

# IRODALOMTÖRTÉNET

Bécsy Tamás, Beney Zsuzsa, Bíró Ferenc,  
Bitskey István, Bogoly József Ágoston,  
K. Bolgár Ágnes, Ferenczi László, Fried István,  
Görömbei András, Hopp Lajos,  
Kenyeres Zoltán, Kerényi Ferenc,  
Nagy Miklós, Olasz Sándor, Szabó Ferenc SJ,  
Szigeti Lajos Sándor, Szili József, Szőke György  
és Tolcsvai Nagy Gábor írásai



1995/2-3.

# IRODALOMTÖRTÉNET

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

1995. LXXVI. évf., 2–3. sz.

Új folyam XXVI. évf., 2–3. sz.

Főszerkesztő: KABDEBÓ LÓRÁNT  
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN  
Technikai és műszaki szerkesztő: RUTKAY HELGA

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

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

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

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

Honorárium-ügyintézés: Káldos Márta  
A kiadói adminisztráció vezetője: Muhari Ilona

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

# Tartalom

1995/2–3. szám

## Kitekintés

FERENCZI LÁSZLÓ	
Kosztolányiról, belgákról és másokról	239
BÍRÓ FERENC	
A merkantilista utópia (A <i>Candide</i> Eldorádó-epizódjának értelmezése)	258
FRIED ISTVÁN	
A kezes – és ami leírhatatlan (Kafka, Goethe és a kopár tér)	267
TOLCSVAI NAGY GÁBOR	
<i>Finnegan ébredése</i> , magyar nyelven	277

\* \* \*

KERÉNYI FERENC	
Magyar klasszikusok népszerű kiadásának néhány szövegtani kérdéséről	295
K. BOLGÁR ÁGNES	
Mezey Lászlóra emlékezve	313
SZABÓ FERENC SJ	
A barokk szellemiség és stílus szellemtörténeti hátteréhez	318
BITSKEY ISTVÁN	
Tradíció és reprezentáció (Humanista szerzők Mátyás király udvari ünnepeiről)	326
HOPP LAJOS	
A megújult iskoladráma-kutatás iránya	337
NAGY MIKLÓS	
Mit üzent Kossuth Lajos? (Jókai és Móricz művei Kossuth Lajosról)	348
BOGOLY JÓZSEF ÁGOSTON	
Ambrus Zoltán korjellemző tárcája a századvégi nyilvánosság szerkezetváltozásáról és a térhódító zszurnalizmusról	357

\* \* \*

KENYERES ZOLTÁN	
A Nyugat kora (Vázlat egy korszak geneziséről)	369
BÉCSY TAMÁS	
A boldogtalanság paroxizmusai (Füst Milán <i>Drámái</i> és a „ <i>Megtagadott</i> ” színművek és egyfelvonásosok című kötetéről)	384
GÖRÖMBEI ANDRÁS	
A drámaíró Németh László – felülnézetből	408
SZILI JÓZSEF	
Álomföld az irodalomértés láthatárán	419
SZIGETI LAJOS SÁNDOR	
„iramló fényt a tengeren” (Menekülés- és természetmítosz József Attila lírájában)	445
SZÓKE GYÖRGY	
A megértett disszonancia – A József Attila-versek ambivalenciája és kohéziója –	462
BENEY ZSUZSA	
Radnóti Miklós: <i>Erőltetett menet</i>	469
OLASZ SÁNDOR	
Zendülőkről – többféleképpen Cocteau- és Márai-szövegek párbeszéde	483

## Kosztolányiról, belgákról és másokról

## I.

(*Kosztolányi olvasója*) Kosztolányi „félindexen” volt 1952-ben, tizenöt éves koromban, amikor először olvastam a *Modern költők* című antológiáját. 1914 tavaszán jelent meg, előszavát Kosztolányi 1913 őszén írta. A kötetben mintegy száz modern költő szerepelt, túlnyomó többségük nevét akkor hallottam először, és mint a következő hónapokban kiderült, közülük többen is „félindexen” voltak, például Marinetti és Hofmannsthal.

A költőket Kosztolányi nemzetek szerint csoportosította. A belga rovatban öt név szerepelt: Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe, Rodenbach és Gilkin. Verhaerenről és Maeterlinckről részletes bevezető esszét közölt, a további háromnak csupán legfontosabb adatait ismertette. Baudelaire és Rilke mellett a legtöbb verset Verhaerentől tolmácsolta. Nem sokkal később megtudtam, hogy Verhaerent József Attila és Szabó Lőrinc is fordította. Az is kiderült, hogy Maeterlinck 1911-ben Nobel-díjat kapott drámáiért, és hogy a *Kék madárról* ugyan Kosztolányi lelkes cikket írt, de Maeterlincket elsősorban költőnek tartotta, még hozzá nagyon nagy költőnek: „Nincs ma költő, aki ily teljesen kifejezte volna az egyéniségét.” Nem sokkal később, még jóval az érettségi előtt, elolvastam az *Egy ember életét* (az is indexen volt akkoriban), amelyből nemcsak az derült ki, hogy Kassák szerette Verhaerent, hanem az is, hogy egyesek azt tanácsolták neki: a belga költőre figyeljen Ady helyett. Néhány hét múlva egy abszolút titkos könyvet olvastam, Máraiét,<sup>1</sup> ahol dicsérő sorok voltak Maeterlinckről. (Egyébként Márai utalásszerűen Gilkin nevét is leírta, de ezt csak jóval később találtam meg.)

Az indexek és félindek korszakában a *Modern költők* vezetett be a világirodalomba, majd szinte egyidejűleg az *Örök virágok*, a *Pávatollak*, az *Örök barátaink* és az *Orfeusz nyomában*; ezek sem voltak akkortájt népszerűsített könyvek. 1955 nyarán, az érettségi napjaiban ismerkedtem meg egy fiatal tanárral, aki feltétlenül megbízható és ellenőrizhető forrás szerint az indexszel és félindexszel nem törődve, alig kimondható nevű költőket tanított középiskolás tanítványainak. „Ne törődj ezekkel – mondta –, és olvasd Kosztolányit.” Jólesett bizalma, meg az is, hogy Kosztolányit említette. Mert igaz

ugyan, hogy egy-két középiskolai tanárunk elnézte, ha óráikon a pad alatt a rövid időre kölcsönkapott és nagyon féltett Baudelaire-, Rilke- és Nietzsche-köteteket olvastuk, de volt közöttünk egy hallgatóságos megállapodás. Ők nem vették észre, hogy mi nem az órát követjük, mi meg nem beszéltünk arról, hogy mit olvasunk. (Nem voltak vakok, pontosan tudták, hogy mit olvasunk, sőt, egyiküktől, titokban a *Tücsökzene* dedikált példányát is kölcsönkaptuk.) De ez az indexszel és félindekszel nem törődő fiatal tanár volt az első, aki fennhangon kimondta: „Ne törődj ezekkel, és olvasd Kosztolányit!” Csak évtizedekkel később tudhattam meg, hogy nagyjából a beszélgetés időpontjában Kassák ismét kifejezte hódolatát Verhaeren iránt. A *Szénaboglyák* csak posztumusz jelenhetett meg. Egyébként 1955-ben, centenáriuma alkalmából, Verhaeren-válogatást adtak ki Budapesten.

Én akkor már évek óta olvastam Kosztolányit. Verseiről és regényeiről most nem beszélek; fordításaiból és esszéiből felmérhetetlenül sokat tanultam. Többek közt megtanultam tőle, hogy vannak belga költők: Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe, Rodenbach és Gilkin. Akkor még nem tudtam, nem tudhattam, ennek következményeit...

Az első meglepetés 1963 tavaszán ért. Két éve végeztem a budapesti egyetem bölcsészkarán, a P.E.N. Clubban dolgoztam. Sok külföldi vendégünk volt, feladatomban a programok megszervezése és kíséretés volt. Egyik vendégünk a hatvanöt éves Robert Goffin volt, a Belga P.E.N. elnöke. Civilben jogász, és mellékesen a Belga Királyi Akadémia elnöke. Az első pillanatban kiderült, hogy más, mint a többi híres vendég. Nem érdekelte a protokoll, nem érdekelte az életkor (huszonöt éves voltam), nem előkelősöködött, nem adott hasznos tanácsokat, és főként nem várt hálás szavakat, mert kegyeskedett Budapestre ellátogatni. Röviden: emberien és kollégaként viselkedett.

Első beszélgetéseink során kiderült, hogy Maeterlincket költőnek tartom. Hitetlenkedett, kétszer is rákérdezett: „Te ismered Maeterlinck verseit?” Idéztem neki néhány sort, előbb magyarul, aztán franciául. „Te ezt honnan tudod?” – „Kosztolányi fordította, és akiket Kosztolányi fordított, azokat igyekeztem jobban megismerni.” Goffin előbb Kosztolányira kérdezett, majd mesélni kezdett. Amit akkor nekem elmondott, másfél évtizeddel később megírta önéletrajzában is.<sup>2</sup>

Goffin Maeterlincket a modern költészet egyik előfutárának tekinti, erről már *A költészet Ariadné-fonala* című magyarul is megjelent könyvében szólt. De Maeterlincket senki sem tekinti költőnek, ha beszélnek róla, legfeljebb a drámaíróról és az esszéistáról beszélnek. Maga Maeterlinck sem becsülte verseit, és amikor 1940-ben New Yorkban Goffin a *Serres Chaudes*-t a modern líra egyik legfontosabb előzményének nevezte, meglepetten tiltakozott.

Goffin 1984-ben meghalt. Az idő tájt ért be egy új nemzedék, a „Belgium mindennek ellenére” nemzedéke, melynek tagjai 1968-ban (a párizsi diáklázongások idején) húszévesek voltak. E nemzedék egyik vezéralakja, Marc Quaghebeur, aki a megelőző fél évszázad irodalmát – néhány elfelejtett vagy perifériára szorult szürrealista költő kivételével – érdektelennek tartja, és meghirdette a visszatérést a századforduló nagy alakjaihoz. Lelkesen méltatja Maeterlincket, a lírikust, akiről senki sem beszélt –, buzgalmában Robert Goffinról is megfeledkezik.<sup>3</sup>

## II.

Amikor Kosztolányi antológiáját kiadta, Belgium Európa egyik leggazdagabb országa volt, és a belga irodalom vitathatatlan – ma talán nehezen érthető – hatást gyakorolt a világirodalomra.

Belgium 1830-ban lett önálló királyság, miután elszakadt Hollandiától. A belga függetlenség elismertetése az agg Talleyrand (Lajos Fülöp londoni nagykövete) utolsó diplomáciai sikere volt. Az európai történetírás általában a belga függetlenség kikiáltását a Szent Szövetség súlyos vereségeként értékeli, a flamandok viszont a gyarmatosítás kezdetének tekintik.

A századforduló kitűnő történésze Henri Pirenne szerint „a grófságok, hercegségek, egyházi fejedelemségek sajátos történetéből – amelyek a mi földünkön voltak – minden nagyobb fáradság nélkül kimutathatók a fővonalak, mint egy közös történet általános kontextusai”.<sup>4</sup> Julius Caesar a *Gall háború* című könyvében emlegeti a harcias belga törzseket, Pirenne lényegében a római hódítás előtti időszakba vezeti vissza Belgium őstörténetét. Belga földön már a 8. században voltak segély-egyesületek, és a 11–12. században zajlott le az első ipari forradalom. Az első, majd különösen a második világháborút követően Pirenne felfogását elvetették, és a folyamatosságot legfeljebb a 15–16. század fordulójától ismerik el.<sup>5</sup> Egyesek viszont Belgiumot pusztán mesterséges államalakulatként tartják.

1830-tól a századfordulóig liberálisok és katolikusok irányították Belgiumot. A gazdasági élet fejlődése 1874-ig, a nagy világválságig zavartalan volt. Több tényező segítette elő: így az angliai ipari forradalom eredményeinek azonnali átvétele, vagy a krími háború és a francia–porosz háború kínálta konjunktúra. A liberálisok és a mérsékelt katolikusok politikájában a 19. század folyamán Belgium az összeurópai emigráció egyik fontos helye volt. Marx és Engels például Brüsszelben írták a *Kommunista Kiáltványt*. A belga irodalom és irodalmi élet szempontjából azonban fontosabb volt az 1849 utáni időszak.

1852 decemberéig a belga kiadók elhanyagolható szegény rokonok voltak a francia kiadók mellett. III. Napóleon államcsínye után jelentőségük hirtelen megnőtt. Számos emigrációba kényszerült író Brüsszelben adta ki könyvét, így Victor Hugo *Nyomorultak* című regényének első kiadása is ott jelent meg 1862-ben. A flamand származású Henry Kistemaeckers kiadói jelentősége is a francia állapotoknak köszönhető.<sup>6</sup> Maupassant kedvenc szerzője volt, ő adta ki Richepin betiltott verseit és Verlaine *Femmes* című kötetét is, melyet Szabó Lőrinc fordított magyarra. A Goncourt-testvérek ösztönzésére felfedezte a 18. század elfelejtett francia íróit. Kistemaeckers sikerét elősegítette, hogy a francia cenzúra Mac-Mahon elnök „erkölcsi rend” politikája miatt nemcsak a társadalmi-világnézeti művekre terjedt ki. Egy párizsi kiadót például pénzbírságra ítélték, mert újra közzétette La Fontaine meséit. Előbb a párizsi Kommün száműzetésbe kényszerített résztvevőinek műveit terjesztette, majd 1880-tól a francia és belga naturalista írók egyik legfontosabb kiadója lett. Richepin, Mallarmé vagy Verlaine szívesen közölt Belgiumban. Kistemaeckers nagy előszeretettel adott ki ifjú szerzőket – az 1880-ban indult belga irodalmi fénykor egyik letéteményese volt.

Mikor kezdődik a belga irodalom? 1880–81-ben a *L'Art Moderne* és a *Jeune Belgique* című folyóiratok megalapításával, vagy 1830-ban, netán korábban? Gustave Charlier és Joseph Hanse szerkesztésében jelent meg 1958-ban a *Histoire Illustrée des Lettres Françaises de Belgique* (A belgiumi francia irodalom illusztrált története) című nagyalakú, mintegy hatszázötven oldalas kötet. A mű a Belgium területén született szerzők vagy /és művek történetét beszéli el a kora középkori latin előzményeket is figyelembe véve napjainkig. A kötet lenyűgöző illusztrációit Philippe Jones, a kitűnő költő és művészettörténész (Rába György fordította) válogatta. A munkatársak közt számos nálunk is ismert személy van; Edmond Vandercammennek önálló verses-, Roland Mortiernak önálló tanulmánykötete jelent meg, és Tímár György, illetve Tóth István antológiáiban olvashatók Burniaux, Vivier és Thiry költeményei is. A szerkesztők közül Charlier a belga romantikának szentelt fontos könyvet. Hanse-t pedig sokan a belga irodalomtudomány megteremtőjének tekintik, mert De Coster, Maeterlinck és Verhaeren számos művének kritikai kiadásával bevezette Belgiumba a kritikai kiadás elméletét és gyakorlatát. Hanse évtizedeken keresztül a louvaine-i katolikus egyetem professzora volt. Tanítványai, így a már említett Marc Quaghebeur, vezető szerepet játszanak a mai Belgium francia irodalmi és kulturális életében, és a belga irodalomtörténet fellendítésében. Az Archives et Musée de la Littérature adta ki 1992-ben Hanse tanulmányainak válogatott gyűjteményét, *Naissance d'une littérature* címen. Az *Egy irodalom születése* cím önmagában



is jelzi, hogy Hanse maga is a múlt század második felére teszi a belgiumi francia irodalom születését. Az *Histoire Illustrée des Lettres Françaises de Belgique*, e rendkívül gazdag anyagot bemutató vállalkozás, nem annyira egy irodalom története, mint egy földrajzi egység szerzőinek és műveinek kronologikus tárgyalása.

Achenben jelent meg 1989-ben Stefan Gross és Johannes Thomas felbecsülhetetlen értékű szöveggyűjteménye *Az irodalom nemzeti szemléletei* címen, mely két kötetben 1815-től 1980-ig válogat belga dokumentumokat: cikkeket, esszéket, manifesztumokat. Innen idézem Antoine Clesse, a „belga Béranger” 1874-es szövegét: „1830 óta, mióta a haza szabadságot és függetlenséget lélegez, irodalmi mozgalom született, és egyre inkább erősödik Belgiumban. [...] A mi irodalmunk nemzeti volt és nemzeti is marad, amíg csak lényegi belga karakterét megőrzi. [...] Flamandok, vallonok, ezek csak keresztnevek, belga a mi családnevünk. Jóllehet két különféle nyelven beszélnek, a belgák mindig ugyanazokat a jogokat és eszméket védtek. [...] Helvétia fiai ne lennének svájciak, mert franciául, olaszul és németül beszélnek?”<sup>7</sup>

A huszadik században majd egyre kevesebben vallják ezt a nézetet. Tudomásom szerint a Weissgerber szerkesztette avantgarde tanulmánykötet az egyetlen, mely a belgiumi francia és flamand nyelvű műveket, irányzatokat párhuzamosan és komparatista módon tárgyalja. (*Les Avant-gardes Littéraires en Belgique*, 1991, úgyszintén az Archives kiadása.) Egy-két külföldön kiadott, például angol nyelvű antológiában frankofónok és flamandok együtt szerepelnek.

1830 után a belga írók a nemzeti szellem megteremtésére törekednek. Adolphe Siret (1818–1888), a francia romantikusok követője, a nemzeti érzést és a vallásosságot akarta egyesíteni. Ez a tendencia kiváltképpen a *Nemzeti dalok* (*Les Chants nationaux*) 1846-ban megjelent kötetében érvényesül. Korábban, 1841-ben, történelmi drámája előszavában sajnálkozik amiatt, hogy sok író, aki nem bízik a mi „fiatal és erős Belgiumunkban”, Párizsba emigrál. Théodore Weustenraad (1805–1849) az *Ébresztés dalai* (1831) című kötetében először adja Saint-Simon misztikus egalitárius tanainak költői változatát. 1836-ban mutatták be a *Sikátor* című történelmi drámáját. Célja az volt, „hogy történelmet dráma segítségével tanítson”. A cselekmény a 16. században játszódik, és a liège-i néppárt vezérének meggyilkolását beszéli el. Weustenraad a francia irodalom túlzott hatását fájalta. A modern ipar lelkes híve, a pacifizmus és a demokratikus fejlődés szószólója, az isteni gondviselés kinyilatkoztatója. A tudomány és technika fejlődése megoldja az emberiség problémáit. A mozdony, amit Belgiumban használtak először a kontinensen, nemcsak a technikai fejlődés, hanem az emberek közötti közeledés szimbó-

luma is. A flamand Weustenraad volt a belga irodalom támogatására 1833-ban alapított Nemzeti Társaság (Association Nationale) főtítkára. Van Hasselt (1806–1874) holland származású volt. Tizenkét éves korától kezdett franciául tanulni. Felváltva hatott rá a német és a francia romantika. Egész életében a technikai haladás híve volt, 1859-ben ódákat szentel a belga vasútvonalak kiépítésének. Zenészekkel dolgozott együtt, olykor Verlaine-t idéző prozódiai újításaival hatott az 1880-as nemzedék tagjaira, akiket majd Kosztolányi fordít.

Max Waller (1860–1899) előbb a brüsszeli, majd a louvaine-i egyetem hallgatója. Ekkor ismerkedik össze nemzedéke legjobbjaival, így Maeterlinckkel, Verhaerennel és Rodenbachhal. Fő műve a *Jeune Belgique* című folyóirat, melyet ugyan 1881 decemberében A. Bauwens alapított meg, de a következő évtől Waller irányított, miután orvos apja megvásárolta számára. Címét a *La Jeune France* (1870) című párizsi folyóirat sugallta. Waller karizmatikus szerkesztő és minden provokációra kész szervező. A *Jeune Belgique* a franciától független, önálló belga irodalmi törekvések egyik legfontosabb és leghatásosabb fóruma. A *Jeune Belgique* szerzői – a belga irodalom történetében először és napjainkig csaknem utoljára – többre becsülik írói tevékenységüket, mint polgári foglalkozásukat. Waller, aki meghirdette az irodalom függetlenségét az államtól, a *l'art pour l'art* és egyfajta (nem Zola-típusú) naturalizmus híve volt.

Ami a romantikának nem sikerült, az sikerült a naturalizmusnak: a franciától független belga nemzeti irodalom kialakítása. Szerepet játszott ebben az eredeti goncourt-i program: a regényíró a „jelen történésze”, és a belga regényírók a korabeli valóság megismerésére és feldolgozására törekedtek. Szerepet játszott továbbá a flamand festészet nagy hagyománya is: Memling, Bosch és mások mind a környezet, mind a személyek aprólékos megörökítésére törekedtek. A flamand festészeti hagyomány különösen Verhaeren korai naturalista verseiben és Georges Eekhoud prózai írásaiban érvényesült.

Az 1870-es években sokat beszéltek realizmusról és naturalizmusról. J.-K. Huysmans, aki rendszeresen publikált belga folyóiratokban, nem tett a kettő közt különbséget. A *L'Artiste* című folyóirat 1877-től a naturalizmust a modernséggel azonosította. Camille Lemonnier 1878-ban Courbet-nak szentelt tanulmányában kifejtette, hogy „a naturalizmus a környezet tanulmányozásával elmélyített realizmus. A naturalizmus könyörtelen logikával figyelte meg a jellemeket. A naturalizmus filozófiát feltételez, amit a realizmus nem igényel.”<sup>8</sup> (A naturalizmus megjelenését és virágzását sokan az 1874-es gazdasági válsággal hozzák kapcsolatba.)

Lemonnier nevéhez fűződik a Jeune Belgique nagy provokációja. Miután nem kapott meg egy várt állami díjat, a Waller köré csoportosult fiatalok nagy lakomát rendeztek tiszteletére, hogy kifejezzék ellenszenvüket az irodalom hivatalos irányítása ellen. A belga irodalom nyomorúságos helyzetének oka a minisztérium, vallották. (Lemonnier néhány könyve majd az első világháború után jelent meg magyarul.)

A Jeune Belgique nagy ellenfele, a L'Art Moderne 1880-ban indult. Alapítója Edmond Picard radikális brüsszeli jogász volt, aki később a Belga Munkáspárt színeiben lett a parlament tagja. Picard három jelszót és követelményt hangoztatott: „társadalmi művészetet”, „nemzeti művészetet” és „eredeti művészetet”. Verhaeren, aki egyetemi tanulmányai befejeztével egy ideig az irodájában dolgozott, ő biztatta arra, hogy a „párizsi színházi imperializmus” ellensúlyozásául az *Aube* című darabját megírja. Picard és Waller között a művészet funkcióját illetően folyt éles vita.

