése, ezáltal pedig a mélyebb önismeret: „Mikor a sors kereke forgását halljuk, fontoskodó törpeségünk megszűnik zakatolni. Innen a tragikai érzélem nemesítő volta s innen a nyárspolgár borzódzása a tragikumtól, mert az kicsinyes egoizmusa körét túllépi, megrontja, amit pedig az illető még tréfából sem tűr el. Innen a tragikai érzelemben a főséges eleme is, mely midőn lesujt, fölemel; fölemel egyéniségünk békóiból az emberi sors megértéséhez. Ez az egoizmus ellenessége a tragikai érzelemnek szülője a drámai »Katharsis«-nak is.”⁸⁶ A nemezis tehát teljesen elszakad a költői igazságszolgáltatás fogalmától, a tragikum végső benyomása nem igazol semmilyen logikus rendszert, ami Péterfy szerint nem lehetetlen ugyan, de mindenképpen kimutat az esztétikai tapasztalat köréből: „Hogy a kiváló, a hatalmas, a rendkívüli bukásának még milyen más értelme is van, az tulajdonképpen nem tartozik már a tragikai érzés körébe. Candide azt fogja mondani, a világrend kívánja; a pesszimista érvet követi belőle a világ hitványságára; a moralista összefüggést keres bűn és büntetés között. De valójában a tragikai érzés független a moráltól és független minden filozófiai rendszertől is.”⁸⁷ A tragédia értékmentő misszióját Péterfy sem tagadja, de azt másképp képzei el. Az érték, vagy az erkölcsi elem nem vész el a tragédiából és a tragikum hatásából, ám nem a nemezis megtorló hatalmában, a költői igazságszolgáltatásban jelenik meg, hanem mondhatni, annak ellenére, illetve azzal szemben. Péterfynek a költői igazságszolgáltatásról szóló dolgozata több helyen nyomatékosítja ennek fontosságát: „(a költő) az emberben a jónak, nemesnek fenségét minden külső sorsától független értékét szemlélteti.”⁸⁸ Sőt, a jószág annyira az ember sajátja, hogy még akkor is jelen van a tragikus hősből, amikor látszólag nincs, mint ahogy

Macbeth és III. Richard kapcsán írja: „Megnyilatkozik bennük a jó független hatalma, mint lelki furdalás, mint egy nyugalomra soha nem hozható belső meghasonlás s ennél magasabbat drámájuk nem mutathat. Ennek megértésére nem kell az absztrakt világrendben nyugvó erkölcsi törvények rendszere s a belőle vett lakolás elmélete.”⁸⁹ A tragikum értékeket felmutató szerepe tehát nem szűnik meg azzal, hogy nem egy zárt láncolatú világnézeti rendszer érvényesüléseként fogadjuk, és hogy a hatását nem erkölcsi értékek, vagy egy világrend afirmációjához kötjük. Ami Gyulainak és Péterfynek a tragikum esztétikájáról szóló gondolatait leginkább összeköti, az a művészet élményszerűségének a hangsúlyozása, az elméletek erőltettségétől való elhatárolódás, csakhogy látni kell, hogy Gyulai számára emellett és ezzel együtt legalább annyira fontos, sőt fontosabb a nemzetivel egybefonódó keresztényi értékek védelme, ami így természetesen rendszeresen felülírja az előbbit. Péterfy a századvég idején ennek már semmi szükségét nem érzi, szemben például Beöthyvel vagy Rákosival, akik más-más módon, de rögzíteni akarják a Gyulai által is képviselt afirmatív tragikumelméleti hagyományt. Talán ezért is szabadulhatnak fel nála, és tűnhetnek el a másik kettőnél, a tragikum antik élményének azon elfojtott elemei, melyek Gyulai írásaiban észrevehető módon felbukkannak. Természetesen ennél fogva Péterfynél ez már nemcsak egy esztétikai tragikumkoncepció következménye, hanem egy nietzschei fordulatként is érthető paradigmaváltás, mely olyan alapvető fogalmakkal sem számol, mint a tragikai vétség (mert mihez képest számít valami bűnnek), vagy mint a költői igazságszolgáltatás (mert hol van a sorsban az igazság). Gyulai tragikumfelfogását tehát nemcsak azért érdemes a tragikum-vita összefüggésében olvasni és viszont, mert nyilvánvalóvá válhatnak a hagyományhoz való viszonyulás különböző módjai, hanem azért is, mert kontextusuk szembesíthet azzal, hogy egy paradigmaváltás lehetősége már ott rejlik abban is, amihez képest majd megtörténik.

Összefoglalás

Gyulai Pál életművében nem elhanyagolható szerepet kapnak dramaturgiai dolgozatai, melyek nagy számban születtek pályájának minden szakaszán. Elméleti tételekbe, legalábbis írásos formában, soha nem rendezte drámaelméleti nézeteit, még ha néhány írásában tesz is erre irányuló kísérleti kezdeményeket. Mintha annak az elvnek akart volna engedelmessé válni, amelyet Péterfy Jenő úgy fogalmazott meg, hogy „esztétikai elméletben nem az eszmét kell magyaráznunk, hanem a példákat”.⁹⁰ Ebből következik az is, hogy a kritikáiban jelentkező, a tragédiákra alkalmazott normarendszerének érték-specifikumai, bár jól körvonalazhatók, de nem rögzíthetők véglegesen, s azon kísérleteknek is ellenállnak, melyek a pálya különböző szakaszaihoz különböző előjelű fejlődési stádiumokat rendelnek. Az életmű olyan jellegű

írásaiból, melyek a tragikumhoz kapcsolódnak, a mai olvasó számára éppen azok a részek lehetnek érdekesek, melyek egymáshoz és a körvonalazódó normarendszerhez képest is elmozdulásokat mutatnak, illetve ilyeneket előidéző kérdésfeltevéseket tesznek lehetővé. A normarendszer meghatározó fogalmainak – erkölcsi világrend, nemezis, tragikus vétség, bűnhődés, költői igazságszolgáltatás, kiengesztelődés –, melyek a XIX. századi magyar tragikum-diskurzusban leírhatóvá teszik a tragikum természetét, Gyulainál különböző kontextusokban megjelenő jelentésváltozatai, illetve értelmi eltolódásai, elkülönöződései teremtenek lehetőséget olyan kérdések megfogalmazására, melyek bizonyos feszültség jelenlétét teszik érezhetővé. Ennek jelentősége leginkább akkor válik láthatóvá, ha a század végén megjelenő tragikum-vita kontextusában helyezük el a Gyulai-szövegekben felvetődő problémákat. A vita a tragikai vétség problémája kapcsán robbant ki, de az alapkonfliktus mélyebb kérdéseket érint, olyanokat, melyek egyrészt világnézeti meggyőződésekre, másrészt pedig ezeket a tragédiára alkalmazni kívánó normatív esztétika ügyére épülnek. Gyulainál a világnézeti konfliktus abban érezhető, hogy a tragikus világlátásra utaló nyomok (a világrend definiálhatóságának eltolódásai, a nemezis kérlelhetetlensége, a bűnös szabad akarat végzetességében bujkáló ironia, a kiengesztelődés fogalmában a megváltással azonosítódó áldozati rítus, a katarzis fogalmiasításának lehetetlensége) elfedődnek egy a keresztényi értékrend védelme mellett elkötelezett retorika által. A tragikum-vitában Beöthy megszüntetni igyekszik a tragikum jelenségében rejlő, világnézeti nyugtalanságra okot adó tényezőket, és egy hegeli-vischeri alapon szervezett zárt láncolatú monista rendszert hoz létre, melyben az egyén minden kiválósága ellenére csak másodlagos szereplő az egyetemes mellett. A cél nyilvánvalóan az, hogy az örök rendbe vetett bizalom megerősítést nyerjen, tehát ebből a szempontból Beöthy valóban továbbfejleszti, kiteljesíti a Gyulainál rejlő intenciókat. Rákosi ellensúlyozni igyekszik az egyént bűnbakká alacsonyító tragikumelméletek torzulásait, melynek jelenlétét ő már Gyulainál is érzékeli. Az egyén-világrend helyett az egyén-világ oppozícióját ajánlja, de az individualitás heroizálása is csak ugyanazt a célt szolgálja, mint Beöthynél az egyetemes: a világrend keresztényi módon felfogott afirmációját. Péterfynél éled fel újra a tragikus világlátás élménye, mely a sors kiszámíthatatlanságát és az emberi lét időbevettségének a tapasztalatát, annak elementáris megnyilatkozását látja a tragédiában. S ezt nála a tragikumhoz hagyományosan hozzákapcsolt keresztényi retorika felszámolása is jelzi. Hangsúlyosabban és észrevehetőbben jelentkezik a vita alapkonfliktusának másik lényeges kérdéscsoportja, mely Gyulainál annak paradoxitásában érződik, hogy egyfelől az élményszerűség megkötések nélküli spontaneitását várja el a befogadástól, ezért sem alkot rendszert, másfelől pedig olyan esztétikai normatívák harcos védelme jellemzi, melyek erősítik az emberben rejlő örök erkölcsiségnek és az Isten által szavatolt

világrendnek a harmonikusságát. A tragikum-vitában ez a feszültség Beöthy és Rákosi számára már nem probléma, bár Rákosinak deklarált módszertani tétele, hogy a művekből kell kiindulni, több helyen is egyértelművé válhat, ami Beöthynél sem kérdés, hogy az irodalom csak példatárként szolgál az elmélet alátámasztására. Péterfy szándéka a tragédia befogadásának közvetlen élményéhez való visszatérésre a vitában kezdettől fogva nyilvánvaló, s a közvetlen affirmációs törekvésről való lemondás lehetővé teszi, hogy a tragédia befogadásában felszabaduljon annak lehetősége, hogy az ember saját létének nem előre megszabott elméleti stratégiáival találkozzék, hanem a sors élményével szembesülve az emberi sorsközösség és önmaga korlátainak mélyebb ismeretére tegyen szert. A tragédiának tulajdonított pedagógiai szándék tehát egyik teória esetében sem számolódik fel teljesen, de mindenkinél más-képp jelentkezik. Gyulai szerint a tragédia szélesebb értelemben vett erkölcsisígre és okosságra nevel, Beöthy az egyetemes mindenhatóságának, Rákosi az emberi nagyságnak tiszteletét érzi a legfontosabbnak, Péterfy pedig a sorssal való szembesülés lehetőségét emeli ki. Mindemellett a művekkel való személyes találkozás elméletek feletti jelentőségének csak Gyulai és Péterfy szövegei adnak hangot, s talán ez a mozzanat hozza legközelebb őket egymáshoz a tragikumhoz való viszonyulásuk tekintetében, s ez teszi lehetővé azt is, hogy a Gyulainál felbukkanni látszó tragikus világnézetre utaló jegyeket, éppen az ő felfedezettjének tragikum-látásában véljük újra megtalálhatónak.⁹¹ Jóllehet a korban elfogadott tragikumelméleti hagyomány által is legitimált, és Gyulai által vállalt morális-keresztényi értékrendet inkább Beöthy metafizikai rendszerében láthatjuk beteljesedni és egyben nyilvánvaló fordulóponthoz érkezni.

1 GYULAI Pál, *Még egyszer Ristori II.* (1856) = *Uő, Dramaturgiai dolgozatok, I–II.*, Bp., 1908, I., 207–208.

2 Ez az igény részben valamiféle ellenhatásként támad fel a Magyarországon is divattossá válni látszó újabb francia romantikus dráma epikai irányba történő elmozdulásával szemben, – legalábbis Gyulai szövegei erről tanúskodnak –, részben pedig, főleg a történeti dráma kapcsán kerül előtérbe, mint amely „a múlt dicsőségével éleszti a jelent s a jelen eszméit és érzéseit kölcsönzi a múltnak”. (GYULAI Pál, *Az esküvés* [1881] = *Uő, i. m.*, 545.) Mindemellett Gyulai meglehetősen szkeptikussal fogadta még a jelentős színházi sikert magukénak tudható próbálkozásokat is, egyedül talán Szigligeti Ede művészetében lát olyan tendenciákat, melyek némi reményke-

désre adhatnak okot a magyar drámairodalom fejlődését illetően.

3 Jelzi ezt az is, hogy a korabeli sajtó szinte minden orgánuma fontosnak látta színkritikák közlését, nemegyszer teret engedve éles vitáknak és véleménykülönbségek megnyilatkozásának, mind az egyes művek, mind pedig ezek előadása kapcsán. Bár igaz, hogy már a harmincas évek divatlapjai is (*Rajzolatok, Honművész* stb.) fontos feladatuknak tartották a színházi eseményekhez való rendszeres hozzászólást, ezek ritkán mélyedtek el a dráma esztétikai-filozófiai kérdéseiben, inkább a társasélet fellerdítésében igyekeztek szerepet vállalni.

4 „Sokat szólt Gyulai a tragikum fogalmáról. Előtte nem volt magyar kritikus, ki e fogalom rejtelmes mélységébe behatolt volna.”

(RIEDL Frigyes, *Gyulai Pál*, Bp., 1911, 24.) lásd még VOINOVICH Géza, *Gyulai Pál*, Bp., 1926, 17.

5 Lásd KOVÁCS Kálmán, *Fejezet a magyar kritika történetéből. Gyulai Pál irodalmi elveinek kialakulása (1850–1860)*, Bp., 1963, ill. HERMANN István, *Gyulai Pál esztétikája*, Bp., 1956.

6 DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége*, Bp., 1992, 11.

7 Idézi MITROVICS Gyula, *Gyulai Pál esztétikája*, Bp., 1926, 26., ill. DÓCZY Jenő, *Gyulai Pál kritikai elvei*, Bp., 1922, 17.

8 GYULAI Pál, *Pályavígjátékok (1864)* = Uő, *Drámai dolgozatok*, II., 8.

9 GYULAI Pál, *Diocletian (1855)* = Uő, *Válogatott művei*, Bp., 1989, 238.

10 GYULAI Pál, *Pinkösd napja (1853)* = GYULAI Pál *Kritikai Dolgozatainak Újabb Gyűjteménye*, Bp., 1927, 20–21. Idézi KOVÁCS Kálmán, *i. m.*, 87. Itt érdemes megjegyezni azt is, hogy Kovács Kálmán összefüggést lát Gyulai idézett szövege és Sükei Károly ekkoriban megjelent *Kritika és művészet* című írása között. Ebben például a következőt írja Sükei: „a műtörténész – kiindulási pontja a szüntelenül mozgó, fejlődő, alakjában változó, tényszerű történeti élet lévén – semmi általános művészi eszmét, úgy nevezett esztétikai evangéliumot nem fog kijelenteni, s mindazon szabályokat, melyeket a nagy költők műveiből kifejt, csak úgy fogja tekinteni, mint időszerinti evangéliumot, a hogy Goethe nyilatkozott saját művészetéről.” Idézi KOVÁCS Kálmán, *uo.*

11 Ahogy Gyulai fogalmaz egy helyen: „Még egyszer erősítem, hogy a költészet örök és a kritika önkényes szabályai között nagy a különbség.” Idézi MITROVICS Gyula, *i. m.*, 62.

12 Uo., 33.

13 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs. Felolvasatott a Kisfaludy-Társaság 1887 február 6-án tartott ülésén* = Uő, *Munkái*, I–IV., Bp., 1937, IV., 206.

14 Lásd GYULAI Pál, *A Szent-Iván éji álom (1864)* = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., 107–108.

15 Ezzel kapcsolatban lásd DÁVIDHÁZI Péter, *Gyulai Pál történelemszemlélete*, ItK, 1972/5–6., 580–600., illetve KOVÁCS Kálmán, *i. m.*, 106.

16 GYULAI Pál, *Diocletian*, 239.

17 GYULAI Pál, *A francia klasszikai drámáról (1867)* = Uő, *Válogatott művei*, 344., 368.

18 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs*, 206.

19 BARTA János, *Jegyzetek a XIX. századi magyar tragikumelméletekről*, *Studia Litteraria*, Debrecen, 1971, 15.

20 GYULAI Pál, *A gályarab (1864)* = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., 70.

21 GYULAI Pál, *Montjoye* = *uo.*, II., 186.

22 GYULAI Pál, *Az esküvés* = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, II., 549.

23 BARTA János, *i. m.*, 15.

24 DÓCZY Jenő, *i. m.*, 7.

25 Jan BREMER, *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1969. Bremer három különböző jelentését különíti el a *hamart* tövű szavaknak:

1. miss: to fail of purpose (célt téveszteni), 2. err: to blunder, to make a mistake (melléfogni, hibát elkövetni), 3. offend: to break the law, to act wickedly (törvényt szegni, elvete-mülten cselekedni).

26 GYULAI Pál, *A menekültek (1863)* = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 415–416.

27 GYULAI Pál, *XI-ik Lajos (1863)* = *uo.*, I., 374–375.

28 GYULAI Pál, *Alföldi szinműtár (1850)* = *uo.*, I., 12.

29 GYULAI Pál, *A család öröme (1863)* = *uo.*, I., 425.

30 GYULAI Pál, *Az apám felesége (1864)* = *uo.*, II., 20.

31 KOVÁCS Kálmán, *i. m.*, 265.

32 BARTA János, *i. m.*, 12.

33 GYULAI Pál, *Lelkiismeret (1855)* = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 87.

34 GYULAI Pál, *Stuart Mária (1865)* = *uo.*, II., 265.

35 GYULAI Pál, *Szigligeti és újabb színművei (1873)* = *uo.*, II., 416.

36 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs*, 206.

37 Uo., 211.

38 A nemzeti és erkölcsi értékrend összefonódására érdekes nyelvi példát szolgáltat egy Rousseau-tól való idézet is, melyet Gyulai egyszer eredeti formájában említ: „Midőn az erény elhagyja a szívet az ajkakra menekül.” [*A márványhölgyek (1855)* = Uő, *Dramaturgiai dolgozatok*, I., 67.], másszor pedig módosítva, mintegy palimpszesztet alkotva írja újra: „Ha

a hazafiság elhagyja szívet, rendesen az ajkára száll." [Egy kis curiosum (1858) = *uo.*, I., 325.]

39 GYULAI Pál, *Zilahy Károly munkái* = *Uő, Válogatott művei*, 136.

40 GYULAI Pál, *A márványhölgyek* (1855) = *Uő, Dramaturgiai dolgozatok*, I., 67.

41 GYULAI Pál, *Dózsa György* = *Uő, Válogatott művei*, 289–290.

42 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs*, 203.

43 „Ha csak a bűnhődést látjuk s nem egyszerűen a tévedést, a drámai felindulást alkotó négy érzés közül, minők a részvét és félelem, szánalom és megnyugvás, csak a két utóbbit veheti igénybe a költő, s azt is csak hiányosan, mert egyik a másiknak következménye.” GYULAI Pál, *Budai színház* (1867) = *Uő, Dramaturgiai dolgozatok*, II., 349–350.

44 Jó példa erre, amikor Szigligeti egy darabja kapcsán nehezényezi, hogy mivel nincs igazi bűnhődés, nincs igazi megnyugvás sem: „Felindulásunk megnyugtatóra vár az erkölcsi világrend alapján, s a költő megnyugtató helyett csak elérzékenyít, pusztán könyörületre hangol, mi igen helyén lehet az életben, de nem drámai emóció, nem költői igazságszolgáltatás.” GYULAI Pál, *A lelenc* (1863) = *Uő, Válogatott művei*, 330.

45 GYULAI Pál, *A francia klasszikai drámáról* = *Uő, Válogatott művei*, 355.

46 Érdekes az az apró módosulás, mellyel a szó GYULAI egyik írásában megjelenik: költői igazságszolgáltatás [Richelieu (1863) = *Uő, Dramaturgiai dolgozatok*, I., 431.], mely így egyszerre jelentheti az igazságnak való kiszolgáltatottságot és az igazság kiszolgáltatottságát, önmagában is megteremtve azt a feszültséget, amelyet az elmélet magában hordoz. Lásd még: „Melyik szolgálja jobban a keresztény morált és költői idealizmust? Shakespeare kegyetlensége-e vagy Kotzebue érzékeny szíve? (Kiem. tőlem – K. T.) GYULAI Pál, *A lelenc*, 328.

47 GYULAI Pál, *Még egyszer Ristori II.* (1856) = *Uő, Dramaturgiai dolgozatok*, I., 202.

48 GYULAI Pál, *A nemzeti színház és dráma-irodalmunk* (1857) = *Uő, Válogatott művei*, 277.

49 Itt illik revideálnom egy múltbéli állítást, melyben Dávidházival szemben azt hangsúlyoztam, hogy Gyulai a katarzisz fogalmát a kiengesztelődéssel azonos értelemben

használja, mivel korábban – kissé felszínesen – Gyulai elméletét jómagam is tisztán morális tendenciájának láttam. Ám mivel a fentiek alapján meggyőzőnek tűnik, hogy a tragédia hatásában csak annyira azonosítható a keresztényi és a görög értelemben vett megtisztulás, mint amennyire szét is választható, ma már én is úgy gondolom, hogy Dávidházi Péter „idevágó kommentárjával nincs vitám, mert lényegében egyetértünk”. [Lásd DÁVIDHÁZI Péter, *Kétségben apokalipszis és feltámadás között* (*A nemzetihalál vörösmartys látomása Toldy irodalomtörténetében*), *Alföld*, 2002/1., 70.]

50 GYULAI Pál, *A menekültek* (1863) = *Uő, Dramaturgiai dolgozatok*, I., 416.

51 GYULAI Pál, *Művészet és erkölcs*, 207.

52 „Még lehet, hogy egész Berlinben talán csak én voltam annyira elragadtatva, én, szegény ábrándozó, aki évek óta esengem a tragédiát és évek óta nélkülözöm. De tehetek róla, hogy én néha a színházban a fölindulást, a megilletődést keresem: vágyom visszaidézni tündező álmaimat, elpazarolt könnyeimet, s egy felemelkedett érzésben feledni az élet apró nyomorúságait?” GYULAI Pál, *Signora Ristori* (1855) = *Uő, Válogatott művei*, 245.

53 GYULAI Pál, *Szigligeti és újabb színművei* (1873) = *Uő, Dramaturgiai dolgozatok*, II., 402.

54 DÓCZY Péter, *i. m.*, 1.

55 RIEDL Frigyes, *i. m.*, 25.

56 Felelevenítendő, a történetet röviden úgy foglalhatnánk össze, hogy Rákosi Jenő a *Budapesti Hírlapba* írt, Gyulai elemzéséről szóló, recenziójában cáfolta, hogy Bánk a bűne miatt bűnhődik, s hogy általában a tragikus hős bukása a tragikus vétségre lenne visszavezethető, amire Beöthy Zsolt készülő tragikum-monográfiájában választott, védve Gyulai álláspontját. A vita Beöthy, majd pedig Rákosi könyvének a megjelenésével szélesedett ki, támadó és védelmező csoportokra osztva a korabeli kritikai társadalmat. A hírlapi csatározásokból a többitől elütő megközelítésmódjával és szemléletével Péterfy Jenő később megjelenő recenziója emelkedett ki, akit ezáltal a vita harmadik résztvevőjeként emleget az irodalomtörténet.

57 KOVÁCS Kálmán, *i. m.* 96.

58 „A tragikum fejtegetésénél gyakran és helyesen halljuk emlegetni, hogy nemcsak a

bűnök, hanem az erények tévedései idézik fel a megtorlást. Gyulai Pál is, Kemény Zsigmond költészetével foglalkozva, jellemzőleg emeli ki e gondolatot." BEÖTHY Zsolt, *A tragikum*, Bp., 1885, 146.

59 Uo., 328.

60 Uo., 41.

61 RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, Bp., 1885, 33.

62 Uo., 34–35.

63 Fontos megjegyezni, hogy Rákosi szerint az önszabályozással működőképessé tett világ eme anyagi és erkölcsi feltételrendszerét akkor is el kell fogadni, ha negatív hatalmak kezébe kerül, mivel „a világrenden kívül, mintegy nála nélkül nincs társadalom, lehetetlen maga az ember is, akit az állattól nem annyira nagyobb intelligenciája különböztet meg, hanem abbéli társas természete, hogy öntudatos része a maga köztársaságának, eltökélés szerint és saját választásából teljesít benne hivatást”. Uo., 35.

64 Uo., 56.

65 Uo., 57.

66 Sok egyéb mellett, ezért sem érthetünk egyet Pozsvai Györgyi tanulmányában foglaltakkal, mely szerint Rákosi „morálfilozófiai kötelékeitől is eloldozta és a „laicizált, finális keresztény teleológia”-tól is függetlenítette a tragikum fogalmát.” Lásd POZSVAI Györgyi, *A tragikum individualizálódása és/vagy az individuuum tragikuma Rákosi Jenő esztétikájában*, Alfvöld, 2002/1., 72.

67 PÉTERFY Jenő, *A tragikum = Uő, Válogatott művei*, Bp., 1986, 31.?

68 BEÖTHY Zsolt, *i. m.*, 291.

69 Uo., 282.

70 „Az irgalmatlanul sújtó nemezist nem tekintjük és követeljük büntetésnek, a szó szoros értelmében és a fogalom minden föltételével.” Uo., 288.