A Belga Munkáspárt 1885-ben alakult meg. A választási reformot követően a Munkáspárt már 1894-ben 24 képviselőt küldött a parlamentbe. A szocialista sajtó – előzményei a harmincas évekre nyúlnak vissza – különösen a választási siker után fejlődött látványosan. 1892-ben a pártnak két napilapja volt, 1900-ban már öt, és ezek összesen napi 120 ezer példányban jelentek meg. Brüsszelben és más városokban 15 hetilapot adtak ki. 1896-tól különböző könyv- és brosúrasorozatokot indítottak. Alapítottak népi egyetemeket, és különböző művészi szekciókat hoztak létre. A brüsszeli művészeti szekció vezetője Verhaeren volt. A Maison du peuple-ben, ahol a szekció tevékenykedett, Kassák is járt.

A belga szociáldemokrácia első reprezentatív története két vaskos kötetben, összesen mintegy 1100 oldalon 1906-ban és 1907-ben jelent meg. Szerzője Louis Bertrand, Brüsszel szocialista képviselője. A szociáldemokrácia, akárcsak a katolikus egyház, állam akar lenni az államban, hangsúlyozta Bertrand.<sup>9</sup> A mű mai értéke, hogy hozzáférhetetlen irodalmi és irodalomkritikai szövegeket idéz bő terjedelemben. (Két-három nevesebb szerző kivételével az 1880 előtti írókat mindmáig nem adták ki újra.) Előszavát a belga szociáldemokrácia vezéralakja, Vandervelde írta (Kassák megemlíti nevét *A ló meghal a madarak kirepülnek* című eposzában). Verhaeren Vandervelde és Picard ösztönzésére vállalta a brüsszeli Művészeti Szekció vezetését.

Paul Aron belga irodalomtörténész 1985-ben így jellemezte a belga szocialisták kultúrpolitikáját: „Figyeljünk fel először a marxizmus hiányára. Belgium kimaradt azokból a teoretikus fejtegetésekből, konceptuális vizsgáldásokból, amelyek szinte minden európai országban megjelentek. [...] Egyetlen intellektuel sem látott mást a marxizmusban, mint közgazdaságtant, és,

általánosabban szólva, egyetlen elméletet sem tekintettek másnak, mint absztrakt konstrukciónak. [...] Szemünkben a kulturális örökség megvédendő és továbbadandó hagyaték volt, és nem a társadalmi kritika helye, még kevésbé az osztályharc tétje. Bizonyos kortársi szocialistákkal ellentétben nem vállalták a kockázatát annak, hogy kidolgozzák az irodalom szocialista elméletét, sem azt, hogy vitába bocsátkozzanak koruk irodalmi tendenciáival.”<sup>10</sup>

Kosztolányi Verhaeren „nemesen szocialisztikus világnézeté”-ről beszélt.

### III.

Amikor Kosztolányi kiadta a *Modern költők* című antológiáját, a belga irodalom hihetetlen népszerűségnek örvendett. Kosztolányi fordította Symonst, Rilket, Hofmannsthal, Georgét, Zweiget és Strindberget – mindannyian Verhaeren és/vagy Maeterlinck fordítói voltak. Kosztolányi fordította Yeats és Marinetti verseit is; mindketten hódolattal adóztak a belgáknak. Kosztolányi tolmácsolta Paul Fort egyik versét, és Fort Maeterlinck színházi törekvéseinek támogatója volt. Kosztolányi fordította Oscar Wilde-ot, és a *Salome* szerzőjét lényegesen befolyásolta Maeterlinck. Kosztolányi még költőnek tartotta Maupassant-t, és a korai Verhaeren-verseken megfigyelhető Maupassant nyoma. De Kosztolányi fordította Huysmanst is, akinek egyik – már katolizált időszakában írt – regényében Ruysbroeck, a középkori flamand misztikus neve felbukkan. Az ifjú Maeterlinck talán ott talált e névre, olvasni és fordítani kezdte művét, és pályája (még első kötetének megjelenése előtt) ezért módosult lényegesen.

A belgák nagy áttörése pontosan órához köthető. 1890. augusztus 24-én a Figaróban Octave Mirbeau a *Maleine hercegnő* című dráma szerzőjéről azt írta, hogy Shakespeare-nél nagyobb drámaíró érkezett. Hanse gondos filológiai kutatásainak köszönhetően ma már tudjuk, hogy nem Mirbeau volt az első hódoló, így az előző évben már Verhaeren is lelkesen szólt róla egy belga lapban, de senki sem figyelt oda. Verhaeren ismeretlen volt, és belga lapot senki sem olvasott.<sup>11</sup> De Mirbeau párizsi volt, nemzetközileg értékelt kritikus és drámaíró. Az ifjú Hofmannsthal azonnal odafigyel a szavára, és az angolok is. Így Symons, és Symons nyomán Yeats. (Belgiumban, állítólag, egyesek Mirbeau elismerő szavait Maeterlinck-papa jó borának tulajdonították.)

1899-ben fontos könyv jelent meg Londonban, Virginia M. Crawford tanulmánykötete *Studies in Foreign Literature* címen. A szerző – többek közt –

Huysmansról, Alphonse Daudet-ról, D'Annunzióról, Tolsztojról és három belgáról beszél: Verhaerenről, Maeterlinckről és Rodenbachról. „Hányan tudunk arról”, kérdezi Crawford, mielőtt Maurice Maeterlinck nevét először hallottuk Angliában, hogy Lipót király királyságában „a kortársi irodalom önálló nemzeti iskolája” alakult ki. Ha a fiatal írók, akik mintegy tizenöt évvel ezelőtt az Art Moderne körül gyülekeztek, nem Brüsszelben, hanem Párizsban dolgoztak volna, biztos, hogy „sokkal gyorsabban elterjedt volna hírük”.<sup>12</sup> Azt hiszem, e szavakat – Magyarországon – nem kell kommentálni.

Az angol szerző egyébként a bírálattal sem fukarkodik. Rodenbacht (akivel Rippl-Rónai is együtt dolgozott, és akinek két önálló prózakötete is megjelent magyarul) halványabbnak tartja, és megrója Verhaerent is az *Aube* című drámájáért, mert túlságosan is tendenciózus. A mű tárgya, hangsúlyozza a szerző, a párizsi Kommün. Virginia M. Crawford könyvét teljesen elfeledték, én az Eötvös Könyvtárban bukkantam az ex libris szerint Szabó Dezső példányára. Háromnegyed századdal később Trousson Verhaeren drámáinak fogadtatását áttekintő tanulmányában ugyanis meglepőnek tartja, hogy csupán Brandes figyelt fel arra, hogy az *Aube* témája a párizsi Kommün.<sup>13</sup> Még a legkitűnőbb filológus is Isten kezében van, hiába van közelebb Brüsszel Londonhoz, mint Budapesthez. E drámát egyébként még az 1890-es években angolra (Symons) és németre is lefordították. Lukács György a *Modern dráma fejlődése* című könyvében nem említi, és nem beszél róla Kosztolányi sem. Symons az angol századforduló egyik központi alakja. Fordításaival és a *The Symbolist Movement in Literature* (1899) című könyvével közvetíti a francia irodalmat az angolszász világnak. E száz év múltán is hasznos monográfiát, mely Nervaltól Maeterlinckig elemzi a francia nyelvű költészetet, barátjának, Yeatsnek dedikálta. Évtizedekkel később, Yeats önéletrajzában, a sorsdöntő 1889–91-es éveire visszatekintve így ír: „Arthur Symons Párizsból Verhaeren- és Maeterlinck-köteteket hozott magával, és így megerősítést hozott nekem...”<sup>14</sup> (Symonstól a fiatal T. S. Eliot is sokat tanult, még ha később hevesen bírálta is.) Nagyjából ugyanebben az időben ismerkedik meg Bécsben valószínűleg a Mirbeau-cikk nyomán, Hugo Hofmannsthal Maeterlinckkel. Először 1891-ben írta le a nevét, Maurice Barrèst elemző esszéjében. 1892-ben, magánbemutató számára, lefordította a *Les Aveugles*-t (A vakok). A fordítás szövege nem maradt fenn, csupán levelek tanúskodnak egykori létéről. Hofmannsthal később nem fordított Maeterlincket, feltehetően azért nem, mert túlságosan közel érezte magához. Maeterlinck és Hofmannsthal kapcsolatával, a belga drámaíró hatásával Lukács György már korán és részletesen foglalkozott *A modern dráma fejlődése* című könyvében.

Hofmannsthal írja egyik, 1900-ban, Párizsból küldött levelében: „Gyakran és nagy örömmel találkozom Maeterlinckkel. Barátnője miatt van itt, és tökéletesen idegennek érzi magát a franciák között. Nagyon flamand, egy kissé nehézkes, nyílt, szívélyes. Általánosságban úgy gondolom, hogy a germán származású belga költőknél találjuk ma a legnagyobb költői erőt és mélységet a világ megérzésében: Rodenbach, aki fiatalon meghalt, Verhaeren, Van Lerberghe.”<sup>15</sup>

1914-ben majd ez a négy flamand származású belga költő szerepel Kosztolányi *Modern költők* című könyvének belga fejezetében a vallon Iwan Gilkin társaságában.

Maeterlinck, Novalis fordítója és Emerson méltatója 1888-as naplójába, a *Cahier Bleu*-be a következőket jegyezte fel: „A germán művészet három antennája a német zene, az angol költészet és a flamand festészet.” Ugyanitt írja, hogy a francia költészet a reneszánsz óta hanyatlik. Akkortájt hosszú időt tölt Párizsban, és az ifjú francia irodalmárok befogadják. A Jeune Belgique, és általában a francia és belga szimbolisták körében Wagner osztatlan népszerűségnek és tekintélynek örvend. De egy idősebb kívülálló, Spoelberch de Lovenjoul (1836–1907), akiből a könyvek szerete nevelt író, mert minden lehetséges adatot össze kívánt gyűjteni kedvenc íróiról, elsősorban Balzacról és Sainte-Beuve-ről, 1899-ben pamfletet ad ki Wagner ellen – Mozart védelmében.

Rilke, Heinrich és Thomas Mann, Hermann Hesse és Peter Altenberg tartoztak Maeterlinck német vagy osztrák hívei közé. Az ellenfelek sem hiányoztak: Max Nordau, Karl Kraus, Richarda Huch. Musil a *Törless* idején még lelkes rajongó (a regény mottóját is a belga költőtől kölcsönzi), később, a világháború idején szembe fordul Maeterlinckkel.<sup>16</sup>

Verhaeren német híveinek tábora is jelentős. 1905-ben jelent meg Stefan George reprezentatív antológiája.

Rilke egyik elbeszélésének hőse, egy fiatal munkás levelet ír V. úrnak. A levélben elmondja vágyait, töprengéseit, élményeit. Befejezésül egyik barátjára hivatkozik, aki mindig olyan mestert keresett, aki az életet és a jövőt dicsőíti. „Ön ilyen mester, V. úr.”

Talán ez a konklúzió magyarázza meg leginkább Verhaeren (és részben más belga költők) európai hatásának a titkát. A jövő hirdetése. Évtizedes depresszióját leküzdve a Belga Munkáspárttal együttműködő Verhaeren a párizsi világkiállítás hatására 1900-tól a technikai fejlődés, a civilizáció nagy költője lesz. „Szeretem lángoló optimizmusát” – írja már 1899-ben André Gide.<sup>17</sup> A Whitman-fordító Bazalguette – alakját Stefan Zweig örökítette meg *A tegnap világában* – írja 1907-ben, hogy Verhaeren azt hiszi, az „emberiség

újrakezdésének” idején él.<sup>18</sup> Az orosz Brjusov szerint a korszakot Verhaeren korszakának kell nevezni, ahogy valaha Shakespeare-ről neveztek el egy korszakot. Marinetti a futurizmus egyik előfutárának tekinti. Az első futurista kiáltványban valóban nem nehéz Verhaeren hangsúlyait felfedezni. De van kételkedő hang is, és ez Rémy de Gourmonté. „A kritika a legszubbjektívebb műfaj, amikor azt hisszük, hogy másokról beszélünk, magunkról beszélünk”, mondja a századforduló időszakának talán leghíresebb francia kritikusa, akinek írásait egyaránt olvassák Magyarországon és Brazíliában. Kosztolányi is, Ady is gyakran hivatkozott rá. 1906-ban ironikusan ír Verhaerenről: „Vannak misztikus forradalmárok. Régen az Istenre hivatkoztak, ma a jövőre.” Gourmont, a középkori latin költészet felfedezője és a szimbolizmus pártfogója, retteg a misztikus forradalmároktól.

A Verhaeren–Maeterlinck-nemzedék egyik legizgalmasabb lírikusa Max Elskamp (1862–1931). Kosztolányi nem ismerte, és nem is ismerhette. Kötetei, füzetei jobbra kis (50–275) példányszámban jelentek meg, csupán a *La Louange de la vie*, melyet a párizsi *Mercure de France* adott ki 1898-ban, és amely egy évtized termését gyűjtötte össze, érte el az ezer példányt. A század elején elhallgatott, majd a buddhizmussal foglalkozott. Az első világháború hatására kezdett el újra írni, amikor százhúsz-ezer honfitársával együtt Hollandiába menekült a német megszállók elől. A száműzetés keserű tapasztalatait örökítette meg a *Sous les tentes de l'Exodes* című kötetében. Ezt követte a *La chanson de la rue Saint-Paul* című kötet. Ezzel a két művével vált jelentős költővé, és noha Jean Cassou elismeréssel szólt róla, már senki sem figyelt oda, mert a belga költészet iránti korábbi élénk érdeklődés elenyészett.

Az elmúlt században fedezték fel újra. A neves „Poètes d’aujourd’hui” sorozat viszonylag korai (45.) kötetében Robert Guiette mutatta be. 1967-ben Pierre Seghers kiadta összes műveit. 1980-ban Liliane Wouters vezette be válogatott verseit. Ezt követően jelentek meg 1987-ben, egy a belga irodalom értékeit bemutató sorozatban, kései, 1914 utáni versei. E kötet kísérő tanulmányai jelentős hiányt pótolnak. Végül a hagyatékában talált verseket 1989-ben Marc Quaghebeur tette közzé, fontos utószó kíséretében.

Amikor Elskamp fellépett, a Jeune Belgique parnasszistái megvetően „új néger dalok”-ról beszéltek. A mai kritika viszont elismerően emlegeti a népköltészet szerepét Elskamp életművében. Szó- és sorisméltései, alliterációi a népdalból erednek. Szimbolista társaihoz hasonlóan a flamand misztika (Ruysbroeck) örökösének tekinti magát. Vonzódik Memling, Van Eyck és

Breughel képeihez, és felfedezi a nagyvárosi folklórt. Indulása idején Schopenhauer lelkes olvasója volt.

Verhaeren is szenvedélyesen szerette Schopenhauert. Egyes kritikusai életművének fontos állomásait, ún. „sötét korszakát”, „fekete trilógiáját” is a német filozófus hatásával magyarázzák. Verhaeren remélte, hogy a bányának és nagyüzemeknek is kialakul a népköltészetük, és azt tanácsolta a munkásoknak, hogy addig is dalokat, így Verlaine dalait olvassák.

Noha kortársak voltak, Elskamp Verhaeren halála és a költő Maeterlinck elhallgatása után vált jelentős alkotóvá. Elismeréséhez hozzájárul, hogy a „szimbolista” címke már nem cseng olyan rosszul, mint évtizedeken keresztül.

#### IV.

Amikor Kosztolányi a *Modern költők* előszavát fogalmazta, a fiatal Franz Hellens belga költőnek vallotta magát, és belga irodalomról beszélt. 1919-től kezdve azonban az egységes francia irodalom mellett foglalt állást, és tagadta, hogy létezne francia nyelvű belga, kanadai vagy svájci irodalom. 1954-ben így nyilatkozott: „A valóban tehetséges fiatal belga írók nem haboznak párizsi kiadóhoz fordulni, a siker teljes reményében. Anélkül, hogy megtagadnák eredetüket vagy gyökértelenné válnának, franciául gondolkoznak és ez nyelvi szempontból jelentős eredmény. Verhaeren és Georges Eckhoud korában belgául gondolkodtak – és így is írtak.”<sup>19</sup> 1937-ben Charles Plisnier, az első Goncourt-díjas belga és néhány társa nyilatkozatban közölték, hogy nincs belga irodalom.

1977-ben jelent meg Robert Frickx és Michel Joiret közös könyve, *La Poésie française de Belgique de 1880 à nos jours*. A szerzők Boileau-t megszegyenítő szigorral róják meg Verhaerent és általában a flamand származású írókat neologizmusaiért, nyelvük barbárságáért, pittoreszk jellegük miatt. A valon-flamand ellentét jegyében írják meg könyvüket, és valószínűleg ez magyarázza, hogy a klasszicista parnasszista tradíciónak és az 1945 utáni neoklasszicista hullámnak oly nagy jelentőséget tulajdonítanak. Hosszasan értékelik a jobbára elfelejtett Iwan Gilkin, a Jeune Belgique egyik vezetője verseit. Ők is, mint sokan mások, az 1918 után fellépő új költők legnagyobb érdemének azt tartják, hogy megszabadultak a flamand gyámság alól. Frickx és Joiret könyvének címe „Belgium francia költészete”. „Nem minden ingadozás nélkül döntöttünk így, definitív módon” a „francia nyelvű belga költészet” kifejezés ellenében, írják a szerzők.<sup>20</sup>



Ez ellen a neoklasszicista hullám ellen lázadt az 1968-as nemzedék. A hatvanas–hetvenes évek fordulóján bekövetkezett változásokról tájékoztat Tímár György *Tájkép lovakkal. Mai francia költők* (1982) című antológiája. Az irodalomtörténet is ellentámadásba lendült. Marc Quaghebeur a belga irodalmat nem francia, hanem frankofón irodalomnak tartja, és fontos tanulmányokat szentel a századforduló szimbolista(?) költőinek. A Quaghebeur-nemzedék a négritude analógiájára belgitude-ről beszél. A „belgitude” szó Claude Javeau szociológus leleménye. A belga irodalomtörténet látványos megújulása következett be: kritikai kiadások, újrakiadások, monográfiák, lexikonok formájában.

1985-ben, a brüsszeli Archives et Musée de la Littérature kiadványaként jelent meg az *Écritures de l’Imaginaire* című kötet. Szerkesztője, Michel Otten professzor, így írt: „Nem csupán a szépirodalmi alkotások teremtik meg az irodalmat, hanem ezek egymást követő olvasatai, olykor ellentétes interpretációi is, kritikusok és esszéisták generációinak műve...” [...] „Irodalmi életünk gyengesége az interpretációs hagyomány hiányában rejlik...” [...] „Ezt a hiányt próbáltuk némiként orvosolni, amikor 1981-ben [...] egy egész hétig tartó kollokviumot szenteltünk a 19. és 20. századi nagy belga alkotásoknak.” [...] „Fontos, ha olyan nemzetközileg elismert íróknak, mint Maeterlincknek vagy Ghelderode-nak már szentelnek kollokviumot, de ez az első alkalom, hogy egy ilyen fontos tudományos szemle adatik meg a belga irodalom egészének.”<sup>21</sup>

Azt hiszem, hogy ehhez az idézethez sem szükséges sok kommentár. Az irodalomtörténetet lehet szidni, lehet elavultnak, unalmasnak, tudománytalannak, konzervatívnak tartani. Csak éppen irodalomtörténet nélkül nincs irodalmi önismeret. Az önismeret szót használva nem valami elvont fogalomra gondolok. Az irodalomtörténet tartja számon a szerzőket és a műveket, amelyekből az olvasó válogathat. Belgiumban, ahol valóban szeretik a verseket, irodalmuk múltját nem ismerik. A belga irodalom történetének tanítása máig megoldatlan. Kosztolányi, George, Symons és Brjusov fordításai által az 1980-as évek elejéig a külföldiek gyakran komolyabban vették a belga irodalmat, mint maguk a belgák.

Belga irodalom, francia nyelvű belga irodalom, Belgium francia irodalma, frankofón irodalom – nagyon is fontos meghatározások.

Kosztolányi belga költőkről beszélt, belga költőket fordított. Mivel a magyar irodalom egyik klasszikusa, legalábbis a magyar olvasó számára súlyt adott azoknak, akiket fordított. (Ugyanakkor nagyon jól tudom, hogy az indexek és félindek korában a műfordító és esszéista Kosztolányi jelentősége más volt, mint ma. Számomra és barátaim számára Kosztolányi műve

választott tankönyv volt, akiket ő fordított vagy akikről ő beszélt, azokat iparkodtunk megismerni.)

Amikor Goffin 1963-ban először Budapestre látogatott, Kosztolányinak hála, tudtam (tudtuk), hogy létezik belga irodalom. Tudtam (tudtuk) azt is, hogy Kosztolányi csak a jéghegy csúcsát mutatta be, és kíváncsi voltam (kíváncsiak voltunk) a századforduló költőinek utódaira. Hamarosan kiderült, hogy a Kosztolányi-hagyomány következtében a belga századforduló értékelése más Magyarországon, mint Belgiumban. Kosztolányi, József Attila, Szabó Lőrinc fordításai, Kosztolányi, Kassák, Gyergyai Albert és Rába György esszéi miatt Verhaeren „élő” költőnek tűnt, míg Belgiumban már közvetlenül az első világháború után elfordultak tőle, és voltak évtizedek, amikor nem adták ki írásait. Kosztolányi fordításai miatt Maeterlincket költőnek hittem, holott Goffin kivételével senki sem tartotta költőnek. Van Lerberghe is csupán elsősorban Goffin emlegette, Gilkinről is legfeljebb a neoklasszicista ízlés hívei tudtak, főleg flamand-ellenes érzülettel.

1981-ben egy Verhaeren-kollokvium aktáinak kiadói, a német P.-E. Knabe és a belga R. Trousson így magyarázták, hogy a hajdan világszerte népszerű költőt szinte teljesen elfelejtették: „Ihletett és látomásos hangszínei megöregedtek, makacs akarata, hogy hősiességgel rendezzen egy kaotikus világot, századunk nagy aggodalmaihoz nem illett.”<sup>22</sup> Kosztolányi interpretációjának nem az akarat vagy a hősiesség a kulcsszavai. „Verhaeren igen sok versét a múlt parfümje itatja át. A szeme úgy lát, mint egy középkori szerzetesé... A flamand életet rajzoló verseiben ütközik ki, hogy ez a sápadt, vértelennek látszó spritualista mennyire realista. A böjtölő askéta színesnek látja az életet [...] Újabb verseiben a város, a nagy tömegek költője. Művészi hitvallását támogatja nemesen – szocialisztikus világnézete.” Azaz, Kosztolányi Verhaerenje több is, más is, mint hogy a makacs akarat kifejezője lenne.

Nem hiszem, hogy Kosztolányi tudatos kutatásokat végzett volna. Nyilván azt fordította, ami a kezébe került, legfeljebb nem fordított le mindent, amit elolvasott. Kosztolányi a szó nemes értelmében volt eklektikus; nem érdekelték iskolák, irányzatok, definíciók, divatok – a divat legfeljebb annyiban befolyásolta, hogy megkönnyítette vagy megnehezítette tájékozódását. Ami talán nem csak nekem érdekes; Maeterlincket Novalis, a „német misztikus” követőjének tartja. Soha nem fordított Novalist. A századforduló belga költőit mélységesen áthatja a német romantika. Kosztolányit nem érdekli a német romantika, ahogy Babitsot sem, annál inkább Balázs Bélát és Lukács Györgyöt.

Az elfelejtett Gilkin értékelésével Frickx és Joiret igazolták Kosztolányi ízlését.<sup>23</sup> A Quaghebeur-nemzedék Verhaeren, Maeterlinck és Van Lerberghe

újralfedezésével szintén Kosztolányi ízlését igazolta. Itt említem meg, hogy a Quaghebeur-nemzedék, mely a parnasszista-neoklasszicista hagyomány ellen fordult, Kassák ízlését is igazolta. A 2x2-ben és a bécsi MÁ-ban Paul Neuhuys és Marcel Lecomte verse is megjelent. Hiába publikáltak sokat és lényeges dolgokat, érdemben senki sem vett róluk tudomást. A fordulat a nyolcvanas években következett be, azóta írnak róluk, és újra kiadják, illetve összegyűjtik műveiket. Pierre Bouergois is megjelent a MÁ-ban (ott tévesen franciának mondják). Őt hamarabb fedezték fel újra, a hatvanas évek elején, amikor Nola válogatásában és Goffin utószavával megjelent a Sols utca költőinek antológiája. (A brüsszeli Szabad Egyetem épülete a húszas években a Sols utcában volt.) Servranckx rajzai is megjelentek a MÁ-ban. Évtizedekre őt is elfeledték. 1991-ben reprezentatív gyűjteményes kiállítása volt. Az egyik vitrinben látható volt a MA. (A katalógusban nincs feltüntetve.) És végül...

1987 őszén, Brüsszelben, az Europalia keretében „Brüsszel–Bécs 1890–1938” címmel kiállítást rendeztek. A kiállítás anyagához néhány lépcsőfok vezetett. Amit a néző először megpillantott, Kassák Lajos fiatalkori arcképe volt, mellette a bécsi MA egyik oldalán Marcel Lecomte verse magyar fordításban.

A kiállításhoz katalógust készítettek. Előszavát Fabrice van de Kerckhove, a brüsszeli Archives et Musée de la Littérature munkatársa írta. Ő és kollégái rendezték a kiállítást és szerkesztették katalógusát. A katalógus szó némi képp félrevezető. Nem a kiállítás anyagának reprodukciója, hanem az előkészítő munkálatok tanulságait összegző, gazdagon illusztrált kötet. Az előszót követően tizenkét tanulmány foglalkozik Brüsszel és Bécs kapcsolatával, így Fernand Khnopff és Klimt viszonyával, Hofmannsthal és Musil Maeterlinck-élményével, Verhaeren és Zweig barátságával, Rilke flandriai útjával, bécsi építészek és muzikusok brüsszeli szereplésével.

Váratlan tanulsággal zárul a katalógus, vagyis tanulmánykötet olvasása. Bécs és Brüsszel korábban gyümölcsöző kapcsolata 1914-ben megszakadt. A freudizmus érdemi belgiumi hatásáról csupán 1945 után lehet beszélni. A húszas évek elején mégis van valami kapcsolat Bécs és Brüsszel között, és ezt a magyar emigráns Kassák tartja fenn, amikor a perifériára szorult belga avantgarde művészekkel próbál együttműködni...

## V.

Mi volt, mi lehetett az oka a belga irodalom negyedszázados világirodalmi tekintélyének? 1890-ben kaland volt a belgákra odafigyelni, 1914-ben Kassáknak vagy Lunacsarszkijnak már hagyomány. Yeats, Symons, Wilde, Hof-

mannsthal, Rilke, George, Musil, Strindberg, Csehov, Brjusov, D'Annunzio, Marinetti, Kosztolányi, Balázs Béla lelkesednek fiatal, náluk alig idősebb belga kortársaikért.

A (babitsi értelemben vett) világirodalom kitágulóban volt, az oroszok és az amerikaiak után a skandinávok jöttek. Nietzsche és az északiak népszerűsítésében nagy szerepe volt Brandesnek, akit a belgák kértek, hogy foglalkozzon velük is. Az európai értelmiség franciául olvasott, a belga verseket vagy költői drámákat első kézből megértette. (Az orosz regény tekintélye miatt kísérletek történtek az orosz vers németországi vagy franciaországi megismertetésére, megfelelő költő-fordítók hiányában ez azonban nem sikerült.) A belgák közvetítők voltak, a német romantikát ők fedezték fel a franciák és talán egész Európa számára. Az Erzsébet-kori drámát és a pre-raffaelitákat közvetítették az európai kontinens felé. (Victor Hugo és társai csupán a Sturm und Drangot ismerték.) Maeterlinck a flamand népköltészet sejtelmességét viszi a klasszikus francia versbe. Bátorítást adtak, mert fiatalok voltak, precedenst teremtettek más fiatalok számára. Ha a flamand Maeterlinck franciául teremt flamand színházat, miért ne teremthetne Yeats angolul ír színházat. Bármennyire a múltban gyökereztek is, a jövőt hirdették, és nem a múltban kerestek modellt, Rilke fiatal munkása is ezért ünnepli Verhaerent.

A belga hatásnak nyilván humanitárius okai is lehettek. 1906-ban Ady, aki korábban már többször leírta Maeterlinck nevét, *A belgák* címen fontos cikket közöl. Forrása Rémy de Gourmont *Livres des masques* című könyve (1896–1898) volt. Ady tud arról is, amiről a francia kritikus még nem tudhatott: Maeterlinck küzdött az általános titkos választójogért. (A Világ majd 1911-ben hírt ad arról, hogy az e jogért sztrájkoló belga munkásokat Maeterlinck anyagilag is támogatta.) „Az új francia és egyben ember-irodalom belga.” [...] „És a belgák nem elefánt(csont)-toronyba zárkózott gögös boldokok. Látják ezt a napi életet is. Fáj az ő szívük minden emberi szenvedőért. Csak nem ugranak be a politika jelszavainak. Mert mélyebben néznek az életbe, mint az öblös torkú politikusok. De már Maeterlinck hirdeti, hogy az általános, titkos választói jog messzebbre viszi a modern társadalmat.” [...] „A belgák, akiket Párizsban csúfol a plebs, s akik maguk is egy nagy szimbólum: valamire figyelmeztetik a világot. Eggyé kell válniuk minden kultúrtársadalmaknak, mert csak így lehet készíteni egy boldogabb lakozást a földön ama boldogtalan lény számára, ki Embernek hívatik.”<sup>24</sup>

Nem kétséges, hogy Belgium csupán ürügy – Ady a magyar közönségnek magyar problémákról ír. De jellemző, hogy ürügy lehet. Amit Stefan Zweig konkrétan Verhaerenről ír, annak valóságtartalma valószínűleg tagadhatat-

lan: „a franciáktól tanulta a nyelvet és a formát, a németektől az isteni keresését, a mélységet és egyfajta nehézkességet, a metafizikai szükségletet és a pantheista lendületet.”<sup>25</sup> De amikor a belga költőkről általában mondja, hogy „a germánok franciául beszélnek, és a franciák flamandul éreznek”,<sup>26</sup> akkor nyilván túloz, és olyan ideált fejez ki, amely Ady szavai mögött is érezhető.

A neves középkor-kutató Maurice Wilmotte (1861–1942) 1902-ben adta ki *A latin és politikai Belgium* című történelmi esszéjét, mely Belgium történetét mondja el az ország alapításától a századvégig, a különböző liberális, katolikus és szocialista tendenciákat elemezve. Foglalkozik a flamand mozgalommal és annak vallon ellenhatásával. Sajnálja, hogy a vallonok elvetik a kétnyelvűség igényét, melyet szükségesnek tart a kis ország számára. A mű második kiadása 1905-ben, a nemzeti függetlenség kikiáltásának 75. évfordulójára jelent meg, mely egy „1830 előtt” című bevezető fejezettel gazdagodott. Itt, és a mű konklúziójában Wilmotte kifejti, hogy Belgium nem mesterséges államalakulat, hanem nemzet.

Marc Quaghebeur, aki idézi Zweig szavait, megjegyzi, hogy Belgium német lerohanása megsemmisítette Verhaeren és Maeterlinck humanista és progresszív eszméit, és azt a kulturális szintézist, amely költészetük alapja volt.<sup>27</sup>

Quaghebeur jogosan hangsúlyozza, hogy 1914 korszakhatár.

## VI.

(*Kosztolányi olvasója*) Az első világháborút közvetlenül megelőzően jelent meg a *Modern költők*. A belga fejezetben öten szerepeltek, négy flamand és egy vallon származású franciául író költő. Nem sokkal az első világháború után Kosztolányi rajongással szólt Crommelynckről, a drámaíróról, akinek első írásai 1917–18-ban jelentek meg. Crommelynck tehát egy új, nemcsak Verhaerennél, hanem Kosztolányinál is fiatalabb nemzedék képviselője.

Nem az én dolgom, és nem is a mi dolgunk (azt hiszem, nyugodtan beszélhetek többes számban), magyaroknak és más külföldieknek, hogy eldöntsük: azt a bizonyos irodalmat belga irodalomnak, francia nyelvű belga irodalomnak, belgiumi francia irodalomnak vagy frankofón irodalomnak kell-e nevezni. (Mindenesetre a „belgitude” kifejezés – öntudatlan – visszatérést jelent Adyhoz és Kosztolányihoz.) De: Kosztolányi – mint annyi más alkalommal is – önállóságra nevelt. Világirodalomban gondolkodott, és mint a világirodalom részét fedezte fel a belgákat. Ebből a szempontból pedig a

belső politikai vagy irodalmi csatározások vagy nemzedékek összeütközése mellékes. Belgiumban évtizedeken keresztül csak olyan író számított, aki Párizsban jelent meg. Kosztolányi olvasójának ez nem lehet szempontja. A vallón–flamand ellentét is alaposan megkavarta az értékrendet. Kosztolányi olvasójának ehhez sincs köze. És az sem lehet szempontja, hogy az éppen aktuális értékrendet kövesse. Ha évtizedekkel ezelőtt tudott a századforduló nagy költőiről, akikről Belgiumban az idő tájt alig beszéltek, akkor az újabb fordulat kedvéért nincs kedve lemondani az 1920 és 1980 közötti jelentős alkotókról.

Kosztolányi, majd Kassák, József Attila, Szabó Lőrinc, Márai – tehát egy irodalmi hagyomány tanított meg arra kamaszkoromban, hogy létezik belga irodalom. Nem készültem arra, hogy belga költészettel foglalkozzam. Egyszerűen magyar írókat olvastam (akik indexen vagy félindexeken voltak, még József Attila sem volt egészen „szalonképes”), és mert őket olvastam, tanultam tőlük a belgákról, ahogy tanultam tőlük angolokról, franciákról, németekről, oroszokról, skandinávokról és másokról is.

Évtizedekkel később Rába György dolgozta fel úttörő tanulmányában Verhaeren és a modern magyar líra kapcsolatát. Már Kosztolányi a *Modern költők* című antológiájában az egyes költőket bevezető jegyzeteiben felsorolta a magyar fordítókat és kritikusokat. A magyarországi belga recepció rendkívül gazdag, Verhaerenről például Pécsent és Debrecenben máig is jól használható monográfiák születtek 1939–40-ben. A magyar recepciót érdemes lenne feldolgozni, én ebben az esszében csupán egy élményről vagy élménysorozatról írtam, melynek kiváltója – és aztán többszörösen megerősítője – Kosztolányi volt.

- 1 Az *Ihlet és Nemzedék* 1943-ban jelent meg. Márai nyilván tudta, hogy Maeterlinck az Egyesült Államokban él, de a háborús viszonyok miatt célszerűbbnek tartotta ezt nem említeni.
- 2 Vö. GOFFIN, Robert, *Souvenirs à bout portant*, Charleroi, 1979.
- 3 Vö. QUAGHEBEUR, Marc, *Lettres belges entre absence et magie*, Brüsszel, 1990.
- 4 PIRENNE, Henri, *Histoire de la Belgique*, Bruxelles, 1900, I, 45.
- 5 Vö. DHONT, Jean, *Histoire de la Belgique*, Bruxelles, 1963 bevezetőjét és MABILLE, Xavier, *Histoire politique de la Belgique*, Bruxelles, 1986, Introduction.
- 6 BAUDET, Colette, *Grandeur et misères d'un éditeur belge: Henry Kistmaeckers (1851–1934)*, Brüsszel, 1986.
- 7 *Les Concepts nationaux de la littérature. L'exemple de la Belgique francophone*, Aachen, 1989, I, 189.
- 8 Idézi: LUC, Anne-Francoise, *Le naturalisme belge*, Bruxelles, 1989, 23.
- 9 BERTRAND, Louis, *Histoire de la démocratie et du socialisme en Belgique depuis 1830*, Brüsszel–Párizs, I–II, 1906–07, Préface par Emile VANDERVELDE.
- 10 ARON, Paul, *Les écrivains belges et le socialisme (1880–1913)*, Brüsszel, 1985, 217–218.

- 11 *Les premiers admirateurs de La Princesse Maleine* = HANSE, Joseph, *Naissance d'une littérature*, Brüsszel, 1992, 265–279.
- 12 CRAWFORD, Virginia M., *Studies in Foreign Literature*, London, 1899, 106–107.
- 13 TROUSSON, Raymond, *L'accueil fait au théâtre de Verhaeren* = *Emile Verhaeren*, édité par P.-E. KNABE és R. TROUSSON, Brüsszel, 1984, 94.
- 14 YEATS, W. B., *Autobiographies*, London, 1956, 193.
- 15 Idézi: Le RIDER, Jacques, *Musil et Maeterlinck* = *Bruxelles-Vienne 1890–1938*, Brüsszel, 1987.
- 16 Vö. GROSS, Stefan, *Maurice Maeterlinck und die deutschsprachige Literatur. Eine Dokumentation*, Mindelheim, 1985.
- 17 GIDE, André, *Prétextes*, Paris, 1900.
- 18 BAZALGUETTE, E. *Verhaeren*, Paris, 1907, 6.
- 19 Idézi: de SMEDT, Raphael, *Frans Helens et le problème des lettres françaises de Belgique* = *Etudes de la littérature française de Belgique*, offertes a Joseph HANSE, publiées par Michel OTTEN, Brüsszel, 1978, 189.
- 20 FRICKX, Robert–JOIRET, Michel, *La poésie française de la Belgique de 1880 à nos jours*, Brüsszel, 1977, 5: „...definitív módon” – mondják a szerzők. A szerzőpáros egyik tagja, Robert Frickx 1974-ben, Párizsban R. BURNIAUX-val *La littérature belge d'expression française* címen adott ki könyvet. Az első cím magyarul: Belgium francia költészete..., a második cím: A francia nyelvű belga irodalom története. Néhány irodalomtörténet címét ideírom, hogy a változásokat; ill. ingadozásokat jelezsem: POTVIN, Ch., *Histoire des lettres en Belgique*, Brüsszel, 1882; NAUTET, F., *Histoire des lettres belges d'expression française*, Bruxelles, 1892–93; BOUBÉE, J., *La littérature belge. Le sentiment et les caracteres nationaux dans la littérature française de Belgique*, Brüsszel, 1906; SMETS, A., *Les écrivains belges de langue françaises*, Párizs–Brüsszel, 1912; GAUCHEZ, M., *Histoire des lettres françaises de Belgique des origines à nos jours*, Brüsszel, 1922; HANLET, C., *Les écrivains belges contemporains de langue française (1800–1946)*, Liège, 1946; MOR, Antonio–WEISGERBER, Jean, *Le Lettarature des Belgio*, Milano, 1968. (A kötet francia nyelvű és a flamand irodalmat középkori kezdeteitől napjainkig mutatja be, de a két irodalom kölcsönhatásával nem foglalkozik.) Az identitás problémáját a belga irodalomban teljesen új – európai és magyar – nézőpontból elemezte BÁRDOS Miklós *Belgium, a víz országa* című, 1995 tavaszán befejezett és a budapesti egyetemen készített szakdolgozatában.
- 21 *Écritures de l'Imaginaire*, szerk. OTTEN, Michel, Brüsszel, 1985, 6.
- 22 *Verhaeren*, édité par P. E. KNABE et R. TROUSSON, Brüsszel, 1984, 7.
- 23 Gilkinre újabban LACKFI János figyelt fel. Meggyőző, szép fordításai a Szépliteraturai Ajándék 1994/1-es számában olvashatók.
- 24 ADY Endre, *A belgák*, Budapesti Napló, 1906. aug. 15.
- 25 ZWEIG, Stefan, *Verhaeren*, Paris, 1985, 26.
- 26 Uo., 20.
- 27 QUAGHEBEUR, Marc, *i. m.*, 23.

## A merkantilista utópia (A *Candide* Eldorádó-epizódjának értelmezése)

Bizonyos, hogy a *Candide* Voltaire-nek nemcsak a legtöbbet olvasott, de a legtöbbet értelmezett műve is: a rá vonatkozó szakirodalom elképesztően terjedelmes, feltárása és rendszerezése külön kutatás tárgya lehet csak. Ez nyilván megnehezíti azok dolgát, akik valamilyen új összefüggésre szeretnének rámutatni, hiszen így egyáltalán nem biztos, hogy erre nem bukkant már valaki korábban rá. Az utóbbi két évtizedben készült, mintegy harmincöt-negyven tanulmány és monográfia áttanulmányozása ebben a tekintetben talán jelent némi biztosítékot: a leginkább markáns álláspontok ha nem is feltétlenül az értekezések szövegében, de a hivatkozásokban nagy valószínűséggel előbukkannak. A szakirodalom olvasója egyébként a magyarizatoknak igen gazdag, színes és változatos világában barangolhat. Igencsak eltérő értelmű kommentárok kísérik a regénynek azt a részét is, amellyel ez a dolgozat foglalkozni szeretne. A mű szövegében két fejezetet elfoglaló Eldorádó-epizódról<sup>1</sup> benyomásunk szerint a szakirodalomban csak két, egyébként elég meglehetősen hétköznapi tény vonatkozásában van széleskörű egyetértés. Senki nem vitatja (legfeljebb nem egyformán hangsúlyozza), hogy a részlet kitüntetett helyet foglal el a regény szerkezetében. Itt több szempont is felmerül. Így (például) szó esik arról, hogy az epizód a cselekmény szerkezetének hozzávetőleg a középpontjában helyezkedik el,<sup>2</sup> hogy a hős életében most alapvető fordulat következik be, van tanulmány, amely felhívja a figyelmet arra is, hogy e kitérővel a cselekmény ritmusában éppen úgy változást érzékelünk,<sup>3</sup> mint ahogy az epizódban leírt társadalom több vonatkozásban is oppozícióban van a regény cselekményének egyéb szintereivel.<sup>4</sup> Ennek az oppozíciós viszonynak a leginkább lényeges eleme egyúttal az értelmezések között megtalálható másik közös mozzanat s ugyancsak evidencia, nevezetesen az, hogy az Eldorádó – utópia. Igen komoly eltérések találhatók viszont az utópia értelmezését illetően: a tanulmányírók jelentős része az ideális társadalom modelljét látja benne,<sup>5</sup> de van, aki paródiaként fogja fel,<sup>6</sup> s van, aki szerint Voltaire éppen azért írta ezt az epizódot, hogy bemutassa minden utópikus remény hiábavalóságát, hogy bemutassa tehát „la vanité de tout espoir utopique, l’homme ne peut pas vivre dans cet état de perfection...”<sup>7</sup> Az utóbbi időben készült elemzések talán az óvatosságban



egyeznek meg a leginkább, s a részlet értelmezésének nehézségeire irányítják rá a figyelmet. Arról olvashatunk, hogy itt meghatározatlan országról van szó, egy „Utopie non programmatique”-ról,<sup>8</sup> amelynek tartalma „indeterminé”,<sup>9</sup> hogy „les plans de cette cité idéale sont à peine tracés”,<sup>10</sup> mítosz, amely „ouvert”, az ottani állapotok dicsérete „ne représente ni un système ni un programme”,<sup>11</sup> Voltaire tehát itt n’a pas voulu proposer un système directement applicable, mais plutôt des valeurs”, s ha igaz is, hogy „Eldorado se présente ... comme une utopie”, de „il ne propose pas de programme”,<sup>12</sup> ez tehát „un paese irreali, una costruzione della logica astratta”, amely azonban „triste nella sua perfezione.”<sup>13</sup> Egyébként a legalaposabb magyar tanulmány szerzője sem gondolja úgy, hogy „Eldorádó lenne Voltaire ideális állama”.<sup>14</sup>

Az alábbiakban a szóban forgó epizódnak olyan magyarázatára teszünk javaslatot, amely alapvetően tér el a szakirodalom általunk ismert eddigi kommentárjaitól. Ezekről az imént idézett tanulmányok révén természetesen nem tudtunk akár csak közelítőleges áttekintést sem nyújtani, de – talán – az értelmezések irányát és főbb jellemzőit sikerült érzékeltetni. Úgy véljük, hogy az utópia, amelyet Voltaire e remekművének centrális helyzetben lévő epizódjában nyújt, valóban megvalósíthatatlan ugyan, s így nem tekinthető a szó teljes értelmében „programmatikusnak”, viszont nem meghatározhatatlan s nem is nélkülözi egy lehetséges – s a regény világában központi szerepet játszó – program elemét. Értelmezésünkhöz elsősorban a voltaire-i életműben megtalálható és az epizóddal megfeleltethető eszmetörténeti vonatkozások kínálták a kiindulópontot.