71 Mondhatnánk: az egyetemes annyira egy, hogy nem lehet kettő. A tragikus hős páthosza egyszerre kiválóság és gyarlóság, nagyság és végzet, melyekből az első mindig az egyetemesé, a második pedig mintha csak azért kellene, hogy az egyetemes még inkább önmaga lehessen. Erről árulkodik annak a szövegrésznek a retorikája, mely az egyetemes elleni kitérés utolsó pillanatait mutatja be. A vadászat és a természeti fenség meta-

forikájával kifejezett páthosz, itt akár erotikus várakozásként is érthető, mintegy megidézve a szexus egyesítő potenciáit. „Fegyvere nyugszik; de a sejtelen izgatja, hogy ki kell vonnia, ha czélt akar érní. Már nem akar és érez más mint magát; az összeütkezés azzal, a mi magán kívül esik, csak idő kérdése. A megdagadt folyam vészes zajgással rohan a sziklák között; még mitsem pusztított, de már fölzúdult és túlsapott medrén; áradata mihamarabb utól fogja érní a menekvőket, kiket eltemet, s rátalál a házra, melyet romba dönt.” Uo., 281–282.

72 RÁKOSI Jenő, *i. m.*, 48.

73 Látható, hogy tendenciáját tekintve mindkét elmélet vallási apparátust mozgat, akárcsak a tragédia keresztényi jellegét és kiengesztelő momentumát középpontba helyező Gyulai. Az érdekes az, hogy míg Beöthy elvonatkoztatott metafizikaként látja esélyét a tragédia mediális funkcióját illető beszédnek, addig Rákosi a reális világban megvalósuló heroizmus történetével gondolja elmondhatónak ugyanezt. Így kerül argumentációjuk előterébe Krisztus is, akit elmélete előfeltevéseinek megfelelően értékel mindkét fél. Beöthy szerint a megváltó nem tragikus alak, mivel nincs meghasonlásban az egyetemessel, Krisztus azzal tökéletesen egy: maga az Isten, tehát nincs vétség, nincs sors, és nincs bukás sem, mivel minden egy felsőbb terv szerint történik. Rákosinál Krisztus elsősorban ember, tehát tragikus hős, sőt minden ilyennek archetípusa. Emberi formájában a jogaitól megfosztott isteni világrend kel életre, s mint ilyen a kisszerű világ keretei között nem juthatván érvényre, szükségszerűen pusztul el, de halálával győzelemre jut az, ami halhatatlan benne.

74 PÉTERFY Jenő, *i. m.*, 24–25.

75 Uo., 30.

76 Uo., 34.

77 Uo., 32.

78 Ha a tragédia szó etimológiája adta zenei metaforika közegében maradjunk, akkor akár mondhatnánk azt is, hogy Péterfy a tragédiához mint a dionüszoszi beavatás-misztériumok kecskedalához igyekszik visszatérni, s nem próbál meg belőle sem valamilyen felsőbb hatalmat tömjénező szimfóniát írni,

mint Beöthy, sem pedig az emberi nagyságot dicsőítő forradalmi himnuszot komponálni, mint Rákosi.

79 Uo., 25.

80 Uo., 26.

81 BEÖTHY Zsolt, *i. m.*, 555.

82 Uo., 564.

83 Rákosi szövege néhol retorikáját tekintve is közel áll a Gyulaira és Beöthyre jellemző vallásos-pathetikus beszédmódhoz: „Mert szép és fenséges látvány az ember érzelmeinek, indulatainak, vágyainak szertelen nagyságában; félelmes is azonban és emberi részvétünkre méltó törekeny végességében és mindenképpen gyengébb a rendnél, amely állandó és a hős bukása által megújodik, hogy felettünk kisebbek felett mindörökké örököljék.” RÁKOSI Jenő, *i. m.*, 87.

84 PÉTERFY Jenő, *i. m.*, 22–23.

85 Uo., 23. A metaforában érzékelhetővé válik, hogy miként alakul át az a többeknél szövegszerűen fellelhető, a hagyományban Aranyon, Gyulain keresztül Beöthyig és Rákosiig uralkodó gondolat, mely szerint a tragikus hőst az különbözteti meg az eposzitól, hogy míg ez a sors folyamával mintegy egyesül, addig amaz szembeüszik az árral és elmerül. Itt nemcsak a hős nagyságának relativizmusa válik nyilvánvalóbbá, de az is, hogy a víz nem egy felsőbb gondviselő akarat, a világrend szimbóluma, hanem a folyton változó idő, és a kiszámíthatatlan sors jelképe.

86 Uo., 26.

87 Uo., 24. Eljátszhatunk a gondolattal, hogy ha a példának a mi kontextusunkban egyfajta kicsinyítő tükörként vagy allegorizisként adunk jelentést, akkor akár Péterfy és a másik három tragikumfelfogás különbségének a kifejezésére is alkalmasnak tűnhetnek. Candide így nem lenne más, mint Beöthy, aki a német idealizmus nyomán monizmusának igazolását találja meg a tragédiában, a pesszimista jelző nyilván Schopenhauerre utal, de az ő világlátásának előfeltevései Rákositól sem idegenek, aki a világ kisszerűségét állítja szembe a tragikus nagysággal, s végül Gyulai, aki a tragédiában a rendezettség logikáját szeretné érvényesülve látni, s ezt a bűnre következő büntetés igazságát szolgáló aktusában érzi megvalósulónak.

88 PÉTERFY Jenő, *A költői igazságszolgáltatásról = Uó, Válogatott művei*, 48.

89 Uo., 49. Kemény Zsigmondról szóló eszszéjében is található erről tanúskodó lírai szépségű gondolatokat: „Mikor a szélművész nem zajlik, s csendesül a lélek, föltűnik mint álomkép a boldogság, mint ki nem mondható, nem profanált érzelem a gyöngéd vonzódás, a szeretet és szerelem, melyet a lemondó kedély kincs gyanánt rejt mélyébe, mint talizánt, mely a sorstól megóv. [...] A nemezis világa fölött így épül a kedélyben egy szebb világ, melynek képét onnan a sors ki nem tépheti.” *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró = PÉTERFY Jenő, Válogatott művei*, 583.

90 PÉTERFY Jenő, *A költői igazságszolgáltatásról*, 47.

91 Érdekes kísérlet lehetne néhány életrajzi adalék alapján végiggondolni a Gyulai-Péterfy viszonyt, természetesen mindezt az esztétikai szövegek dialógusának horizontjába helyezve. Konkrétan arra gondolok, hogy Angyal Dávid visszaemlékezései szerint Gyulai öregkorában nagyon gyakran hasonlította magát Lear királyhoz, Zimándi P. István Péterfyról szóló életrajzi monográfiájából pedig úgy tűnik, Gyulai úgy kezelte pártfogoltját, mintha gyermeke lett volna: az egyébként magányos és visszahúzódó Péterfyvel szakmailag és emberileg is sokat törődött. (Ugyanígy tudhatni azt is, hogy Beöthyt nem szerette, és Rákosival szemben is súlyos fenntartásai voltak.) Elhidegülésük, Zimándi szerint, éppen Péterfy tragikumról szóló dolgozataihoz kötődött, melyeket Gyulai teljes értetlenséggel fogadott. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy deklaratív szinten Beöthy és még Rákosi tragikum-elméletei is közelebb állnak a Gyulaiéhoz, mint a Péterfyé, akkor akár úgy is olvashatnánk a négy szöveg egymáshoz való viszonyát, mint egy Lear-történetet, ahol az apaí hatalmat éppen azok veszik semmibe, akik leginkább hangoztatják az iránta való elkötelezettségüket, az apa pedig azt látja legidegenebbnek, aki valójában a legközelebb áll hozzá („ehhez az emberhez nincs kulcsom” – jelentette ki Gyulai Péterfy öngyilkossága után). Persze mindez csak egy gondolati játék, de talán nem haszontalan.

Ady Endre: *Az anyám és én* *avagy a szubjektív líra kérdőjelei*

„Önmagára találásától kezdve a maga identitásának, szellemi kilétének lírai megválaszolása, körülírása volt számára a meghatározó indíték.”¹ Ki vagyok? Ki vagyok én, mint költő? Ez a kérdés az általunk vizsgált vers fő kérdése is. Ady szereti köteteit költői önarcképekkel indítani, az *Új Versek*, *Az Illés szekerén*, a *Szeretném*, ha szeretnének kötetek élén egyaránt önportré áll. Választásunk a talán kevésbé ismert *Az anyám és én* (1906) című versre esett.

A kritikai kiadás² jegyzete hangsúlyozza, hogy *Az anyám és én* „a lírai önarcképek sorozatának egyik újabb változata”, s hogy az anya csupán „mellék-figura”. Ezt az állítást egyúttal furcsának is nevezi, nyilván azért, mert a vers első ránézésre az anyáról szól, a címben is az anya áll az első helyen (a vers eredeti címe *Anyám* volt), és az első két versszakban a fiúról említés sem esik. Azonban nem is ezt az állítást kívánjuk megcáfolni vagy megerősíteni, elfogadjuk, hogy költői önarcképről van szó. A kérdés inkább az, hogy *milyen* ez a költői önarckép és *miért* volt szükség az anya alakjára? És ha már költői önarckép, miért jelenik meg a költő alakja (és a lírai én, aki talán azonos vele) csupán a háttérben? A vers által fölvetett problémákat a következőképp csoportosíthatjuk: 1. Milyen költőszerep jelenik meg a versben? 2. Poétikai szempontból az élménylíra vagy a tudatlíra terminus illik-e pontosabban a költeményre? 3. És végezetül: mennyiben nevezhető szubjektívnek ez a líra? Nem tűzzük ki célul, hogy minden kérdésre teljes és kimerítő választ fogunk adni, célunk inkább maga a kérdésfeltevés.

1. Végzetmótvum és művészsors

Figyeljük meg először az anya „rajzát”, mely az első két versszakban kerül a szemünk elé. Az anyáról festett portré szokatlan, inkább olyan, mintha a kedves rajza lenne: szikrákat szóró sötét haj, lángban égő „dió-szem”, büszke „kreol-arc”, „eper-ajak”, „ringó csípő”. A XIX. század első felében, különös tekintettel a biedermeierre, jellemzőbb volt a szorgalmas, családját szerető, gyermekeit gondosan nevelő édesanya képe, és az sem ritka, hogy egy versben a fiúi hála fejeződik ki (például Petőfi: *Füstbement terv, Egy estém otthon*). Ady is a *Versek* kötet *Itthon* (1899) című versében így ír édesanyjáról: „áldott

kezdeddel simogatsz meg". Ennek az attitűdnek itt nyoma sincs. Király István is megfigyelte ezt a lázadó mentalitást: „A népi-nemzeti irodalom kedvelt lírai hősnőjéről, az anyáról szól a költemény. Ady azonban nagyfokú tiszteletlenséggel kezelte az áthagyományozott költői témát. Szentségtörő módon a nőt, a nőstényt: a szép, büszke eper-ajkú, hajdani vágyódó-csókoló szeretőt láttatta az édesanyában.”³ Az anya és kedves egy alakban látása Adynál előfordul később is: „Akit én csókolok, elsápad, / Nem merem megcsókolni / Az anyámat.” (*Akit én csókolok*, 1908) Az asszonyról mint végzetet hozó lényről való elképzelés Ady mitologikus gondolkodásában gyökerezhet: „A termékenység [...] e mítoszi élménykörben nemcsak a természet, de az enyészet eseményét is magába foglalja. Hiszen a születés az élet létrejötte mellett a később elkerülhetetlen halál születését is jelenti. Így aki életet ad, egyben halált is ad. [...] A szülés képessége így a nőt »végzetes« lényvé, halálos sorsot adóvá teszi.”⁴ De Ady valami különös „családi mitológiát” is gyárt. Egyik cikkében a saját családján ülő átokról ír: „Ezen a mi famíliánkon valami átok ül. Az anyámét értem. Egyik nagybátyánk remek poéta volt. Aztán kispap lett s egy szomorú éjszakán agyonpuffantotta magát. Ha jól tudom, éppen itt történt Váradon. A nagynéninkről is szomorú mesét hallottunk. Azt meg a színpad ölte meg. [...] A vérben van a baj, a vérben...”⁵ A *Felboncolt szív* (1899) és *Az én elutazásom* (1900), *Haza a temetésre* (1900), *Májusi mese a szegény Barnabásról* (1900), *Lecsky Tóni* (1903), *A Vadághyak átka* (1904), *A tízmilliós Kleopátra* (1904), vagy az *Ottó* (1904) című novellákban is ez a motívum jelenik meg. Rokon ez a gondolkodásmód a pozitívizmuséval és a naturalizmuséval, melyeknek több képviselőjét Ady bizonyosan ismerte, így például hivatkozik cikkeiben Comte-ra, Taine-re, Zolára, Hauptmannra, a Goncourt testvérekre, Sudermannra, Ibsenre, Strindbergre, Bjørnsonra.

Az utolsó két versszakban az anya jelenbeli állapota kerül szemünk elé, amely ellentétes az első két versszakban leírt múltbelivel: „töpörödött, béna asszony”, „Fénye sincs ma a szemének, / Feketéje a hajának.” Az anya sorsa: szépsége, fiatalsága elmúlt, vágyai nem teljesedtek be. Élete elátkozott volt, ahogy a fia élete is az.

A 3–5. versszakban a fiú kerül előtérbe. Csak azért élt az anya, hogy megszülje a fiút, a költőt. Az anyának a végzet beteljesülésében van szerepe. Milyen ez a fiú, ki ez a fiú? Ő a „legbizarabb”, a „legsomorúbb” fiú, az „átok sarja”, „tehetetlen”, „pacsirta-álcás sirály”. Ebben a részben bontakozik ki a már előbb is emlegetett költői önarckép. Az *Új Versek* élen szereplő *Góg és Magó* (1905) származásából indul ki: ott magyar származását hangsúlyozza (nyilván azokkal szemben, akik nem tartották elég jó magyarnak), kiemelve ezzel költészetének magyar hagyományokban való gyökerezését. Itt családi gyökereire esik a hangsúly, a poéta-sors „átkának” utódról utódra való áthagyományozására. Ott bátran szembeszáll az értetlenekkel, ellenségeskedőkkel: „legyek az új, az énekes Vazul”, és hirdeti az újfajta költészet megvalósulását Magyarországon: „Mégiscsak száll új szárnyakon a dal / S ha el-

átkozza százszor Pusztaszer, / Mégis győztes, mégis új és magyar." Itt sokkal rezignáltabb: „új hangú tehetetlen”-nek, „pacsirta-álcás sirály”-nak nevezi magát.

Az *anyám és én* című költeményben megjelenő költői önarckép hasonlít az irodalomtörténetben ismeretes „elátkozott költő” (poète maudit)⁶ szerepéhez. Baudelaire a *Spleen és ideál* című ciklust a *Bénédiction* című verssel kezdi: „Midőn, felsőbb Erők titkos Parancsa folytán, / a Költő idejött az únott föld fölé, / rémulten anyja, és vad átkokat sikoltván / emelte öklét a szánó Ég felé: »– Ah, inkább viperát táplálni anyatéjjel, / mintsem megszülni egy ilyen boldogtalant! / Legyen átkozott a kurta kéjű éjjel, / mikor a Büntetés méhében megfogant!«” (ford.: Babits Mihály). Théophile Gautier *Charles Baudelaire* című tanulmányában pedig így ír a költői hivatásról: „A családban csakhamar jelentkeztek azok a visszas érzések, melyek a kis Baudelaire korán ébredő irodalmi hajlamai ellen berzenkedtek. Ez a félelem, melyet a szülők éreznek akkor, mikor fiukban először nyilatkozik meg a költészet gyászos adománya. [...] A szülőknek igazuk van. Mily szomorú, bizonytalan és nyomorult létre szánja magát az, – az anyagi gondokról nem is beszélve – aki elindul azon a fájdalmas úton, melyet irodalmi karriernek neveznek! Attól a naptól fogva bizvást tekintheti magát az emberi létezés kiközösítettjének: az ő aktivitásának vége, nem él tovább – csak szemléli azontúl az életet. Minden belső mozgalma analízis anyagává lesz számára. Önkénytelenül kettős lényvé válik s más tárgy híján, önmagának válik örök fürkészőjévé.”⁷ Baudelaire elhárította magától a költő közösséghez tartozásának, tanító szándékának gondolatát, s a „tisztá költészet” eszméjét hangoztatta. Ez erős kiválasztottságtudattal is együtt járt.⁸ Ady fölfogásában a költőre részben hasonló szerep hárul (lásd kiválasztottságtudat, a bűnben születettség eszméje), részben – talán a sajátos magyar viszonyok következtében is, talán lelkialkatának következtében is – a társadalmi újtó szerepkörét is magára vállalja.

De hogy nem utánzásról, nem a francia elődök majmolásáról van szó, azt bizonyítja, hogy az elátkozottság mint sajátosan a költőre nehezedő sors megjelenik Ady egészen korai publicisztikájában. A *Dies doloris* című cikket öccséhez írja, de voltaképp önvallomás: „Tetszett a fent írt hatalomnak olyan embereket is teremteni, akik gondolkoznak. Mi célja volt velük, alig sejtem. A tudás az élet átka s a gondolkodás a tudás alapja. Ezek a gondolkozó emberek pedig a legszerencsétlenebb páriák. [...] Lehet, hogy az *utolsó* órában én is megszűnöm filozofálni s csak érezni fogom egy *talán* tévesztett élet átokszerű szemrehányását, de most képtelen vagyok, mert – mondom – a magamfajta embernek lépteit nem az akarat – a végzet irányítja.”⁹ A „nagy emberek” kiválasztatnak a sorstól, nem akaratuk által cselekszenek. A kiválasztottság és a sors általi előre elrendeltség Ady szemléletének fontos eleme.¹⁰ A tehetség nem öröm, hanem súlyos teher: „Még pályája legelején volt s már éreznie kellett, hogy az élet minden lépését gyűlölködő állja el.

Éreznie kellett, hogy a tehetség nem áldás, átok."¹¹ A tehetséges ember szemében áll a világgal.¹²

Nem csupán Ady publicisztikájában, de költészetében is – már első kötetekben – megjelenik az átok-motívum a költőssorral összekapcsolva (*Nem élek én tovább* 1898, *Ismeretlen átok* 1899, *Válasz* 1899, *Álmodom...* 1899). A művész-sorshoz tartozik az is, hogy a költőt értetlenül fogadja a publikum (például *Misztérium* 1900).¹³

A költőszereppel kapcsolatban a „pacsirta-álcás sirály” sor értelmezése elkerülhetetlen, de korántsem egyszerű. Annyi nyilvánvaló, hogy ez a sor is a költőlétre vonatkozik. A sirály a művészi és társadalmi megújulás kezdeményezőivel hozható kapcsolatba Ady gondolkodásában. Csupán két példát hozunk. „Mert nyolcvan esztendő óta egyebet sem csináltak színpadok és színészek és színpadi írók, mint kiskorúságban tartották a közönséget. Mულattatták színes kavicsokkal, szappanbuborékokkal. Most kezd terhessé válni az idők járása, ostromolják a régi világot, viharok készülnek, csapkodnak a sirályok.”¹⁴ Vagy később: „Hiszem és vallom, hogy a forradalmi megújulás kikerülhetetlen Magyarországon. Itt van már a csodálatos, áldott vihar az ő hírnökeivel, szent sirályjaival.”¹⁵ A világirodalomból az Ady által is jól ismert Csehov *A sirály* című drámáját említhetjük meg, melyben a sirály többértelmű szimbólum, vagy Baudelaire *Az albatrosz* című költeményét (az albatrosz szintén vizek fölött szárnyaló madár), melyben az albatrosz a költői lét allegóriája. A pacsirta a költészetben hagyományosan egyrészt a tavasz előhírnöke, másrészt a költőt szimbolizálhatja. De miért kellene álcának tekinteni a „pacsirtaságot”? S vajon a siráltság az újat akarás jelképe volna, s a költészet ehhez csupán eszköz, álca, amivel elrejtheti az igazi énjét? Esetleg a pacsirtaság a romantikus költészetfelfogást jelölné, a sirály pedig a modernet, és Ady úgy gondolná, hogy bár a modern költészetet képviseli, szükség van a romantikus álcára? Vagy, hogyha az előző sorral is egybevetjük („új hangú tehetlent”), a sirály az értetlen környezet miatt kénytelen pacsirtaálcát ölteni?

2. Élménylíra és tudatlíra

Ady költészetét sokan az élménylíra megtestesítőjének látják, mint ahogy ezt Eisemann György megfogalmazta: „Irodalomtörténeti közhely Ady Endre líráját a tárgyiassal szembesített alanyi költészetet, a közvetlen élménylíra egyik fő reprezentálójának nevezni.”¹⁶ Kenyeres Zoltán a *Vér és arany* című kötetről írván elhatárolja Ady költészetét a tudatlírától: „A lírai szubjektum továbbra is önnön lelkében merült el, s úgy tett, mintha az alkotás titkos, mámoros, kínlódó, keserves avagy éppen győzedelmes pillanatai abban játszódnának le, s nem a tudatában nyernének végső formát a versek.”¹⁷ Eisemann azonban megfigyelte azt is, hogy Ady költészetében túl is lép a közvetlen élménylírán. „Ady Endre költői énje, »alanyisága« pedig szintén tagabb, mint

a születés és halál közötti élet szubjektumáé. Ilyen értelemben lehet mitikus, s ennyiben más, mint amit általában az »élménylírában« tapasztalunk. Ahol az ego többnyire pillanathoz kötött: egyetlen időpont vagy egy adott időhorizont létezője. Ady művészete viszont olyan kétirányú időperspektívát teremt, mely az alany őt megelőző és rajta túlmutató dimenzióit is – persze saját vizionárius természeté szerint – belátni képes, a sorsot létesülése őseredejében és pusztulása utáni távlatában is felfogván.¹⁸ Mások, például Koczkás Sándor vagy Görömbei András Ady lírájára egyértelműen a tudatlíra terminust használják: „Ady költészete mindenség-léptékű tudatlíra.”¹⁹

A tudatlíra terminust Rába György Babits költészetével kapcsolatban alkalmazza.²⁰ Érdemes az általunk vizsgált verset Babits *Anyám nevére* című 1906-os költeményével összevetni. Rába György Babits *Anyám nevére* című versével kapcsolatban kifejti, hogy a költemény nem lehet életrajzi fogantatású: „Az *Anyám nevére* költői világának elsősorban önmegismerő értéke van.”²¹ Vagy ahogy Kosztolányi észrevette: „a fiú nem is annyira édesanyját ünnepli, mint önmagát, édesanyjával együtt önmagát magasztosítja föl s az egész életet.”²² Rába Babits líráját olyan poétikai eljárásnak jellemzi, „mely az érzelmi tapasztalatból a tárgyiasítható személyiségrajzot, a vallomásból a törvényszerű szerkezetet váltja át költészetre, és csak annyira alanyi vetületű, amennyire a személyes tudatállapot lényegi összetevőit, illetve a megismerő értékű lelki történéseket ragadja meg. [...] Ezek után úgy gondoljuk, Babits fiatalkori költészetét, mint a tudatfolyam leképezését indokoltan nevezhetjük tudatlírának.”²³

Babits és Ady verse között most tudatosan a hasonlóságokat és nem a különbségeket keressük. Ez nem jelenti azt, hogy a két verset vagy netalán a két – sok tekintetben különböző – lírát azonosnak látnánk, csupán a fennálló egyezéseket szeretnénk kiemelni. Kiemelhetjük például az *Anyám nevére* ellentétező rendszerét: szinte valamennyi motívum az ellentétével együtt van jelen: hajnal–alkony, fiatalság–öregség, remény–reménytelenség, öröm–szomorúság, élet–halál stb. Az *anyám és én*ben is szembeállíthatjuk a szépet a torzzal, a fiatalságot a vénséggel, az új hangot a tehetetlenséggel. Babits és Ady versében feltétlenül közös még az, hogy a látszat ellenére egyik költemény sem visszaemlékezés vagy édesanya-portré. Bár még az édesanya felidézett képében is vannak hasonlóságok: a múlt és jelen állapot összevetéséből a múlt pozitívabban, a jelen negatívabban rajzolódik ki. Ahogy ezt Az *anyám és én* című verssel kapcsolatban már kifejtettük, az *Anyám nevére* is önportré és, ahogy Balla Kálmán megfigyelte, sorsösszegző, létértelmező vers.²⁴ A sorsösszegző jellegre utal az, hogy az *Anyám nevére* az élet teljességét a születéstől a halálig magában foglalja, minden idősíki: múlt, jelen, jövő megtalálható benne, a sírfelirat pedig sajátos létértelmezést ad.²⁵

Az Ady-versben szintén nem pillanatnyi élmény leírásáról van szó. Az anya sorsa ifjúságától öregkoráig ível. A versben a múlt és a jelen idősíki egyaránt megtalálható. Az első négy versszakban a múlt, az utolsó háromban

a jelen dominál. És habár egyezéseket lehet találni az emlékezők Ady Lőrincnéről szóló leírása és a versbéli édesanyaportré között,²⁶ a költemény mégis túlmutat a puszta életrajzi ihletettségen. A kritikai kiadás tapasztalatai azt mutatják, hogy bár gyakran földeríthető egy-egy költemény közvetlen élményforrása, sokszor kimutatható az is, hogy a versben található motívumok, gondolatok már több éve foglalkoztatták Adyt. Más esetekben egyáltalán nem deríthető ki, milyen közvetlen élmény vagy személy lehet a vers ihletője, nemritkán azért, mert nincs is ilyen. A vers megírásának pillanatában (óráiban, napjaiban?) sűrűsödik mindaz, ami esetleg már évek óta Ady gondolat- és érzelmi világának része volt. Vagy irodalmi ihletésű példákkal is találkozhatunk. Például *Az én menyasszonyom* (1900) című vers nietzschei ihletésűnek bizonyult,²⁷ a *Biztató a szerelemhez* (1909) című költemény műzsáját a készülő kritikai kiadás munkálatai során hiába kerestük, nem találtuk meg. Viszont az Ady által is egyik cikkében²⁸ idézett *Vallomás* című Heine-vers ihletforrás lehetett. Egyébként maga Ady is ír arról egy Vészi Margitnak írott levelében, hogy művészet és élet elválasztását tartaná követendő példának: „A művészembernek örökösen csak a maga művészetével kell törődnie. Az életet el kellene engedni zúgni maga mellett. Márpedig az élet és művészi kálváriánk között libegünk. Nem tud bennünket saját egyéniségünk növekedése minden örömmel eltölteni. És folyton konfundáljuk az életünket, rossz idegeinknek az életre vágyó és menő játékát a lelkünk legbelsőbb álmaival.”²⁹ Persze tovább boncolható kérdés volna, hogy mit ért Ady „lelkünk legbelsőbb álmain”, továbbá élet és művészet összefüggésén. Bizonyára sokkal komplexebb a felfogása annál, hogy csupán ez az egy cikkrészlet képes lett volna bemutatni, de itt most eltekintünk ennek fejtegetésétől. Annyi azonban talán világossá lett, hogy semmiképp sem lehet egyenlőségjelet tennünk élet és művészet, költészet és politika közé. Kulcsár Szabó Ernő szerint: „A nagyjából 1912-ig terjedő periódus verseinek kanonizációja [...] mindhárom irodalomértelmező rendszerben arra épült, hogy az esztétikum egy-egy saját ideológemáján keresztül teremtsen összhangot művészet és episztemológia, vagyis: költészet és politika, vers és élet(rajz), tartalom és forma között.”³⁰ Kulcsár Szabó véleménye szerint körülbelül 1912-től kezd ez problematikussá válni. Szerintünk ez az összhangteremtés már az 1912 előtti időszakban sem problémamentes, legfeljebb kevesebb problémát okozott. (Mindez nem az életrajzi jellegű kutatások szükségtelenségét jelenti, hiszen bármilyen viszonyt élet és művészet között csak ezek alapján lehetne vizsgálni, illetve e viszony komplexitását bemutatni. Szükség volna például egy tudományos igényű Ady-életrajzra, mely a gazdag Ady-szakirodalom mellett a mai napig hiányzik.)