Miként a legendák Eldorádójában, így Voltaire-ében is természetesen mesés jólét uralkodik. A lakosok mintha semmiben nem szenvednének hiányt, s az író mintha valóban karikírozná a bőséget: itt minden kiváló minőségű, mindenből sok van, s mindennek rendkívüliek a méretei. A kérdés azonban éppen az, hogy mi a forrása ennek a mesés gazdagságnak. Rögtön észre kell vennünk, hogy az emberek nem azért dúskálnak minden földi jóban, mert a természet látta el oly bőséggel országukat. Ha ebből a szempontból figyelmesen olvassuk a szöveget, akkor kiderül, hogy Eldorádóban voltképpen egyetlen olyan tünemény van, amelyet a természet adott, s amely másutt nincs, s ez a gyorsfutású piros juh. E furcsa állaton kívül az ország egyetlen olyan, valóban a természet által biztosított sajátossággal rendelkezik, amely megkülönbözteti a világ többi részétől, nevezetesen: a nemesfémek és a drágakövek bőséges jelenlétével. Ezt a körülményt azonban nyilvánvalóan nem tekinthetjük az ország jólétét biztosító természeti adomány-

nak, hiszen ezeknek az anyagoknak itt legfeljebb csak használati értékük van, már ha egyáltalán van. A drágakövek például – színes kavicsokként – a földön hevernek és a kisgyerekek játékszeréül szolgálnak, a nemesfémeket pedig – ha nem éppen az agyaggal tekintik egyenrangúnak őket – az építkezésekhez használják fel, vagy különféle eszközöket készítenek belőlük. Ahhoz, hogy ezek az anyagok kincsként működjenek, az kellene, hogy a lakosok kincsnek fogadják el őket. Erről azonban szó sincs s nem is lehet. Az arany és a drágakövek csak Eldorádón kívül számítanak kincseknek, hogy a számunkra megszokott értékkel bírjanak, ki kell őket innen vinni. Candide és szolgálja majd visz is ki belőlük bőven, s lesz alkalmuk nekik s nekünk, az olvasóknak tapasztalni, hogy az itt közömbös ásványok amott hogyan lényegülnek át az emberi szenvedélyeket felkorbácsoló arannyá, illetve drágakövekké. Eldorádó azonban szinte tökéletesen el van zárva a világ többi részétől s ez az elzártság végleges: csak a vak véletlen által idesodort hőseinket tudják – kívánságukra – eltávolítani a jóindulatú bennszülöttek s ez nagyon is bonyolult művelettel történik. Itt ezek az anyagok maradnak azok, amik: közönséges ásványok.

Egyáltalán nem beszélhetünk tehát arról, hogy ezt az országot a „*profusion des dons de la nature*” jellemezné,<sup>15</sup> sőt – s itt van az általunk javasolt értelmezés sarkpontja – a dolog éppen fordítva áll. Az Eldorádóban uralkodó állapotok kulcsa abban a körülményben van, hogy a természetnek ezek az adományai itt csak a közönséges anyagok körében foglalnak helyet, csak szépek és praktikusak, de különösebb értékkel nem rendelkeznek. Eldorádó olyan ország, ahol nem létezik a kincs fogalma. Ennek a ténynek alapvető jelentősége van az ország gazdasági élete szempontjából. Első pillantásra is nyilvánvaló, hogy így ebben az országban nem alakulhatott ki a kincsgyűjtés másutt természetesen tekinthető ösztöne, amelynek bűnre csábító hatalmát egyébként Candide – a holland hajós gazembersége révén – szinte rögtön megtapasztalja az ország elhagyása után, hogy majd ezt a tapasztalatot (például párizsi tartózkodása során) újból s újból átélje. Ám ha csak erről lenne szó, akkor a következmény mindössze annyi lenne, hogy itt nem követnék el azt a tengernyi bűnt, amely e szenvedélyből fakad s amelyet folyamatosan követnek el a világ többi részén. Így legfeljebb békesség honolna ebben a különös országban, de nem uralkodna benne mesés gazdagság. Úgy látszik tehát, hogy ez az Eldorádóban kialakult kedvező viszonyoknak csak az egyik oldala, inkább csak negatívum, amely meggátolja a boldogtalanságot, de önmagában kevés ahhoz, hogy megteremtse azt a jólétet, amelyet hőseinkkel együtt lépten-nyomon tapasztalunk. Ha azonban csak egy kicsit alaposabban körülnézünk, megpillanthatjuk az itt uralkodó jólét forrását. Annak a tény-

nek ugyanis, hogy ebben az országban ismeretlen a kincs, van egy másik s az előbbinél sokkal lényegesebb vonatkozása is. Ha nem létezik olyan anyag, amely értéket – tartós értéket – testesít meg, akkor ez azt jelenti, hogy céltalan a tartós (azaz: elraktározható) értékek gyűjtésének a világon másutt oly természetesnek tekinthető szenvedélye, céltalan tehát a teaurálás. Úgy véljük, hogy a döntő mozzanat valójában itt van, az Eldorádóban uralkodó állapotoknak ebben a körülményben rejlik a magyarázata. Mivel kincs hiányában nem lehetséges a felhalmozás és így az egyéni meggazdagodás, ezért azután mindenki dolgozik és mindenki kénytelen dolgoztatni, ki-ki lehetőségei és hajlamai szerint. Ennek a helyzetnek viszont magától értetődő folyománya, hogy Eldorádóban is van hiány – itt a munka hiányzik a lakosoknak. Ez ennek a társadalomnak az egyik leginkább feltűnő vonása, hiszen Voltaire ebben a vonatkozásban tényleg karikíroz – mindenütt s mindenek sőt, elképesztően sokan dolgoznak. Az ottani viszonyok között szegényesnek számító városzéli vendéglőben hőseink tiszteletére két fiatalember és két leány siet elő, a királyi udvarba már tizenkét szolgáló kíséretében indulnak el, ahol azután húsz gyönyörű testőrlány fogadja őket. A király reggelente tartott hálaadó szertartásait „legalább” hatezer muzsikussal kíséri, de a fogadóterembe is úgy vonulnak be a látogatók, hogy két sorban ezer zenész áll. Ez nem kizárólag az ő tiszteletükre történik így – itt „régiszerű” van szó. „Hármezer jó tudós” dolgozik majd azon a gépezeten is, amelynek segítségével végül Candide és Cacambo távoznak Eldorádóból. Mindenre sok a vállalkozó, mert mindenki dolgozni akar – a munka láthatóan kedveteléből, sőt, szenvedélyből, de semmiképpen nem szükségből végzett tevékenység. A dolgozni vágyó emberek ráadásul nemcsak személyesen lépnek elének a cselekményben, jelen vannak ők közvetetten is. Itt minden az emberi tevékenység terméke, Eldorádóban mindenütt ott látjuk az emberi találékonyságnak és a sok-sok munkáskéznek megannyi produktumát, az egyszerű (az itteni viszonyokhoz képest szegényesnek mondott) fogadóban feltálalt, s rendkívül munkaidényes ételektől kezdve a fővárosig, ahol hatalmas középületek között, sokezer oszloppal ékesített piactéren sétálnak át a látogatók, s ahol nemcsak a kutak vize, de az utcák kövezete is illatosított. A tudományos műszereket befogadó csarnok „kétezer lépés” hosszú. Valóban csodás világ ez, csakhogy gazdagsága nem a természet adománya – ezt az emberi munka adományozta Eldorádó lakóinak.

A pompás épületek, a káprázatos oszlopsorok, az illatos kövezet vagy a rafinált konyhaművészet megannyi terméke mögött ott látjuk tehát a hiányt, az elvégzendő munka hiányát – itt mindenre sok jelentkező van, s láthatóan senkinek nem jut eszébe, hogy dologtalanul éljen. A dologtalanúságtól nyilván

az térítette el az embereket, hogy (nem lévén jelen az ország életében a kincs), a pénz különleges helyzetbe került. A pénz felhalmozása önmagában véve eredetileg ugyanis nem lehetett célszerű dolog, a pénz csak úgy képez igazi értéket, ha rögtön visszafordul a termelésbe és (a munka és a kereskedelem révén) szaporítja önmagát. Eldorádó világa tehát csak úgy válhatott a munka világává, ha egyben az állandóan forgó pénz világává is vált. A pompás és hatalmas épületek nyilvánvalóan közmunkák révén készülhettek el s így mögöttük szükségképpen pénzügyi döntések húzódnak meg, csak már teljesen elhomályosult döntések. Az itt uralkodó finánciális nagyvonalúságról annak a bonyolult gépezetnek az ára tanúskodik, amellyel hőseink majd kijutnak innen, hiszen az „nem is került sokkal többre, mint húszmillió fontsterlingbe”. Amikor mi megismerjük Eldorádó lakóit, láthatóan már nemcsak a kincsek nem léteznek számukra, de a pénz sem igazán érdekli őket, hiszen munkájuk révén már minden földi jóval el vannak látva. Talán ezért is van, hogy az ország vezetői az ingyenes fogadókkal a kereskedelmet kívánják támogatni – nem valószínű, hogy azért, mintha ez kevésbé vonzó foglalatosság lenne az eldorádóiak számára, sokkal inkább azért, mert maguk a vezetők tartják fontosnak a pénz és az áruk állandó forgását. Olyan világba léptek be tehát hőseink, ahol a teaurálás lehetetlensége miatt az egyén gazdagsága elképzelhetetlenné vált, mindenki dolgozni és (ha tehetsége vezető pozícióba juttatta) dolgoztatni kényszerül. E helyzet eredménye a köznek olyan gazdagsága lett, amely az egyén számára gazdagság nélkül is tökéletes jólétet biztosít. E jólétnek láthatóan nincsenek fokozatai. Ebben a társadalomban az emberek között meglévő hierarchia nem anyagi alapon nyugszik, hanem természetes munkamegosztáson. Nincs jele, hogy a társadalmi rangsorban elfoglalt alacsonyabb helyzet bárkit is zavarna.

Ennek az állapotnak van egy előzetes és igencsak alapvető feltétele. Erre már utaltunk, de valamivel részletesebben is célszerű beszélni róla. Az ország földrajzi helyzetéről van szó, arról a körülményről, hogy Eldorádó teljes mértékben el van zárva a Föld országaitól. Az elzártságról az első pillantásra is jól látszik, hogy kardinális feltétel, hiszen ha ez az ország hozzáférhetővé válna a Föld többi lakója számára, akkor rögtön vége is lenne az Eldorádó számára oly kedvező helyzetnek. A más országbéli emberek megjelenésével a most értéktelen színes kavicsok és a figyelemre sem méltatott sárga agyag rögtön átalakulnának – megjelenne tehát a kincs. S a dolog fordítva is igaz: Eldorádóban éppen azért maradhatott színes kavics a drágakő és sárga sár az arany, mert az ország el van zárva – pontosabban: elzárkózott – a világ többi részétől. A földrajzi elzártsághoz (megtudjuk) tudatos elhatározás is hozzájárult: az ősidőkben a vezetők döntöttek (a „nemzet beleegyezésével”)

úgy, hogy senki sem hagyhatja el az országot. Ez az egyetlen kényszer, amelyet Eldorádó lakóinak vállalniuk kell, s ezt ők a jelek szerint természetes módon vállalják is. Az elzártság nem csak, sőt, elsősorban nem katonai védelmet jelent, noha azt is, s erről saját történelmi tapasztalataik győzhették meg őket. Amikor őseik, az inkák hódítani indultak, maguk pusztultak el a spanyolok fegyvereitől. Az elzártság tehát elzárkózás is, a földrajzi adottságot tudatos döntés erősítette meg. Bár ennek is vannak gazdasági kihatásai – nem kell hadsereget fenntartaniuk –, az igazi jelentősége mégis az, hogy így született meg a feltétele annak, hogy Eldorádó az maradjon, ami: kincsek nélkül, csak munkából élő s éppen ezért rendkívül gazdag, a fényűzés örömei között élő ország.

Az epizódban élénk rajzolódó társadalom így nyilvánvalóan valószínűtlen emberi világot mutat meg, utópiát, azt azonban nem mondhatjuk, hogy a benne szabadjára engedett gondolkodásmód leglényegesebb elemei a képzelet szülőttei lennének. Ellenkezőleg, jól előtűnt, hogy itt egy viszonylag szabatosan meghatározható gazdaságtani logika működik, a kincsek nélküli világban mutatja meg erejét a pénz, de (már mi szinte csak ennek jeleivel találkozunk) elsősorban a munka. S ez – úgy véljük – aligha lehet esetlegesség, hiszen e rendszernek vagy inkább e teóriának megvannak a jól azonosítható előzményei a voltaire-i életműben. Eldorádó gazdasági életének jellegzetességei jól látható összefüggésben vannak egy olyan elmélettel, amelyet Voltaire nemcsak alaposan és sokoldalúan ismert, de amelynek egy ideig szenvedélyes híve is volt s később sem igen távolodott el tőle. André Morize klasszikus munkája<sup>16</sup> óta ismeretes, hogy az 1720-as években újjáéledő merkantilizmus Voltaire-re mély benyomást gyakorolt: a harmincas évek első felében készült *Mondain* és *Défense du „Mondain”* című költeményei, vagy azok a reflexiók, amelyeket J.-F. Melon *Essai politique sur le commerce...* című (1734) és mások, hasonló szellemben készült írásai kapcsán jegyzett le,<sup>17</sup> egyaránt arról tanúskodnak, hogy a gazdaságról való gondolkodása – Morize megállapítása szerint „définitivement”<sup>18</sup> – ennek az angol és francia forrásból egyaránt merített elméletnek a keretei között mozgott. André Morize körültekintő elemzése ellenére a radikális és szellemes, paradox megfogalmazásokkal teli, ragyogó költemények mintha némiképpen elterelték volna a figyelmet arról, hogy Voltaire nem csak a komor aszkézis hívei ellen polemizálva használta ezt a gazdaságtani teóriát. A jelek arra utalnak, hogy a luxus-verseket ihlető Bernard Mandeville-nél mélyebb és közvetlenebb hatással volt rá Jean François Melon nem túl terjedelmes értekezése. Voltaire a mandeville-i éles és paradox interpretáció után ismerte meg Melon munkáját,

s jól látható, hogy annak tudományos higgadtsága és távlatossága nemcsak nagyobb, de tartósabb hatást is gyakorolt rá. A kis könyv egyébként a fizikokrata tanok föltűntéig a század legnépszerűbb gazdaságtani munkái közé tartozott, francia földön legalábbis bizonyára a legnépszerűbb volt. Diderot azt írja majd szerzőjéről, hogy „sans lui, p  t-etre toute l’  cole   conomique serait encore    naitre”.<sup>19</sup> De nem kevésbé elismerő hangon sz  l az *Observations*-t   r   Voltaire sem, ő   gy   t  l e munkáról, hogy ez „ouvrage d’un homme d’esprit, d’un citoyen, d’un philosophe. Il se sent de l’esprit du si  cle...”

A *Mondain*-verseket   r   Voltaire tehát inkább az elmélet paradox és polemikus vonásait állította előtérbe, később, az *Observations* szerzőjeként viszont nem a „maitre Caffard”-ok leleplezése foglalkoztatta, hanem filozófusként töprengett a gazdaságtan legfontosabb kérdésein. A tanulság azonban mindenképpen egyértelműnek látszik: Voltaire gazdaságtani nézeteit mélyen befolyásolták a modern merkantilista gondolatkör k  l  nbz     rpret  ci  i. Amikor azt állítjuk, hogy annak a gazdaságtani logikának, amely Eldorádó gazdasági életét irányítja, megvannak a voltaire-i életműben az előzményei, elsősorban ezekre az írásokra gondolunk. Az itt olvasható ökonómiai megfontolások alapja ugyanis nemcsak hasonlóságot mutat Eldorádó gazdaságának a logikájával, de meg merj  k kockáztatni az állítást: lényegében azonos is vele. S ez akkor is feltűnő, ha a *Candide*-nak ez az epizódja nem a teória, hanem a fikció nyelvén beszél és   gy más vonásai mutatkoznak meg élénkebb színekkel s akkor is, ha jól látszik: Voltaire-nek a viszonya már alaposan megváltozott ehhez a gazdaságtani elm  lethez. A *Mondain*-versekből sug  rzo f  l  nyes szellemességnek inkább a támadó   le volt erőteljes, az *Observations*-t a tud  si érdeklődés és meggyőződés ihlette, az Eldorádó-epiz  diban megjelenő tud  s viszont egyszerre fejez ki bizakodást, iróniát és – szomorúságot.

Térjünk vissza azonban az iménti kijelent  s  nkre. Valószínűsíthető az az állítás, hogy a regénybeli ország gazdaságának működésében jól megfigyelhető a Melon-féle merkantilista megfontolások jelenléte? A döntő pont az, hogy Voltaire Eldor  d  b  l eliminálja a kincset, hiszen Melon *Essai*-j  nek egyik legfontosabb tétele sem más, mint a kincsek k  rhozottat  sa. Elsősorban a IX. fejezetben (Du Luxe) olvashatunk olyan megfontolásokat, amelyeket nehéz nem összefüggésbe hozni az Eldorádóban meglévő viszonyokkal. Melon szerint egy ország gazdagsága a pénzben van; az arany maga csak akkor járulhat hozzá e gazdagsághoz, ha pénzként forog. A pénz cirkulációja kulcskérdés, s ezt Voltaire   rpret  ci  ja is kiemeli: a pénz t „coffre”-ban   rzeni „une tr  s grande sottise”. „L’argent est fait pour circuler, pour faire   clorre tous les arts, pour acheter l’industrie des hommes” (*Observations*, 363), ami

szinte szó szerint átvétel Melon művéből. Ő is megvédi a bőségesen költekező embereket munkájának 150. lapján, mondván: az „argent gardé dans son Coffre serait mort pour la Société”. A kincs Melon gondolatmenetében egyértelműen káros a nemzet gazdasága szempontjából „...les Diamants ne servent qu’à charger une tête, ou á embarrasser un doigt d’un vain éclat. Ils n’épargnent aucun travail, et ne suppléent á aucune marchandise...” (156). A gazdaság fő tényezője az országon belül folyamatosan forgó pénz, amely – a kereskedelem révén – állandó munkára készíti az embereket. A munka a jólét egyedüli forrása. A kincsek egyébként a meloni interpretációban más szempontból is károsak, a fejedelem például, akinek gyémántbányái vannak, nem biztos, hogy elég emberrel rendelkezik országa határainak védelmére (156). A kereskedelem és a hódítás szelleme egyébként is kizárja egymást (97) s tudjuk, hogy ez a két szellem Eldorádóban már nem vetélkedhet egymással, mint ahogy nem szükséges e természettől fogva védett országnak költeni a védelemre sem. Az „esprit de commerce” ugyanis nem az ország határait akarja kiterjeszteni, hanem a meglévő határokat akarja biztosítani erődök építésével, márpedig Eldorádót hatalmas hegyek választják el a világ többi részétől.

Az Eldorádó-epizód háttérében (az itteni gazdaság működésében) jól előtűnnek tehát azok a gazdaságtani megfontolások, amelyek Voltaire gondolatvilágában már korábban is jelen voltak. Ez az eszmetörténeti azonosítás azonban önmagában egyáltalán nem kínálja valamiféle homogén értelmezés lehetőségét, a két fejezetben leírt epizód ettől a magyarázattól függetlenül ha nem is talányos, de mindenképpen többértelmű marad. Az elmondottak alapján azonban az eddigiektől eltérő interpretációk lehetősége kínálkozik. Most az Eldorádóban lezajlott események értelmezése szempontjából utalunk két fontos mozzanatra. Az egyik kétségtelenül az, hogy ebben az országban a munka megmutatta tényleges és rendkívüli hatalmát, az utópiának így nagyon is erőteljesen nyilatkozik meg pozitív, ha tetszik programatikus tartalma. Az erő, ami elszabadulhatott, vonzó, hatalmas és az emberiség számára bizakodást lehetővé tevő erő, amelynek elsősorban a regény befejezésére van kisugárzása. Ha a munka lesz Candide kertjében az egyetlen remény, akkor ez a remény így sokkal több energiával bír. Ez a kert ebben az értelemben szorosan összefügg az epizódba foglaltakkal, s ezt az összefüggést csak erősíti, hogy más szempontból éppen diametrális ellentét feszül közöttük. Candide kertjét ugyanis éppen nem az elzártság, hanem az elképzelhető legteljesebb nyitottság jellemzi: két világ, a keresztény és a pogány világ határán helyezkedik el. De ha igaz is, hogy a nevezetes

candide-i mondatba („Il faut cultiver notre jardin“) belefoglalt remény így hasonlíthatatlanul erőteljesebb, mint ha Eldorádó nélkül hangzana el – amit ott tapasztaltunk, a tevékeny életben rejlő roppant lehetőségekre világít rá –, maga Eldorádó azonban mégsem vehető komolyan. A munka ugyanis – hiszen itt egy világtól elzárt országról van szó – így csak laboratóriumi viszonyok között fejthette ki hatalmas erejét. Olyan utópiáról van tehát szó, amelynek társadalmi rendje soha és sehol nem valósulhat meg. A szöveg azonban egyáltalán nem egyértelmű a tekintetben sem, hogy így érdemes lenne-e megvalósulnia. Az irányába fel-felvillanó voltaire-i ironia, sőt, a karikírozás annak a sterilitásnak szól, amely ezt az országot mégiscsak jellemzi – ha határai felnyílnának, összeomlana a jólétnek, a humanizmusnak és a józan emberségnek ez a birodalma, amely így mesterkéltné birodalomként lepleződik le. Az itteni élet csak a tényleges élet kizárásával alakulhatott ki, Voltaire-t viszont a tényleges élet érdekli.

- 1 A *Candide*-ről két s több kiadásban közzétett kritikai kiadás is rendelkezésre áll, az egyiket André MORIZE, a másikat René POMEAU készítette. Előttünk a Morize munkájának harmadik kiadása (1957) fekszik. Gyergyai Albert klasszikus értékű magyar fordítása sokszor megjelent. Ez a dolgozat egy hosszabb tanulmány előmunkálataiból való.
- 2 SIMOUNET, Anny, *Candide et autres contes de Voltaire*, Paris, 1979, 14 és GAILLARD, Pol, *Candide / Voltaire*, Paris, 1992, 16.
- 3 *Candide* (1759) / Voltaire, Par Pascal DEBAILLY, Paris, 1992. „La visite d'Eldorado introduit une pause dans un récit dont le rythme était jusque-là rapide et trépidant...” 40.
- 4 *Candide*, Voltaire par Michel MONGENOT, Paris, 1991, 53.
- 5 L. FERENCZI László monográfiájának (*Voltaire-problémák*, Budapest, 1978) áttekintését a szakirodalomról. Munkájának 68. oldalán írja: „18 kritikus közül 15 szerint Eldorádó Voltaire eszményi társadalma...”
- 6 TOURSEL-LAVIALLE, Nadine, *Lectures de Candide de Voltaire*, Paris, 1982. „Ce paradis, par sa perfection même, ne se serait-il pas une parodie? Perfection inaccessible...” 19.
- 7 DUCHET, Michèle, *Anthropologie et Histoire au siècle des Lumières*, Paris, 1971, 259.
- 8 Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, par André MAGNAN, Paris, 1987, 105.
- 9 Van den HEUVEL, Jacques, *Voltaire dans ses contes*, Paris, 1967, 268.
- 10 DUCHET, Michèle, *i. m.*, 258.
- 11 CHARPENTIER, Michel et Jean, *Candide, Voltaire*, Paris, 1989, 65.
- 12 DEBAILLY, Pascal, *10 textes expliqués. Voltaire, Candide*, Paris, 1986, 45.
- 13 GULLACE, Giovanni, *Il Candide nel pensiero de Voltaire*, Napoli, 1985, 294.
- 14 FERENCZI László, *i. m.*, 72.
- 15 Ezt Roger MERCIER véli a *La notion du travail dans les contes de Voltaire* c. tanulmányában = *La littérature des Lumières en France et en Pologne*, Wroclaw, 1976, 57–70.
- 16 MORIZE, André, *Apologie du luxe*, Paris, 1909.
- 17 *Observations* sur MM. Jean LASS, MELON et DUTOT, sur le commerce, le luxe, les monnaies et les impôts (1738) = *Oeuvres complètes de Voltaire*, 22, *Mélanges*, I, Paris, 1879, 359–370.
- 18 Melon műve volt az, írja (*i. m.*, 112), amely „fixa définitivement les idées économiques de Voltaire...”
- 19 Idézi MORIZE, *i. m.*, 102.