3. Objektív és szubjektív líra

Míg Babits versével kapcsolatban a szakirodalom természetesen hangsúlyozza az objektív jelleget,³¹ addig Ady lírájára rendszerint a szubjektív jelzőt használja.³² (*Az anyám és én* című versről behatóbban – Király István részletesebb elemzésének kivételével – nem írtak.) Ez a különbségtétel azonban problémákat vet föl.

A tárgyalt vers esetében feltűnő a tárgyiasabb jelleg. Király István észrevette, hogy a lírai én „hűvösen, elidegenítően, többnyire harmadik személyben szólt az édesről”³³ – és saját magáról is, tehetnénk hozzá. Ha grammatikai szempontból vesszük szemügyre a költeményt, az egyes szám első személyű névmás a címben található, aztán csak a 8. sorban birtokos névmási alakban, a 10., 11. sorban tárgyesetben, a 24. sorban birtokos névmásként, s csak a 25. sorban jelenik meg újra alanyesetben. Alanyesetben tehát összesen kétszer, a címben és az utolsó versszakban jelenik meg. Az egész versen egyes szám 3. személyű igealakok vonulnak végig, kivéve a 24. sor „kergettem” alakját, minthogy az alany is mindig egyes szám 3. személyű. Tehát tisztán nyelvtani szempontból sem az „én” dominál a versben, hanem az „ő”. További, már nem grammatikai kérdés, hogy a versben megjelenő „én” azonosítható-e „a legbizarrabb, / A legszomorúbb fiút”, az „átok sarját”, a „pacsirta-álcás sirályt” alakokkal. Nyelvileg nem, mégis világos, hogy ugyanarra a személyre vonatkoznak. Hogyan láthatja ez az „én” mintegy „ő”-ként kívülről saját magát? További kérdés, mi az összefüggés az „én” és a kétfajta „ő” (fiú és anya) között.

Hasonlóságot lehet felfedezni ezek között a kérdések és a filozófia némely kérdésfeltevése között. Régi filozófiai probléma a szubjektum mibenlétéé. Azonban úgy tűnik, hogy a mai filozófia fő áramlata a szubjektumot kiiktatta a vizsgálódás köréből: „A második világháború utáni gondolkodás inflációs helyzetére jellemző, hogy a filozófia Európában is és az angolszász területeken is javarészt a szubjektumfilozófia kritikájából és elutasításából kiindulva definiálta önmagát. [...] A magukat gyakran »posztmetafizikai« gondolkodásként értelmező reformtörekvések a szubjektum és az ismeret teoretikus problémájának elmélyítése helyett a teljes szubjektumfilozófiai örökséget kívánták egy alternatív paradigmára váltani.”³⁴ A tudatfilozófia helyét a nyelvfilozófia vette át. Ha korunk filozófiája lemond szubjektum-objektum szembeállításáról, akkor talán az irodalomtudományban sincs értelme szubjektív és objektív költészetet szembeállítani. Mégis, a XX. századi filozófiának volt (és van) egy olyan áramlata, amelyik nem mond le a szubjektummal kapcsolatos problémák vizsgálásáról. A szubjektumfilozófiát több jelentős gondolkodó próbálja megújítani, ilyen például Thomas Nagel és David Chalmers, vagy német nyelvterületen Dieter Henrich és Manfred Frank.

Utóbbi amellettt érvel, hogy a szubjektumot mint előfeltevést meg kell őriznünk, s nem magyarázhatjuk valami másból, például egy külső viszonyból. Frank Habermas álláspontját kritizálja. Habermas viszont saját álláspontja kialakításában fölhasználja Mead elméletét, melyet szimbolikus interakcionizmus néven szoktak emlegetni. Mead szerint a társadalom konstruálja az „én”-t, az „én” az „ő” perspektívájából jön létre. A gyermek énképzete a környezet feléje irányuló elvárásai és elismerései által alakul ki. A biológiai „én” köré ismétlődő szociális interakciók hatására épül ki a szociális „én”, tehát az „én” nem a személy belülről fakadó része.³⁵ Habermas Mead felfogását felhasználva kommunikációelméleti megközelítésből alakítja ki a saját felfogását, ő az „én”-t az én-te viszonyból magyarázza. Az „én” szerinte a beszélőnek olyan önmagához való viszonya, melyet a hallgatótól átvett nézőpontban hoz létre.³⁶ Manfred Frank kimutatja, hogy Habermas érvelése körben forog, és ekképp ellentmondásos: „ha a szubjektum csak az objektum pozíciójában tudhat önmagáról, akkor az ismeret sosem vonatkozhat magára a szubjektumra. Így már Kant és neokantiánus követői – például Natorp és Rickert – észrevették a szubjektum sajátos tárgyatlanságát.”³⁷ Manfred Frank tehát amellettt érvel, hogy eleve föl kell tételoznünk a szubjektivitást ahhoz, hogy interszubjektivitásról beszélhessünk.

Kérdés mármost, hogy a vizsgált költemény milyen válaszokat ad. Kétségtelen, hogy az „én”, annak ellenére, hogy nyelvtanilag csupán kétszer fordul elő, fontos helyet kap a versben. De kétségtelen az is, hogy az „én” „teremtődéséhez” az „ő” (= anya) szükséges, tehát a vers gondolatmenete – első látásra – nem azonos Manfred Frankéval, aki a szubjektumot előfeltevésként őrzi. A költeményben kétszer is előforduló „ő engem” az „ő” szükségességét hangsúlyozza az „én” kialakulása szempontjából. (Így ez Mead elméletéhez állna közel.) Persze az „ő” maga is szubjektum, s ilyen értelemben a szubjektum hoz létre szubjektumot. De elhamarkodott volna „én” és „ő” között a versben igazi kölcsönös viszonyt, „egyenjóságot” föltételezni. (Így ez távol áll például Habermas felfogásától, aki az „én”-t „én-te” viszonyokban értelmezi.) Ugyanis az „ő”-re csak az „én” megszületéséhez van szükség, egyébként nem táruul föl igazi kapcsolat „én” és „ő” között, az „ő” eszközjellegű. „Csak azért volt ő olyan szép, / Hogy ő engem megteremjen”. Az „ő”-nek – ebben a felfogásban – csak az „én” szempontjából van értelme, csak én-létrehozó, s önálló léte csupán ebből a szempontból értelmes. Ilyen értelemben mégis az „én” a fontos, a jel-értékű, az „ő” csak ahhoz kell, hogy létrejöhessen az „én”, s az „én” kiteljesedésével az „ő” lassan meg is szűnik: „Én kergettem a vénségbe.” Tehát helytálló Bednancics Gábor megállapítása: „Nem kérdéses azonban az, hogy a szubjektum mint versalkotó tényező hangsúlyos helyzete miatt elsődleges bizonyos tárgyiasságokkal szemben. Elsődleges, mert belőle mint egy panteista világ középpontjából indul ki egy olyan viszonyrendszer, amelynek mindenhez köze van és mindennek – első

megközelítésre – őáltala van jelentősége és értelme.³⁸ De miért van szükség az „ő”-re? Esetleg, mert túlságosan bizonytalan az „én”, mert nem érzi magát biztos pontnak. Lehetséges, hogy a folytonos szerepfölvétel is ezzel függ össze: keresni kell valakit, aki által meghatározhatom magam, mert kétséges-sé, meghatározhatatlanná vált, hogy „ki vagyok én?” Adynak az „én”-ről alkotott felfogását példázza egy korai cikkének részlete, melyben éppen egy olyan költőtől határolja el magát, aki a személyességnek nagy hangsúlyt adott verseiben. Homonnai Albert verseskötetét bírálja, s a bírálat kritikai megjegyzései mögül talán kitűnik az is, hogy Ady mit tartott jónak, érvényesnek:

Én: ez a címe a kötetnek is. Így leírva: „*Én*”. A vastag idézőjelek szinte összenyomják a két árva betűt. Mint ahogy keserves sorsa van minden „én”-nek. Hajh, hajh, de össze is lapítják az élet idézőjelei!... Még ha erős is az én. A század leggigászibb „én”-e, a Nietzscheé is rommá omlott. Az „én”-re mindig rossz viharok jártak... Az „én”: harc mindenkivel, maga a megfogant tragikum. ...Megnyugtatjuk, meg kell nyugtatnunk Homonnai Albertet, e kötet íróját. Ő is tragikus alak. De tragikuma éppenséggel nem a hatalmas „én”. Hanem egy lelki aberráció. Egy hit, mely felséges, ha rögeszme, mert akkor ki sohasem gyógyítható, de borzasztó, ha csak elragadottság, ha csak álom, mert akkor okvetlenül szörnyűséges kijózanodás lesz a vége. A Homonnai könyve minden, csak nem „én”. Egy becsületes szív gyötrődése, egy fiatal szív gyöngye visszhangja sok-sokféle melódiára, kiválni törekvés mindenáron az *átlagból*, vagy veszedelmes álom lehetetlen megrögzítése. ...Minden lehet... De nem „én”, *nem új, nem igaz, nem eredeti*. Névtelen vágyak, naív érzések, csinált hangulatok, jogtalan ambíciók kerestek e száz versben formát, de nem találtak. [...] Szívből kívánom Homonnai Albertnek, akit én most nagyon-nagyon sajnálok, hogy találja meg a maga „én”-jét. Nem a tragikus, nagy „én”-jét, hanem azt, amely leszámolva magával, be tud illeszkedni a világba s ismeri a maga céljait.³⁹

Ady tehát tisztában volt az „én” problematikusságával, és a naiv vallomások költészet tarthatatlanságával. (Ebben saját lírájában is nagy fejlődés mutatkozik: elég összevetni *Az anyám és én* című verset az 1898-as *Sirasson meg* cíművel.) Feltételezhető, hogy tudatosan próbálkozott olyan líra kialakításával, amelyik túlmutat a Homonnai Albert-féle „én”-használaton. Ennek a próbálkozásnak az egyik állomása lehet *Az anyám és én*, távolságtartóbb hangjával. De hogy ez a kísérlet nem áll egyedül az Ady-lírában, ezt próbálja, pusztán nyelvtani szempontok alapján bizonyítani a következő statisztika:

Verseket a *Vér és arany* kötetből, melyek

A) Egyes szám 3. személyű igealakokkal kezdődnek, tehát egyes szám 3. személyű az alany (később gyakran átvált egyes szám első személyre):

Az anyám és én, Nóta a halott szűzről, Párisban járt az Ősz, Egy ismerős kisfiú, A hotel-szobák lakója, Közel a temetőhöz, A rég-halottak pusztáján, A platánfa álma, Az én koporsó-paripám A fekete zongora (10);

B) Általános vagy határozatlan alannyal kezdődnek:

Sírni, sírni, sírni (főnévi igenév, az alany ismeretlen), *Az őszi lárma* (valaki – határozatlan alany), *Három őszi könnycsepp* (névszói állítmány, az alany ismeretlen) (3);

C) Egyes vagy többes szám első személyű alannyal kezdődnek:

A percek aratója, *Elillant évek szőlőhegyén*, *A halál rokona*, *Halál a síneken*, *A fiam sorsa*, *Megcsókolom Csók-kisasszonyt*, *A Halál automobilján* (7);

D) Többes szám 2. személyű alannyal kezdődnek (általában ez megszólítás):

Az őszi lárma, *A nagy álom*, *A ködbe-fúlt hajók* (3);

E) Ahol „ő” és „én” keveredik, tehát ugyanaz a valóságélem egyszer „én”, máskor „ő” formában van jelen: *Az anyám és én*, *Nóta a halott szűzről*, *Egy ismerős kisfiú*, *A hotel-szobák lakója*, *A rég-halottak pusztáján* (5).

Ha ebben a versben talán nem olyan föltűnő is, de nem ritka, hogy a lírai én hol mint „ő”-t, hol mint „én”-t nevezi meg ugyanazt a személyt (itt: *engem, fiút*) (lásd „E” kategória). A születés tényét egyszer saját magáról meséli el, majd még egyszer, mintha kívülről nézné, egy harmadik személyről. A kontextusból világos, hogy ugyanazt a személyt jelöli a leírás. Mi a viszonya az „én”-nek a kétféle „ő”-höz? Van-e különbség a kétféle viszonyban? A kanti alany–tárgy szembenállás nézőpontjából tekintve az én és másik kapcsolata ugyanazt a szerkezetet mutatja, mint az én saját magához való viszonya. De már például Tengelyi László fenomenológiai elemzésében különbséget tesz e két viszony között: míg az én önmagához való viszonya az önazonosság kérdését veti föl, addig az én másához való viszonya gyakran az önmagunkból való kilépés igényét támaszthatja.⁴⁰ Úgy tűnik, Ady ekkori felfogásában mind a saját magához, mind a másikkhoz való viszony csupán önazonosságának szempontjából volt érdekes, az önmagából kilépés igénye nem jelentkezik.

1 KOCZKÁS Sándor, *Ady Endre, a vízváltó*, Kortárs, 1997/11., 7.

2 ADY Endre, *Összes Versei*, III., sajtó alá rend. KOCZKÁS Sándor és KISPÉTER András, Bp., Akadémiai-Argumentum, 1995, 252.

3 KIRÁLY István, *Ady Endre*, I., Bp., Magvető, 1972, 489. Révai József szerint nem is igazi anya ez, hanem valami varázslatos, „valami tündér”. Lásd RÉVAI József, *Ady*, Bp., 1949, 54.

4 EISEMANN György, *A lírai én mitológiája Ady Endre költészetében = Ős, Ősformák jelenidőben*, h. n., Orpheusz, 1995, 135.

5 ADY Endre, *Levél*, Szabadság 1900. június 22. = *Űs, Összes prózai művei*, I. (1897.

szept.–1901. máj.); 2., átdolg. kiad., sajtó alá rend. VEZÉR Erzsébet, Bp., 1990, (a továbbiakban: *AEÖPM I.*₂) 292.

6 Magát a *poète maudit* szót Verlaine használja először *Les poètes maudits* című tanulmányában. Hat irodalmi tanulmányról van szó, melyek közül az első három 1883/84-ben jelent meg és Tristan Corbiere-t, Arthur Rimbaud-t és Stéphane Mallarmét mutatta be. 1885 és 1887 között további tanulmányai jelentek meg, Marceline Desbordes-Valmore-ról, Villiers de L'Isle-Adam-ról és saját magáról. Maga a cím vált irodalomtörténetileg fontos fogalomká, a Baudelaire-rei induló új költőnemzedék elnevezésévé. Verlaine

említett tanulmányaiban a meg-nem-értettségéről panaszkodott, és a fent említett költőket incompris-nak nevezte. A meg-nem-értettség természetesen a közönség hibájából következik (fröc. *Dictionnaire de la littérature française et francophone*. Sous la direction de Jaques Demougin. Paris: Références Larousse, 1987, tome 3., 1102. vagy *Kindlers Literatur Lexikon*, München, Deutscher Taschenbuch GmbH, 7605.)

7 Théophile GAUTIER, *Charles Baudelaire* = Charles BAUDELAIRE, *A romlás virágai*, Bp., Révai, 1944, 17.

8 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szerepjátszás és költészet* = Uő, „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., 1995, 69.

9 ADY Endre, *Dies doloris*, Debrecen, 1898. dec. 24. = AEÖPM I.₂ 57. – Egy másik példa: Ady egyik korai cikkében így ír Reviczkyről: „Ő jut eszembe, kinél senkisésem érezte jobban az élet átkát, ki az igazságot dörék módjára nem kereste az emberekben, csak saját szívében. [...] Tudom, hogy érzi, éppen úgy, mint én azt a tehetetlen fájdalomat, hogy olyan világban élünk, mely nem a mi szívünknek való.” (*Nyári estén*, Szilágy, 1898. júl. 24. = AEÖPM I.₂ 23–24.)

10 Vö. PÜSPÖKI Péter, „Nekem egyszer sem volt választásom.” *Kiválasztottságtudat Nietzsche, Komjáthy és Ady életművében*. Határ, 1992, 2. sz., 49–70.

11 ADY Endre, *A kitüntetetés*, Szabadság, 1900. június 2. = AEÖPM I.₂ 283.

12 Vö. a következő Ady-cikk részletével: „a hozzám hasonló emberek nem illenek ebbe a világba és a végzet azt mérte reájuk, hogy agyrémekért küzdjenek és haljanak meg. [...] Keressük a szabadulást, keressük a feledést. Mámor, mámor kell minden áron. Bor vagy csók adja: mindegy. Ránk borul a köd.” (*Kíváncsi*, Debreceni Hírlap, 1899. jan. 18. = AEÖPM I.₂ 671.) A világ néha konkretizálódik, Magyarország formájában: „Mindazonáltal megverte az Isten, aki még vagy háromszáz esztendőn belül úgy teremtődik a magyar földre, hogy megírja vagy kimondja a maga igazait!...” (*Egy ravatalnál*, Nagyváradi Napló, 1902. márc. 21. = *Ady Endre összes prózai művei III.* (1902. márc.–dec.), sajtó alá rend. KOCZKÁS Sándor és VEZÉR Erzsébet, Bp., 1964. (a továbbiakban: AEÖPM III.) 26.

13 A közönséggel szembeni elégedetlenség, a közönség ízlésével való szembenállás, sőt annak lenézése, a megnemértettség hangsúlyozása gyakori a romantikus művészek felfogásában is. Vö. például Raymond WILLIAMS, *A romantikus művész*, Helikon, 2000/1–2., 59–75.

14 ADY Endre, *A dada*. Nagyváradi Napló, 1902. márc. 4. = AEÖPM III. 11.

15 ADY Endre, *Válasz Tóth Bélának*. Budapesti Napló, 1907. márc. 2. = *Ady Endre összes prózai művei VIII.* (1906. jún.–1907. szept.), sajtó alá rend. VEZÉR Erzsébet, Bp., 1968, 180.

16 EISEMANN György, *i. m.*, 128.

17 KENYERES Zoltán, *Ady Endre*, Bp., Korona, 1998, 32. Vagy Uő, *A magunk szerelme* című kötetről: „Differenciálódott a lélekbeszéd, mely eleinte az érzékelést és az érzékelés tudatát egyetlen aktusként próbálta kifejezni: ez azonban mégsem vezetett a tudatlírával való olyasfajta kísérletezéshez, mint amilyennel Babits próbálkozott. A legfőbb különbség az volt kettőjük között, hogy Ady nem kiszabadulni igyekezett az »én«-ből, nem fölé emelkedni próbált, hanem benne maradni, elmerülni benne, és a tárgyiasabb hangoltság, analitikusabb, reflexivebb kifejezés mellett is fenntartotta a versszubjektum eszelekvő sokféleségét.” KENYERES Zoltán, *i. m.*, 66.

18 EISEMANN György, *i. m.*, 130–131.

19 GÖRÖMBEI András, *A gondolkodó Ady = Tanulmányok Ady Endréről*, Bp., Anonymus, 1999, 53. Koczás Sándor hasonlóan vélekedik: „Találón érvényes mindkettejük [Babits és Ady – R. K.] poétikai eljárásának megnevezésére a »tudatlíra« terminus.” KOCZKÁS Sándor, *Ady poétikai kezdeményezései szövegközelből = Feltáratlan értékek a magyar irodalomban*, szerk. SZABÓ B. István, Szombathely, Rotunda, 1994, 221.

20 RÁBA György, *Babits Mihály költészete*, Bp., Szépirodalmi, 1981.

21 Uo., 58.

22 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy ég alatt*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 362.

23 RÁBA György, *i. m.*, 69.

24 BALLA Kálmán, „...a percnyi lét is forma már” (*Vázlat Babits rejtett ars poeticájáról*) = *Irodalomtörténeti és művelődéstörténeti tanul-*

mányok, szerk. KÓSA László-SZEGEDY-MASZÁK Mihály, 1985, 40–46.

25 „Az életet annak lezártága, befejezettségére ítélt volta, ezáltal valamennyi mozzanatának kilátástalansága miatt tagadja, és egyúttal – igaz, abszurd módon – föl is oldja a lezártágot. Konkrétan: a vers tengelyében, középen szereplő, gyermekkort idéző, de életfogytiglani értelmű bezártságot síron túli, a nap motívumával jelzett reménnyel tagadja a sírfelirat. Más szóval: időn és téren, de az életen is kívül álló szellemi létre, egyénfölköti értelemre utal.” BALLA Kálmán, *i. m.*, 42.

26 Vö. KOVALOVSZKY Miklós, *Emlékezések Ady Endréről*, I., Bp., 1961, 70. „Bánatos, mosolygó arca szeretet, megértés, megbozcsátás kifejezője. Szeme, ha Bandikáról beszél, állandóan könnyben”, *i. m.*, 107.: „Kicsiny, de délceg termetére még jól emlékezem gyermekkoromból, s megtört, az élettől meggyötört, mindig bánatos arcára, fénylő bogárszemére is.”, *i. m.*, 247.

27 ADY Endre, *Összes versei*, II., Bp., Akadémiai, 1988, 325–329.

28 ADY Endre, *Idegen költők*, Budapesti Napló, 1906. ápr. 1. = *Ady Endre összes prózai művei VII.* (1905. okt.–1906. jún. 14.), sajtó alá rend. KISPÉTER András és VARGA József, Bp., 1968, 183–84.

29 ADY Endre, *Vészi Margitnak* [1906. Bp. márc. 27.] = *Ady Endre levelei I.*, Bp., 1983, 205.

30 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában* = *Tanulmányok Ady Endréről*, Bp., Anonymus, 1999, 13.

31 Vö. „Az Anyám nevére eszerint babitsi objektivitással komponált életösszegző vers”, BALLA Kálmán, *i. m.*, 41., ill. RÁBA György, *i. m.*, 69.

32 Például HORVÁTH János, *Ady s legújabb magyar líra*, Bp., 1910, 22–23. VARGA József, *A magyar irodalom története 1905–1909-ig*, Bp., 1965, 141.

33 KIRÁLY István, *i. m.*, 489.

34 VECSEY Zoltán, *Tágasság és határ. A szubjektív perspektíva*, Pro Philosophia füzetek, 2000, 23. sz. 98.

35 Vö. BUDA Béla, *A szerep fogalma a szociálpszichológiában = Szociálpszichológia szöveggyűjtemény*, Bp., Osiris, 1997, 126. CARNER-SCHREIER, *Személyiségpszichológia*. Bp., Osiris, 1998, 418.

36 Vö. Jürgen HABERMAS, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt, 1981, I., 527.

37 Manfred FRANK, *Szubjektivitás és interszubjektivitás*, Magyar Filozófiai Szemle, 1998, 43. évf. 4-5-6. sz., 433. *Subjektivität und Intersubjektivität = Uö, Selbstbewußtsein und Selbsterkenntnis*. Stuttgart, 1991, 410–477.