## A kezes – és ami leírhatatlan (Kafka, Goethe és a kopár tér)

Das Unbeschreibliche  
Hier ist's getan

A leírhatatlan  
Itt tetet ölt...  
(Faust II.)

„...a kórus, amelyet senki nem énekel, amelyet azonban az Univerzum hangjaként hallhatunk...” – kommentálja Emil Staiger<sup>1</sup> a *Faust* II. részének végén kicsengő „misztikus kórus”-t, amelynek értelmezése, ennek következtében fogalmainak „lefordítása” szinte megoldhatatlan rejtélyek elé állítja fordítóját-olvasóját. A megváltott Faust, aki „Beatricéje” kezességével és közbenjárásával eljut a legfőbb üdvhöz, a Szeretethez, amely mozgat Napot, Holdat és minden csillagot, (ön)nevelési folyamat eredményeképpen járta végig és élte a tökéletességig a maga üdvtörténetét, a mindig küzdve fáradozó és szüntelenül kereső, az örök meg nem elégedéstől hajtott, ám ama egyetlen pillanat előérzetében tevékenykedő „európai” emberét; ha úgy tetszik, „az európai szubjektum”-ét,<sup>2</sup> akinek „ideológiai utópizmus”-a a közösség megváltásának igényét rejtette. Hogy aztán a huszadik század keserves történései rávilágítsanak a fájdalmas tényre, ez a fajta „ideológiai utópizmus”, más-képpen szólva: ez a típusú „nagy narratíva”<sup>3</sup> kapcsolatban áll(hat) a „hatalomvágy hordozójának helyzetével és sorsával”.<sup>4</sup> Goethe *misztikus kórusa* mindazonáltal összegzi az általa lehetségesnek minősített emberi-bölcselői törekvések és pozíciók fogalmi apparátusát is; grammatikailag is párhuzamos sorokban jelzi, hogy akkor és ott, a végső pillanatban, az időtlenített helyzetben miképpen lehet érvényessé és visszavonhatatlanná mindaz, ami mulandó voltában pusztán leképződés, az Eredeti erőtlen hasonmása volt. Ezért lehet eseményé, TÖRTÉNÉSsé az, ami annakelőtte hozzáférhetetlen, teljességében felfoghatatlan volt; és ugyancsak ezért valósulhat meg, kaphat formát, alakot, válhat magasabb rendű valósággá a LEÍRHATATLAN. Hiszen ami a mulandók számára az Ideálnak és az Ideának csupán visszfényeként létezhetett, azzal az Ideált és Ideát leírni szándékozók legfeljebb az utánzat utánzataként szolgálhattak.<sup>5</sup> Az (ön)nevel(őd)ési folyamat végén, a

pillanat öröklététől eltelve, szembenézve a felfogható világ hasonmás-voltával Faust (mint az üdvtörténet főszereplője) képessé és kezese, közbenjárója révén kiváltképpen alkalmassá válik arra, hogy hozzáférhessen a hozzáférhetetlenhez,<sup>6</sup> azt mintegy *Eseménnyé* alakulása közben szemlélhesse. Ennek következtében tanúja legyen, miképpen érvényesül az interpretációkkal, akár a teológiai magyarázatokkal szemben mindaz, ami azelőtt leírhatatlan volt. Az eseménnyé válás egyben a leírhatóságot is sugallja; a tétel azonban megfordítható: kizárólag a leírhatóság biztosítja az eddig Hozzáférhetetlen eseménnyé emelkedését. S bár a leírhatatlanban bennefoglaltatnak mindazok az „utánzatok”, amelyek az Ideálhoz emelkedés előtt lejátszódott korszakokban alakot kaphattak, az Ideál megpillantásakor a rész szerint igazak, a töredékesek, a pusztán leképződések az Egészben végső formához, az Egységhez jutnak (el). A kezes, a közbenjáró, az Örök-Asszonyi révén kiegészülhet a történet, tökéletes formában lesz létté és létértelmezéssé, a leírható egyetlen modusává.

Kafka *A kastély* című regényének főszereplője K., aki magát földmérőnek adja ki. Fogalmazásom azért oly bizonytalan, mivel K. állítása sem igaz, sem megtévesztő voltáról nem tudunk meg semmi bizonyosat a töredékes regény utolsó mondatáig. A mű értelmezői vitatják,<sup>7</sup> miféle (allegorikus?) keresés vezérli K.-t a falu útjain és a fogadó(k) labirintusaiban: vajon az üdvtörténet negatív változatával van-e dolgunk? Netán a Halál birodalmában bolyong K.? Esetleg saját tudattalanja mélyére vezetí útja? Ezúttal arra hívom föl a figyelmet, hogy (*A per* és) *A kastély* olvasható akár a nevel(őd)ési regény ellenképeként is; oly módon, hogy sem Josef K. nem tanul egy éven át tartó peréből, éppoly értetlenül áll kivégzőivel szemben, mint vád alá helyezőjével a regény első jelenetében, sem K. nem találja meg (nem találhatja meg?) az utat a legfelső hivatalnokhoz, a beszédes nevű Klammhoz (*klam* csehül csalást, csalódást jelent, ám kérdéses, hogy ki az, aki csal, és ki az, aki megcsalattatik), hiszen szüntelenül értelmezni, meghatározni próbálja a formális logika szabályai szerint értelmezhetlent, a pusztán hasonmás-létében ismeretes, ezért lényegi vonásaiban ismeretlen (megragadhatatlan, leírhatatlan) világot. Jóllehet Josef K. és K. is igyekszik kezest, közbenjárót igénybe venni; a keresés tárgya a közvetítő, aki megmutathatja az utat fölfelé. *A per* és *A kastély* női figurái ebben az összefüggésben éppen úgy felfoghatók az Örök-Asszonyi pervertációjának (a nemesítő szerelem helyett a nemiség reprezentánsainak), mint ahogy Josef K. és K. üdvtörténete megvalósítására irányuló keresése a sok-sok szakrális-mitológiai utalás és célzás révén paródiaként is értelmezhető, például a nevelési regény paródiájaként; általában a keresés mítosza süllyed alá a regényfigurákká lett regényhősök nem ke-

vésbé kisszerű eszközökkel vívott küzdelmévé. S ami szintén idetartozik: Goethe szövege önmagát értelmezi, ugyancsak Emil Staiger mutat rá arra,<sup>8</sup> miképpen kapcsolja egymáshoz Goethe kulcsfogalmait, és ennek révén miképpen lesz a *hozzáférhetetlen* és a *leírhatatlan* egymás magyarázatává (az őket körülvevő szövegösszefüggésben), míg Kafka főszereplői arra kényszerülnek, hogy az igazi, valójában leírhatatlan szövegeket szüntelenül maguk értelmezzék,<sup>9</sup> vagy az „egyetlen” értelmezés próbájának vessék alá. Hogy arra döbbenjenek minduntalan: a számukra hozzáférhető szöveg szembeszegül a kizárólagos magyarázat kisajátító gesztusának. Mindaz, ami szöveggént Josef K. és K. elé kerül: sokértelmű, méghozzá olyaténképpen, hogy az egyik értelmezés nem zárja ki a másikat, olykor egymással ellentétes értelmezések együtt lehetnek érvényesek. Ha Goethe misztikus kórusa a fogalmak egybeszövődését, kölcsönösségét, egy fogalmi Világ-Egész értelmességébe vetett hitét tanúsítja, Kafkánál Goethe és mások fogalmai travesztált alakban bukkannak föl.<sup>10</sup> Kafka mindig küzdve fáradozó főszereplői nem képviselik többé azt a fajta személyességet és személyiséget, akiben- amelyben Goethe még hitt, és amely minőséget még Goethe a legfőbb értékek között tartotta számon. Ennek következtében Kafkánál a szubjektum „körvonalai egyre határozatlanabbakká válnak”;<sup>11</sup> fogalmi készlete is egyre alkalmatlanabbnak bizonyul a világ jelenségeinek megnevezésére. S ami például K.-val történik, amihez el akar jutni, akiknek révén célját el szeretné érni, a régebbi, eseményé-lett történések kisszerű változata csupán. Ennek következtében az eddig hozzáférhetetlen változatlanul hozzáférhetetlen marad, s a leírhatatlan sem lesz képes formát kapni. Kafka nem egyszerűen visszavonja a felvilágosodás optimizmusától táplált nevel(őd)ési regények célirányosságát, hanem szinte szó szerint véve azok metaforáit (és fogalomkészletét) kíméletlenül érzékelteti a műfajnak és a műfajhoz kapcsolt előadásmódnak kiüresedtségét, a konvenciók szentesítette regényformák használhatatlanságát. S ezzel szoros összefüggésben a típusként, személyiségként, regényhősként szerepeltetett figurák küzdelmét a személyiség lét-rejöttéért, egyben ennek a küzdelemnek csődjét is.

A *kastély* K.-jának „kezes”-e *Bürgel* lehet(ne), s a fogadói labirintusban bolyongva, eltévesztve az ajtót, K. el is jut hozzá. Kafka névadásával tájékoztatja az olvasót a kezes, a lehetséges közbenjáró személyéről; meg arról, hogy K. nem ismeri föl *Bürgel*ben a számára rendelt(?) kezeset. Éppen ezért képtelen értékelni helyzetét, az olyannyira vágyott információkat a hivatalnokok (a közbenjárók) megközelíthetőségéről. Míg Faust (halhatatlan része) mind magasabb, spirituálisabb, szellemibb körökbe juthat föl, közbenjárója a köznapi lét esetlegességeitől és esendőségeitől megtisztult, ha úgy tetszik,

tiszta eszmeiségű lény, K. mind mélyebben süllyed el az éjszakában, mind jobban alámerül az álomba, egyes értelmezések szerint a tudattalanba.<sup>12</sup> S ezzel nemcsak a racionális ellenőrzés alól vonja ki tudatát, hanem ezzel párhuzamosan kiszolgáltatja magát, a felkínálkozó kezes szavait és ajánlatát sem képes a maga javára fordítani.

Goethe színműveinek hősei is eljut(hat)nak a Josef. K.-éhoz hasonló mélypontra. Ám igencsak jellemző, hogy Faust álmaiból gyógyultan, mintegy újjászületve kél föl, joggal írt egy ízben Emil Staiger Faust „Heilschlaf”-járól,<sup>13</sup> összhangban a goethei alapelvvel, a „stirb und werde” (halj meg és szüless-légy újjá) gondolatával. K. álma, éppen a hivatalnok-kezes, Bürgel szobájában, sőt, ágyában, az éjszaka, éjszakája mélyére vezet; s hiába lát a hivatalnokban mintegy mitológiai figurát, görög istent, diadala képzelt, az ébredéssel szétfoszlik, a „modern kor ember”-ének képzelgése nem több, mint „elirodalmiasodás”. Hamvas Béla<sup>14</sup> diagnózisát idézem K. és a mítosz viszonyát jellemzendő, miközben a német klasszikából kinövő Faust képességét sem felejtethjük, aki nemcsak a maga újkoriságához tudja vonzani az antik szépséget, Helénát, hanem vele együtt nemzi az újkor hőseit, Euphoriont, a szokásokkal-szabályokkal merészen szembeszegülő, így a maga autentikusságával az Időbe belenövő hőst. K. ellenben éppen nem a saját léte felől szemléli helyzetét, hanem konvenciói szemszögéből („önmagát egy önmaga által elképzelt mű hősének képzele”);<sup>15</sup> nem a mítosz világában él, hanem az elirodalmiasodott élet készlettel arra, hogy potenciális kezesére görög istent lásson rá. „A modern kor embere – írja Hamvas – sajátos módon áll ezekkel a mitológiai alakokkal: – másolja őket. Kiszemel egy-egy mítoszt, amelybe kinevezi önmagát hősnek. A mítosz illúziójának atmoszférájában él, hősi szerepekben tündöklök, örökérvényű igazságokat exclamál.”<sup>16</sup> Mind ezt tekintetbe véve továbbgondolhatjuk Faust és K. törekvéseinek analógiáit, illetőleg különbözőségeit. Mindenekelőtt az otthon-teremtés igénye lehetne közös szándékukban, a valahol otthon-létre irányuló erőfeszítés. Faust sorsa sem látszik kevésbé tragikusnak, mint a XX. századi irodalom „labirintusdiskurzus”-ának főszereplőjéé, K.-é. Hiszen, amikor Faust az építők munkáját vizionálja-hallucinálja, sírját kopácsolják. Látszólag távolabb került céljától, mint bármikor annakelőtte. K. éppen Bürgel szobájában valósíthatná meg tervét: panaszát előadhatná egy hivatalnoknak, akit meglepve arra kényszeríthetne, hogy meghallgassa. Csakhogy Fausthoz hasonlóan éppen a cél előtt kell megtorpannia; ehelyett álmában megküzd a görög istennek hitt hivatalnokkal, győzelmet vizionál (ő is); miközben álomba zuhan, cselekvésképtelenné válik, látszólagos visszatalálása a mítoszbá (görög isten!) legfeljebb illúzió. A „modern kor embere”-ként nem válhat részévé a mí-

tosznak, sorsa csupán utánzat, kisszerűvé torzult mása az egykori hősénekek szereplőiének, bolyongása a faluban, tévelygése a fogadókban, álomba zuhanása, léte groteszk pokoljárás, szinte travesztiája az Odysseus-kalandnak. Míg Faust érdemesnek találta, hogy beavatódhasson ama szellemi szférába, amelyben a leírhatatlan testet ölthet, K. „visszás módon áll szemben a világgal, sőt önmagával is”,<sup>17</sup> meghatározási kísérletei csődöt mondanak, hiszen értetlenül szemléli a világ sokszínűségét, sokértelműségét.<sup>18</sup>

K. számára a mitológia „olvasmány”, nem tudásanyag, hanem a maga létehez kicsinyített minta utánzási lehetősége. A külső körülmények sugallhatják K.-nak, hogy vele még egyszer lejátszódik a hajdan megtörtént esemény. Mint ahogy Fausttal is lejátszódott a megkísértés, a bűnbeesés, a beavatás misztériuma. K. körül is olyan figurák játsszák játékaikat, akikhez hasonlók valóban a mitológiából lehetnek ismerősek (akár Barnabásra gondolhatunk mint Hermesre, akár Olgának és Amáliának édesapjára mint Tantalosra stb.).<sup>19</sup> Ebből K. következtetése akképpen fogalmazódik szöveggé és képpé, hogy álmában Bürgelt görög istennek látja, akivel fel kell vennie a harcot. K. tehát (ismételve a Hamvas-idézetet) önmagát „egy önmaga által elképzelt mű hőséneke képzele”.<sup>20</sup> Míg Faust fokozatosan döbben rá lehetőségeire és feladatára, arra tudniillik, hogy szüntelenül fáradozzék, törekedjék, addig K. monomániásan forog a maga körében, pusztán önmaga elismertetéséért küzd, miközben sorra téveszti el ennek az elismertetésnek igazi lehetőségeit. Az Örök-Asszonyi számára nem Ideál-voltában jelenik meg, hanem lealacsonyító nemiségében. A *Faust* (I. rész) és *A kastély* főszereplőjének helyzettudatát egyként jellemzi Faust egyik önmeghatározása:

Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste,  
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh...  
Nem vagyok-é földönfutó, menekvő,  
Nyugtot s célt nem lelt szörnyeteg...  
(Jékely Zoltán fordítása)

S bár K. célképzete világosabbnak tetszik az „Erdő, barlang” jelenet hőséneknél, kétségbeesett keresésük, fogózásuk a nőiségbe egyként világba vettségükről, veszendőségükről tanúskodik. K. (akárcsak Josef K.) női közbenjárójára igyekszik szert tenni, a regények nem egy női szereplője lehet(ne) a közvetítő a lenti és fenti világ között. S ami a *Faust* II. részében dantei ihletésre kibontakozhat, testet ölthet, az asszonyi princípium üdvre vezető tevékenysége, az Kafka regényeiben az ösztönökhöz süllyesztő, a mélységbe húzó tényező. Míg Goethe *Faustjának* befejező jelenete a szimbólumokba

való beleézésig, a mögöttes jelentéshez való emelkedésig vezet a tévelygések között is az önnevelésen munkálkodó Faustot, K. számára az üzenetek rejtelegsek, szinte értelmezhetetlenek maradnak; képtelennek bizonyul arra, hogy egyszeri tapasztalatain átlépjen. Márpedig – Goethe egy megjegyzése szerint – „a tapasztalat mindig csak paródiája az eszmének”,<sup>21</sup> így K. reagálásai, értelmezési kísérletei, tévelygése és törekvése paródiaként hatnak. A világ, amely körülveszi, szintén (K. szemével látva-láttatva) paródiája a Világnak; a benne élő szereplőkről nemigen lehet tudni, hova tartoznak, a kastélyról, hogy az Üdv vagy a Halál birodalma, a hivatalnokokról, hogy istenek-e, vagy netán valóban hivatalnokok, akik a logikus logikátlanságú államot, hatalmat, bürokráciát képviselik. A *kastély* felfogható-e XX. századi *Akárki*-történetnek, vagy Kohlhaas Mihály igazságkereső szenvedélye cseng vissza K. hányattatásnak érzett tévelygéseiben? Faust ellenképe-e K., vagy paródiája-e az esemény sor az egy üdvözítő pillanatig küzdő Faust történetéjének?<sup>22</sup> A *kastély* című regény leszűkített tere (a betegségek különböző fajtáira, a politikai szervezkedésre, az iskolaügyre, a hivatali eljárásra utaló mozzanatokkal együtt) valójában szintén teljes világ, kevéssé egyénített szereplőkkel, mintegy jelezve, hogy ebben a regénytérben nem a személyiség, a szubjektum kibontakoztatására törekszik az író. Míg Faust előbb a tudás bizonyosságáért küzd, majd a „kis”-, utóbb a „nagy”-világban alapvető léthelyzetek próbái ösztönzik önmaga teljességének fölnevelésére, K. körbenjárása visszavonni látszik Faust törekvésének és általában a szubjektumba vetett hitnek célszerűségét; míg Faust és a világ között sosem szakad meg a dialógus, Faust nemcsak önmagára, léthelyzetére reagál, hanem a világra is, K.-hoz nem jut el a világ beszéde, miképpen az ő beszéde sem a világhoz. Faust több ízben ad programot, amelyekbe az ember és a világ kapcsolatrendszerét foglalja:

Er stehe fest und sehe hier sich um,  
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.  
Maradjon itt, szemét is tartsa itt,  
Deréknek e föld megtárukszik.

(Csorba Győző fordítása)

K. kívülről érkezik egy önmagába zárkózó világba, amelynek szabályrendszerét nem látszik ismerni (vagy fölismerni?); sejt valamiféle törvényt, amely szerint falu-kastély-fogadó értelmezhető: ám egész magatartása mintha megfordítása lenne annak, amit Faust kimond; nem áll szilárdan a lábán, éppen ellenkezőleg, itt, a faluban szeretne szilárd talajt tudni a lába alatt, hiába

néz körül, nem látszik meglátni a lényegeset, felületi jelenségekhez ér el csupán tekintete. Ennek következtében értelmező stratégiája csődöt mond a falu, a kastély, a fogadók és lakói „titkai”-nak megfejtésében. Számára néma marad a föld. Az angyalok kara zengi Faust megmenekülését a Gonosztól, zengi dicséretét mindig tevékeny életének, hangsúlyozva az égi pártfogást, a közbenjárás mentő hatalmát:

Und hat an ihm die Liebe gar  
Von oben teilgenommen,  
Begegnet ihm die selige Schar  
Mit herzlichen Willkommen.

S ha égi szeretet hajolt  
Föléje pártfogónak,  
Szives jósa várná ott  
A boldog mennylakóknak.  
(Csorba Győző fordítása)

A „színi utasítás” ekképpen szól: „a felsőbb légrétegben lebegve, Faust halhatatlan lényével” (Schwebend in der höheren Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend). Ezzel *A kastély* egy passzusát szembesíthetjük, a kicsinyítést, az elbizonytalanodást-elbizonytalanítást, egyben az utalást, tehát egy másik szöveg(világ) bevonását is érzékeltetve: „Unbeschreiblich öde schien ihm dieses Zimmer. Ob es so geworden oder seit jeher so gewesen war, wußte er nicht” („Leírhatatlanul kopárnak találta ezt a szobát. Most lett olyan, vagy mindig is ilyen volt, nem tudta.”)<sup>23</sup> A jelenetről már több ízben volt szó: K. Bürgel (a kezes) szobájába téved, megszólíthatná a hivatalnok(világ)ot, de a megszólalás előtt fizikai vereséget szenved (akár Josef K. a bíróságon vagy Titorellinél), K.-t elnyomja az álom. Az ébredés pillanatát idéztem: jóllehet K. a/egy Hivatalnok elé jutott, nem adta-adhatta elő a magamentségét, így nem lehetett méltányolni törekvését, nem menekülhetett meg sorsától. Faust halhatatlan lénye, illetőleg lényéből az, ami halhatatlan, mind magasabb régiókba jut, K.-nak a fogadó-labirintus egy szobája lesz a világtér, amely nem telhet meg a Szellem és a Szeretet reprezentánsaival, nem szólalhatnak meg az Egyházatyák, így hiába keresett közbenjárót, elmulasztott alkalmak jelzik életútját. Ezért *tűnt* (schien, Kafka jellegzetes nézőpont-jelölése!)<sup>24</sup> számára leírhatatlanul kopárnak a szoba. A magasabb régió, ahová Faust halhatatlan lénye felhatolhat, hanggal és látvánnyal telik meg, a tágasság ad helyet az Értelemnek, az értelmezés végre létrejöhet, a

szimbólumok igazi alakjukban mutatkozhatnak, tárulhatnak föl. Hiszen a *Leírhatatlan* az égi-szellemi szférában testet ölthet. K. nem juthat ilyen magasságokba, sem valóságosan (a kastély felé vezető útra ugyan rálép, de eltéveszti az igaz utat; amely úton halad, elkanyarodik), sem képletesen. Számára legfelsőbb Bürge (a kezes) szobája az égi-szellemi magasság, itt állhat, sőt feküdhöz szemtől szembe egy/a Hivatalnokkal. Ezt a szobát sem angyalsereg, sem a múlt művelődésének legendái nem népesíthetik be. Sőt: körülpillantva a kopárság tűnik szemébe. K. kopárság-érzetének jelentése mintegy magába foglalja az otthontalanság, a számkivetettség, a magánosság, az elhagyatottság tudatát, amelynek feloldását remélné, ha végre előadhatná egy/a Hivatalnoknak szándékait, mindig törekedő iparkodásának célját. Csődje egyben a kirekesztettség véglegesülését (is) jelenti, a külvilág ellenséges voltát. Az a hely, amely az elfogadtatás, de legalábbis a közvetítés helye lehetett volna, *kopárságával* az elidegenedés színterévé vált. Ezért (is) lett *Leírhatatlan*, vagy talán mindig Leírhatatlan volt. K.-nak tovább kell bolyongania a megfejtetlen (vagy megfejtethetetlen) szavak és ki-jelentések között, számára a szimbólumok nem jelenhetnek meg ősz-eredeti alakjukban és jelentésükben, a kezes szobájában nem zendülhet meg az angyali kórus, nem összegezheti a szellemivé váló-vált lét tanulságait a misztikus kórus. Nem pusztán a közös szó (a leírhatatlan) hozza egymáshoz közel Goethe és Kafka szövegét, hanem a Kafka-mondat tagadó formája is, amely az előrevetett szóból, a leírhatatlanságból kiindulva a goethei bizonyosság negatív képével szolgál. Faust elér a Szeretetet végső bizonyosságához, K. ellenben csupán szituációja bizonytalanságát érzékeli, miközben érzékszervei (is) cserben hagyják (nem tudja, nem emlékszik, kopár szobába tévedt, vagy csupán a kihagyott lehetőség tette oly kopárrá a szobát). Míg a misztikus kórus e fölfelé emelkedés himnuszát zengi, K. a kiüresedés keserveit tapasztalja meg, a kijózanító valóságot.