38 BEDNANICS Gábor, „Nem vagyok, aki vagyok”. A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre költészetében = *Tanulmányok Ady Endréről*, Bp., Anonymus, 1999, 87.

39 ADY Endre, *Egy verskötetéről*, Szabadság, 1901. január 19. = *AEÖPM I.*, 426–427.

40 TENGELYI László, *Élettörténet és sorseselemény*, Bp., Atlantisz, 1998, 47.

Trivialitás és megtisztulásvágy, avagy „a »pusztulás« mint végső megalkotódás”¹

(Petri György: *Hogy elérjek a napsütötte sávig*)

Szokványos nyári éjszakának indult.
Sétáltam kocsmáról kocsmára.
Talán éppen a Nylonban ittam,
A HÉV-végállomás mellett, a Margit hídnál
(vagy azt akkor már lebontották?). Nem tudom,
lehet, hogy a Boráros téren.
Ezek a séták mindig
reggelig vagy épp két napig tartottak,
és akárhová vezettek.
Mindenesetre, valahol ültem, ittam.
(Akkor még akármit – kóstoló-dó ifjúság.)
Még nem olvastam a kocsmákban,
nem, nem, még nem temetkeztem
könyvbe-újságba, nem fixiroztam az asztal lapját.
Még nem idegesített fel, ha szóltak hozzám.

„Fizetsz valamit?” kérdezte egy dohánykarcos
női hang a hátam mögül. Fialat hang volt.
„Kérjél” – mondtam felé fordulva. Ötven
körüli nő állt rézsút mögöttem. Letapadt,
koszmós világosbarna haj;
beroskadt íny, cserepes ajkak, vérágas
kötőhártya, aquamarin* szemek,
megsárgult, fehér műszálas pulóver,
barna nadrág, szemétben talált fehér strandcipő.
Kevertet kért és sört, pikolót. Ízlését nem vitattam.
„Eljövök egy huszasért” – mondtá. Ezen
meglepdtem.
Az ár – árnak – képtelenül alacsony volt (már
akkor is).
Ismertem a Rákóczi téri kurzust. Húsz forint az
nem ár.

* Hülyeség. Aquamarin szemed neked van. A nő-
nek? Mít tudom én. Csak akarok valamit ajándékozni
arának a szerencsétlen párának, mondjuk a szemed szí-
nét, meg egy ritka szót, hogy ne legyen olyan undorító-
an elesett, magam pedig legyek valamivel megérthe-
tőbb.

Másrészt a nő nem állta volna meg a helyét
a Rákóczi téren, sőt semmilyen téren.
Az lett volna logikus, hogy ha akar valamit, ő
fizet.

De sokkal többet. Márpedig akart. „Gyere,
akarom” – mondta –, „nagyon szeretnék.”
Soha nőt nőiességében megbántani nem tudtam
(hacsak nem kifejezetten ez volt a célom).
No de hogy... Mentem; úgy éreztem: muszáj.
Hiszen űzött voltam és zavaros,
mint a fölkhavart iszap akkoriban, és
csak ezekben az „Eszpresszókban”, „Büfékben”
érezhettem némi álfölényt
a nélkülözés és hajléktalanság valódi
nyomorultjai között.

Sokáig vonszolt egy hosszú utcán, hozzám bújt.
Ez kínos volt, de szerves része a törlesztésnek.

Átöleltem,
egy pincében kötöttünk ki, nagyon sok lépcsőt
mehettünk lefelé valami nem tudni honnan
derengésfélében.

Az ágy. Befilcesedett vatelindarabokból
összekotort alom.

Nem vetkőzött, csak megoldotta, lejjebb toltá
magáról a nadrágját.

„Így szoktam meg, ha bokor alatt dugok”
– mondta közvetlenül. Nem volt ellenemre,
magam is csak a legszükségesebb mértékben,
meg a zakómat dobtam le – inkább legyen

koszos, mint gyűrött.

„Csókolj meg.” Hát igen, ez elkerülhetetlen.
Avas szájszaga volt, ajka pikkelyes, nyelve,
szájpadlása száraz, mintha egy üres
szardíniásdobozban

kotorászna a nyelvem – mindjárt fölvész a
éles perem.

Rettegtem, hogy menten a szájába hanyok,
ettől viszont röhöghetnékem támadt,

ömlöttek durva bőrére a könnyeim, amíg
ura lettem a perisztaltikának. A lába köze
szűk, száraz. Alig tágul alig se nedvesedik.

„Várjál” – mondta, és belevájt ujjával
egy megkezdett margarínba, magába masszírozta,
aztán még egy adagot.

„ENNI is fog még ebből?”

„Meg tudom mosni valahol magam?” –

kérdeztem később.

Egy csőcsönkra mutatott. A víz kilövellt, merő
lucskos lett a nadrágom, mintha behugyoztam

volna.

„Ez is hozzátartozik” – mormoltam. Egy

ötvenesem

volt még. A fejét rázta: „Mondtam, hogy egy
huszas, és ez nem az ára. Én akartam, a huszas
meg egyszerűen kell.” „Akkor adj vissza” –

mondtam –

„Értsd meg, nincs huszasom.” „Hülye vagy”
– mondta – „ha vissza tudnék adni ötvenből,
nem kéne a huszasod” mondta logikusan.
És a következő pillanatban elaludt nyitott szájjal.
Vállat vontam („ha ilyen büszke vagy”),
zsebre gyűrtem az ötvenest, megtaláltam a

zakóm,

és botorkáltam fel a lépcsőn.

Hogy elérjek a napsütötte sávig,

hol drapp ruhám, fehér ingem világít,

csorba lépcsőkön föl a tisztaságig,

oda, hol szél zúg, fehér tajték sístereg,

komoran feloldoz, közömbösen fenyeget,

émelygés lépcsői, fogyni nem akaró mínusz-

emeletek,

nyári hajnal, kilencszázhatvanegy.

A költemény első olvasásra meglehetősen nagy valószínűséggel vált ki ellenérzéseket, sőt bizonyos részei undort befogadójából, hiszen „... a vers alapvető esztétikai minősége, lírai hatásának kulcsa az alantasság, ez pedig Petri (alantas elemekkel egyébként is bőven megtűzdelt) élménylírájában is egyedülálló. Első olvasásra úgy rémlik, mintha a versben egyéb esztétikai minőség nem is volna jelen.”² Miként Keresztury Tibor, Petri monográfusa írta, utalva egyúttal az alkotás remekmű voltára: „E nyolcvanöt soros mű az alantas esztétikai minőségének abszolutizálásával alighanem egyedülálló állomás az újabb magyar líra történetében – páratlanul kihívó radikalizmussal lép túl ugyanis a közízlés diktálta normák keretein.”³ Bizonyára olyanok is akadnak, akik szerint ez nem líra, s a költészet, tágabb értelemben a művészet megcsúfolása egy ilyesfajta szöveget műalkotásnak nevezni. Jelen értelmezéskísérlet – a mű interpretációjának nyilvánvaló célján túlmenően – éppen arra kíván rámutatni, hogy még egy ilyesfajta szöveg is jelentős esztétikai értékkel bírhat, „s hogy ami ily módon létrejött, az valóban költészet, méghozzá a maga nemében hibátlan költészet”.⁴ A trágár, obszcén kifejezések, és a szituáció közönségesként ható bemutatása egyaránt jelentős szemantikumképző, s egyúttal ön- és létértelmező, az individuum léthelyzetét igen pontosan kifejezésre juttató funkcióval bír.⁵ Azaz a vulgáris lexika és helyzetbemutatás nem önmagáért van, a cél nem egyszerűen a megbotránkoztatás, vagy akár valamiféle vélt vagy valós tabuk ledöntésére tett provokatív kísérlet (persze, Petrit ismerve, némileg talán az is), hanem mindez úgy konstruálódik bele/meg a versbe/n, hogy az egyszerre mutat rá a lét leszorítottságára, valamint az én önkínzó attitűdjére, de e kín által egy nem szakralizált értelemben vett megváltás-/megváltódásigényre, a megtisztulás iránti vágyra is. Az eddigiek összegzéseként, s a talán nem véletlenül idegen-

kedő befogadók számára figyelmeztetésként akár Arisztotelészt is idézhetnénk, aki szerint „vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai”;⁶ s ehhez a következőket fűzi hozzá Lukács György: „...egy tárgy okozta művészi öröme a receptivitásban történő gyönyörteli átélésének semmi köze sincs ahhoz, hogy vajon konkrét megvalósulását [...] az életben mint realitást örömmel fogadjánk-e. Az esztétikai képződménynek és hatásának lényegét éppen az adja, hogy az ember a művészi ábrázolásban ellenállás nélkül, sőt lelkesülten fogadja magába mindazt, amit az életben elutasít, amittől menekül, undorodik vagy fél.”⁷ Más megközelítésben: a művészet egyik gyakori alapképlete jelenik itt meg – ad absurdum: a mocskban, a szennyben való megmártózás, a tisztátalanságba való öngyötrő alászállás esetleg megnyithatja a kaput egy teljesebb, értéktelítettebb, emberibb lét felé.

A mű címe – amely egy hiányos mondatnak is tekinthető (legelső sorban az „azért” utalószó érthető, gondolható az elejére) – már metaforikusan tartalmazza az imént említett teljesebb, pozitívabb értékképzetű létet, illetve a felé való haladás *vágyát*, a „napsütötte sáv” szintagmában. A vágyakozást a mondat célhatározói értelme mutatja (azért, hogy), valamint az egyes szám első személyű önfelszólítás. E grammatikailag, s részben szemantikailag nyilvánvalóan hiányos mondat pedig azonnal implicit módon jelzi a lírai én hiányérzetét, létének értékhiányos voltát. Emellett a hiányt nyilvánvalóan sugározza az olvasó felé a szintaktika, hiszen hiányzik az utalószó, illetve a főmondat. (Mi legyen, mi történjék, miért fontos – s még több kérdés is feltehető lenne a ki nem mondott főmondatra vonatkozóan – „hogy elérjek a napsütötte sávig”?) A „napsütötte sáv” metafora kettősséget foglal magába. A szintagma első szava értéktelítettséget fejez ki, míg a „sáv” egy szűk, lehatárolt, keskeny területrészt (ráadásul hidegséget, ürességet fejez ki, kissé tárgyyszerű a „napsütötte” szó vitalitást is magába rejtő jellegéhez képest), s közvetetten jelzi a vágyakozó én mélységes hiányérzetét, létének leszorítottságát; hisz *legalább egy kevéskét* szeretne elérni, egy „sávig” szeretne eljutni (s itt kiemelhető az -ig toldalék, azaz hogy nem *oda*, hanem *addig* óhajt elérni a versbeli én, ezzel is minimalizálva a célt, de tovább növelve a hiányba taszítotttság érzetét), kapni valamennyit a napsütésből. (A cím egyébként a mű zárórészének egy tagmondatában fog újra előbukkanni, ott történik majd pontosabb, teljesebb értelmezése.)

A költemény nyitómondata megadja egyrészt a mű egészének alaphangját, jellegzetes hangnemét, melynek lényege az egyszerűség, az epizáló, elbeszélő, már-már narrátori hangütés, a leíró-bemutató hangfekvés és dikció. A mondat egyszerű megállapítás, mely egy mindennapi szituáció (legalábbis a beszélő számára), illetve történéssor ígéretét hordozza (mutatja ezt a „szokványos” jelző). Ám a mondat mellékértelme emellett egyfajta figyelemfelkeltés, s ez egy ellentétet is magába rejt: *olyannak* indult, szokványosnak –

de nem az lett. Az „éjszaka” szó pedig a sötétség felé haladást, az abba való alámerülést előlegezi. Ez önmagában negatív is lehetne (a sötétség mint a negativitás, sőt a halál gyakori toposza), ám a „szokványos” melléknév, valamint a textus egész prózaisága eltünteti e vélt mellékjelentést. A második mondat, ha lehet, még egyszerűbb, mint az első. A figura etymologica („kocsmáról kocsmára”) a „szokványosságot”, a szituáció gyakoriságát jelzi, s az egész fokozza az epizáló hangnemet. A következő mondatban folytatódik, s ezáltal erőteljesebbé, hangsúlyosabbá válik a hangfekvés, a versbeszéd eddigi jellege, míg az előttünk álló személyiség pedig úgy tűnik, a társadalom peremén élő lecsúszott figura, egy különösebb cél nélküli (hacsak a kocsmára és az ivás nem az), némelyest vegetatív lét megtestesítője (lásd az „*akárhová*” dőlt betűvel szedett helyhatározót), aki hangsúlyozottan lefelé stilizálva jeleníti meg önmagát. Ezen első „versszak” mélyszerkezeti jelentésvilágában a bizonyosság és a bizonytalanság együttes jelenlétét figyelhetjük meg. Egyrészt látszólag aggályosan pontosító megnevezések („Nylonban”; „HÉV-végállomás mellett”; „Margit hídnál”; „Boráros téren”; „mindig reggelig”), másrészt bizonytalanságra utaló megjegyzések („talán éppen”; „vagy azt akkor már lebontották?”; „nem tudom”; „vagy épp két napig”; „*akárhová* vezettek”; „valahol”) keverednek egymással. A tér- és idődimenzió ezen ambivalenciája egyszerre fakad a személyiség emlékező, megidéző, múltba tekintő attitűdjéből, a jelen és a múlt tudatbéli váltakozásából (keverednek fejében a bizonyos és bizonytalan elemek), valamint az élőbeszédszerűséghez közelítő, kötetlen előadásmódból (lásd fentebb: epizáló, elmesélő-elbeszélő, szándékoltan a mindennapiságon nyugvó hangnem, dikció), melyben természetes módon jut szerephez a töredékesség (rövid, tömör, ténymegállapító egyszerű mondatok) és a közbevetés. Együttal pedig az is nyilvánvalóvá válik, hogy ami előttünk zajlik, az emlékezés, egy esemény(sor) felidézése – vagyis *a vers kettős idősíkjában mozog már itt is: a megidézés jelenében és a megidézett múltban.* Nem véletlenül jegyzi meg Kulcsár Szabó Ernő Petri lírájáról szólva, hogy nem egy vers „[betudható] olyan belső öndialógusnak, amelyik Petri lírájában mindig egy jól kivehető jelenbeli beszélő és annak korábbi szerepei között zajlik le. Vagyis olyan én-változatok között, amelyeknek az osztoottsága nem szinkrón-nyelvi indokoltaságú, hanem »hosszmenti«, időbeli okai vannak. Az egykor vitt szerep énje az, akitől a vers aktuális alanya rendre épp azáltal »különbözik el«, hogy érvénytelennek, már nem vállalhatóknak ítéli a korábbi én tematizált szerepeit.”⁸ (Azt fűzném ehhez hozzá, hogy majd a mű legvége – némileg, részlegesen – cáfolja is a fentebbi idézetbe foglaltakat – de erről lásd ott.) Igen pregnánsan igazolódik a szerző e megjegyzése a „strófa” második részében sűrűsödő kifejezések révén: „akkor [...] még nem”. E többször is szereplő „még nem” egyúttal a személyiséget eltávolítja jelenbeli énjétől. Hol kissé nosztalgikusan, hol pedig ironikusan mutatja be részben korábbi, részben mostani önmagát. Az-

az mind múltbeli, mind jelenbeli egyéniségének vannak olyan jegyei, melyek egy része értékes, más része értéktelen (ezért is csak részlegesen igaz e versre az imént idézett megállapítás-töredék). A distanciateremtésből fakadóan mindenesetre mostani énje higgadtabb, okosabb, lényeglátóbb, ám ugyanakkor keserűbb, kiábrándultabb is; a hajdanvolt, illúziókkal teli, ártatlan személyiségre (és időkre) egyszerre tekint némileg ellágyuló nosztalgiával, más aspektusból pedig iróniával. Mindez annak is köszönhető, hogy „a dialogikus ön-kettőzés egy versen belül többnyire kontrollált marad; a nyelvi játékok ellenére mindig kivethető, mely alanyi pozíciók között zajlik le a beszédinterakciója”.⁹ (E nyilvánvaló, s később is igen markánsan megfigyelhető distanciateremtés következtében kevésbé tudok egyetérteni Márton László azon megjegyzésével, hogy „a költő meg sem próbálja distanciálni magát az alantasságtól, ellenkezőleg, fürdik benne”.¹⁰) S nagyjából a fentebbi kettősség jellemzi a lírai alany viszonyát a mához is: többet tud, rálátása van múltjára és jelenére, sőt képes önmagára és a jelenre egyaránt távolságtartással tekinteni (régén, a versbeni történéssor „előtt”-jében e képessége valószínűsíthetően hiányzott), ám ezzel egyáltalán nem bizonyos, hogy közelebb került saját lényéhez, létezéséhez, illetve ezek lényegiségéhez. S még egy fontos különbség a múlt és jelen között: a régebbi időkben kevésbé volt meghatározó személyiségjegye a magány. Jelenbeli keserűsége és kiábrándultsága részben talán ebből is eredeztethető, ahogyan erre a kétértelmű strófazáró mondat is utal: „Még nem idegesített fel, ha szóltak hozzám”. Ennek az idegességnek pedig egyszerre lehet oka a magány, és e magány megzavarása (akárcsak – általánosabban – a múlt és jelen nyilvánvaló ellentétessége).

Az eddigi rész egyszerre volt egy szituáció bemutatásának indítása (lásd első sor), és egy erőteljesen lefelé stilizáló, „alulretorizált és alulstilizált”,¹¹ saját magát kegyetlen őszinteséggel prezentáló önbemutató. A folytatásban – a lírában eléggé szokatlan módon, de a már eddig is megfigyelhető epikus jelleget tovább erősítve – párbeszéd szövődik a verstestbe. A cselekmény egy kocsmába vezet (lásd korábban: „Sétáltam kocsmáról kocsmára.”). (A kocsmá mint különleges szerepet betöltő helyszín, az igazi, az értelmes lét, s egyúttal a versbeni én egyedül érvényes létértelmezésének némileg ihlető színtere más Petri-versekben is fel-felbukkan, például a *Radnóti Sándornak* címűben.¹²) Itt egy nő szólítja le/meg a versbeni beszélőt, a helyszínnek és a szituációnak megfelelően durván és egyúttal felkínálkozóan. A hang nem sokat árul el a személyről, sőt kissé félrevezető („Fiatalkor volt.”). A nő külseje alapján egyértelműen rendkívül taszító, s ezt az érzést a naturalisztikus leírás csak hatványozza. (E végletes rútságnak [s e rútság bemutatása hogyanjának] funkciója igazán majd később válik láthatóvá.) Az egyetlen pozitív vonás az „aquamarin szem”, amit azonban – ismét csak a prózából ismert módon, egy megcsillagozott lábjegyzetben – vissza is von a *narrátorhoz is hasonlatossá váló lírai én*. Az aquamarin zöldes vagy kékes színű változata a

berill nevezetű drágakőnek, azaz fokozottan értéktelített megnevezése egy szem színének. Ez az egyetlen pozitív jegy ellenpontozza a nő taszítóan undorító voltát, s egyúttal a beszélő-emlékező szánalmát is kifejezésre juttatja („Csak akarok valamit ajándékozni annak a szerencsétlen párának... hogy ne legyen olyan undorítóan esesett,...”). Ennek kapcsán jogosan jegyzi meg Szigeti Csaba: „Amikor a szerző lábjegyzetet fűz »a betű-enjambement újun-dok módszeréhez«, nem pusztán egy tünékeny divattal szemben foglalt állást, hanem a (meleg, emberi) hang mellett, a betű ellenében... a lábjegyzet-ként elhelyezett todalék meggyőzhet a méltóság és a tapintat keverékének a létéről.”¹³ Emellett a rút valóságot is képes (legalábbis időlegesen és részle-gesen) enyhíteni ezzel. Kiemelendő a lábjegyzet záró sora („...magam pedig le-gyek valamivel megérthetőbb”), mert ez az első jelentkezése egy, az alkotás-ban később felerősödő tendenciának: a versbeni én számára e találkozás és történéssor reveláló erővel bír, s jelzi: meg kell érteni őt, az olvasónak meg kell(ene) látnia, mi volt a mozgatórugója annak, hogy ő, a beszélő úgy és azt cselekedte, amit. A nő jellemzésében sajátos vonás, hogy múltbeli és jelenbeli állapota helyeződik közvetetten szembe egymással (haj, pulóver, strand-cipő). A valamikori (viszonylagos) értékek és a mostani értéktelenség közöt-ti kiáltó disszonancia még erőteljesebbé teszi a negatív vonásokat, az undor érzetét. (Egyébként a jellemzés a hagyományos, „klasszikus” haladás, „sor-rend” szerint történik: fentről fokozatosan haladva lefelé.) A lábjegyzetszerű hozzáfűzésnek – az eddig elmondottakon túlmenően – további lényegi jelen-tései vannak. Ezzel a versbeni alany – narrátorféle alakként szerepeltetve ma-gát – még erőteljesebben eltávolítja magát (s közvetetten a befogadót is) a megidézett történéstől, de implicit módon fel is hívja rá a figyelmet. Azzal, hogy mintegy „kiszól” a versből, hajdani és mostani énje még hangsúlyozot-tabban válik szét. Ráadásul ezzel a „fogással” a megidéző szerepe mellé az értelmezőét, a magyarázóét is magára veszi (ahogy ez részben már korábban is megfigyelhető volt). Ennek kapcsán érdemes felidézni Tamás Attila egy ré-gelbi, Petri első kötetének (*Magyarázatok M. számára*, 1971) megjelenésekor keletkezett kritikáját, melyben találóan jegyzi meg lírikusunk egyik specifi-kumaként, hogy Petri „önnön gondolataival is vitázik”¹⁴, vagyis elég korán felbukkan az *önmegkettőzés* mint poétikai eljárás, illetve mint az önértelmezés módozata. Részben ennek is köszönhető a Petri-líra azon markáns jellege-zetessége, hogy gyakoriak az ironikus hangváltások, párhuzamosan a(z) (ön)reflexivitással.¹⁵ Emellett e „betoldásban” valakihez szól a versbeni én, valószínűsíthetően kedveséhez („Aquamarin szemed neked van.”), ezzel személyesebbé, közvetlenebbé válik a szituáció éppúgy, mint a megidézés aktusa is (s ez az érzés persze – közvetetten – áttevődik a befogadóra is). A költői beszéd (mely eddig sem volt a megszokott lírai) „megakasztása”, az epizálás révén a versbeni személyiség pozíciói erőteljesen megrendülnek, illetve transzformáción mennek keresztül. A hagyományos centrumszerep, a

kivételes képességű és jelentőségű versbeni alany átalakul, pontosabban leértékelődik; az én helyzete, világlátása megrendül, de korábbi központi szerepe – ha igencsak devalváltan is – megmarad. Ez Petri lírájának specifikuma volt már a korábbiakban is, nem véletlenül jegyzi meg jogosan Fodor Géza, hogy a művek centrumában a „kikezdett, de nem szétesett személyiség”¹⁶ áll; vagy ugyanerről még pontosabban Dérczy Péter: „A Petri-versnek tehát egészen különleges személyiségi-magatartásbéli struktúrája van: a mű nem úgy fejez ki egy széthulló világot, hogy közben megtartja szervező, összefogó középpontként a lírai én-t, hiszen ez egy koherens, kikezdhethetetlen lírai személyiséget feltételezne; tehát nem egyszerűen a kívülre mutató gesztusa a vers. A lírai hős ugyanúgy darabokban hever, mint az őt körülvevő valóság.”¹⁷ Ugyanakkor azt is tudjuk, hogy ez csak egy része annak, amiről Szilágyi Ákos a következőket írta még 1981-ben: „Petri lírájában [...] radikális szemléleti változás megy végbe, amely a költői forma minden szintjén új poétikaként (kiem. az eredetiben) realizálódik, hála Petri páratlan formatudásának és művészi következetességének.”¹⁸ Mindez természetesen párhuzamos a magyar lírában a hetvenes években végbemenő részben hasonló változásokkal, például a tradicionális váteszszerep lefokozódásával, esetleg teljes eltűnésével, az ének a versből történő részleges, esetenként teljes „kiktatásával”, „kiemelésével” (Tandori Dezső; az ún. arctalan nemzedék; *Ver/s/ziók* kötet).

A nő kocsmai rendelése sem árult el különösebb ízlést („Kevertet kért, és sört, pikolót.”), ám a felidéző én számára ez már egyáltalán nem volt meglepő, a látvány alapján nagyjából ezt várhatta. Mondata („Ízlését nem vitattam.”) implicit módon egyszerre szenttelen, narrátori hangon konstatáló, ugyanakkor kissé gúnyos, ironikus hatású is. Nem másnak lehetünk itt egyébként tanúi, mint az akár a realista regénypoétikából is jól ismert jellemzési eljárásnak: az iménti külső jellemzés, az ún. portré után a megjelenített személyiség bensőjének, habitusának felmutatása következik. (Ezzel, valamint a korábban említett fokozatos lefelé haladással a külső jellemzést illetően, ismét csak egyfajta hagyományos narrátori pozícióra, illetve szerepre alludál, játszik rá a versbeni én.) A nő rákövetkező felajánlkozása („»Eljövök egy huszasért«”) igen durván hangzik, ám megjelenése és ízlése alapján nem különösebben mondható meglepőnek. E nyelvezet (mely végigvonul a versen) nagy valószínűséggel vált ki megdöbbenést, esetleg erős ellenérzéseket, sőt viszolygást a befogadók többségéből. A költemény egyik rendkívül lényegi hatáseleme azonban épp ezekben a kifejezésekben, a profán diskurzusban keresendő, annál is inkább, mert (ahogyan erről majd részletesebben lesz szó) szervesen épülnek be a mű ehhez képest jóval elvontabb, axiológiai vonásokat is magába rejtő jelentésvilágába. A szövegbe beszúrt „– mondtam”, „– mondta” újra csak epizáló (és profanizáló) elemek, s itt most a szóhasználat durvasága miatt kissé a beszélő/megidéző és a befogadó közötti távolság-

teremtésnek is eszközei. Ráadásul e „köznyelvi diszkurzus elemeiből építkező vers... valamely nehezen körülírható változata a kvázi-köznapi *beszámoló*nak”¹⁹ (kiem. az eredetiben), melyben keveredik a költőtietlen versnyelv, és a lefokozott, negatív szépségeszmény.²⁰ Az egyébként is transzgresszív szituáció (Foucault) lassanként mind közönségesebbé válik, egyrészt a kifejezések folyamatos durvulása, másrészt a nő további erőteljes lefokozása miatt. (Kissé hivataloskodónak, finomkodó hatásúnak tűnik, ám épp emiatt jól ellenpontoz a „kurzus” kifejezés.) Ez a nő még a jól ismert Rákóczi téren sem „állta volna meg a helyét”. A versbeni én ezzel – legalábbis *itt és látszólag* – fölébe nő, pontosabban túlzottan (mondhatni gyanúsan) fölébe helyezi magát az asszonynak. Ennek okát néhány sorral lejjebb tudjuk meg, mely sorok meghatározó jelentőségűek helyzetét, pozícióját illetően („Hiszen űzött voltam és zavaros...”). A nő mondatai mögött egyszerre érezhetjük a póre nemi vágyat, és a valakihez tartozni akarás, a gyötrő magány legalább időleges feloldásának, megszüntetésének vágyát. Feladja női mivoltát, tartózkodását, hogy embernek s ugyanakkor nőnek érezhesse magát, hogy egyáltalán kapcsolatot létesít(hes)sen valakivel. A versbeni személy persze maga is sok ponton mutat rokonságot a „büfék”, „eszpresszók” látogatóival, azaz rá is a marginalizáltság, a társadalom peremén élő létmód jellemző. Amiben többnek mondható, az a tartás megőrzése, s így valóban van/lehet „némi álfölénye” a „valódi nyomorultakkal” szemben. Azonban ezzel együtt is nemcsak hogy megérti őket, de vonzódik is hozzájuk, szánalmat érez irántuk, sőt valamiféle büntudat is gyötri. Igen kifejezően mutatja ezt először egy fél sor: „Mentem; úgy éreztem: muszáj.” Majd néhány sorral lejjebb: „...hozzám bűjt. / Ez kínos volt, *de szerves része a törlesztésnek.*” (Kiem.: Sz. Zs.) A fölény, és a számára is megalázó helyzet miatti ellenérzések keverednek benne, azal együtt, hogy e világ, e nyomorultak közti lét kapcsán mindig is ambivalens érzések munkáltak benne: szeretet, együttérzés, szánalom, odahajlás, illetve undor, fölény, lenézés, esetleg valamiféle öntudatosság. Pozícióját is e kettősség jellemzi: velük is, de túl is rajtuk; benne élni e létben, de kissé a megfigyelő távolságtartásával. S ez jellegzetes attitűdje, létmódusza volt a hetvenes és nyolcvanas évek részlegesen margóra szorult, gyakran az alkohol pótszeréhez nyúló értelmiségének. Így alakult ki egyfajta sors- és létközösség köztük, és „a nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai között”. Az egyik fél esetében a kilátástalannak érzett/gondolt szellemi lét, a nyomasztó, alig-alig elviselhető, lényegi változásokkal még csak nem is kecsegtető, végeérhetetlennek tűnő ideológiai-politikai közeg, a másik oldalon az éppen csak a mindennapi vegetáláshoz elegendő, a lassanként mindinkább ellehetetlenülő anyagi lét sodorta egymás mellé ezeket a sokszor jobb sorsra érdemes egzisztenciákat. S az előbbiek természetesen egyszerre érezték/érezhették többnek is, kevesebbnek is magukat a másik csoport alakjainál. Innen az az ambivalens életérzés, amit pregnánsan mutat a versbeni én

figurája, legelső sorban az igen jól kiválasztott és realizált pozíciójának köszönhetően, melyben az azonosulás és távolságtartás kettőssége éppúgy determináló erejű, akár csak a lírai és az epikai-narrátori személyiségjegyek keveredése. Ez az én benne van a verscentrumban, de lefokozottan, erősen lefelé stilizálva. Újraél és felidéz, átérez és elmesél, átél és értelmez, „egyszerre néz a világra és önmagára”.²¹ Magabiztossága hiányzik, fölénye csak „némi álfölny”. Mindezért pedig valóban „törleszteni” kell.

Az út – ahol azelőrt haladag is csak „hosszú vonzolás” – sokáig tart, s végül egy mély pincében („nagyon sok lépcsőt / mehetünk lefelé...”) ér véget. A sötétség (hisz csak valami „derengésféle” látszik) és a mélység, a lefelé irányuló mozgás gyakori, már-már archetipikus toposzai az értékhiányos, vagy afelé tendáló létnek, az értékkiüresedett létszituációnak, illetve ezzel párhuzamosan a pusztulásnak vagy valamilyen nagy megpróbáltatásnak.

A nő lakhelyéről ezen túlmenően nem tudni meg semmit, egyedüli „bútor-darabként” jellemzően csak az ágy szerepel (hisz a „látogatás” célja kizárólagosan a nemi aktus), mely ugyanolyan undorító és nyomorúságos, mint ő maga; jellemző az elállatiasodott létre utaló metafora is („Az ágy... összekotort alom.”). Az aktushoz – hogy még inkább hiányozzék belőle mindaz, ami valamelyest emberivé tenné – még a testből is csak annyi kell, ami a „legszükségesebb mérték”. A „bokor alatt dugás” durva kifejezése (ráadásul a „helyszín” eme megnevezése) újabb erőteljes fokozása a befogadó ellenérzéseinek, undorának. A hatás nyilvánvalóan taszító, s hogy a nő és férfi közt semmi különbség nincs már („magam is csak a legszükségesebb mértékben”) azt eredményezi, hogy a befogadói tudatban a versbeni én is teljességgel lefokozódik. Zakója koszosága („inkább legyen koszos, mint gyűrött.”) személyiségének beszennyezettségét fejezi ki közvetetten. Az aktus egyetlen emberi eleme a csók, ami azonban szintúgy rendkívül lefelé stilizáltan, mondhatni deformáltan, undort kiváltó módon jelenítődik meg. (Itt is van a penitenciára utaló szövegem: „Hát igen, ez elkerülhetetlen.”) A csók pedig a nő szájának milyensége következtében kín, gyötrelme, valóban egyfajta büntetés a versbeni én számára. A naturalisztikus képek (akár csak külseje leírásakor) rendkívül visszariasztóvá, sőt taszítóvá teszik a nőt éppúgy, mint az aktus eme előjátékát. Az asszony szinte hullóként, vagy halként jelenítődik meg („ajka pikkelyes”), szápadlása szárazsága élesen sebző. Kiemelhető a „mintha egy üres szardíniásdoboz” hasonlat (a „pikkelyes ajak”, a halra való rájátszás „folytatásaként” is), melyből az „üres” távolról magára a kapcsolatot ürességére is utal, míg a jelzős szintagma jelentése egy semmire sem jó, eldobandó hulladék, akár csak e nő, illetve e kapcsolat. (Ráadásul a szardíniásdoboz, amikor tele van, akkor is elpusztult „lények” vannak benne.) Az undor fokozódása („Rettegtem, hogy menten a szájába hanyok”) után a gyötrelme és a tehetetlenség jelenik meg együttesen („ettől viszont röhöghetnékem támadt”), végül marad a póre aktusra is utalni képes kifejezés (perisztaltika).

A szóhasználat azért is erősen lefokozó jellegű, mert az, eredeti jelentése szerint, a belek féregszerűen gyűrűző, tartalmat továbbpréselő mozgása, vagyis ezen erőteljes vegetatív jeleget magába foglaló mozgással metaforizálja a költő az aktus ritmikusságát, s emellett animálissá is tesz (lásd a féregszerűséget). (Lényeges, hogy e „perisztaltika” kifejezés utal a versbeni én feltörő hányingerére is – lásd a szó eredeti jelentését –, amelyen, ha nehezen is, de „úrrá lesz”. Az aktus és a hányinger érzésének egybejárására vonatkozhat Marno János megjegyzése is: „Észbontó oda-vissza játszás ez az emésztő, a nemző s ismét az emésztő »csatornák« között.”²²) A két embert látszólag csupán a legsivárabb szexualitás, a pőre nemi vágy kapcsolja össze. S ha a viszolyogató undort még fokozni lehet, ez történik a margarin említésekor, „felhasználásával”. Ez már a versbeni én értékrendjének is sok – világít erre rá kérdése (a lényegét a nagybetűs írásmóddal még inkább kiemelve): „»ENNI is fog még ebből?»” Az aktus után képletes megtisztulási óhajként is felfogható a kérdés: „»Meg tudom mosni valahol magamat?»” A legelemibb higiénés igények kielégítésére egy csócsonk szolgál. Megtisztulás helyett kissé groteszk módon csupa víz lesz a nadrágja, s hasonlata pontosan jelzi (képletes és valódi) beszennyezettség-érzete további fokozódását, s ugyanezt erősíti a pejoratív szóhasználat is („mintha behugyoztam volna”). (Ugyanakkor a lexika közvetetten az imént végbement aktust is képes tudatunkba idézni [kilövellt; csócsonk; lucskok lett a nadrágom], így kapcsolván össze az egyik beszennyeződést/beszennyezettséget a másikkal, s a kettő természetesen egymást erősíti.) A korábbi penitencia-motívum szerepel újra a férfi reakciójában: „»Ez is hozzátartozik«”. A rákövetkező rész elsődleges funkciója, hogy érzékeltesse: itt nem anyagiakról volt szó a nő, s persze nem szexuális vágyról a férfi részéről. A nő csak a nemi vágy, a férfi a már emlegetett *szánalom, illetve penitencia miatt* akarta az aktust, s valamennyire talán sodródott is az eseményekkel – ami akkori létformájára valószínűsíthetően egyébként is jellemző volt. Ez az átértékelődés, illetve transzformáció mutatja, hogy a szexuális kapcsolat mégsem a szokványosan „üzleti” jellegű. Hiszen a nő nem pénzt akart keresni („»Mondtam, hogy egy / huszas, és ez nem az ára. Én akartam, a huszas / meg egyszerűen kell.«”), csak kielégülni. (Emiatt talán kissé félrevezető lehet Marno János megállapítása a nőről: „öreg kurva”.²³) Míg a férfit pedig nyilvánvalóan nem a nemi vonzalom hajtotta a másik felé. *Ezért* volt olyannyira fontos *annak* részletező és naturalisztikus bemutatása, mennyire viszolyogató volt a nő, s végső soron maga az aktus is. Márpedig ha a szexuális kapcsolat ilyenformán sem szokványos jellegű, akkor nyilván sajátos a versbeni funkciója is – ahogyan ezt a költemény korábbi részei már jelezték, a zárata pedig egyértelműen mutat s igazol. Az aktus után a versbeni én otthagya a nőt, visszatér a mélyből (a pincéből) a felszínre, ami inentől fokozatosan egyre metaforikusabb, jelképesebb értelmet nyer. Az utat az értékhiányos létből (lent) az értéktelítettebbe (fent) még ugyan nehezen

találja (ahogyan erre a „botorkáltam” jelképesen is érthető/értelmezhető kifejezése is utal), de szándéka egyértelmű. S itt, újra felbukkanva nyeri el igazán értelmét a mű címe is. A „napsütötte sáv” valóban egy *viszonylagosan*(!) értéktelített hely, ahová a vers alanya/beszélője vágyik. S itt e célhatározói mellékértelmű mondat már egyszerre interpretálható a múlt és a jövő időskijában, kitágítva, s ezzel általánosabb értelművé és érvényűvé téve a szemantikumot, a személyirányultságot és a temporális viszonyrendszereket egyaránt. A sötétből a világosság felé haladás (illetve az ez utáni vágy) értéktelítettségét a környezettől erősen elütő ruhaszín is kifejezi („drapp ruhám, fehér ingem világít”). De szövegszerűen, egyértelművé téve is olvasható: „csorba lépcsőkön föl a tisztaságig,” (kiem.: Sz. Zs.). (A napsütötte sáv motívumának egy jóval korábbi előképét, variánsát olvashatjuk a *Csak egy személy* című versben a *Magyarázatok M. számára* [1971] kötetben: „Ha lehetnék Neked / csak egy személy. / Végérvényes, bár esetleges, / mint rozsdás, görbe szeg / a meleg porban. / Mint árnyékfedte lépcső tetején / egyetlen villogó él.” – Kiem.: Sz. Zs.) A szöveg a korábbiakkal rendkívül éles kontrasztot alkotva metaforizálttá, illetve szinte patetikussá válik e zárórészben. Még rímek is vannak!²⁴ E sorok már közelebb állnak a hagyományos vers-fogalomhoz. A végtelenség és a szabadság értéktelített fogalmait idézi a befogadói tudatba a szél feltételezett, hallani vélt zúgása, illetve az ezzel párhuzamos tengermotívum („fehér tajték sistereg”). E verszárlat pedig egy jóval általánosabb, bár a textus mélyrétegeiben rejtetten eddig is meglévő jelentésvilághoz vezetheti el a befogadót. Eszerint a hajdani, a megidézett én célja végig kettős volt (természetesen egyáltalán nem biztos, hogy akkor ez így megfogalmazódott benne): egyrészt mennél lejjebb alászállni a mocsok, a bűn, az undor világába, s mindezzel egyúttal ad absurdum szembenézni, másrészt *ezáltal* penitenciát gyakorolni, bűnhődni, végső soron mindennek révén közelebb kerülni az esetleges megtisztuláshoz. A versbeni én szándékoltan a poklot, a maga számára kirótt, addigi életével, életvitelével rokon, azzal szoros kapcsolatot mutató saját poklát járta meg (lásd pince, mélység, sötétség), alászállt e végletesen negatív létbe, hogy egyúttal szembenézzon azzal, hogy ez segítse a remélt megtisztuláshoz. Mint valami modern kori, a bűnt, a poklot a *saját életéből, személyiségéből kinövesztő* Dante, aki valóságosan és jelképesen is az éjből, a sötétségből indul, és a világosságba, a „nyári hajnalba” ér el.²⁵ (Keresztury Tibor is szól – igaz, csak érintőlegesen, az ötletet ki nem fejtve – a vers „infernális síkjáról”.²⁶) Természetesen jelentős különbség, hogy Dante kívülről szemlélődő emberként, jobbára büntelen valakiként járja végig a pokol halálon túli „lét”-szféráját. Nem ő akar megtisztulni, ő pusztán csak tudósít (felmutatva természetesen a korabeli, a középkor és a reneszánsz határán álló világ-, ember- és létszemlélet sajátosságait). Ezzel szemben Petri versének beszélője valamiféle bűnösség tudatában ereszkedik alá e végsőkéig marginalizálódott, már-már animális lét infernójába, hogy ha nem is megtisz-

tultan, de részben az az utáni vággyal (lásd nem sokkal az aktus utáni, már elemzett kérdését: „»Meg tudom mosni magam valahol?«”), részben a másféle lét iránti óhajjal („Hogy elérjek...”) induljon el onnét felfelé. Így kezdeti lépései sem a paradicsom, sokkal inkább a purgatórium *felé* (lásd: napsütötte sávig) tartanak. (Ugyanezen kontextusban „a nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai” is a pokolban – igazságosan vagy igazságtalanul, akár csak Danténál – szenvedők figuráinak feleltethetők meg közvetetten.) S ezen infernális, távolról a dantei műre is rájátszó versvilág konstituálásához a lírai ének végletesen lefelé kellett stilizálnia önmagát éppúgy, akár csak a szituációt. Ez egyszerre két síkon történt, szinte teljes egészében megfosztva a verset a líra szokványos attribútumaitól (leszámítva a verszárlatot). Egyrészt epikus elemek sokaságának alkalmazását figyelhetjük meg a dikcióban (párbeszédek; betoldások; lábjegyzet; narratív tényezők; történetelmondás, illetve -megidézés; narrátorszerű versbeni alany; „kiszólás” a költeményből; megkettőzött én [megidéző-megidézett; jelenbeli-múltbeli]; többszöri, szándékolt distanciateremtés e megkettőzött ének között; leírások; jellemzések). Szigeti Csaba így fogalmaz ennek kapcsán tanulmányában: „Petri csak a szövegek egy bizonyos típusú retorizáltságától fordul el, miközben odafordul azokhoz az eszközökhöz, melyeket a quintilianusi retorika terminológiai függelékében a következő címszavak alatt találunk: *Felesleges szószaporítás, Bőbeszédűség, Elkalandozás a tárgytól, Felfüggesztés, Habozó kérdés*, Barthes-nál pedig így: *Periphraszisz, Elhallgató közbeszakadás, Felfüggesztés.*”²⁷ (Kiem. az eredetiben.) Másrészt a nyelvezet eltávolítása a megszokott líraitól (demetaforizálás; epikus elbeszél us elbeszélő szavak és közönséges, vulgáris lexémák és kifejezések, s természetesen ilyen maga a megjelenített versszituáció is, a nemi aktusra, a pusztá közösülésre csupaszított emberi kapcsolat). Így tehát valóban nem önmagukért szerepelnek ezen (saját magukban nézve persze valóban undorítóan taszító) elemek a versben, hanem mindezt csak ilyen végletesen, már-már viviszekcióként lehetett megjeleníteni, az állatias-vegetatív létbe alámerülve, ily módon képezve kontrasztot a bűn és bűnhődés, a mocsok és a megtisztulás vágya között. Illetve idézhetjük Kappanyos András megállapítását is, aki szerint „a Petri György által kigondolt, eljátszott és dokumentált figura azért merül meg az élet legmélyebb bugyraiban, hogy bepiszkolódása által mi, olvasók a legeredetibb arisztotelészi értelemben megtisztulhassunk. E kathariszis legnyilvánvalóbb szimbóluma a napsütötte sáv.”²⁸ Így itt is igaz lesz Kis Pintér Imre Petri korai költészete kapcsán leírt véleménye: „e költészet [...] titka a költői eszközök és a diszharmonikus életérzés olykor már-már döbbenetes összhangja, megfelelése”.²⁹ Emellett a mű provokatív módon hágja át a nagyobb rész a kereszténységből táplálkozó, részben éppúgy álszent tabukat a nemiséggel kapcsolatban, mint az ún. szocialista erkölcs – hisz „kilencszázhatvanegyben” vagyunk a megidézett időt, illetve a nyolcvanas évek végén a megidézés, azaz a versírás idejét tekintve –

hasonló jellegű tilalomfáit. Hiszen valahol az álszentség is akadály a érték-telítettebb létnek. S ezért lényeges, hogy a költeményben (amint ezt már korábban érintettem) a szexuális kapcsolat abban az értelemben sem szokványos jellegű, hogy a nő célja – bármilyen is, bármiként szólítja is *le* a megidézhető személyt – nem a pénzkereset, hanem a kielégülés, s a férfit sem a nemi vágy hajtotta bele az együttlétbe. A kifordult kapcsolat és szituáció implicit módon mutatja az értékrend kifordultságát, felborult voltát.³⁰ Sajátos, hogy a végletes durvaság és közönségesség ellenére is érezhet valamiféle szánalmat a befogadó a két „szereplő” iránt. Hisz eltorzultságukkal, úgyszólván szinte állati szintre süllyedtségükkel együtt is úgy képes a megidézhető elénk tárni mindezt, hogy érzékelhetjük: akárhogy is, de mégiscsak valahol emberi lények azok, akik előttünk vannak. Rejtetten visszacsempészi Petri a humánnum alapértékét a költemény egyébként igencsak eltorzult, deformálódott világába is. A már a prostitúcióból is kikopott nő éppúgy magányos és társra vágyik (még ha *ily* módon is), mint a szintúgy magányosan kóborló, „kocsmáról kocsmára” járó férfi. Részleges és látszólagos állatiasodott voltuk ellenére is képesek a befogadóban a tragikum érzületének megidezésére, felkeltésére. Emiatt is talán túlzóan sommás Tarján Tamás azon megállapítása, mely szerint ami a versben megjelenik, az a „minden összhangzatot nélkülöző állatiság”.³¹ S ugyancsak némi felülvizsgálatra, illetve átgondolásra érdemes Görömbei András lírikusunk versvilágának egészére egyébként legnagyobb részben valóban érvényes véleménye, hogy Petri György költészetében egyetlen bizonyosság a hiány. „Világhiány, személyiséghiány, a lét egységes szemlélhetőségének a hiánya szervezi a verset.”³² Emellett felvethető egy másik aspektus felől az a kérdés is: nem a magyar lírában a XIX–XX. század fordulóján gyakran megjelenő perditá-kultusz deformálódott megjelenéséről van-e itt szó részlegesen? A nő ugyan már kikopott a prostituáltságból (ha egyáltalán az volt), de a két személy magányban történő egymásra találásának, illetve lecsúszottságának, marginális létének, a lét peremére taszítottságának motívuma már rokoníthatja a két lírát. Ráadásul a kapcsolat (persze éppen deformált, animális voltában) döbenteli rá a lírai ént a tisztaság iránti vágyra (ami esetleg addig is megvolt benne, e történéssor hatására pedig erőteljesebbé válik, sőt meg is fogalmazódik, lásd a verscím mondatát). Ez pedig vélhetően újabb távoli párhuzam a két, egyébként nyilvánvalóan jelentős különbségeket is felmutató líra között. Míg egy másik párhuzamra – igaz, nem konkrétan vizsgált versünk kapcsán – Tverdota György hívja fel a figyelmet: „Két ponton különösen erősnek és szívósnak vélem a *Fleurs du Mal* szerzője és a magyar költő közötti rokonságot: a bűntudat és a rúthoz való rögeszmes és provokatív fixálódás terén.”³³ Mint ahogyan a jelen költeményben is: a lírai én bűntudata éppúgy mögötte van cselekvéseinek (s ezzel együtt természetesen[?] valamiféle megtisztulásvágy), akárcsak a rúthoz való vonzódás – amint erre már korábban is utaltam. S még a gyökerek sem oly nagyon

különbözőek a két költő világképét, létszemléletét megvizsgálva – mutat ezekre rá Tverdota György tanulmányában.

A versbeni én – amint erre korábban utaltam – erőteljesen lefokozottan jelenítette meg önmagát. Erre azért is volt szüksége, mert valamiféle bűntudat gyötörte. Ennek oka éppúgy lehetett saját léte, mint a mások (elesettek, „a nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai”) iránti, szánalommal is vegyes tehetetlenségérzés. Márton László megállapítását felidézve: „Petri cinizmusa [...] soha, egy pillanatig sem válik embertelenné. [...] Ami tisztán kikristályosodik a mocskból: a részvét a tárgy iránt (amennyiben a tárgy a másik ember, pontosabban a Nő) és a kíméletlenség a tárgy iránt (amennyiben a tárgy ő maga).”³⁴ De leginkább – s ezért is ez a vers végső kicsengése – az értékhiányos és az értéktelített lét közötti, önmagában is pregnánsan manifesztálódó disszonancia. *Ezért is* van a versben többször szó „muszájról”, „törlesztésről”, „elkerülhetetlenségről”, arról, hogy „Ez is hozzátartozik”. Így kapcsolódik egymásba a költemény végére a penitencia motívuma a pokljárás és megtisztulásvágy motívumával. Mert a remélt tisztaság – amihez a megélt mocskon keresztül vezetett az út – „komoran feloldoz”. De hogy mindez csak remény, s nem bizonyosság, arra a rákövetkező, az előzőhöz hasonlatosan némelyest oxymoron-jellegű határozós szintagma utal: „közömbösen fenyeget”. A lírai személyiség valóban „émelyegve” halad fölfelé e történet után a lépcsőn („émelygés lépcsői”), melyek végeérhetetlennek tűnnek számára („fogyni nem akaró”), ezzel is érzékeltetve: a „napsütötte sáv” elérése még igencsak távoli, s ezért kétséges is.