Goethe – mint a kutatás hangsúlyozza<sup>25</sup> – a természetben nem ellenséges fenyegetést látott, hanem védelmet, menedékhelyet, amelyből mindig újabb erőt meríthetett. K. (meg Josef K.) célt és/vagy üdvöt kereső bolyongása a világ labirintusában az üdvtörténetet meneküléstörténeté alakítja, ám annak reménye nélkül, hogy ebben a menekülésben célt és/vagy üdvöt találhaszon.<sup>26</sup> K. álma Bürge szobájában szintén a menekülés egy szakasza, még ha az álomba, a tudattalanba is: eredménye nem a meghallgatás, a helyzetértelmezés, az önsorsára való rálátás, hanem a kopárságra rádöbbenés, amely legfelsőbb ébredő tudatában villan át egy pillanatra, hiszen e rádöbbenés leírható formához nem tud jutni. Kafka regényének több ízben idézett helye talán a goethei felismerést kísérli meg parafrázálni: ha Faust számára a végső



üdv bizonyosságához hozzátartozik a leírhatóság érzékelése, K. fizikai és szellemi aláhullásának része a leírhatatlanság tapasztalata. Míg Faust a spirituális tereken létrejött harmóniával találkozhat, K. előtt nem nyílnak meg sem földi, sem spirituális távlatok; kiszámíthatatlan reakciók, értelmezhetetlen levelek (szavak), átláthatatlan ügyintézési processzusok között kell téblábolnia, miközben szüntelen fogalmazási-értelmezési kényszere ellenére sem tudja néven nevezni vagy leírni a dolgokat. Faust sem kerülheti meg a labirintust,<sup>27</sup> törekvései közepette *tévelyeg*, K. azonban sem a kifelé utat nem leli-lelheti, sem nem igazodhat el a jelképek erdejében. K. nem rendelkezik tehát a megnevezés képességével, és ki tudja: az általa bebolyongott világban rendelkezik-e valaki egyáltalában vele. Faust, láttuk, több ízben alkot lét-programot, a II. rész monológjaiban újra meg újra körülírja jövőre vonatkozó terveit, egyben ama magatartásformáról is töprengve, amely a tervek végrehajtásához szükségeltetik. K. a pillanatban él, hosszú távú tervei (tudniillik letelepedése, munkavállalása) a különféle pillanatokban hozzá érkező hírek szerint alakulnak. S bár minden hírre reagál K., egyiket-másikat értelmezni is próbálja, a szavak mögöttes tartalma, a dolgok „királyi lényege” hozzáférhetetlen marad, így az esetleges leírás kísérlete a csődsorozatba illeszkedik bele.

K. (is) mindig törekedve fáradozik, de nem képes átlépni a kört, amelybe a világ bezárta, amelybe önmagát bezárta. Ezért nem tárulnak föl előtte a szavak, ezért marad számára néma a világ.<sup>28</sup>

- 1 STAIGER, Emil, *Goethe*, Zürich, 1963, Bd. III., 466. Más jellegű kommentár: EMRICH, Wilhelm, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, Wiesbaden, 1978<sup>4</sup>, 420.
- 2 Az alábbi gondolatmenethez vö. GRAFENAUER, Niko, *A hallgatás szája*, ford. SZILÁGYI Imre, Kalligram, 1993, 2. sz., 30–35.
- 3 Vö. kifejtve: LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, 1979.
- 4 A 2. jegyzetben i. m.
- 5 Vö. PLATON, *Az állam*, ford. SZABÓ Miklós = *Összes Művei*, Bp., 1984, II, 654, 664.
- 6 Az 'Unzulängliche' STAIGER értelmezése szerint (i. h.) az 'inaccessibile' jelentéstartalmát hordozza.
- 7 Vö. részletesebben BINDER, Hartmut, *Kafka. Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München, 1976; *Kafka Handbuch*, szerk. BINDER, Hartmut, Stuttgart, 1979, Bd. II.
- 8 Az 1. jegyzetben i. h.
- 9 ZIMA, Peter V., *Hašek és Kafka: ambivalencia, bírálat és válság = A Monarchia a századfordulón (Monarchia-irodalmak és irodalmak a Monarchiáról)*, szerk. FRIED István, Szeged, 1991, 23–30.
- 10 A Goethe–Kafka-párhuzamról, ellentétéről részletesebben NAGEL, Bert, *Kafka und Goethe. Stufen der Wandlung von der Klassik zur Moderne*, Berlin, 1977. A szerző példái egy részében nem Kafka és Goethe műveit, hanem naplói, útirajzaik, leveleik alapján személyiségüket konfrontálja egymással. A magam részéről a többnyire finom megállapításokat a művekre vonatkoztattam.

- 11 A 2. jegyzetben i. h.
- 12 A 7. jegyzetben i. m. Vö. még tőlem: *Álom, álomszerűség Kafka regényeiben*. Előadásként elhangzott az MTA Néprajzi Kutatóintézete és a Magyar Néprajzi Társaság 1993. április 16–19. között rendezett, *Extázis – álom – látomás* című értekeztetén. Sajtó alatt.
- 13 Idézi NAGEL, i. m., 175.
- 14 HAMVAS Béla, *Aldous Huxley és a vélemény-regény*. Nyugat, 1930, II. félév, 219–221.
- 15 Uo.
- 16 Uo.
- 17 Uo. 220.
- 18 ZIMA, Peter, V., *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Unter Mitarbeit von Johann STRUTZ. Tübingen 1992, 114–129.
- 19 Vö. tőlem: *XX. századi Tantaloszok regénye = Tíz híres regény*, Bp., 1989, 149–174. Vö. még BROD, Max: *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main, 1976, 243 (a fogadósné mint az antik tragédia kórusa).
- 20 A 14. jegyzetben i. m.
- 21 NAGEL, i. m., 245.
- 22 Uo., 74–75, 104, 140. Vö. még: *Kafka-Kommentar*, 275.
- 23 A Kafka-műveket németül KAFKA, Franz, *Das erzählerische Werk*, Berlin, 1983, I–II, magyarul *A per. A kastély*, Bp., 1984 kiadásokban olvastam.
- 24 A 19. jegyzetben i. m.
- 25 NAGEL, i. m., 75.
- 26 Uo., 104.
- 27 Uo., 140 (Faust labirintusszerű földi útjáról).
- 28 KRASZNAHORKAI László egy művének narrátori önjellemzése anti-Faustot állít elénk, és így K.-ra is alkalmazható: „kissé régimódi megszállottból nem is csupán a lényegretörés semmi-rekellője, de egyszer még, egyenesen, a lényeg elcsapott lovagja lesz.” *Az urgai fogoly*, Bp., 1992, 8.

## *Finnegan ébredése, magyar nyelven*

A nyelv adománya nem a köznapi értelmet teszi láthatóvá, hanem az első entelechiát, a strukturális ritmust.

(Joyce: *Ulysses*)

A *Finnegans Wake* kétségkívül a legvitatottabb módon értelmezhető irodalmi művek közé tartozik, mint ahogy szintén közismerten a legkevésbé lefordítható művek sorában tartatik számon. A közelmúltban azonban megjelent Joyce e kései munkájának néhány részlete magyarul Bíró Endre fordításában<sup>1</sup> – talán túl kevés visszhangot keltve.

Az alábbiakban e munkáról lesz szó, egyfajta meghatározott szempont szerint. Kerülni kívánom a kritikai jelleget, éppígy nem adok ihlettörténetet<sup>2</sup> vagy szerkezeti áttekintést,<sup>3</sup> még kevésbé monografikus feldolgozást<sup>4</sup> (vagy annak vázlatát). Jóllehet erre is nagy szükség lenne a hazai irodalomértés kiterjesztése és elmélyítése érdekében. Ezúttal azonban magyar nyelvű részletek állnak előttünk, s ez behatárolja az értelmezési lehetőségeket. A szöveg (a szövegek) adva vannak, bravúros munka eredményeként, a magyar fordításkultúra eddigi magas színvonalához egyedi módon hozzájárulva. A töredékes jelleg (mely a magyar változatban egy-egy jelzetlenül kihagyott mondatnál is megmutatkozik) ezúttal nem zavaró tényező: a *Finnegans Wake*-et tudvalevően más nyelvre is csak részleteiben sikerült átírni, franciára éppen Joyce vezetésével. S az eredeti szöveg egyes pontjain valóban leküzdhetetlen nehézségekkel kell a fordítónak szembenéznie. Így egyetlen – bár összetett – szempontunk a magyar szöveg megérthetősége, befogadhatósága: az a nyelvi-szemantikai rétegzettség, mely az eredetit jellemzi, s mely a magyar szöveg(ek) tulajdona is, bár érthető módon más jelentésképzési lehetőségekkel. Vagyis mindez hogyan helyezhető el a mai magyar irodalomértés folyamataiban.

Joyce-ról természetesen könyvtárnyi szakirodalom olvasható.<sup>5</sup> Hogy közelebb jussunk kitzűzött szempontunkhoz, érdemes röviden végigpillantani Joyce pályáján a nyelvhez való viszonyt illetően. A *Dubliners* a klasszikus modernség nyelvfelfogását példázza: megbízható szójelentések, klasszikus, „tisza”, azaz sztenderd mondatszerkesztés, lineáris szövegstrukturálás. Joyce itt bemutatja, hogy teljes mértékben birtokolja azt a sztenderd angolt,

melyet a brit polgárosodás és az e közegeben történő angol irodalom évszázadok alatt dolgozott ki, alakított kifinomulttá és megbízhatóvá a megismerhető, birtokba vehető világ képzetével. A privilegizált nyelvváltozat itt magabiztosan uralkodik a prezentálandó tárgy fölött. Persze már ez a kristálytisztá, tárgyias stílus is mintha túlzóan az lenne, így mintegy megelőlegezve annak további ellehetetlenülését. A *Dubliners* sztenderd jellege mintegy túlírt, túlszabályozott sztenderd. A nyelvi kristálytisztá szövegekben a szavakhoz kötődő jelentésviszonyok végletesen rögzítődnek, ezáltal az általában hétköznapi főnevek, igék referáló funkciójukban enyhén szimbolikusá válnak,<sup>6</sup> így a *Dubliners* nyelve is ellép az instrumentum jellegtől.

A teljes pályáiv bemutatása helyett a következő lépésként vessünk egy pillantást az *Ulysses*re. A Joyce-életmű középponti műveként számon tartott munka köztudomásúan kilép a *Dubliners* kapcsán jellemzett nyelvfelfogásból. Az elkülönülés több irányban történik, jóllehet egyetlen teleologikus mozzanat irányítja: a privilegizált nyelvváltozatnak, a sztenderd kifinomult irodalmi változatának a megkérdőjelezése, a privilegizáltságnak a visszavon(at)ása. Jóllehet az *Ulysses* többek között éppen a nyelvi gesztus által híresült el, a benne található nyelvi megoldások a teljes művet tekintve nem olyan radikálisak, mint azt a *Finnegans Wake* esetében tapasztalhatjuk. Az *Ulysses* nyelvi elkülönülése minden bizonnyal három alapvető – és együtt működő – beszédmódban ragadható meg. Az egyik a szójátéknak, a nyelvi játéknak az állandó jelenléte, a valamilyen módon közölteknak az azonnali szemantikai és értékbeli relativizálása, egy következetesen végigvitt ironizálási folyamat. A másik a szintén következetesen bedolgozott stíluspluralizmus (melynek csúcspontja *A naptitán marhái* című fejezet), mely egészen más szinten és módon bontja meg az addig nyelvi homogénnek követelt prózaepikai szöveget. A harmadik a nyelv alapvető eufonikus jellegére épít: a hangutánzások, hangfestések, belső rímek, szakaszonként változó ritmusok a nyelv nem egyezményesen referáló, hanem hangsúlyozottan természeti (ikonikus) jellegére utalnak (e jellegzetességre mutat rá az *Ulysses*ből vett mottó). Mindegyik eljárás az irodalmi mű szövegszerűségére hívja föl a figyelmet, így a befogadói szerep, a jelentésképzés kiemelt helyzetére, egyúttal a nyelv, pontosabban a beszéd (az írás) által konstituálódó személyiségre, illetve személyiség és nyelv ambivalens viszonyára. Ahogy az irodalomhermeneutikai irány szemantikai érvényű megállapítása mondja: az irodalmi mű kijelentései nem a „valóságra” referálnak, az irodalmi szöveg nem referál, hanem reprezentál, valamely diskurzusrenden belül. (Mindhárom eljárás központi szerepet kap majd a *Finnegans Wake*-ben is, bár kissé módosított módszertannal és más jellegű összhangban.)

Az a mód például, ahogy a fent említett 14. fejezetben a „Nemzeti Szülőotthonban” játszódó események (gyermekszülés, illetve tivornya és bölcselkedés) több évszázados nyelvtörténeti korszakokat fognak össze a kódexek korától (a középkortól) a XX. századi szlenges nyelvvaltozatig, illetve a fecsegő beszédmódtól az értekező stílusig, tömörítve mutatja az imént említett nyelvelfogás elemeit: mind a történet, illetve a világ dolgai, mind annak (azoknak) elbeszélhetősége, valamint az individuum – akár elbeszélője, akár befogadója, akár szereplője a dolgoknak – a verbális diskurzus-rendben működő értékek viszonylagosságában kapja meg a pillanatnyi helyét.

E megformálási metódusok mellett még nagy szerepet játszik – ilyen formában szintén újdonságként – az idegen nyelvi elemek és idegen szövegek (szövegrészek) sűrű beiktatása. Mindamellett az *Ulysses* e nyelvi megoldásai – bár alapvetőek – nem kérdőjelezik meg a hagyományos, a klasszikus modernségben végképp tökélyre vitt mondatalkotási és szövegszerkesztési módokat, inkább módosítják azokat.

A radikális változást valóban a *Finnegans Wake* hozta. E művel kapcsolatban a nyelv vagy a nyelvtan megszüntetése a legáltalánosabban említett központi kategória. Szegedy-Maszák Mihály is idézi Beckett levelét Axel Kaunhoz, amelyben a szerző a nyelv leleplezését, a nyelvvel való visszaélést szorgalmazza a maga sajátos stílusában.<sup>7</sup> Majd Szegedy-Maszák Mihály így folytatja: „A szavak mögötti szavak keresése közben Joyce és Stein is megfosztja a nyelvtantól a nyelvet.”<sup>8</sup> Vajon valóban e megfosztásról, a nyelv lerombolásáról van-e szó, vagy inkább a nyelvvel kapcsolatos transzcendenciaélmény (a nyelv transzcendentális jellegének kimutatása iránti vágy, illetve e jelleg leküzdésének a vágya) kinyilvánításáról? Beckett nyelvelfogása mégis más alapokon nyugszik, mint Joyce-é, ezt tárgyias, viszonylag homogén stílusa jól jelzi.

Beckettet idézve érdemes egy másik művére hivatkozni, a *Proust* egyik tematikus vonulatát felidézni. E szál a Szokás Beckett által megadott értelmezése, mely ugyan leginkább Becketté, majd Prousté, ám egyúttal finoman jelzi a harmincas éveknek az individuummal és a nyelvvel kapcsolatos egyik jellegzetes kérdésfeltevését. Beckett így értelmez: „Az Emlékezés és a Szokás az Idő-rák attribútumai.”<sup>9</sup> És: „A szokás az egyén és környezete között vagy az egyén és önnön szerves különködései között létrejött kompromisszum, egy szürke sérthetlenség garanciája, az egyén létezésének villámhárítója. A szokás az a ballaszt, mely a kutyát a tulajdon okádékához láncolja.”<sup>10</sup> Vagy: „a Szokás [...] cselekvése pontosan arra irányul, hogy a tárgy lényegét – Eszméjét – a koncepció-prekoncepció kódében elrejtse. Normális esetben

egy turista helyzetében vagyunk (e fogalom meghatározása szószaporítás lenne), akinek esztétikai élménye egy sor azonosításból áll, és akinek az útikalauz cél és nem eszköz. Ha a természet megfosztja a megismerés képességétől és a nevelés a dinamika törvényeinek ismeretétől, egyetlen kurta felirat halhatatlanná teszi érzelmeit. A szokás rabja elfordul a tárgytól, amely semmiképpen nem pászítható egyik avagy másik intellektuális előítéletéhez, ellenáll szintézisrendszere alaptételeinek, amelyeket a munkamegtakarítás elvei alapján a Szokás szervezett rendszerrel.”<sup>11</sup>

A szokás ilyen metaforikus és egyúttal fogalmi bemutatása, megvetése és elutasítása két mozzanatot foglal magában: az egyikben előlegezi a Joyce-féle írásmódnak (de akár a sajátjának is) elhárító be nem fogadását. Ami azonban ezúttal fontosabb: fényt vet a fentebb idézett nyelvfelfogás egyik motiváló összetevőjére. Hiszen még a harmincas években is (vagy ekkor éppen) közismert és közkedvelt magyarázóelvként alkalmazták a nyelvvel kapcsolatban a szokás kategóriáját, a nyelvtudomány legújabb kori történetében Herman Paultól eredeztetve, majd Saussure által megerősítve. A szokás eszerint a nyelv egységességének, azaz voltaképpeni lényegének, működőképességének a letéteményese. Az úzus e magyarázatában ráadásul mint a privilegizált nyelvváltozat, a *Gemeinsprache*, a sztenderd szokása emeltetik ki, hangsúlyozva a szokásnak mint közösségi jelenségnek, illetve a szokás szónak az etikai összetevőjét (a német *sittlich* e kettős jelentését – nem feltétlenül azonos értelmezésben – Paultól Gadamerig végig lehet követni).

Mindehhez egy jellegzetesen XX. századi kommunikációs formát is hozzá szükséges számítani: a fecsegés jelenségét, úgy, ahogy azt Heidegger meghatározza.<sup>12</sup> A fecsegés (melynek a néprajzban és a nyelvészetben Malinowsky, illetve Jakobson által a fatikus nyelvi funkcióban korlátozottabb módon, de nyelvészetiileg pontosabban történő meghatározása további lényeges adalékot szolgáltatott) éppen az eszközjelvű, szokásszerű nyelvszemlélet erősödését eredményezte a századfordulón, az új kommunikációs terek kialakulásával, a nyilvános megszólalás lehetőségének folyamatos növekedésével. Mindez a fecsegés legfőbb sajátosságának érték jellegét növelte: az úzus jellegű megszólalás tartalmatlansága, funkciós tartalom nélkülsége vált értékké. (E nyelvi szerep természetesen megjelent az európai kultúrákban már a XX. század előtt is, ám ilyen mértékben és ilyen értékben korábban nem.) Az individuum polgári szemléletének e látványos nyelvi válsága – mely a magyar művelődéstörténetben szintén késleltetve és részlegesen mutatkozott meg –, a teljes beszélő közösségben érvényesülő semmitmondás leginkább amerikai recept szerinti működéseiként minősíthető, mely az igaz-

mondást általában éppúgy veszélyezteti, mint a szépirodalmat. Vagyis válszt követel, mely persze többféle lehet.

Ha tehát így értelmezzük Beckettnek a nyelvvel való visszaélésről írt sorait, akkor azt mondhatjuk, hogy a harmincas évek európai nyelvi és irodalmi folyamatainak ismeretében a szokás (a nyelvi szokás) ilyen értelmű elvetésének nem volt alternatívája. Joyce nyilván hasonlóképpen gondolkodott, bár kevésbé cinikusan nyilatkozott a kérdéskörről (levelezése a *Finnegans Wake* írása közben a tudatos, tervezett és folyamatosan, gondosan véghezvitt filológus módon nyelvformáló, pontosabban szövegformáló munkára utal) – jóllehet praxisában radikálisabban járt el, mint maga Beckett. E radikalitás megfelel a Heidegger által is emlegetett metódusnak, mely a gyökerekhez való fenntartás nélküli visszatérésben adható meg. Joyce nem tagadja meg a nyelv lehetőségeit általában, a *Finnegans Wake* nem a nyelv végső ellehetetlenüléséről szól, hanem sokkal inkább a nyelv kognitív jellegének kibontásáról, a lehetséges alapokig való lehatolásról. A Gadamer által hangoztatott etikai mozzanat a Joyce-életműben tagadhatatlanul megnyilatkozik: szükséges a megértés, és talán lehetséges is, csak a megfelelő megformáltságot újra és újra ki kell munkálni.