A vers legutolsó szövegelemeként szereplő „kilencszázhatvanegy” látszólag felesleges; miért szükséges a felidézett emlék idejének megadása, az idő (látszólag túlzott) konkretizálása, hiszen az emlékezés aktusa, illetve a történet a lényeges? Legelsősorban arra gondolhatunk, hogy e történet kivételes jelentőségű (legalábbis utólag visszatekintve) a lírai én számára. Ám az évszám megadása-definiálása azért is fontos elem, mert *a megidézett eseménysor révén az akkori létállapot, létszituáció is megjelenik, újra át-, illetve megélhetővé válik*. Így újabb síkon/módon játszik egybe az „elbeszélő” én és a lírai én, a megélő és az emlékező alakja, végső soron pedig múlt és jelen, sőt a jövő is. A versbeni én számára most is, a versírás idején is hasonló vagy épp ugyanaz lehet a léthelyzet, mint annak idején (erre szintúgy utal a cím jövőre történő utalást is magába sűrítő jelenidejűsége), azaz mélyszerkezetileg igazolódik: a verszárlatban olvasható bizonytalanság érzülete valóban jogos volt. Hiszen több mint két évtized telt el „kilencszázhatvanegy” óta, s az értéktelített létet, a megtisztulást *még mindig nem érte el* a lírai személyiség. Ennek megfelelően nemcsak a megidézett én célja volt kettős annak idején – lásd korábban –, de a megidéző éné is most: az emlék jelenvalóvá tétele, felelevenítése, és a megtisztulás, a belső transzformáció utáni vágy újbóli kimondása. A mű két metaforáját idézve: még mindig a „föld alatt van”, a „mínusz-

emeleteken”, innen a „napsütötte sávon”, mely ezek szerint valószínűsíthetően még továbbra is a jövő idősíkjában létezik csak. S ez persze a vers legelső részének (versszakának?) végéhez is kötődik: akkor „még nem” csináltam ezt vagy azt, most már igen, de érzékelhető: ez sem a remélt/vágyott létállapot még. Így felel a mű utolsó része/szava az első részben impliciten leírtakra. Az egzisztenciális válság érzete, a lírai én bizonytalan létszituációja ma is megvan még – ha más aspektusból tekintve, esetleg más okokból kifolyólag is. A tisztaság, az értékkeljesedés csak a vágy, a remény szintjén van jelen – *ezek szerint évtizedek óta* –, de töretlenül megvan, akárcsak a most már létprogramként, potenciális létikkeljesítésésként is felfogható verscím: *Hogy elérjek a napsütötte sávig*. S az elemzékísérlet elején felvetett gondolatot lezárva, ezért értek kevésbé egyet – legalábbis e vers kapcsán – Kulcsár Szabó Ernővel, aki szerint „a vers aktuális alanya [...] már nem vállalhatóan ítéli a korábbi én [...] szerepét”.³⁵ Hiszen itt éppen részleges szerep-, illetve helyzethasonlóságról, a személyiség szituáltságának párhuzamáról van szó a múltban és a jelenben. Ennek következtében az idő, az időélmény fogalmai – s ezek Pályi András szerint meghatározó súllyal bírnak a Petri-versek horizontjában³⁶ – újabb aspektusait felmutatva tárulnak elénk. A kései József Attilát értelmező Németh G. Bélát idézve: „Az egzisztencia [...] voltaképpen már nem jelene, hanem jövője, nem létezése, hanem létezhetése szemszögéből is értékeli a múltat.”³⁷ Ennek révén is látható: Petri valóban egyszerre negligálja, transzformálja és transzformáltan „visszalopja” a váteszséget, a lírai én lefokozottsága, „szerepnélkülisége”³⁸ ellenére is egy önmaga által kiküzdött és megszenvedett létprogramot képes felmutatni. Ezért fogadható el csak részlegesen Görömbei András korábban idézett Petri-jellemzése.³⁹ (Úgy vélem, még akkor is igaz ez, ha e gesztus, ezen attitűd egyébként meglehetősen ritka a költői életműben.) Ebben az értelemben valóban nem nosztalgikus múltidézés a vers, hiszen egyébként is „mi sem áll távolabb Petritől, mint a nosztalgia”.⁴⁰ Ezzel némileg párhuzamosan véleményem szerint helytelen a műnek a munkásságon belül az ún. szerelmi költészet csoportjába történő beemelése. Még akkor is, ha Károlyi Csaba, a tanulmány szerzője felteszi azt a végül megválaszolatlanul hagyott kérdést is, mely szerint: „De valójában anti-amors költemények ezek, ellen-canzonék?”⁴¹ Úgy gondolom, hogy se nem szerelmi költemény e mű, se nem ellen-szerelmi vers, hanem igen markánsan részben én- és önkereső, részben létértelmező költemény. Mint ahogyan Márton Lászlóval sem igazán tudok egyetérteni abban, hogy „ez a vers Petrinek az Örök-hétfő óta nyomon követhető élménylíráját viszi tovább”.⁴² Ennél sokkal többről és másról van szó. Igaz ugyan, hogy van egy versindító, megidézett élmény, amely teljesen áthatja a verstestet, de a mű ettől ugyanakkor „ellép”, eltávolodik, jóval általánosabb, egyetemesebb horizontok felé képes elmozdulni (lásd a lét- és önértelmezés, illetve a létprogramadás motívumait a mélyszerkezeti jelentésben). E mű kapcsán is elfogadható Tamás Attila még

1971-es észrevétele Petriről: „az »epikus« élménylira egyedi-konkrét helyze-
teiből tud újból általános élmények szintjére emelkedni – vagy éppen meg-
maradni annak keretei közt, és mégis jelentőséget adni a pillanatnak”.⁴³
Ugyanis, ahogyan Pályi András írta, „itt még egy régi, harminc évvel ezeltől-
ti görbe éjszaka emléke is valóságos misztériumjátékká válhat csupán attól,
hogy körvonalazódik benne az idő eredendő kettős dimenziója”,⁴⁴ s Petri ké-
pes megtalálni „a triviálisban a misztériumot”.⁴⁵ Ez is jelzi, hogy – Petri sza-
vait idézve – „nincs az életben semmi eldobandó, nincsenek jelentéktelen
események a művészet számára, a művészetben minden számít”⁴⁶ (kiem. az
eredetiben), hiszen éppen e mű is példája annak a korábban már említett je-
lenségnek, hogy egy önmagában véve undorító eseménysorból is születhet
kivételes jelentőségű remekmű. S emiatt talán kevésbé tudom osztani
Keresztury Tibor azon megállapítását az alkotást tartalmazó kötet (*Valami is-
meretlen*, 1990) egésze kapcsán, hogy „a könyv legerősebb vonulatában az
evidencia súlyával és hitelével érződik a hagyományos értelemben vett *nagy
versek ígérete*, de éppígy a költői szándék, hogy ne írja azokat meg. [...] A *Vá-
lami ismeretlen* legjobb költeményeire egy ép, hiánytalan, kikezdehetetlen vers
árnyéka vetül rá, az elkészült opus attól kanyarodik el, ahhoz mérendő, ahe-
lyett születik meg.”⁴⁷ Ezzel szemben véleményem szerint e mű kiemelkedő
alkotása nemcsak e kötetnek, de az egész Petri-oeuvre-nek, sőt – talán nem
túlzás – rangos darabja a huszadik századi magyar lírának is. (Éppen ezért a
túlzott szerénység hangját vélem kihallani az 1999-es *Amíg lehet* című kötet
nyitóversének első sorából: „A nagy mű immár végképp elmarad,” [*Sláger*] –
hogy más költeményeket ne is említsünk most. S nyilván nem véletlen, hogy
Orbán Ottó Petritől búcsúzóló költeményében is e verset szötte bele alkotásá-
ba: „Botrányos lázadó [...] Versei anyagává hódította / a német filozófiát s
az ÁVÓ-t, / hogy szökött fogolyként járva a korszakos sötétben / elérhessen
egy napsütötte sávot” – *Petri György halálára*.) Ezzel távolról rokonítható
Keresztury József vélekedése, aki Keresztury kötetét méltatva a következőket
fogalmazza meg: „A pálya kései szakaszának leírásában nincs mit vitatnom,
csupán néhány következtetést érzek túlzottan erősnek: véleményem szerint
nincs szó éles, az egész eddigi életművet átértékelő-fölülíró-visszavonó vál-
tásról például a korszak gyönyörű szerelmi darabjaira egyáltalán nem illenek a fön-
ti leírások (kiem.: Sz. Zs.)”.⁴⁸ Hiszen jelen alkotás egyszerre az ún. szerelmi
költészet át- és újraértelmezése, mely ugyanakkor ezen igazán ősi műfajvál-
tozatot szintézisbe kapcsolja a létfilozófiai és létértelmező, illetve gondolati
költészettel. Emellett a mű „»a szép fogalmának folyamatos újraírása«, mely-
nek során az esztétikumon inneni és túli területeket a magyar lírai hagyo-
mány számára gyakorlatilag ismeretlen mélységekben térképezi fel”,⁴⁹ mert
„ez a látszatra teljesen pátozmentes költészet hatásában az archaikus drá-
mát találja újra fel; spontán, szinte észrevétlenül katartizál”.⁵⁰

1 Utalás Tandori Dezső „Isten velem, veled” című recenziójára Petri György *Valami ismeretlen* című kötetéről. Élet és Irodalom, 1990/49, 10.

2 MÁRTON László, *A líra morzsalékossága* (Petri György: Valami ismeretlen), Holmi, 1991/4, 507.

3 KERESZTURY Tibor, *Petri György*, Pozsony, Kalligram (Tegnap és Ma, Kortárs magyar írók sorozat), 1998, 153.

4 MÁRTON László, *i. m.*, 507.

5 Vö. Tarján Tamás megfogalmazása szerint: „Az antipoétikus közeg elgészze a hagyományosabb költészetfelfogások lexikájához és szintaxisához képest tényleg nyers, sőt brutális, ám... a legvadabb kifejezések, a legagresszívabb szövegépítések is helyénvalóságukkal kapnak meg. Kicsérélhetetlenek.” TARJÁN Tamás, *A félhalottság életerege*. *Petri Györgyről* = *Uő, Tres faciunt collegium*, Bp., Orpheus, 1997, 183.

6 ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, Bp., Kossuth, 1992, 9.

7 LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*, I., Bp., Magvető, 1978, 705.

8 KULCSÁR SZABÓ Ernő (társszerző: KATONA Gergely), *Az új lírai beszéd a válaszok horizontváltásában* (Kísérlet a klasszikus-modern líra egy szereptípusának újraértésére – Petri György: A delphoi jós hamiscsődöt jelent) = *Uő, Az új kritika dilemmái*, Bp., Balassi, 1994, 149.

9 Uo.

10 MÁRTON László, *i. m.*, 507.

11 KULCSÁR SZABÓ, Ernő, *i. m.*, 149.

12 Vö. KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 128. (A *Radnóti Sándornak* című versben Petri „a sorsfelmérő meditációt a magányos kocsmái üldögélés képeivel keresztelzi...”)

13 SZIGETI Csaba, *De dignitate amoris* (Petri György „szerelni költészetéről”), Jelenkor, 1992/6, 564. és 570.

14 TAMÁS Attila, *Kilenc elsőkötetes lírikusról*, Tiszatáj, 1971/8, 749.

15 MÁRNO János, *Vénusz barlangjában*. *Jegyzetek egy apokrif mitológiához* (Petri György: Hogy elérjek a napsütötte sávig) = *Uő, A vers akarata*, Békéscsaba, Tevan, 1991, 88.

16 FODOR Géza, *Petri György költészete*, Bp., Szépirodalmi (Zsebbe való kis könyvek sorozat), 1991, 64.

17 DÉRCZY Péter, *A jelenlét és a könyörtelen fogatkozás* (Petri György: Valahol megvan), Jelenkor, 1989/9, 866.

18 SZILÁGYI Ákos, *A „megmenthetetlenül személyes” lírája* = *Uő, Nem vagyok kritikus!* Bp., Magvető, 1984, 344.

19 THOMKA Beáta, *A napsütötte sáv radikalizmusa* (Petri György: Valami ismeretlen) = *Uő, Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor, 1993, 84–85.

20 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 130.

21 DÉRCZY Péter, *i. m.*, 868.

22 MÁRNO János, *i. m.*, 88.

23 Uo., 83.

24 Katona Gergely némi ritmikusságra is figyelmeztet e részben. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 162. E verszárlatot illetően vö. még: KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 153–154.

25 Éppen ezért itt kevésbé igaz Fodor Géza megállapítása Petri lírájáról, mely szerint a költőnél a „klasszikus éjszaka-nappal-szimbolikának jellegzetesen romantikus megfordítása” figyelhető meg, s ezért „a fény alapvetően negatív élmény”. Vö. FODOR Géza, *i. m.*, 28–29.

26 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 154.

27 SZIGETI Csaba, *A metafora és a mellébeszélés stilisztikája* Petri Györgynél, Jelenkor, 2001/7–8, 818.

28 KAPPANYOS András, *Én itt egész jól* (Én-narrációk Petri költészetében), Alföld, 2001/5, 61.

29 KIS PINTÉR Imre, *Szubjektív jegyzetek költőkről* = *Uő, Helyzetjelentés*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 265.

30 Itt is igaz lesz Dérczy Péter megállapítása, hogy a Petri-versek egyik legalapvetőbb jellegzetessége, hogy „ellentétes pólusok keverednek egymással...” Vö. DÉRCZY Péter, *i. m.*, 869.

31 TARJÁN Tamás, *i. m.*, 190.

32 GÖRÖMBEI András, *Sokszínű és gazdag ezredvégi magyar költészet*, Bárka, 2000/5, 48.

33 TVERDOTA György, *Az út Baudelaire-től Petriig*, Alföld, 2001/5, 56.

34 MÁRTON László, *i. m.*

35 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 149.

36 Vö.: PÁLYI András, *Egy ismert kelet-európai költőről* (Petri György: Valami ismeretlen), *Kritika*, 1991/3, 40.

37 NÉMETH G. Béla, *Még, már, most. József Attila egy kései verstípusáról = Uő, 7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 177.

38 Vö.: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Bp., Argumentum (Irodalomtörténeti füzetek), 1993, 176–178.

39 Lásd a 31. jegyzetet.

40 KARDOS András, *Petri György: Valami ismeretlen*, Kritika, 1993/3, 41.

41 Vö.: SZIGETI Csaba, *De dignitate amoris*, 570.

42 MÁRTON László, *i. m.*

43 TAMÁS Attila, *i. m.* 750.

44 PÁLYI András, *i. m.*, 41.

45 MARNO János, *i. m.*, 88.

46 *A lírai hős leszerel?* (Beszélgetés Petri Györggyel) = DOMOKOS Máttyás, *A pályatárs szemével*, Bp., Magvető, 1982, 408.

47 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 145.

48 KERESZTESI József, *Költészet a reményen túl* (Keresztury Tibor: Petri György), Jelenkor, 1999/4, 432.

49 KERESZTURY Tibor, *i. m.*, 36.

50 MARNO János, *i. m.*, 80.

Németh László-életrajz

„Ez az életmű a huszadik század egyik legjelentősebb magyar dokumentuma” – fogalmazza meg ítéletét kötetbeni tanulmányában Pomogáts Béla. Aligha kétséges, hogy joggal.

A centenárius írások és elhangzott előadások Monostori Imre és Olasz Sándor által megszerkesztett gyűjteményével kapcsolatban nem is az a kérdés vetődik föl, hogy vajon megerősítik-e azt a képet, amelyet Németh Lászlóról a korábbi évtizedeknek sikerült nagyjából kialakítaniok – megelegedve a régebbi megállapítások egyéni újrafogalmazásával –, vagy pedig ettől eltérően egy másfajta portrénak a fölvázolására, új vitáknak az elindítására adnak inkább ösztönzést.

A végén – egyfajta rövid összegzésnél – kezdve: annyi egyértelműen elmondható, hogy értékes anyagot sikerült összeállítani, más szóval: a vaskos kötet nem éri be elismerő szavak újraelmondásával, esetleg éppen ünnepi köszöntések átfogalmazásával: a közel félszáz szerzős kötetnek csaknem minden darabja tartalmaz valami újat. Ugyanakkor az alapvonásoknak vagy az értékelés egészének a megváltozása a könyv ismeretében sem mutatkozik szükségesnek.

Az életmű természetéből adódóan irodalomtörténész és elméleti szakember, klasszika-filológus és történész, orvos és teológus, író és szerkesztő egyaránt szerepet vállalt az *Emlékkönyv* létrehozásában. (Leginkább az idősebbek soraiból, de azért a középnemzedéket is képviselve. Sajnálatos ugyanakkor, hogy az ötvenen aluli szerzőket alighanem egyetlen kézen meg lehetne köztük számolni.) „Németh akaratlanul két részre osztotta a világot maga körül: olyanokra, akik nem tudtak betelni vele, s olyanokra, akik utálták mindhalálig” – írja egy helyütt Monostori Imre (121.): ez a különben reális megállapítás a kötet összeállításának korára szerencsére már nem mutatkozik egészen helytállónak, hiszen – egyrészt – a benne szereplő írások a rokonszenvező elismerés jegyében fogantak, másfelől sehol nem uralkodik el bennük a szemet bepárasító-elhomályosító rajongás. „Nem volt tévedhetetlen” – hangsúlyozza mindjárt a kötet nyitódarabja (9.) általános vonatkozásban, Imre László itt szereplő írásműve pedig többek között arra is ráirányítja a figyelmet, hogy „maga az író is sok téziséit minősítette utólag elhibázottnak”, s már csak ezért is méltánytalan, hogy az őt értékelőnek évtizedeken át „szinte kötelezően tévedéseiről, ellentmondásairól is kellett beszélni”, mégpedig „egy kételytelen történelem- és világmagyarázatnak a tételei alapján ítélkezve (147.). Olyan történelmi személyiség fölött, aki nagyságrendjét tekintve a száz évvel korábbi reformnemzedék kiemelkedő alakjaival volt összemérhető. (Csak éppen neki úgyszólván kezdettől bele kellett ütköznie az övéknél kedvezőtlenebb körülmények akadályaiába.)

Borbándi Gyula e – mint Pomogáts Béla fogalmaz – fausti szellemnek a gyakran kisszerű realitásokkal érintkezésbe kerülő pályafutását világítja meg, a népi írók mozgalmával való kapcsolatainak főbb mozzanatait fölött áttekintést nyújtva – az 1928-tól 1945-ig terjedő időszakaszban, számos részletben adva eligazítást. (Az 1956-os rövid felvillanást sem hagyva figyelmen kívül.) Dénes Iván Zoltán Németh „két-személyes kapcsolatainak egyik legfontosabbikára irányítja rá a figyelmet: Bibó István munkásságának az övével való egybevágásait kiemelve. (Koccanásaikat és véleménykülönbségeiket sem figyelmen kívül hagyva, ugyanakkor kimutatva gondolataik ismételt egybevágásait, az államminiszter híres ötvenhatos *Tervezetében* is jelezve az író szemléletének nyomait. Egyszersmind a börtönbe zárt jó barát érdekelt tett későbbi lépésekre is felhíva a figyelmet – bárha ezek eredménytelenek maradtak is.)

A klasszikus görögség kutatói – Kerényi Károly és Ritoók Zsigmond – nem annyira részletek földérintésével gyarapítják a kötet értékeit, inkább Németh László szemléletének, közelítésmódjának általánosabb jellemzésére vállalkoznak. „Németh megközelítései ugyancsak megszégyenítették Homérosz filológiánkat” – fogalmaz a nemzedéktárs (29.), de a későbbi évtizedek tudósa is részben hozzá hasonlóan emeli ki, hogy a görögség szellemi arculatát megérteni törekvő gondolkodó milyen általános szellemiségbeli rokonságot fedez föl a magyarság és az antik görögség között (85.). „Szakmai szempontból itt valószínűleg volna mivel vitatkozni” – mondja ki tárgyilagosan a tudomány mai képviselője, őszintén is érdemesebb azonban ennél többek között arra odafigyelni: mennyire fontos Németh számára „a Szókratész előtti görögséghez és azon keresztül a kultúra előtti kultúrához való visszatérés” (90.). C. G. Jung nyomán Németh László olyan művelődésemélet kialakításán is munkálkodott, mely a tudattalanban megőrzött barbárság-mozzanatokat kutatja, majd a szókratészi belső irányítottság és a protestáns szellemiség közti analógiákat kívánja – a szellemtörténeti irányzat hatását is magába szíva – felszínre hozni. „Helyest és kérdésest egyaránt tartalmaz – fogalmaz Ritoók –, s amit a mélyben húzódó nagy összefüggések tapintására törekvő író kijelent, az a korabeli iskolás pozitivisták kutatásoknál – melyekre mindinkább »az egész látásának az elvesztése« lett jellemző – sokkalta ösztönzőbb hatással lehet.” (Ritoók abban a tekintetben is vitázó továbbgondolónak bizonyul, hogy bírálja Némethet, amiért az nem vette észre Aranyban „saját művelődési programjának ugyancsak görög előzményét”).

Monostori Imre tanulmánya is jelentős részben Németh és Kerényi kapcsolatának tisztázására vállalkozik, a kettejük által képviselt szellemiség jellemzésén túl életrajzi adatokat is előtérbe állítva. Idézi Németh László szavait: Diltheytől „nekünk, magyaroknak el kellene tanulnunk azt a történelmi önalakítást, melyben egyéni üdvösség, nemzet-küldetés és ember-történet egyet jelent és egyet akar” (101.), s rámutat arra, hogy Németh mindezt egységben tudta látni a jövő alakításában szerephez juttatandó görög szellemi hagyományokkal. Kiigazít közben egy tévesen elkönyvelt – és értelmezett – életrajzi elemet: „...1939-ben *nem Kerényi* és főleg *nem a Kisebbségben* miatt hidegül el Németh Kerényitől, s már közel fél évvel a *Kisebbségben* előtt”. Arra is rámutat: nem kell mindig elvi szinten érvényesülő nézetütköztetéseket keresni Németh baráti kapcsolatainak időnkénti megzavarodásai mögött: nem ritkább ezekenél az író „teljesíthetetlenül nagy barátság-igénye” (114.). Őhöz szívesen közeledő társak oldalán is ilyen sorok leírására képes: „halálos árván élek köztetek” (115.).

Világlátása igen fontos tényezőinek megvilágítására vállalkozik ifj. Fekete Károly, Németh Lászlónak a protestantizmushoz való viszonyát taglalva. „A vallásos érzéstől megszállt embereket várok” – idézi egyik megnyilatkozását (153.), nem hallgatja azonban el felfogásának jellemzői közül a másikat sem: „vallásos vagyok és hitetlen” (151.), vagy például azt a tényt, hogy hősei gyakran „szentek” ugyan, de olyanok, akik egykori értelemben véve „hitetlenek”. A vallás – vagy talán inkább a vallások – pozitív, emberi elköteleződésekre indító tényezőit akarta Németh László a „vallástalan” emberek számára átmenteni. Annak a kornak a számára, amelyik tudományos ismereteinek mennyiségi gyarapodásából adódóan egyre kevesebb teret enged a vallásos tanításoknak. Ugyanezek a kérdések alkotják a magvát a „Hiszek hitetlenül Istenben” Ady-sorokat idéző Tornai József költőibb hangvételű töprengéseinek, az ő buddhista szemléletet is számításba vevő gondolatfutamainak.

Bertha Zoltán szavai sem állnak távol ezektől a kérdésektől, ő is a vallások etikai irányultságának fontosságát emeli ki a Németh-életműből: „Kant erkölcstana az erkölcs abszolút gyökerét fogta meg, a belénk oltott nagy muszájt, amellyel... állandó küzdelemben állunk: ez hat, ez érvényesül Németh Lászlóban és művei jelentős részének hőseiben” is. A „semmi” élményével azért sem szembesül – fejtegeti másfelől Füzi László írása –, mert ő a hitet már „adottságként tételezte”, s küzdelmeit inkább csak „a meggyőződésért, bizonyosságért” vívta.

Láng Gusztávnak a „Németh László és a német filozófia” alcímet viselő esszéje sem jár messze ezektől a gondolatoktól, ott, ahol a megformált reformeszméknek a közvetlen praktikumon túli, „metafizikai tartalmát” veszi számba az életműben.

Határozottabb kritikai alapállással talán egyedül Bányai János közelít az életműhöz, Németh kritikáirásának a húszas–harmincas években fordulóján játszott szerepét taglalva. Kulcsár Szabó Ernő egyik tanulmányának nyomán haladva – mely szerint „Németh László a jelzett időszakaszban olyan líramodellt részesített előnyben, amely egyre távolodott az európai költészet meghatározó áramlataitól” – saját gondolatmenetében megfogalmazza azt az ítéletet, mely szerint az író kritikusként korának változó irodalmát „félretéve” az irodalom alakulásának irányait egy modernitás előtti elváráshorizonton jelölte ki, amivel nemcsak az európai és a magyar költészet „meghatározó áramlataitól” távolodott el, hanem az irodalom megértésének és befogadásának „meghatározó” gondolatmeneteitől, a kortárs kritikáírás gyakorlatától is (266.). Szigorú – talán túlságosan is szigorú – ítélete azonban távolról sem valamifajta ellenszenvnek a megnyilatkozása, inkább a kiválasztott probléma természetéből adódik, hiszen más vonatkozásban maximális elismeréssel tárgyalja a Németh kritikáiban foglalt általános szellemi teljesítményt és bírálatainak dokumentumértékét.