A *Finnegans Wake* tehát a Joyce-életmű végső pontja. Anélkül, hogy részletesen kifejténénk e mű nyelvszemléletét, illetve részletesen értelmeznénk a szöveget, a következőket mondhatjuk róla. A *Finnegans Wake* egyik utolsó monografikus feldolgozásának értelmezésében<sup>13</sup> (más munkákkal és Joyce levelezésével összhangban) e mű az obskúritás, a homályosság műve, mely – ellentétben az *Ulyssesszel* – az éjszakáról szól, az ember éjszakai álmáról. Alapkörnyezete a sötétség, az áthatolhatatlanság, a megismerhetetlenség, a fátyol, mely mindent beborít. E reprezentált világot a mű kulcsszavai a *Finnegans Wake*-ben a maguk megformáltságában meglehetősen pontossággal leképezik. Maga a téma a szövegben *hole affair* (*hole* = lyuk; *affair* = ügy), mely a megszokott angol frazémára játszik rá: *whole affair* (*whole* = egész; *affair* = ügy) (a két kifejezés kiejtése az angolban megegyezik).

Az éjszaka, az álom tehát *lyukas* (üres) *egész ügy* vagy *egész lyukas ügy*. A feladat az éjszaka történéseinek számbavétele, az álomra való visszaemlékezés, az álomnak valamilyen verbális formában való megragadása. Erre csak az emlékezet ad lehetőséget. Azonban az emlékezettel is baj van. Szövegbeli (egyik) formája: *m'm'ry*. Vagyis az emlékezet is lyukas, üres, ezt jelzi az íráskép a törölt magánhangzókkal. Az emlékezet másik alakváltozata még erőteljesebben utal az obskúritásra. A *mummy* (= némajáték) kiejtésében igen közel áll a *memory*-hoz, de újból kiüresíti, hiszen az emlékezet

felidéz dolgokat, elmondhatóvá teszi azokat, a némajáték viszont ellentétben áll az irodalom verbalításával.

A csak jelzett tematika végső kulcsszava a *chaosmos*, a magyar fordításban a *kaoszosz*, mely a végső episztemológiai és nyelvi kételyt mutatja be a *Finnegans Wake* egyik legjellegzetesebb szóalakító technikájával, két szó egymásba játsztatásával: *káosz + kozmosz = kaoszosz*; a világ kaotikus, mindent áthatolhatatlan fátyol borít, így megismerhetetlen, nyelvileg megközelíthetetlen, illetve a fenti négy egyszerű példában bemutatott módon (is) áttételesen közelíthető meg kétes eredménnyel. Mindez azonban nem szünteti meg a folyamatos kísérlet imperatívuszát. (E nyelvi-tematikus vázlat is bizonyítja, hogy a fordítás milyen mélységű nehézségekkel kerül szembe: a négy példából csak az utolsó adható vissza maradéktalanul magyarul, azaz a latin eredetű szavak magyaros formájával, illetve esetleg a *m'm'ria*, ám ez nem fordul elő a lefordított részekben.)

A *Finnegans Wake* szöveg- és stílusalkotó eljárásának a lényege a következőképpen összegezhető. Joyce valóban lebontja a nyelvet (a nyelvtant), de nem rombolja le végképp – akkor el kellene hallgatnia. Amit ő tesz, az az eredeti formáig és tartalmakig való kíméletlenül következetes lehatolás. Ez a végigjárt út teszi lehetővé számára, hogy ne csak romboljon, hanem építsen is. Tipizálva a mű szövegalkotó (beszédmódbeli) eljárásait elsőként az *Ulyssesszel* kapcsolatban már említett imago típusú ikonicitást szükséges szemügyre venni, a hangutánzást, hangfestést, a belső rímeket stb. Az itt adódó végtelen lehetőségekre folyamatosan rájátszik a szöveg, ezért – mivel a többi típusban is szerepet játszanak – itt csak a legnyilvánvalóbb példát említem. A szövegbe rendszeresen egyedi hangutánzó elemek vannak beiktatva, megfelelő az adott szövegrész feltételezhető értelmezésének. Így a könyv legelső oldalán, a grammatikailag jelzett folyamatosság, cirkularitás nagyon is tudatos jelzése (a kezdő és végső mondat egy szerkezetből álló szétszakított-sága) mellett tematikailag éppen kezdő résznek tanúja az olvasó: az első sorban Ádámról és Éváról van szó, majd a bűnbeesésről, melyet az eredeti szövegben a *fall* 'esés' szó azonnal összeköt az elalvással, az álomba eséssel, mely a mű fő témájának bizonyul. Ez az esés, zuhanás nemcsak fogalmilag reprezentáltatik a szövegben a megfelelő módon eltorzított szavakkal (erről lásd alább), hanem akusztikailag is be van mutatva:

*The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonner-  
ronntounnthunntróvarrhounawnskawntoohooordenenthurnuk!) of a once  
wallstrait oldparr is related early in bed and later on life down through all*



*christian minstrelsy*. (3. 15–18; a számok az oldalszámot és a sorszámot jelölik, az eddigi kiadásoknak és a Joyce-szakirodalomnak univerzálisan megfelelően.<sup>14</sup>)

A részletnek most egyéb nyelvi jellegzetességeit nem vizsgálva, a zárójeles hangutánzó szóra összpontosítva azt lehet megállapítani, hogy a nem hétköznapi (megszokott) hosszúságú beszédelem (feltételezhetően szó) a maga akusztikai hatásmechanizmusával a bűnbe és álomba zuhanás elképzelt lineáris hangzását kívánja reprezentálni, nagyjából az angol helyesírás és kiejtés hagyományrendszerének megfelelően, de az angol hangutánzási szokásoktól éppenséggel merőben eltérő módon. A zárójeles részben több különböző nyelvcsalád különböző nyelvének elemét lehet felfedezni, de aligha ez a lényeg. Minden bizonnyal ellenkezőleg: ami valamelyes jelentést indukál(hat) a befogadóban, az a teljes (jobb híján latin betűkkel jelölt) hangsor eufonikus mintákon alapuló sugallt „jelentése”: valami hosszú, tagolt, nagyoobrszt baljóslatú, de legalábbis nehezen kiismerhető, az ember életében mégis alapvető történés reprezentációja. A zárójeles rész a történés fogalmi leírása helyett áll a szövegben, bemutatván a Joyce-féle nyelvfelfogás egyik alapelemét: a hiteltelenné vált korábbi (megszokott fogalmi) megformálások helyett az újak keresésében a legősibb (pontosabban annak vélt) exklamációs formák lehetnek a leghitelesebbek. (Már Humboldt felhívta a figyelmet arra a felettébb egyszerű, mégis sok következménnyel járó tényre, hogy semmilyen néprajzi, nyelvészeti kutatás nem talált „primitív”, nem teljes nyelv-tannal működő nyelvet.)

Az efféle eljárásnak oldalanként több, különböző válfajú példáját lehet találni:

*This is Willingdone cry. Brum! Brum! Cumbrum! This is Jinnies cry. Underwetter!* (9. 26–27.)

Az „első entelesiát”, a „strukturális ritmust” azonban nem csupán ezek az tisztán hangutánzó (imago típusú ikonikus) szövegegységek adják, hanem azok a – többnyire egy-egy mondatban strukturálódó – egységek, melyek valamilyen hangszekvencia variációs ismétlésében mutatkoznak meg:

*This is jinnies rinning away to their onstrelists dowan a bunkersheels. With a nip nippy nip and a trip trippy trip so airy.* (9. 28–29.)

A fenti idézetben a *nip* (= megcsípés, gúny, illetve fürge) és a *trip* (= kirándulás, ballépés, illetve elgáncsol stb.) jelentések vetülnek egymásba a volta- képpen lehetetlen szintaktikájú szószerkezetekben, a jelentésadás nyitottsá-

gát, többféleségét biztosítva. Másfajta technikával, de hasonló hatással működik a következő részlet:

*and on every blasted knollyrock (if you can spot fifty I spy four more)  
there's that gnarlybird ygatherin, a runalittle, doalittle, preaalittle,  
poualittle, wipealittle, kicksalittle, severalittle, eatalittle, whinealittle,  
kenalittle, helfalittle, pelfalittle gnarlybird. A verytableland of  
bleakbardfields! (10. 30–34.)*

Mindkét idézet a könyv elejéről származik, amely Dublint és környékét írja le sajátos módon (az első a magyarra is lefordított Wellington-múzeumról szóló részből származik, a második pedig egy nyitott tér leírása, madarakkal [*onsterlists* = Austerlitz; *bleakbard* = blackbird, feketeterítő]). E földrajzi bemutatás legkülönösebb vonása egyébként az, hogy Dublin és környéke egyúttal metaforikusan egy óriási fekvő test, az alvó ember, akinek az álmát igyekszik megragadni a szöveg.

A ritmusnak, a belső rímeknek ez az állandó, folyamatos hullámmozgása, eme „strukturális ritmus” ikonikus módon utal élet és halál, történelem, történés és dolgok létmódjának tér- és időbeli dinamikájára, mindig másmilyen nyelvi megformáltsággal, de rendkívül következetes, filológiai pontosságú szöveg-, szó- és hangalakformáló eljárásokkal. E ponton már egyértelmű az a tény, hogy a megformáltság ilyen különleges töménységű alkotottsága önmagában is reprezentáló jellegű.

Ezt a kifinomult akusztikus rendszert erősíti és szövi át a *Finnegans Wake* legismertebb morfoszemantikai eljárása: a szavak hangalakjának eltorzítása, oly módon, hogy az eltorzított hangalak valamely más, attól független hangalakhoz hasonlít, annak jelentését is felidézi, ezáltal több, egymástól eredetileg független jelentést játszat össze, s az eredeti hangalakhoz hagyományosan kapcsolódó jelentés viszonylagos zártságát kinyitja. Tehát nem a jelentések vagy a denotátumok hasonlósága vagy metonimikus „érintkezése” adja a különös jelentésbeli rétegződést, hanem a hasonló szóalakok vegyítése. Ezáltal az egy szóba, szószerkezetbe bevitt jelentések jóval nagyobb számúak, s főképp a közöttük levő izotópiabeli különbség tetemesen nagyobb. (E hangalaki-szintaktikai-szemantikai játék egyébként nem Joyce találmánya: a magyar népnyelvből Simonyi és Gombocz a századforduló táján, illetve utána kimutatta,<sup>15</sup> s a mai szlenges városi társalgás is rengeteg ilyen szójátékos jelentéstömörítést ismer; pl. *bukás* = *bukta*). Példaként a *Finnegans Wake* első fejezetéből az egyik legelső résznek, a magyar változatban is olvasható *A Múzeum* című résznek két főszereplője említhető: Wellington és Napoleon.

Wellington neve a szakaszban *Willingdone* (8. 10; *willing* = hajlandó, készséges, önkéntes, illetve akarás; *done* = csinált, elkészített, illetve kimerült, becsapott stb.). Napoleon neve *Lipoleum* (8. 16), még több szemantikai célzással. E névben az angolul tudó felismeri a *lip* (ajak) szót, valamint a művelt olvasó a latin *-um* képzőt (*regnum*, *Theresianum* stb.). A *Finnegans Wake* ógörög–latin szótára azt is kimutatja, hogy az ógörög *lipos* jelentése ‘állati zsír’, a latin *lippusé* ‘csipás, illetve rövidlátó, szűklátókörű’, az *oleumé* pedig ‘olívaolaj’.<sup>16</sup> Miután a levelezésből és a korábbi munkákból egyértelmű, hogy Joyce szándékosan játszott rá az ógörög–latin szókészletre (sőt a mitológiai és történelmi névkészletre is), e jelentések felidézése nem önkényes: az egész műben a jelentés, a nyelv által történő episztémé nyitott, relatív, a kimondásban és a befogadásban külön-külön, történetileg meghatározottan eltérő módon jelentésadó aktusokban megragadható voltára utal a többivel együtt ez a technika is.

A két név hangalaki eltorzítása és szabadabb jelentésadásra való alkalmassága az egybejátszott jelentésekkel összetettebb olvasatot tesz lehetővé. A puszta eredeti név szemantikájából, melyhez történelmi események, (elő)ítéletek kapcsolódhatnak konnotatív a befogadásban, egy többretegű szemantikai struktúra lesz (lehet), melyben a felszíni hangalak csak hasonlít az eredetihez, ezáltal a torzított alakokban behozott szó szerinti denotáció utalásszerű, ironikus jellemzéssé válik, és sajátos, dinamikus viszonyba kerül a tulajdonnév eredeti jelentésével. A közhelyes enciklopédikus tudást így voltaképpen érvényteleníti, illetve újraértelmezi, ahogy ironikus tartalmat ad neki az általa csonkán összeillesztett morfémák jelentéskomponensein keresztül. Például „Wellington, az elszánt, hű, rendíthetetlen, szikár hivatalnok-katona és Napoleon, a kövérkés, minden helyzetre megoldást találó, legyőzője hatalmából is kisikló uralkodó” stb., stb.

A hangalaki torzítás másik fő módozata a két (vagy több) főképp angol (vagy az angolban is ismert) hangalak nyílt egybejátszása oly módon, hogy az anyanyelvi vagy angolul tudó olvasó Joyce-szótár nélkül is fölismeri a vegyüléket. Ide tartozik a korábban már említett *kaoszmosz* is, és persze hihetetlen mennyiségű társa. Egyet érdemes még bemutatni, a magyarra is lefordított múzeumi jelenetből, a múzeumi tárgyak egyikét (múzeumi tárgyként kerül az olvasó elé *Willingdone-Wellington* és *Lipoleum-Napoleon* is, valamint cselekedeteik, csatáik is a mintegy két oldalnyi, majdnem teljesen lefordított szövegrészben). E tárgy a porosz ágyú: a *Prooshious gunn.* (8. 10–11).

A *Prooshious* eltorzítja a *Prussian* (porosz) alakot, miközben utal a *precious* (becses, értékes, drágalátos, finomkodó, modoros stb.) és a *prescious* (előre

tudó, előre látó) melléknévre, de a *proof* főnévre is, melynek az angolban számos katonai jelentése akad (védelem, páncélzat, kipróbál stb.). Lássunk e *múzejumi* jelenetből egy egymondatos részt, Wellington leírásával, amely részletes elemzés nélkül is bemutatja a fent jelzett nyelvi jellemzőket a maguk szövegszerűségében:

*This is the big Sraughter Willingdone, grand and magentic in his goldtin spurs and his ironed dux and his quarterbrass woodyshoes and his magnate's gharters and his bangkok's best and goliar's goloshes and his pulluponeasyan wartrews. (8. 17–21.)*

A mondat rengeteg többretegű célzásából a legösszetettebbet érdemes szemléltetésként megvizsgálni: a *his pulluponeasyan wartrews* részt. (A mondat egyébként grammatikai struktúrájában igen elemi: egyszerű deixist olvashatunk [„Ez Wellington”], majd értelmező jelzők, illetve a hozzá tartozó tárgyak jellemzik az említettet.) E szintagmának több, egymástól jószérivel teljesen független jelentését lehet konstituálni: „könnyen felhúzható kockás skótmintás nadrág”; „vedd magadra könnyedén a háborút/a háború igazságát”; „pelloponészoszi háború”, valamint ez utóbbival hangalakilag rájátszik a Pelloponészosz-félszigetre és Pélopszra, Tantalosz fiára. Bíró Endre fordításában a fenti mondat a következőképpen olvasható:

*Ez a hatalmas teher-Wellintén, grandióz és bonzó, arany cinnezésű sarkantyúk és vasveretű duxa, felebronz facipők és főúri köntözet, bankokk bellény, góliási galocsnik és hozentartotta beleköpeny. (31.)*

E részletről annyit szükséges megállapítani, hogy a fent bemutatott rétegzettség nagyobb részét elvész a magyar változatban, minden jel szerint szükségképpen.

A *Finnegans Wake* szövegfolyamatában tehát a szóalaktorzítás hasonló, de egymástól független hangalakokat vetít egymásra, abból hoz létre új alakot és jelentésviszony(oka)t. A befogadó kognitív jellegű értelmezésével az összes általa felismerhető eredeti hangalak irányába elindul (elindulhat), s így, ezek jelentésének összjátékából próbálja értelmezni a funkcionáló szót, a szövegrészt. Ez az eljárás a szöveg hagyományos szintaxisát nem, vagy ritkán bontja meg (a gyakori hangutánzó jellegű elemek inkább), a szavak szemantikai rétegzettsége azonban a mondat, a szöveg szemantikai és pragmatikai összetevőit linearitásukban állandóan megakasztja. A lineáris kontextusépülés megszakad egy-egy pillanatra, s a több jelentés mindig egy

másik dimenziót épít bele a szövegbe. Ezt ellensúlyozza a mondatok dinamikája, a fentebb jellemzett prózaritmus.

A szójáték (és a többi leírt vagy csak említett vagy nem is említett jellemző) végső lényege valószínűleg az, hogy e folyamatban a legrétegzettebb ilyen szóalakok befogják a világot, ahogy például Szentkuthynál látjuk e törekvést az egyetlen metafora felé. Joyce-nál ennek egyik legsikerültebb és legmélyebb példája a már említett *kaoszmosz*, amely a magyar nyelvi hagyományban működik.

A *Finnegans Wake* nyelvfelfogására a kettős ikonicitás jellemző. A Joyce által teremtett (felszínre hozott) nyelv egyrészt hasonlít a világra (illetve az itt explikált relativitás elvének megfelelően így is: a világ hasonlít a nyelvre), másrészt e nyelv hasonlít más nyelvekre, elsőként az angolra, majd az ógörögökre, a latinra, a franciára, a németre, voltaképpen minden nyelvre, s magába fogja e nyelvek regisztereit történeti koronként és intellektualizáltsági szintenként egyaránt. Ez a kettős ikonicitás teszi lehetővé alapszinten a *Finnegans Wake* befogadását.

S ez az a nyelvfelfogás, melyet a hagyományosnak nevezhető grammatikák (beleértve a generatívot is) csak hibaként, eltérésként, nyelvpusztításként tudnak értelmezni. Az antropológiai felfogású nyelvmagyarázat Humboldt-tól Hymesig és Bahtyinig, valamint a metaforakutatásból, illetve bizonyos szemantikai irányzatokból kinövő kognitív nyelvészet ad természetesen támpontot a típus-példány elmélet nyitott elvű magyarázatával, illetve a kognitív nyelvészet szemantikai prototípuselvével.<sup>17</sup> Eszerint a szövegalkotó vagy befogadó típusok vagy prototípusok mentén rendezi el a nyelvi közlemény elemeit, részeit és egészét, kognitív képességeinek alapján, általában más korábbi közlemények mintájára, analógiájára. A típusok nyitott, történetileg meghatározott kategóriák e felfogásban.

Joyce erre a szubsztanciális nyelvi jelenségre játszik rá, midőn a *Finnegans Wake*-ben a nyelvet lebontja (mert ezt a fentebb jellemzett eljárásokkal végül is megteszi), ám egy másik rendezőelv mentén újraépíti. Pontosabban: a nyelvet általában lebontja, s egy bizonyos nyelvet fölépít egy bizonyos szövegben. Az ikonicitás és a tipikusság itt érhető tetten. Ez a mű szövegszerű, hasonlít más szövegekre. Mondatokat olvasunk benne, vagyis e mondatok hasonlítanak más, meghatározott nyelvbeli (például angol) mondatokra. Mondatrészeket ismerünk fel bennük, vagyis analógiásan felismerünk valamilyen grammatikát (mely a grammatikai és stilisztikai szinkretizmus miatt természetesen nem homogén, ahogy az például a *Dubliners*-ben). S szavakat ismerünk föl e szövegben, szószerű egységeket, melyeknek egy része ige-szerű, más része főnévszerű, ismét más részük melléknévszerű, megint más

részük névszerű stb. S – mint fentebb néhány példán láttuk – egyedileg mindenféle nyelv mindenféle szavára hasonlítanak. Mint ahogy az imago típusú ikonikus (hangutánzóként kissé leszűkítve említhető) szövegrészek is felkiáltásszerűek, verbális jellegük eltagadhatatlan.

Eddigi elemzésünk természetesen csak vázlatos lehet, hiszen a *Finnegans Wake* szövege oly mértékben összetett és folyamatosan módosuló, hogy a tipizáló elemzés és értelmezés nagyobb kiterjedtséget kíván. Meg kell például említeni, hogy a teljes szövegben bizonyos igen ősi indoeurópai szócsaládok számos tagja jelenik meg, olyan módon teremtve strukturálási lehetőséget a teljes szövegre és annak befogadásában jelentésképzésre alkalmas adva, ahogy bizonyos toposzok, archetípusok vagy éppen irodalmi motívumok szintén behálózják a szöveget. Itt mutatható ki Vicónak Joyce-ra gyakorolt hatása, ahogy azt Ecótól Bishopig sokan bizonyítják. Az etimológiának, a „verbális archeológiának” következetesen alkalmazott elve azonban éppen nem érvényesülhet igazán a magyar változatban, csak töredékeiben. Egyetlen példa is jól mutatja az eredeti szöveg etimológiai hálózatának gazdagságát és a lefordíthatóság arányát: a proto indoeurópai \*ar- (összeilleszt, csatlakozik) tőből a következő angol alakú szavak vezethetők le: *real, republic, rebus, read, ritual, rate, rational, reason, ratify, order, ordinary, ordinance, ornament, art, articulate, aristocrat, harmony, army, disarm, alarm*.<sup>18</sup> A szinonimikus, antonimikus, metaforikus kapcsolatok sora ad Joyce-nak és a befogadónak lehetőséget a legkülönbözőbb obskúrus (látszólag akcidentális) jelentéskapcsolat létrehozására.