Arra az ellentmondásra viszont, hogy *olvasói* – és mondhatni olvasói-kritikusi – és *alkotói* minőségben több helyütt szembeötlő különbségek mutatkoznak Németh Lászlónál, leginkább Sándor Iván figyelmeztet, más vonatkozásra összpontosító tanulmányaiban azonban Görömbei András is érinti ezt a problémát. „Először huzsonnyolcban... falja fel a *Recherche-t*. Az élmény éveken át kíséri, 1932-ben írja meg az esszét [ti. erről a regényről – T. A.]. Egy regény ritkán rázott meg ennyire magyar író.” „Külföldön a műfaj a zseniális kísérletezés korát éli – fogalmazta meg általános érvénnyel is az élményében foglaltakat, ugyanakkor „a *Gyász* utáni Németh-regényben sem jelennek meg Prousttal való találkozásának fölismerései” (36., 39.). Göröm-

bei a drámákkal kapcsolatban érint hasonló problémákat, finom, pontos megfigyeléseket tartalmazó tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály különböző viszonylatokban mutat ki kettősségeket, illetve bizonyos tekintetben határhelyzetben levést Németh életművében.

Hosszúra nyúlnék az összes figyelmet érdemlő megállapítás kritikai ismertetése. Helyette talán következhetnek már a csupán a tematikai gazdagságot érzékeltető párszavas jelzések az eddig ki nem emelt írásokról.

A könyv Mádl Ferenc *Tisztelgésével* nyit és Jókai Anna írói *Megnyitójával* folytatódik. Cseke Péter Németh László és az erdélyi Józsa Béla életművének feltűnően hasonló jegyeit veszi számba, Kiss Gy. Csaba arra mutat rá: mennyire méltatlanul kevésbé ismerik határainkon túl a magyarságot Közép-Európa részeként szemlélő gondolkodót, Jánosi Zoltán az úgynevezett bartóki modell néhány sajátosságát szem előtt tartva tekint szét az elmúlt század világirodalma fölött, hasonló jegyeket felmutatva (közbevetőleg: itt lenne már az ideje annak, hogy zenetörténeszeket is bevonjanak e kérdés tárgyalásába), Vekerdí László a *Bűn* társadalmi időszerűségére figyelmeztet, Lakatos István négy korai munkafüzet segítségével világít be néha az alkotó legbensőbb lelki világába, Kulcsár Szabó Ernő az írói önéletrajzírás, illetve az önértelmezés formáit analizálja az *Ember és szerep* szövegében, Olasz Sándor – részben vitázva – különböző műfaji örökségek szerepének földerítésére vállalkozik, Görömbei András és Tarján Tamás a drámaíró Németh László munkásságát mérlegelve ütközik meg egy ponton egymással (a *Galilei* két változatát egymással szembeesítve), ifj. Barta János II. Józsefnek és környezetének a történelmi alakjait szembeesíti a róluk szóló dráma megfelelő szereplőivel.

Domokos Mátyás a Galileiről írt drámáknak főként a keletkezési folyamatát vizsgálja meg, Poszler György ugyanennek a műnek, az író Petőfi-dramájának, illetve Shaw *Szent Johannájának* és a *III. Richárdnak* a problematikájában mutat föl érdekes azonosságokat és különbségeket, Karádi Zsolt a Németh-dramák hetvenes-nyolcvanas évekbeli recepcióját tekinti át, Tüskés Tibor, Kántor Lajos és Németh Ágnes leveleinek közvetítésével közelítik meg az író és gondolkodó alakját, Cs. Varga István Rónay György és Németh László egymáshoz való viszonyának változásaira irányítja rá a figyelmet, ifj. Sipka Sándor, Fenyvesi Tamás és Felszeghi Sára vizsgát orvosvégzettségének írásos megnyilatkozásait értékeli, különös tekintettel hipertónia-vizsgálódásaira – tévedéseit el nem hallgatva mutatva ki helyenként „zseniális”, „korát messze meghaladó” utalásait. N. Pál József és Bakonyi István az 1956-os forradalom napjainak Németh Lászlóját állítja elének, Babus Antal a Szovjetunióban tett utazás kínos-keserves körülményeit tárja föl – megtisztítva a tényeket egykori hamis „tálatásuk” hozzáadásaitól. Kabdebó Lóránt miskolci, illetve személyes vonatkozásokban villant fényt az író arcéjére. Az irodalomtörténész Rákos Péter nagyobb tér- és időbeli távlatok birtokában fogalmazza meg az életmű „helyére tevésének” összegző megállapításait.

Azután a költészeté az utolsó szó: Nagy Gáspár vall búcsúzóul Németh László-élményéről.

A szó tágabb értelmében vett fordíthatóságának az esélyeit latolgató Szegedy-Maszák Mihály ezekkel a szavakkal fogalmazta meg saját álláspontját: „Nem céloim megerősíteni azoknak az igazát, akik föltétlenül, minden fönn tartás nélkül csodálják

vagy maradéktalanul elutasítják Németh László műveit... Németh László örökségének józan megítélését a teljes elfogadás, illetve elutasítás véglete gátolja" (213.). Úgy gondolom, hasonló felfogás irányította a szerkesztők kezét is. Indokoltan – és jó eredménnyel.

(Tiszatáj-könyvek, 2001.)

TAMÁS ATTILA

Bécsy Tamás: *A siker receptjei* Az 1920-as, 30-as évek magyar darabjairól

„Nem az a baj, hogy nem nézik a drámát, – a drámát igenis megnézik, de hiába nézik, a dráma nem hagy nyomot, nem alakít, nem formál, nem vesz részt azoknak az életét szülő és alakító, pusztító és teremtő erőknek összjátékában, amik közt az emberi képzelőerőnek ugyanolyan előkelő szerepe van, mint akár melyik természeti erőnek, hőnek, fénynek, melegnek, vitalitásnak, egyéni és társadalmi önfenntartó és fajfenntartó ösztönnek.”

(Karinthy Frigyes)

A mottóként választott idézet ugyanabból a *Nyugat*-számból (1928/3., 4.) való, amelyet könyve első fejezetének bevezető soraiban Bécsy Tamás említ, annak okán, hogy írók, kritikusok, színházi emberek (Karinthy mellett Babits Mihály, Füst Milán, Ignó, Kassák Lajos, Lengyel Menyhért, Tersánszky J. Jenő, Rákosi Jenő, Zilahy Lajos, Kárpáti Aurél, Schöplín Aladár, Bárdos Artúr, Jób Dániel, Márkus László, Nagy Endre stb.) mondanak véleményt „Heltai Jenőnek Az Estben közzétett (a *Nyugatban* újraközölt) és általános érdeklődést keltő nyilatkozata” kapcsán a „magyar drámaírás válságáról”. Heltai kor- és alkotótársaként közli aggodalmát, miszerint „három-négy év óta észleljük már azt, hogy a magyar drámai termés értékben is mennyiségben is csökken. A valamikor mindennapi jó ma szembeszökő ritkaság.” Aminek okát ő a közelmúlt politikai eseményeiben keresi/látja: „Író legyen a körmen, akinek az írásán a háborús, a kommunista, a román és az ezt követő cenzúra nyomot ne hagyott volna!” Következésképp: „Kénytelen-kelletlen szűkebb korlátokba szorult itt a gondolat, amelynek korlátozás nélkül kellene repülnie.” Mit tehet az író, kérdezi Heltai önmagától és társaitól. Ő úgy látja, hogy az író a „máról nem írhat, mert akárhová nyúl, a kezére ütnek. Szent és sérthetetlen mindenki! A jó erkölcsök mindenképp előtt! Marad számára a múlt, amelyhez szintén csak keztyűs (!) kézzel szabad hozzányúlnia, vagy marad egy olyan elképzelt világ, melynek nemcsak falai vannak papírosból, hanem igazi élet híjjával (!) ténferegnek alakjai is.” A Heltai által felismert/felvetett alkotói problémához hozzászólók véleménye zömmel ugyanaz: a drámaírás válságban van. Csupán a magyarázatokban van különbség. Babits Mihály az író fölé nőtt színházat hibáztatja: „A mai színháznak az író teljesítménye legfeljebb eszköz, melyet a saját céljai szerint felhasznál [...]. A színpad nem interpretálója többé a költői alkotásnak, s ezse ágában sincs annak intencióihoz alkalmazkodni.”

A babitsi labdát a direktor Jób Dániel dobja vissza, mondván, hogy az írók „gyakorlati dramaturgiából” gyengék. Mások viszont művészeteken kívüli okokat említenek. Bibó Lajos: „Az emberiség tíz éve óta nem hisz azokban az isteni hazugságokban, amelyek tűrhetővé tették számára az életet, amit a nagy háborúban a tudomány is, a művészet és a vallás is cserbenhagytak.” Feleky Géza: „A drámaírás és a színház súlyos válsága elsősorban az élet nagy krízisének függvénye. [...] A tegnap meghalt és a holnap még nem tudott megszületni az életben. Ez ugyanúgy vonatkozik a házasságra és a szerelemre, mint a politikára és a gazdasági világra.” Vagy ahogy Karinthy fejezte be cikkét: „A fogalmak bábeli összeomlását éljük – új enciklopédia születik.” Ezért, hogy „az új dráma megszülethessen”: új dramaturgia kell. Kassák – ki más, ha nem ő! – az új dramaturgia létrehozását a színházművészet teljes átalakulásához köti. De hogy eljusson „való önmagához”, „fel kell szabadulni a saját múltja alól”, amit „csak a költő, színész, festő, és rendező, fény, hang, szín és mozgásnak, mint elemeknek az egysorba állításával lehet elérni”. Így lehet a színház, nem csak a dráma, „egy új embertípus” hiteles képe. Míg Kassák „érző, vizuális és kollektív rendet teremteni akaró organizátor”-nak nevezett új színházi embertípusban, addig Schöpflin Aladár újfajta közönségben látja a megoldást: „mert a mai közönségben hiányzik a gondolkodás és érzés consensusa”, amiért viszont a kor a felelős: „nincs a nagy kérdések között egy se, melyekben az emberek tömegei közös nevezőre kaphatók volnának. [...] Mai drámaíró nem talál ilyen consensust az embereknek sem hitében, sem érdeklődésében, s a mai izgatott atmoszférában a drámaíró, amint komolyabb kérdéseket feszeget, folyton fenyegeti az a legnagyobb veszedelem, hogy megosztja a közönséget s magára zúdítja az egyik rész ellenszenvét, anélkül, hogy meg tudná nyerni a másiknak a lelkes rokonszenvét. [...] S a közönségnek a termelésre ható nyomása sehol sem olyan erős, mint a drámában...” Ezért az író kénytelen kiszolgálni a közönség ízlését, amiben segítségére van a „technikai ügyesség”. És – tehetnének hozzá – éppen ez a két mozzanat az, amiért a húszas, s majd a harmincas évek magyar drámaírását, pontosabban ennek sikerorientált tömegét mind a korabeli igényes kritika, mind pedig az utókor elmarasztalja, értéktelennek tartja.

Bécsy Tamás viszont, dicséretére legyen mondván, könyvében pont ezzel a két évtizeddel, s ezen belül is a sikert hajszoló drámaírással foglalkozik. Azokkal a szerzőkkel, akikről az irodalomtörténet többnyire nem vesz tudomást, azokkal a darabokkal, amelyek „csak a Színházi Élet című hetilap mellékleteként” jelentek meg. „Ma is csak ott olvashatóak”, bár „sok estén játszották” ezeket, nemcsak ország-, hanem Európa-szerte, de „mára – mégis – ismeretlenek”. Ebből következik, amiről a kötet bevezetője is tájékoztat bennünket, hogy Bécsy nem a két évtized irodalmi köztudatunkban élő (Herczeg Ferenc, Szomory Dezső, Füst Milán, Lengyel Menyhért, Molnár Ferenc, Déry Tibor, Szép Ernő, Heltai Jenő, Móricz Zsigmond, Németh László stb.), hanem a kánonon kívül maradt írók darabjaival foglalkozik, önkényes választás szerint részletesebben tizenegy író/szerző tizennyolc darabjával. A sorból némileg Csathó Kálmán és Zilahy Lajos „lóg ki”, akik Andai Ernőhöz, Bónyi Adorjánhoz, Bús Fekete Lászlóhoz, Fodor Lászlóhoz, Lakatos Lászlóhoz, Szenes Bélához, Vaszary Jánoshoz, Vitéz Miklóshoz és Zágon Istvánhoz hasonlóan az adott időszak sikerirői voltak, de a Bécsy által vizsgált *Fűszer és csemege* (Csathó), illetve *A Szűz és a Gödölye*

(Zilahy) című darabok – azzal, hogy bennük a „magyar polgárság szétesésének nagy drámai témája” körvonalazódik, bár elsikkad – eleve mégsem tekinthetők „sablonos gyári készítmény”-eknek.

Bécsy már könyve *Bevezetésében* olvasói tudomására hozza, hogy nem irodalomtörténetet írt, s nem is a két évtized magyar drámáinak történetéről adott képet: az ő nézőpontja „elsősorban az ontológiai drámaelméleté”, amely a vizsgálódás köréből eleve kizárja a drámák megjelenítését: az előadást. „Az ontológiai drámapoétikát – ugyanis – a drámaszövegnek, mint speciálisan létező szövegnek a természete érdekli.” Más szóval: őt a poétika szó eredeti jelentése szerint a „csinálás” izgatta; hogy „hogyan »csinálódtak« ezek a darabok”, amelyeknek hatalmas közönségsikerük volt.

Drámapoétikai aspektusként tehát Bécsy Tamás a színházi sikert jelöli meg, de ennek a dramaturgiai összetevőit keresi könyvében, amelynek három fejezete azonos felépítésű. Szempontjainak meghatározását követően külön részben foglalkozik a húszas, s külön a harmincas évek sikerdarabjaival, megjegyezve, hogy a két évtizedből választott darabok között lényeges különbség nincs – azonkívül, hogy a harmincas években „módosult némiképp [...] a daraboknak a témája és megformálásuk hangneme”. Majd, mielőtt az *Utószóban* összegezésre vállalkozik, *Három meg nem valósult lehetőség* cím alatt előbb Bús Fekete László *A pénz nem minden* (1933) című darabja kapcsán a korszerű, közelebbről talán expresszionistának nevezhető dráma elsikkadásának, illetve Zilahy (1937) és Csathó (1938) már említett művében a társadalmi drámának a lehetőségét látja s kudarcának okát vizsgálja. Mindhárom fejezet végén – *Drámapoétikai kérdések* cím alatt – összefoglalja az elemzések általános, elméleti tanulságait.

A siker receptjének összetevőit kereső szerző előbb hat, majd kilenc darab részletes elemzésével jut oda, hogy a releváns dramaturgiai elemek közül is legfontosabbnak a végkifejletet tekintse, amely a darabkezdést éppen úgy eleve meghatározza, mint a cselekmény vezetését, a dialógustechnikát, vagy hogy „az alakok egyike sem jellem”, következősképpen a helyzeteket sem a jellemek teremtik meg, hanem a „szöveg tendenciája”.

Hogy a befejezés a lehangsúlyosabb pont, az mind a dráma, mind pedig a dráma előadásának jellegéből adódik, a közönséggel való intenzív kapcsolattal magyarázható. De hogy a legsikeresebbnek gondoskodik a végkifejlet érdekével az egyes dramaturgiai összetevőket hogyan választják ki a szerzők, az a darabokat létrehozó szándéktól (is) függ. Tény, hogy a húszas és harmincas évek magyar sikerorientált darabjai célirányosan törnek a nézők által is óhajtott/elvárt happy end felé, ugyanakkor nem kétséges, hogy a nézők elismerését begyűjteni vágyó darabírók mindent megtesznek, hogy a művek végkifejlete diadalmas legyen. Könyvében Bécsy Tamás pont az általa választott szerzők ebbéli szándékát igyekszik leleplezni. Hogy a sikeres vég ne legyen vitatható, a darabok írói mindennekelőtt a hitelesség látszatát kívánják megteremteni. Ennek érdekében „a kezdő jelenetek [...] a realista drámaírásból ismert módon formálódnak meg”, amit – legyen az a pesti Dunakorzó, bankhivatali főnöki iroda, ékszerüzlet, trafik, hangszerbolt, egyetemi előadóterem vagy éppen színház, ahol a próbák folynak – a színhelynek a felismerésig pontos látványa éppen úgy dokumentál, mint ahogy a mindennapira formált dialógus bonyolítása. S ha így a

látvány és a dikció útján megteremtődik a már-már életképszerű hitelesség, akkor a néző szinte észre sem veszi, hogy a cselekmény messze elrugaszkodott az indítás perceiben létrejött valóságtól, s őket a vágyak felhőibe emelte. Olyan álmok közé, amelyek megvalósulását semmi sem gátolhatja meg – még annak bizonyossága sem, hogy csak álomról/vágyról van szó. A néző már nem törődik azzal, hogy van-e realitásalapja a happy endnek, a boldogság illúziójának, ő már csak szórakozni akar, szeretné magát jól érezni, a színháztól vágyainak kielégítését várja, nem baj, ha a varázs az előadás végén, az utcán, a villamoson, otthon, mint a szappanhab, szét-pukkad. Hogy a néző elvárásának a darab/a színház minél maradéktalanabban eleget tegyen, a szerző kerül minden szélsőséget. Ezekben a darabokban nincs igazi gonosz, még gonoszodó intrikus sem, de a szerelem is, ami a gazdagodásvágygal szorosán összefonódva állandó tényező ezekben a sikerorientált darabokban, visszafogott, illetudó, nélküli az elementáris formákat. (Jöhet a harmincas években ilyen tekintetben némi elmozdulás észlelhető, áttörés, sorsdöntő változás azonban nem tapasztalható, legfeljebb a „szerelmi-szexuális összeborulásnak [...] nyílt megvallása” hangzik el, mint Lakatos László *Magas Céjében*: „Igen. Ma éjszaka. És ha darabokra hasítsz, akkor is... Az övé voltam.”) A szerelem fölöttébb tartózkodó megnyilvánulásához hasonlóan a darabok alakjai is konvenciótisztelők, nem határozott jellemek, akiknek akaratuk van, akiket szándékok vezérelnek, következképpen – mutatja ki Bécsy – igazi, erőteljes drámai konfliktusok sincsenek. Ha pedig nincs szándék, s sincsenek szikrázó összetűzések, a történeteknek téje sincs. Nem is lehet, hiszen a megoldás eleve ki van jelölve. Ha nincs tét, akkor dráma sincs. Legfeljebb darabok vannak. Ahogy Schöpflin Aladár írja Fodor László *Rulett* (1933) című darabjáról – ezzel Bécsy nem foglalkozik, bár ugyancsak beleillik az önkényesen választott sorba – szóló bírálatában: Fodor „célba veszi a sikert, tudatosan keresi az elemeit. A témát úgy gondolja ki, hogy összevágjon a közönség vágyálmaival, a szerkezeti elemeket hatásra dolgozza ki, belevisz valami egészen könnyű filozófia-félét is, alibi-igazolással s a viccek, amelyek a cselekménybe vannak tűzdelve, bizonyos elmésségre tartanak igényt. Az egésznek így a vegyi készítményre emlékeztető íze van, csak a vitamin kevés benne.”

Ha már Schöpflint idéztem, hadd időzzem még egy kissé nála, illetve kritikáinál. Köztudottan Schöpflin volt a kor legrendszeresebben publikáló, s egyszersmind legmegbízhatóbb ítéletű színházi kritikusa. (Kosztolányi többnyire elégánsan megkerülte az olyan kényes feladatokat, mint a fércművekkel való szembesülés.) Ezért sajnáljuk – amint a kötet fölöttébb szűkre szabott jegyzetapparátusából látni –, hogy kritikáit, amelyek nem másutt, hanem éppen a *Nyugatban* jelentek meg, Bécsy Tamás teljes mértékben mellőzi. (Amit talán kényelmi szempont sem indokolhat, hogy Schöpflin bírálati nincsenek kötetbe gyűjtve, mint Bisztray Gyuláé, akit a darabírókat nem sokra becsülő „jobb kritikusok” közt említ a könyv szerzője, holott – szerény ismereteim szerint – aligha volt jobb Schöpflinnél.) Kivált akkor érthetetlen Schöpflin színikritikáinak mellőzése, ha tudjuk, hogy a Bécsy által elemzett tizen-nyolc darab kétharmadáról Schöpflin épp a *Nyugatban* közöl előadás-kritikát, melyek lényegesen nem különböznek a műfaj Gyulai teremtette magyar hagyományától: inkább irodalmi, mint színházi jellegűek, tehát a húszas, harmincas évek sikerdarabjainak szövegelemzésekor kiválóan hasznosíthatók (lettek volna). Ezek közül, anélkül, hogy idéznék belőlük – a könyvismertető keretei ezt nem engedik

meg –, felhívnám a figyelmet Schöpflin kritikái közül Szenes Béla *Az alvó férj* (1926. I. 683–684.) – erről Karinthynek *Az ébredő feleség* címmel van egy remek „így írtok ti”-je! –, Fodor László *A templom egere* (1928. II. 727.), Lakatos László *Magas Cé* (1933. I. 70.), Bús Fekete László *Több mint szerelem* (1933. II. 485–486.), Zilahy Lajos *A Szűz és a Gödölye* (1937. I. 151–152.) és Csathó Kálmán *Fűszer és csemege* (1938. I. 393–394.) című művéről írt kritikájára – hogy csak azokat említsem, melyek a Bécsy által is részletesen tárgyalt művekről szólnak, jöllehet a választott szerzők más darabjairól közölt Schöpflin-bírálatok is figyelmet érdemelnének a két évtized sikerdarabjait taglaló és az ezekből levonható drámapoétikai sajtósájak vizsgálatkor. Ismereteim szerint a Schöpflin-kritikák szemléleti támpontok mellett a könyvben zömmel említetlenül maradt közönségszociológiai aspektusra is figyelmeztetnének. Bécsy Tamás valóban kiváló érzékkel, példászerűn elemez, élvezetesen ír, bár néhány divatos kifejezést („tematizál”, „dinamizmus”) a kelleténél gyakrabban használ, naprakész a szakirodalomban, bár nem valószínű, hogy a mai irodalomtudomány divatos szerzőinek (Gadamer, Jauss, Barthes) bevetése növeli a könyv tudományos értékét. S az sem bizonyos, hogy az általa választott ontológiai nézőpont körébe tartozik a közönségszociológia, de mivel drámákról van szó, melyek közös ismérve, hogy színpadra kerülésük idején nagy, sőt hatalmas sikert arattak, s mivel különben is közönség nélkül nincs színházi előadás, illetve olyan írócsoportról, melynek tagjai a piac vonzásában hozták létre darabjaikat s versengtek egymással – amiről a könyv utószavában olvashatunk –, szívesen vettük volna ezen darabok fogysztóinak részletesebb bemutatását annál a tablószerű összképnél, mely a könyv zárórészében így jelenik meg: „...a szerzők saját értelmezői közösségüknek írtak, támogatták a bennük élő vágyképeket, szolgálták érdekeiket. Mind a szerzők, mind közösségük így talált helyet a világban. Mindez azt jelenti, hogy a »színház és üzlet« igen összetett problémaköréből az »üzletben« voltak érdekeltek.”

Hogy a támogatók „közösségét” kevésbé ismerjük meg, mint kellene a jelenség teljesebb, pontosabb képe érdekében, az azért is felemlítendő, mert Bécsy Tamás a két háború közötti magyar színjátszásnak éppen a sikert hajszoló, és sajnos meghatározó vonulatáról szólva, kiváló érzékkel, pontos diagnózist adva tapint rá a magyar színház máig gyógyíthatatlan sebeket, pótolhatatlan mulasztásokat okozó betegségére: az európai modernség, mind a német és francia drámaírásban jelentkező irodalmi, mind pedig az orosz színházban jelentkező (sajnos, gyorsan megfojtott) avantgardizmus teljes elutasítására, amiben az üzletileg összefonódott színházcsinálás/darabírás és közönség egyaránt bűnös. Hogy a magyar dráma a húszas és harmincas években nagyrészt olyan, amilyennek Bécsy könyve mutatja, annak okát az avantgarde irányzatoktól való már-már beteges elzárkózásban kell keresni. Következményei viszont – erről Bécsy nem ír, nem is feladata írni, de a tapasztalat alapján állíthatjuk – máig a drámacsinálás és a színházi formanyelv fáziskésésében éppen úgy megmutatkoznak, mint a színházi közönség recepciókultúrájában, a befogadás nyíltságának hiányában. Közvetve erről is szól Bécsy Tamás szakmai tekintetben fontos szempontokat nyújtó, a dráma iránt érdeklődő olvasóknak pedig lényeges tanulságokkal szolgáló esszé-szerű munkája.

(Kodolányi János Főiskola, Vörösmarty Társaság, Székesfehérvár, 2001.)

GEROLD LÁSZLÓ

Katona József: *Versek, tanulmányok, egyéb írások*

Katona József irodalmunk azon alkotói közé tartozik, akiknek főként egyetlen művét olvassák, tanulmányozzák, ebből következően egyéb írásaival a kiadások igen mostohán bánnak, nehezen, csak részleteikben hozzáférhetők. Ezért is vehetjük kézbe nagy örömmel a Katona-kritikai kiadás most megjelent, *Versek, tanulmányok, egyéb írások* című darabját.

A kötet igen sokáig váratott magára. Anyagának sajtó alá rendezését az 1970-es években Sütő József kezdte el, majd Orosz László vette át, aki nagy szakértelemmel, filológiai pontossággal végezte munkáját, ennek eredménye egy rendkívül színes, módszertani szempontból is nagyon tanulságos, sokféle műfajú írást magában foglaló gyűjtemény lett, melyből nem csupán Katona irodalmi tevékenységéről kaphatunk képet, hanem bepillantást nyerhetünk hivatali és magánéletébe is.

Az eredeti terv szerint Katona versei, dramaturgiai tanulmányai, alkalmi és személyes jellegű írásai, valamint történelmi művei kerültek volna a kötetbe, hivatali iratainak jegyzékét pedig, amelyet annak idején Joós Ferenc készített el, függelékben közölték volna. A most megjelent gyűjtemény – mint a bevezetésből kiderül – a tervezett anyagnak csupán a felét tartalmazza: verseket (I.), dramaturgiai tanulmányokat (II.), alkalmi és személyes jellegű írásokat (III.), néhány ügyészi iratot (IV.), Katona házi jegyzékét (V.), végül egy neki (is) tulajdonított verses szatírárt a kecskeméti leányokról (VI.). A sajtó alá rendezőnek nem kis problémákkal kellett megküzdenie ennyire különböző jellegű munkák kiadásakor. Leginkább a jegyzetek elkészítése okozhatott nehézségeket, hiszen minden egység feldolgozása más-más módszert kíván, ugyanakkor, mivel kritikai kiadásról van szó, s az anyagok egy kötetben jelentek meg, fontos volt, hogy felépítésük hasonló legyen. Éppen ezért minden fejezetet egy vagy több összefoglaló tanulmány vezet be, ezután következnek az egyes művekhez kapcsolódó magyarázatok, melyek azonban részletességükben, jellegükben igen eltérőek – ahogyan ezt már a címek is jelzik. A kötetben található rövidítésjegyzék és a mutató jelentősen megkönnyíti a tájékozódást e gazdag, sokrétű anyagban, valamint elősegíti a további kutatást is.

Katona József verseivel mostohán bánt az irodalomtörténet, sokáig művészi értéküket sem tudták egyértelműen megítélni, háttérükben pedig konkrét életrajzi eseményeket, élményeket kerestek. Talán ez is oka volt annak, hogy összes költeményeinek mindeddig kevés kiadása jelent meg. Ezek között igen fontos a költő születésének 200. évfordulójára megjelent, modernizált, de az eredeti szöveg stílárís és ritmikái sajátosságait őrző kötet (*Katona József versei, szöveggondozás, utószó Orosz László, jegyzetek Orosz László és Sütő József, Bp., Szépirodalmi, 1991*), amely a jelen kiadás alapjául szolgált. Az ott olvasható tanulmányok és jegyzetek kibővítve, a későbbi kutatások eredményeivel gazdagítva kerültek most ide. A kritikai kiadások hagyományának megfelelően először a versek kéziratáról (*A versek kézírata és ld. Katona József másolata fia verseiről*), megjelenéséről (*Kiadások*) és keletkezéséről (*A versek keletkezési ideje, sorrendje*) olvashatunk. Ezekben a fejezetekben a sajtó alá rendező összefoglalóan mutatja be a megjelentetés szándékával összegyűjtött költemények máig nem egészen tisztázható sorsát és a szövegközlés elveit. A főszöveg alapjául szolgáló, bizonyíthatóan Katonától származó kézirat (K₁) mellett külön

fejezetben foglalkozik idős Katona Józsefnek, a költő édesapjának másolatával (K₂). Ezzel kapcsolatban fölmerülhet a kérdés, miért látta szükségesnek, hogy a hagyománytól eltérően két külön fejezetben tárgyalja az egyes változatokat.

A versek keletkezésével kapcsolatban Orosz László fölveti egy esetleges kötetkompozíció korábban is érintett, most azonban hangsúlyozottabban megfogalmazott, filológiai tényekkel is alátámasztott lehetőségét. A költemények sorrendje a kiadásra szánt kötetben ugyanis nem időrendi, s „a másfajta kompozíció kérdését már az előszó jellegű három bevezető költemény (*Verseihez, A Múzsához, Barátjához*) is elárulja” (174.). A kézirat alaposabb vizsgálatán Katona tanúsága nyomán az is világossá válik, hogy az utólag egybekötött K₁ eredetileg két részből állt, s a kettő között, illetve a másodikban több üresen hagyott lapot találunk. Ha a versek témáit vizsgáljuk, az első rész a filozofikusabb költeményeket, a második pedig az alkalomhoz kötődőket tartalmazza, ez utóbbiak nyelvileg is egyszerűbbek, nehezkesebbek, ezért korábbiak lehetnek. Mindebből következően megállapítja: „Elképzelhető, hogy Katona József a második részben található verseket először nem akarta fölvenni kiadandó költeményei közé, csak vékonyságát látva csatolta őket füzetéhez.” (Uo.) A további kutatás számára nyitva hagyott kérdés vizsgálata érdekes eredményekhez vezethet.

A versekhez kapcsolódó részletes magyarázatok előtt azok nyelvéről, verseléséről és helyesírásáról olvashatunk összefoglaló tanulmányt. Ebből a költő szokatlan nyelvére, stílusára vonatkozó, egymásnak ellentmondó vélemények mellett számszerű pontossággal ismerhetjük meg az általa használt új szavakat, költeményeinek formai gazdagságát, de következtelen helyesírásának bizonyítékait is.

A részletes magyarázatok bevezetésében a vers megjelenéséről, értelmezéséről, filozófiai háttéréről, irodalmi kapcsolatairól, majd a versformájáról kapunk tájékoztatást. A jól áttekinthető, egyszerű *Szövegkritika* után az 1991-es kiadáson alapuló, de annál valamivel bővebb *Tárgyi és nyelvi magyarázatok* következnek. Ezzel kapcsolatban ismét fölvetődik a kritikai kiadások állandó, nehezen körvonalazható problémája: Meddig terjed ezeknek a köre? Mit kell magyaráznia egy kritikai kiadásnak s mit nem? Szükség van-e szorosan a versek értelmezéséhez kapcsolódó jegyzetekre? Ezeket mindenképpen indokolhatja a költemények erős gondolatisága, filozofikus tartalma, de megfontolandó, hogy nem szűkítjük-e le az értelmezési horizontot azzal, ha egy-egy sorra, kifejezésre megpróbálunk egyértelmű meghatározást adni. Íme két példa: a *Törbeesésem* című versben s „tőlem ész, mellőlem a világ elreppene” sorra vonatkozóan ezt találjuk: „Önkívületi állapotba kerültem” (183.). Az *Andal* címűben pedig: „le sem jöve vették a’ Zephir-ártol magán nyöszörögve az ősi határtol”: „még mielőtt lehullana, elragadja, régi hazájából messze viszi a szél a magában siránkozót” (190.).

Úgy vélem, Katona lírájának mélyebb vizsgálata, kutatása szempontjából különösen fontos a fejezetet lezáró, *Irodalom* című összegző tanulmány, mely igen alapos recepciótörténeti áttekintést ad, emellett kiemeli a kötet legértékesebbnek tartott darabjait: az *Idő*, *Az Andal*, *A Magányhoz*, a *Gyermek-kor*, a *Vágy*, *A Képzet* című költeményeket.

A II. fejezetben Katona két írását találjuk, melyek hasonló témájuk – drámapíratat és a magyar drámairodalom kibontakozása elé tornyosuló akadályok felsorolása – miatt a „dramaturgiai tanulmányok” közös címet kapták. Az első egy kevésbé ismert, az eddigi legteljesebb szöveggel olvasható tanulmány: Kisfaludy Károly *Ilka*

című drámájának bírálata, a másik pedig a költő sokszor elemzett, híres írása: *Mi az oka, hogy Magyarországban a' Játékszíni Költő-mesterség lábra nem tud kapni?*

Az első őszinte hangú, szigorú, de minden bizonnyal nem támadásnak szánt bírálat nem csupán Kisfaludy *Ilkájára* vonatkozóan tartalmaz érdekes, a korabeli véleményektől meglehetősen eltérő megállapításokat, hanem a drámaíró Katona elveit is jól szemlélteti. Elismeri a mű érdemeit, de hiányolja a hiteles jellembrázolást, a kidolgozott drámaiságot. Ezzel kapcsolatban hangzik el a tanulmány egyik leggyakrabban idézett mondata: „A hallgatónak történet kell, nem készület; – ez nem tudósítást, hanem cselekedetet vár.” A bírálatról mindeddig önálló tanulmány nem jelent meg, ezért különösen érdekesek a jegyzetek, amelyek többek között föltárják a szerzőség bizonyítékait, a keletkezés körülményeit, a mű kapcsolatát Bárany Boldizsár Rostájával, valamint a *Bánk bánnal*, és bemutatják fogadtatását, összegzik érdemeit.

Az *Ilka*-bírálat esetében különös nehézséget jelentett a szöveg összeállítása, hiszen a Miletz János által 1853-ban megtalált, már akkor is erősen megrongálódott kézirat 1944-ben megsemmisült, így a sajtó alá rendező a Hajnóczy Iván által javított változat, valamint Kisfaludy Károly 1820. márc. 14-én Gaal Györgyhöz írott levele alapján közölte a lehető legteljesebb, de így is meglehetősen hézagos tanulmányt. Ennek eredménye egy szokatlan, a hagyományostól némiképp eltérő olvasási módot igénylő szöveg lett, amelyből – különösen a 390. sor után – néhol már egy-egy sorban csak egyetlen betű, szókapcsolat olvasható, például „a jó Király”, „kérést”, „mály”, „s t [...] l el”, „ő”..., melyek egyike-másika – Orosz László szerint – megfelelő türelemmel és találmánysággal kiegészíthető. (Kérdés, kinek van hozzá elegendő türelme és találmánysága.) Úgy gondolom, mégsem hasztalan egy ilyenfajta szöveggéközlés, mely nem kívánja az olvasó számára a teljesség látszatát kelteni, és a lehető legtöbbet tár föl a tanulmányból.

A második, az előbbinél lényegesen ismertebb, többször kiadott, a *Bánk bán* mellett legtöbbször idézett írásból a munkájának lehetetlenségét látó, sértett, elkeseredett magyar drámaíró szólal meg, felsorolva a „játékszíni költő-mesterség” legfőbb gáncsait, s mivel kiutat nem talál, a visszavonulást választja végső megoldásként. A mű keletkezésének pontos ideje, helye máig tisztázatlan. Az egymásnak ellentmondó feltételezésekre nehéz megfelelő bizonyítékokat találni. A rendelkezésre álló filológiai adatok alapján Orosz László azt tartja legvalószínűbbnek, hogy 1820 nyarán keletkezett Kecskeméten, a törvénykezés nyári szünetében, amikor viszont már minden bizonnyal megérlelődött Katonában a kecskeméti állásvállalás gondolata.

Az eddig bemutatott munkák a kötetnek mintegy felét teszik ki, a III. fejezettől azonban főként nem irodalmi jellegű írások következnek, melyek inkább Katona személyiségével, családi életével, hivatali tevékenységével kapcsolatban közölnek új információkat, eddig föltáratlan adatokat. A második rész jegyzetei az egyes anyagok jellegéhez illeszkednek.

Az *Alkalmi és személyes jellegű írások között* sokféle tárgyú munkát találunk: családi iratot (*Katona Nemzetség' Elágazása Kecskeméten*), verset (*Új Esztendő Napján a' Szülőkhez!*), személyes leveleket ([*Id. Katona József levelei fiához*], [*Levél Széppataki Rózának*]), [*Levél Kisfaludy Károlynak*]), hivatalos írásokat ([*Engedély kérése a városi levéltár használatára*]), [*A Bánk bán benyújtása a kecskeméti tanácsnak*]), [*Szülő telepítésére homokot kér a Városi Tanácstól*]), [*Folyamodás színházépület ügyében*]), [*Lakáskérvény*]), egy

tréfás vadásznaplót, mely a költő társasági életéről tanúskodik (*A' Vacsi Vadász Társaság' csőtörtökölhetetlen Protocolluma*), valamint egy valószínűleg el nem küldött „színészi szerződést”, amelyet Mérey Sándornak, a szintársulat igazgatójának írt a költő (*Kötelezővény*). A kiadás sorrendjének igen nehéz problémáját a sajtó alá rendező úgy oldotta meg, hogy műfaji vagy tartalmi csoportosítás helyett időrendben közölte az anyagot, az első két keltezhetetlen darabot pedig – a kritikai kiadásokban megszokottól eltérően – a fejezet elejére illesztette.

Ennek a csoportnak talán legérdekesebb részét adja Katona személyes levelezése. Sajnos, ebből nagyon kevés maradt fenn, mindössze néhány darab, melyeken kívül tudomásunk van még néhány elvesztett vagy megsemmisült levélről. Az idős Katona Józsefnek Pesten tanuló fiához írott leveleiből nyolc maradt fenn. A meleg hangú írásokból az atyai szeretet, aggodalom hangja érződik. Igyekezett gondoskodni távol lévő gyermekeiről, Józsefről és öccséről, hogy semmiben ne szenvedjenek hiányt, közben pedig hűségesen beszámolt az otthoni eseményekről, a testvérekről. Katonának szülei iránt érzett szeretetét, tiszteletét pedig szemléletesen fejezi ki a szintén ebben a fejezetben közölt *Új Esztendő Napján a' Szülőkhez!* című vers.

A Széppataki Rózához írott levél eredetijét állítólag a színész, nem sokkal azután, hogy megkapta, elégette, s hatvan év múlva idézte föl emlékezésében. Bár ez a tény nehezen képzelhető el, így a levél hitelessége is megkérdőjelezhető, tartalmának lényege azonban minden bizonnyal fedi a valóságot. A színház világát idéző valomás, mint tudjuk, a költő szerelmi életében hozhatott volna döntő fordulatot, ha a címzett sejtette volna a levélíró kilétét és szándékát. Ez a beteljesületlen szerelem később Katona írásaival kapcsolatban sok alaptalan feltételezésre adott okot.

Kisfaludy Károlynak néhány versét küldte el Katona (nem tudjuk, melyeket), s ezeket kísérte a fennmaradt, baráti hangnemben írott levéllel. Hogy hogyan jött létre ez a barátság, tudta-e Kisfaludy, hogy Katona írta az *Ilka* bírálatát, arra vonatkozóan semmilyen adat nem maradt fenn.

A IV. fejezet *Ügyészi iratok*at tartalmaz. Katona ilyen tárgyú iratainak pontos száma megállapíthatatlan, annyi bizonyos, hogy terjedelemben az irodalmi művek többszöröse. Joós Ferenc 1976-ban csak a Kecskemét városi levéltárban található iratokat regisztrálta (*Iratok Katona József kézírásával a Bács-Kiskun megyei Állami Levéltárban*), e jegyzék terjedelme 214 gépelt oldal lett. Orosz László e kiadás főszervevényében tíz ügyiratot közöl szemelvényként, a jegyzetekben pedig felsorolja Katona ilyen tárgyú kézíratait, kiadásait, a róluk szóló irodalmat, végül pedig *Az egyes iratokról* címmel a tíz kiválasztott szöveg magyarázatait olvashatjuk. Fölmerül a kérdés, vajon milyen szempont szerint emelt ki a kritikai kiadásban a hatalmas anyagból tíz iratot, amelyet teljes egészében közölt, s mi indokolta, hogy ezekhez részletes magyarázatokat fűzön – ahol lehetett, a keletkezési körülményekről, valamint az ügy eredményéről is tudósítva.

Az V. fejezetben *Katona házi jegyzékét*, azaz bevételi naplóját találjuk. Ennek csupán hiteles másolata maradt fenn, mely valószínűleg a költő apja számára készült. Az ügyészi naplónak is nevezett írás szorosan összefügg a hivatali iratokkal, hiszen egy húszoldalas listáról van szó, amelyben Katona 1820 és 1830 között az egyes hivatali ténykedésért kapott bevételt tüntette föl, a dátum, a név és az összeg pontos megnevezésével, az ügy tárgyát azonban nem mindig jelölte meg egyértelműen, sőt gyakran egyáltalán nem írta oda, miért kapta az összeget.

A kötet utolsó darabja egy *Katonának tulajdonított költemény* „A’ Ketskeméti Szűzek és Leányokhoz”. A tréfás, szatirikus írás a kecskeméti lányokat figurázza ki, bemutatva jellemüket, majd pedig név szerint veszi sorra a „Jelesebbek”-et (Prukker Lottit, Szeles Tinit, Czolner Márit és a többieket), akik közül az egyik túl gögös, másik tudja, hogy szép, harmadik pedig „Fut a’ tsók elől, de tsak mint Virgil Galateája”. A költemény azért került ide, mert Katona szerzőségét sem bizonyítani, sem egyértelműen cáfolni nem lehet.

Úgy vélem, e sokféle tárgyú és műfajú darabot tartalmazó kötet igen értékes a magyar irodalomtörténet számára. Nem csupán azért, mert nehezen hozzáférhető, régen megjelent, illetve eddig kiadatlan írások jelentek meg benne, hanem mert a logikusan, áttekinthetően, nagy filológiai pontossággal elrendezett és jegyzetelt, hatalmas anyag sok új adattal és további kutatásra serkentő, azt megkönnyítő információval gazdagította a Katona-irodalmat.

(Balassi Kiadó, Budapest, 2001, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Orosz László)

OROSZ BEÁTA

„Márpedig ha ők vállalták a jövőt / a Hét Fiú, / nekünk is vállalnunk kell. Nemcsak a jövőt, hanem a múltat is.”

Bakonyi István: *Bella István*

Ez az idézet, mely Bella István *A csodaszarvas* oratórium szövegével kapcsolatos nyilatkozatából való, a költő életművének a mottója is lehetne. A múlt és a jövő vállalása költészetében az ősi hagyományok és a legmodernebb lírai irányzatok ötvözéséig terjed. Bakonyi István kismonográfiájában, amely a *Kortársaink* sorozatban jelent meg, kísérletet tesz Bella István költészetének összegzésére. Felelősségteljes és megtisztelő feladat hárult a szerzőre, hiszen meghatározó szerepű összefoglaló mű írására vállalkozott egy kortárs költőről. Az első kismonográfia fontos szerepet játszik a költő irodalomtörténeti helyének kijelölésében. Ugyanakkor nehéz feladat is megítélni egy kortárs szerző folyamatosan alakuló, formálódó életművét. Feltételezhető, hogy a jövőben olyan művek születnek, amelyek átértelmezik a már meglévő alkotásokat, felülbírálnak és teszik az irodalomtörténész koncepcióját. Bakonyi István a kismonográfia *Epilógusában* így ír: „Megünnepeltük a hatvanesztendő költőt, akitől még sok új verset, műfordítást várunk. S akkor ezt a kismonográfiát is ki kell valamikor egészíteni...”

Bakonyi a terjedelmes Bella-kritika megállapításaira épít. Feldolgozta a kötetekről megjelent recenziókat, kisebb elemzéseket, a költővel készült interjúkat. Rendszerező munkájában a költő pályájának alakulását mutatja be, négy évtized verstermését tárgyalja. Esetenként túlzottan ragaszkodik a kritikákban megjelentekhez, ezekből bőven idéz és kissé bátortalanul nyilvánítja ki a saját véleményét. Viszont a monográfiából kitűnik, hogy ahol sikerült elszakadnia a korábbi szövegektől, ott helytálló megállapításokat tesz.

Bella Istvánt „a legtisztábban nép-nemzetben gondolkodó írástudók” közé sorolja, aki a Hetek tagjaként jelentkezik verseivel a hatvanas évek elején. Versvilágát köze-

linek érzi Juhász Ferenc, Nagy László, Sinka István látásmódjával. Lírájában őrizi a gyökereket, a magyar népköltészetet, követi a József Attila-i örökséget és szervesen kapcsolódik a kortárs irányvonalakhoz is. Az édesapa korai elvesztését, árvaságának meghatározó jellegét József Attila édesanyahiányával rokonítja a monográfus. Költészetének alapértékei közé sorolja az ifjúság és a tisztaság fontosságát. Már korai verseiben, a *Szaggatott világ* című 1966-ban megjelent első kötetében is, jellemző a nyelvteremtés képessége. A játékoság, a versritmus pontossága, a költői lelemények végigkísérik költészetét. A modern líra sajátosságaiaként Bellánál is együtt jelentkezik a profán és a magasztos. Polytonosságot képvisel a népköltészettől kezdődően, szóhasználatában előfordulnak az ún. népi szürrealizmusra jellemző képek.

Tizenöt rövid fejezetben olvashatunk a gyermekkortól a pályakezdő költő fejlődésén át az elismert, beérett alkotó műveit. A monográfus szigorúan tartja magát a kronológiai sorrendhez. Az egymást követő önálló és válogatásköteteket következetesen, azonos szempontrendszer szerint mutatja be. A kötetet bevezető cím nélküli verset elemzi, majd a ciklusokat veszi sorra. A ciklusok külön méltatásában jó érzékkel talál rá a kiemelkedő művekre, s ezek közül egy-két verset részletesen elemez.

Bella István költészetében a legmaradandóbb műveknek szerelmes verseit tekinti. Valamennyi kötetében megtalálhatók, gyakran teljes ciklusba szerveződnek. *Szeretkezéseink* (1996) című válogatáskötetével különleges közönségsikert ért el. Szerelmes verseiben követi a Balassival kezdődő és a teljes magyar irodalmon átívelő hagyományokat. Az ifjúság láza leginkább dalformában ölt alakot. Visszatér a szabadság-szerelem kettőse, amely újszerű értelmezést kap műveiben. Szerelmi lírájában a legfontosabb elem a két ember kapcsolatának meghittsége, az ember a természettel összhangban, annak részeként jelenik meg.

Az *Áni Máni* és a *Balázs versei* az Arany Jánostól Weöresig terjedő sorban, a magyar gyermekversek kiváló darabjai között foglalnak helyet. Úde színfoltot jelentenek az elkomorodó hangulatú költészetben. Az apa választ keres a lét nagy kérdéseire a gyerekek sajátosan teremtett, derűs, örömteli világában.

Bella Istvánt eseményekre költőként tárgyalja. Nem jellemző rá, hogy nyíltan reagáljon az aktuális eseményekre. Mindemellett küldetést lát a költészetben. Erős hatást gyakorolt rá a finnugor kultúra, s a természetlírától távolodva jut el a tudatos, korszerűsített archaizálásig. A sámánénekek iránti vágyalom, a mágikus folyamatos megismerése eredményezi. A *Sárkeresztúri ének* a sámánénekekhez, a *Halotti beszéd* viszont első összefüggő nyelvemlékünkhez kapcsolódik.

Kísérletező kedve nemcsak az irodalmi műfajok terén mutatkozott meg, hanem abban is, hogy egyszerre alkotott több művészeti ágban. Az irodalom és e fotó a *Képszavak* című album lapjain talált egymásra, melynek képeit Szebeni András fotóművész készítette. Bella István több nagy sikerű zenés mű, oratórium szövegének, verseinek a szerzője. Műfordítói tevékenysége is kiemelkedő, finnugor népek nyelveiről és lengyelről fordít.

Bakonyi István tudatában volt feladata nehézségeinek, s módszeresen próbált kitérni még a hibák lehetősége elől is. Néhol rontja esszéisztikus stílusát a túlzottan köznyelvi fordulatok használata: „jól bevált szokása szerint...” (30.), „versei is arról tanúskodnak...” (58.), „a külvilág szempontjából sem volt akármi az az esztendő!”

(63.) Esetenként rendkívüli elragadtatással ír a művekről: „Milyen jó, már-már provokatív cím!” (13.), „Világos, tiszta beszéd!” (97.) Pontosan és körültekintően dolgozta fel a Bella-szakirodalmat, az őt megelőző kritikusok megállapításait sűrűn idézi, és saját elemzéseinek, megállapításainak csak határozatlanul ad hangot.

Bakonyi István összefoglalja Bella István költészetének jellemzőit: erősen kötődik a nagy elődökhöz, magyar érzelmű, a hagyományokra épít. Szerelmi lírájában jeleníti meg az ember társas lény voltát tisztán és érzéken, szemérmesen és szókimondóan.

Óvatosan megpróbálkozik elhelyezni az irodalomtörténetben – fenntartva a jövő eredményei előtt akár a nagyfokú módosítás lehetőségét.

(Balassi Kiadó, Budapest, 2001)

MATÚZ VIKTÓRIA

Számunk szerzői

BÉNYEI PÉTER egyetemi tanársegéd, Debrecen
DEBRECZENI ÁTILKA egyetemi docens, Debrecen
GEROLD LÁSZLÓ irodalomtörténész, kritikus, Újvidék
KONDOR TAMÁS tanár, Debrecen
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi adjunktus, Budapest
MATÚZ VIKTÓRIA doktorandusz, Debrecen
PENKE OLGA egyetemi docens, Szeged
RADICS KATALIN doktorandusz, Budapest
PENKE OLGA tanszékvezető egyetemi docens, Szeged
SZENTESI ZSOLT főiskolai tanár, Eger
TAMÁS ÁTILKA professzor emeritus, Debrecen

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Győrei D. László
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

ISSN 0324 4970

Ára számonként: 200 Ft
Összevont szám: 400 Ft
Előfizetés egy évre: 800 Ft

Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központ (ÜLK)
Előfizethető Budapesten
a Budapesti Postaigazgatóság kerületi Ügyfélszolgálati Irodájánál,
a hírlapkézbesítőknél és a Hírlapelőfizetési Irodában
(HELIR, Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest),
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt 4/A épület, 323. szoba)