Az eddigi áttekintés azonban talán mégis elegendő a magyar fordításrészletek megközelítéséhez. Bíró Endre feladata – mint bebizonyosodott – igen összetett volt. Minden fent elemzett jelenségre bőséges és kitűnő példákat találunk a magyar szövegben. Így az akusztikai jelenségek, a strukturális ritmus, vagyis az imago típusú ikonocitás számos esetére (az eredetiét fontebb idéztük a 9. oldalról):

*A Wellintén kiáltása: Brum! Brumm! Kumbrumm! A frankatyú kiáltása: Underwetter! (33.)*

Hasonlóképpen olvashatjuk és élvezhetjük a hangszekvenciák variációs ismétléseit, ahogy fentebb idéztük szintén a 9. oldalról (az előző idézetnek egy mondattal későbbi folytatásaként):

*Íme a frankatyúk amint futnak a fedezékbe az auszterlikba. Egy csepp csipcsup cupp s egy trupp triptrap tripelérik. (33.)*

Az elemzés nélküli összehasonlítás is bizonyítja, hogy a magyar változatban egyrészt az akusztikailag játékos, ritmizált hangalaki variációk maradéktalanul megvalósulnak, másrészt az eredeti szövegben jelzett jelentésadási lehetőségek is jelen vannak. Hasonlóan működik az a pompás hangutánzó részlet, amelyet *A találkozás* című részből idézhetünk:

*ugyanakkor meghallotta a déli pusztaságon át, hogy a harangozómaster munkálkodik a hét hars harang horribing hurrabang kongatag hangzatásán a kis pettyes templomban (36; az eredetiben 35. 30–33.)*

Más részletekből megtapasztalhatjuk azt a módot, ahogy Bíró Endre a mondatritmust szervező belső ritmizáltságot, hangutánzást és rímelést újraalkotja. Például:

*A júniusi hó sűrű pelyhekben özönlött, milliósám, de milliók ám, és egy vontatottan süvöltő turnedó a Borauborauvauvau bombarambolta a szöcskekuckókat és lesöpörte a cserepeket a kópéházakról és csavaroncscsuparongyot muzsikált, gyötrő, átható, szifonofikus füttyentéssel Grausssz! Oppr! Grauszz Opr! (88.)*

Egy másik, nagyszerűre sikerült részlet, *A Hóka és a Tsöllőgiurts* (The Mookse and the Gripes) című ezópuszi meséből való, mely voltaképpen a főszereplők két fiának, Shemnek és Shaunnak a küzdelmét adja elő. Az idézetben harckukat, huzakodásukat figyelő húguk szólal meg egy mondat erejéig, majd narráció következik:

– *Aj szi!* – sóhajtotta – *ezek a férfiak.*

*A cseppding sohaha susussa lehehe sziszisszére a kikelet momoccánál arundó egy hoccu O, in midias nádsz: és árnyak kezdtek suhanni a partokon, sürzün, sürzün, homáály és megint homáály és olyan szomorkás lett, amilyen a szürkülehet az elréveszendő világok eme legjobbikában. Tulamnisia mindhamaron barnára koloralakult, citerinnen egy vizland mocsárult fel, lombtalan és számatalan. A Hókának még ép volt egy szeme, de már nem hallott mindent. A Tsöllőnek még éles volt a füle, de már csak gyengén látott. Elhallgatott. És ő is elhallgatott, tang és ting, – és sohamármég nem volt annyi homály egyikükből sem. De Hó eszében még mindig sok und volt, amiket majd profundol, ha jönne az a hajjol és Tső érzése még mindig kutatta a batyukat, amikből kicsúszhat, ha talán kegyelegendő szerencséje lenne.*

*Oh milyen homály volt! Vallee Marayatól Grasya Plaináig visszhangzó mormotály. (46–47.)*

Érdemes az eredeti részt is idézni, így az összehasonlítás mindenki számára hozzáférhetővé válik:

*I see, she sighed. There are menner.*

*The siss of the whisp of the sogh of the sotzing at the stir of the ver grose  
O arundo of a long one in midias reeds: and shades began to glidder along  
the banks, greepsing, greepsing, duusk unto duusk, and it was as glooming as  
gloaming could be in the waste of all peacable worlds. Metamnisia was  
allsoomome coloroform brune; citherioir spiane an eaulande, innemorous  
and unnumerose. The Mookse had a saond eyes right but he could not all  
hear. The Gripes had light ears left yet he could but ill see. He ceased. And  
he ceased, tung and trit, and it was neversoever so dusk of both of them. But  
still Moo thought on the deeps of the undths he would profoundth come the  
morrokse and still Gri feeled of the scripes he would escipe if by grice he had  
luck enoupes.*

*Oh, how it was duusk! From Vallee Maraia to Grasyaplaina, dormimust  
echo! (158. 5–20.)*

A fenti magyar idézetben mindaz megvalósul, amit a korábbiakban az eredeti szöveggel kapcsolatban megállapítottunk: szövegszerű szöveg, mondat-szerű mondatok, szószerű szavak. Az egész idézet hasonlít a megszokott magyar irodalmi szövegekhez, mégis minden részletében és egészében is más. (Nem azt kell róla állítani, hogy eltér a többitől vagy a megszokottól, mert azzal rögtön az eltérés és a vele járó bináris értékrendszer és az önkéntelen stigmatizáció lép működésbe, a kanonikus formák egyedulalmát hirdetve, hanem azt, hogy a teljes magyar irodalmi viszonyrendszerben a másság több szintre erőteljesebben terjed ki, mint más művek és a teljes viszonyrendszer esetében. Bár, mint alább arra utalunk, a magyar irodalmi hagyományban nem áll előzmény nélkül e beszédmód.)

Az idézet első sorában az idegen nyelvi forma és az angol frazéma (‘értem’) fonetikusán átírt intertextuális beiktatása teszi Joyce-stílusúvá a szöveget (az eredetiben nem itt, hanem a *férfik menner* alakjában találunk jellegzetes torzítást). A második sor hangutánzó szavai pontosan leképezik a *Finnegans Wake* egyszerre hangalaki, morfológiai és szemantikai megformált-ságát: mindegyik alkotott alaknak van valamilyen eredetibb formája (*soha, susog, lehet, lehelet, sziszeg*), amelyeknek sztenderd formában rögzített jelen-



tése a *soha* kivételével közel áll az itt ikonikusan jelzett lehetséges tartalomtól. Ugyanakkor az átalakított formák az egyes szavakon belüli szótagisméttelessel felerősítik a hangutánzó jelleget, méghozzá úgy, hogy mindegyikük hangalaki-morfológiai szerkezete párhuzamos, tehát ama „strukturális ritmust”, az imago típusú ikonicitást (mely egyébként itt egyúttal diagrammatikus is, hiszen valamilyen történést képez le a hangalaki történésszerkezetével) minden lehetséges módon megvalósíthatják a befogadásban. Ezt az összetett és a beszédnek, a szövegalkotásnak mélyebb, természeti (tehát nem konveccionalizált és intézményesített, kanonizált) jellegére utaló beszédmódot csak erősíti néhány más típusú, hasonlóan finom eljárás: a *momoc* hasonló szótagkettőzése, a *sürziin* és a *homáály* hangbetoldásai, a *mormotály* képzett formája, vagy a *hoccu* kettős játéka: jelentésében hosszú, alakjában megrövidült. (A *Finnegans Wake* szövege a befogadásban azt teteti az olvasóval, amiről a magyar irodalomban Esterházy Péter nyilatkozott: „nekem szavakról szavak jutnak eszembe és viszont.” A *hoccu* tehát két irányba mehet el a magyar anyanyelvű olvasó számára: például *hosszú* és *uccu*). Mindehhez járul még az ismétlések rendszere, melyet a maga módján támogat ritmikailag az összevont szavak sora.

A szövegyítések (melyek az eredetiben is igen fontos szövegalakító tényezők) itt szintén jól sikerültek. A *szürkülehet* (*szürkület* + *lehet*), az *elrèveszendő* (*elrēved* + *veszendő*) vagy a *kegyelegendő* (*kegyelem* + *elegendő*) pontosan azt a befogadói hatást váltja ki, amit az eredeti szöveg: bizonytalanná teszi a közsókás által működtetett jelentéseket s valami másnak, esetleg a maga obskuritásában is pontosabbnak a létesítésére készíti a befogadót. Itt voltaképpen nem lényeges az, hogy a magyar változat szemantikai nyitottsága vagy homályossága ugyanolyan értelmű legyen, mint az eredetié, csak legyen valamilyen módon ez a jelleg. Persze a magyar fordítás azért még „arról szól”, mint az eredeti. A lehetőségek mások bizonyos pontokon, illetve másutt meg nincsenek lehetőségek. A fenti idézet vége felé olvasható *Hó eszében még mindig sok und volt részlet und* eleme (az eredetiben *undth*) más-képp hat a maga nyitott lehetőségeivel, homályosságával, hiszen az eredetinek a német *und* (és) kötőszóra való rájátszása a magyarban kevésbé működik, ugyanakkor épp a teljes szöveg szemantikai nyitottsága miatt beléphet a megértési körbe az *undok*, *undorító* szóbokor az *und-* passzív tővel.

Más igen eredeti megoldások is találhatók e rövid részletben. Tisztán magyar elemekből építkező nyelvújítások: *mocsárult fel*, az idegen, különösen a latin elemekkel való operálás (a magyar nyelvi hagyományban a kereszténység felvétele óta erősen jelen levő latin tradíció bizonyult a leghasználhatóbb nyelvköziségnek a fordításban): *koloralakult*, *vizland*, *profundol*. Éppígy

jól sikerült a mese két szereplőjének teljesen szabad fordítása: mindkettő úgy archaizál helyesírásával, mint az eredeti. A legfinomabb azonban egy első pillantásra szinte észre sem vehető fordítás, a *Tulamnisia* szóalak, mely az eredetiben *Metamnisia* formában szerepel. A magyar változat rövid *u*-ja teszi kötelezően homályossá a szóalakat, mely valójában az ógörög *metamnisia* alaknak szó szerinti fordítása: „túl az amnézián, túl a feledékenységén.”<sup>19</sup> S épp ez a *Finnegans Wake* értelmezésének egyik lényege: az alvó ember álmának a megfejtése, az alvásban elfelejtett álomnak, a homályos, obskúrus éjszakának a leírhatósága vagy nem leírhatósága.<sup>20</sup> Ebben az értelmezésben a Shaun és Shem viszályát leíró rész egyúttal igen áttételesen és kötelező homállyal utal az egész szöveg lehetséges értelmezésére: az idézet bővelkedik a homályra való utalásokban. Az egyszerre tájleíró és narratív jelleget erősíti a *Tulamnisia/Metamnisia* alakok nagy kezdőbetűs, női nevet idéző formája.

Az eredeti szöveg fentebb még említett szóösszevonó és szótorzító példáira csak röviden érdemes kitérni. *Willingdone* a magyar változatban *Wellintén*, amely ugyan szintén elemeire bontható (például jól + int/ek/ + én), de nem annyira beszédes, mint az eredeti. *Lipoleum* marad *Lipoleum*, de az összetett morfológiájú alak jelentésképzésének több lehetősége elvész a magyar nyelvi környezetben (főképp a *lip*-re vonatkozók). Az eredeti szöveggel kapcsolatban említett példák között egy pompás telitalálatot viszont még találunk. Ez a *Prooshious* magyar megfelelője, a *porosziőz*. A fordító itt alakilag éppúgy eljár, mint az eredeti, hozzá német közvetítésű franciás képzőt ragaszt, alakilag erősítve a sugallt tartalmat, s felidézi a teljes alakkal a *precíz*, *precíőz* szóalakokat, melyeket a közhiedelem a porosz népkarakterhez rendel általában. Ráadásul a *precíz*, *precíőz* szavak a *precious* alakkal közös formára vezethetők vissza nyelvtörténetileg. A *porosziőz* tehát ugyanazt az összetett ironizálást teszi befogadhatóvá, mint az eredeti változat, a leginkább ideillő magyar nyelvi hagyományra utalva, azaz magyarul is értelmezhetővé téve a sugallt jelentést.

Az eddigi elemzések és összehasonlítások után újra föltehető a kérdés: mennyire olvasható, milyen mértékig és mélységig fogadható be Bíró Endre nagyszerűen eredeti szövege (szövegrészletei). Hiszen bátran állíthatjuk: a könyv olvastán úgy érezhetjük magunkat, mint ama olvasó jó kétszáz évvel ezelőtt a nyelvújítás nagy hullámában, midőn az új könyvek szótármelléklettel jelentek meg.

A *Finnegan ébredése* recepciófeltételeit a magyar irodalmi és nyelvi hagyományokban legalább három feltétel biztosítja. Az egyik éppen a nyelvújítás a maga ellentmondásosságával, de máig ható elméleteivel és praxisával. A

másik feltétel az elmúlt tíz-húsz évben a hazai szellemtudományokban, de a művelt olvasói rétegekben is kialakuló hermeneutikai, antropológiai nyelvfelfogás, amely ugyan még ma is szűk körben hat idehaza, de a reflektálatlan vagy kevésbé reflektált mindennapi nyelvhasználatban a hatvanas évek eleje óta erőteljesen jelen van egy szubsztancia- és megértésközpontú látens nyelvértelmezés (természetesen más jellegűek mellett).

A harmadik feltétel a magyar irodalomban a harmincas években a másodmodernségben megjelenő nyelvi kétely, mely bizonyos lappangás után a hetvenes évek közepe táján igen összetett nyelvértelmezésben lépett színre. Nem feladatunk e folyamatokat e helyt elemezni vagy bemutatni. Inkább a *Finnegan ébredése* közvetlen nyelvi előképeire utalunk még röviden. A legelső és legfontosabb forrás Szentkuthy Miklós *Ulysses*-fordítása,<sup>21</sup> melyben voltaképpen minden felsorolt jellemzőt megtalálunk. Néhány példa a „strukturális ritmusra”, a hangutánzásra a drámai formájú 15. fejezetből: *A GONG Bang Bang Bla Bak Blud Bugg Bloo* (538.); *A SODRONY Zsigzseg, zsigazsiga, zsigzseg!* (567.)

Idézet az 1. fejezetből a többféle módszerrel dolgozó, a belső ritmust, rímet finoman váltogató, szójátékos és egyúttal idegen nyelvi elemekkel is operáló beszédmód bemutatására:

*Harsonahangok gazdag gégekből Clive Kenthorpe szobáiban. Fehércúak: röhögés repeszi bordájukat, átölelve tartják egymást. O, meghalok! Tapinatattal közöld a nővel az újságot, Aubrey! Exitus meus! Szerpentinszalagokra szabdalt ingével csapkodja a levegőt, szökdécsel hopplahopp az asztal körül, üldözi Ades (Magdalen College), szabászollóval. Pánikpofájú borjú, marhaláda odoráta. Buggy-woogie, fuccs! Nem vagyok Blinde Kuh! (10.)*

E szélesebb körben is jól ismert nyelvi előképeket számtalan egyéb szaporította, például Dylan Thomasnak a Joyce-éra hasonlító beszédmódja, s annak magyar fordításai.

Végül a magyar irodalomban az a folyamat, amely Szentkuthyval indul a *Prae* első megjelenésével, majd Weöres Sándor költészetében kap kimeríthetetlenül új formákat és befogadói horizontokat, később számos kitűnő író és költő írásában vitte tovább e nyelvlebonzó és szövegalkotó (így nyelvalkotó) nyelvértelmezést Határ Győzőtől Lázár Ervinig (néha nem lebecsülendő hatással), a hetvenes évektől különösen Tandori, Esterházy, Petri műveiben a szövegalkításnak, a szójátéknak (pontosabban a szövegbeli szemantikai mezők nyitottá tételének) gyakorlásában, a személyiség és a nyelv

viszonyának radikális újraértelmezésében készítette elő a *Finnegan ébredésé*-nek befogadhatóságát – persze az olvasói rétegzettségnek megfelelően. Így megállapíthatjuk: a *Finnegan ébredése* Bíró Endre fordításában a nyelvi képtelenség minden olyan lényeges elemét felveti a magyar nyelvű megformáltsággal, amelyet az eredeti a maga megformáltsággal szintén felvet. Megjelenik az eredetire is jellemző kettősség: egyrészt a nyitott jelentésképzés lehetőségével folyamatosan kritizálja a konvencionális és kanonizált beszédmódokat, ugyanakkor mindezt részben e beszédmódok sajátos utánzásával, átmetaforizálásával vagy parodizálásával éri el.

- 1 JOYCE, James, *Finnegan ébredése* (Részletek), ford. BÍRÓ Endre, Holnap Kiadó, Budapest, 1992.
- 2 Vö. HAYMAN, David, *The Wake in Transit*, Cornell University Press, 1990.
- 3 CAMPBELL, Joseph–ROBINSON, Henry M., *A Skeleton Key to „Finnegans Wake”*, Viking Press, New York, 1961.
- 4 BISHOP, John, *Joyce’s Book of the Dark: Finnegans Wake*, The University of Wisconsin Press, 1986.
- 5 L. a fentebb idézett munkák bőséges bibliográfiáit, valamint: ISER, Wolfgang, *Der Implizite Leser*, W. Fink, München, 1979, 276–358; ECO, Umberto, *The Aesthetics of Chaosmos*, Harvard University Press, 1989; HERRING, Phillip F., *Joyce’s Uncertainty Principle*, Princeton University Press, 1987; WEIR, Lorraine, *Writing Joyce: A Semiotics of the Joyce System*, Indiana University Press, 1989.
- 6 DAICHES, David, *A Critical History of English Literature*, Secker and Warburg, London, 1971, 1162.
- 7 BECKETT, Samuel, *Levél Axel Kaunhoz = Disjecta*, Grove Press, New York, 1984, 52.
- 8 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben = Szintézis nélküli évek*, szerk. KABDEBÓ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1993, 15.
- 9 BECKETT, Samuel, *Proust*, Európa, Budapest, 1988, 14.
- 10 Uo., 15.
- 11 Uo., 19.
- 12 HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Gondolat, Budapest, 1989, 315–319.
- 13 BISHOP, i. m., 3–25.
- 14 Az itt felhasznált kiadás: JOYCE, *Finnegans Wake*, Paladin, London, 1992.
- 15 SIMONYI Zsigmond, *A magyar nyelv*, Akadémiai, Budapest, 1905; GOMBOCZ Zoltán, *A magyar történelmi nyelvtan vázlat*, IV, *Jelentéstan*, Pécs, 1926.
- 16 HEHIR, Brenden O.–DILLON, John M., *A Classical Lexicon for Finnegans Wake*, University of California Press, 1980, 6.
- 17 Ez utóbbira vö. LANGACKER, Ronald W., *Foundation of Cognitive Grammar*, Stanford, California, 1987.
- 18 BISHOP, i. m., 199–206.
- 19 HEHIR–DILLON, *A Classical Lexicon...*, 125.
- 20 BISHOP, i. m., 7.
- 21 JOYCE, James, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, Európa, Budapest, 1974.

## A magyar klasszikusok népszerű kiadásának néhány szövegtani kérdéséről

A magyar klasszikusok tudományos igényű, kritikai kiadását részletes, szövegtani közmegegyezésen alapuló előírások segítik: *Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata*, összeállította Péter László, Bp., 1988. Ezekkel az edíciókkal testület is foglalkozik, az MTA I. Osztályának Textológiai Munkabizottsága. A népszerű kiadásokhoz hasonló segédlet nem készült. Nem is készülhetett, hiszen ezekben a szöveggondozás a nyelv- és stílusállapot, a helyesírás változó pillanatához igazodik.

Manapság – s ez egyértelműen örvendetes – a nagyszámú könyvkiadó révén a népszerű klasszikus-kiadásoknak szinte mennyiségi virágkorát tapasztalhatjuk. Kevésbé örvendetes, hogy a piacra dobott szövegek állapota nem megnyugtató: számos jele van, hogy idő- és költségkímélés okán éppen a szöveggondozás munkáját igyekeznek megtakarítani.

Nem lehet célunk – mint említettük – valamiféle szabályrendszer kimunkálása. A közös gondolkodást azonban ideje megkísérelni: a magyar klasszikusoknak nemcsak kritikai, de népszerű kiadásai is a nemzeti kulturális örökség szerves részét képezik. Néhány alapelv körüljárása pedig a sajtó alá rendezőt sem korlátozza, ellenkezőleg: tudatos munkára szabadítja fel, az „úgy érzem” bizonytalanságával szemben.

### *Vannak-e alapelvek?*

Axiómaként megkockáztatjuk, hogy minden író (legyen bármi választott témája és műfaja) elsősorban saját korára igyekszik hatni. A jövőhöz fellebbezés lehet ugyan egyfajta pótcselekvés, menekvés a számára; életcél aligha. Ha az irodalmi műalkotás túléli alkotóját, és több, egymást követő nemzedékre is kifejti hatását, szövegét újra ki kell/lehet adni, és ezáltal a sajtó alá rendezőnek az a feladata támad, hogy áthidalja a szakadékokat, amelyeket a megírás és befogadás megnyíló távolsága teremt az időben. Ezért naprakészre korszerűsíti a szöveg helyesírását, javítja (szakszóval élve: emendálja) a korábbi kiadások hibáit, jegyzetekkel magyarázza a már nem közkeletű szavakat, fordulatokat. Ugyanakkor alapvető kötelessége, hogy csorbítatlanul megőrizze mindazt a stiláris értéket, amit a műalkotás eredeti formája hordoz.

Az elmondottakból következik, hogy prózai és verses szövegek népszerű kiadásában nagyrészt ugyanazok az elvek érvényesülhetnek; az utóbbiakra ezenfelül mindazok a többletgondok is jellemzőek, amelyek a kötött beszéd sajátosságaiból fakadnak. Áttekintésünket a generális kérdésekkel kezdjük, példáink ezért egyaránt prózaiak és versesek.

Stoll Béla írja minden magyar textológus által kézikönyvként használt füzetében (*Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban*, Bp., 1987, 14–15.) – az ékezetlen szerzői kéziratok kapcsán, de általános érvénnyel – a kritikai kiadások szerkesztőinek lehetőségeiről: „...két véglet között ingadozhat: vagy pontosan követi az eredeti helyesírást vagy a jelenleg érvényes helyesírási szabályzathoz igazodik. Minden más megoldás már interpretáció.” A népszerű kiadások gondozója számára – mint láttuk – csak az utóbbi vagy ahhoz közel álló megoldás adott, mindazonáltal a másik végletnek is vannak maradványai. Akár kényelemből, akár tévesen értelmezett hagyománytiszteltből.

A szövegmúzeumi hűség, bár látszólagos következetességet mutat, olykor akár az írói szándék ellen is fordulhat. Még az elmúlt évtizedekben is előfordult a *János vitéz* népszerű kiadásaiban a Kukoricza Jancsi névalak, holott a *cz*-t már a kritikai kiadásokban is évtizedek óta *c*-re emendáljuk. Petőfi halmozottan hátrányos helyzetű hőse így – túl a cselekményen – egy akaratlan karrier részese is lett. Miközben a tanulmányok nagy ideológiai lendülettel méltatták népi-plebejus voltát, ragadványnevét a Rákócziak, Kazinczyak, Podmaniczkyak stb. mintájára írták, holott Petőfi már 1847-ben, a *Szécsi Máriában* (így!) Betlennek és Veselényinek nevezte szereplőit...

A másik véglet az egységesen modern, az akadémiai helyesírási szabályzat mechanikus alkalmazásával előállítható íráskép illúziója, aminek persze első-sorban a ritmikai célú költői változtatások esnek áldozatul. Ha máshonnan nem, a ma élő középnemzedék Devecseri Gábor Homérosz-fordításaiból („Férfiuról szólj nékem, Múza, ki sokfele bolygott...”), a fiatalabbak pedig akár az óvodában tanult Weöres-versekből tudhatják („...két csiga őrzi az álmát, / szunnyad az ág sűrűjében”), hogy mindez nem merev és értelmetlen ragaszkodás egyfajta szöveghagyományhoz, hanem századunkban is élő, létező költői szabadság, lehetőség.

Arra pedig, hogy a szöveg rongálásának lehetőségei szinte végtelenek, hűszesztendős példa szolgálhat: a *Fanni hagyományainak* egy, egyébiránt igényesen szöveggondozott és gyönyörűen illusztrált kiadásában a tipográfus sem akart elmaradni, s ezért minden új szövegegység kezdőszavait kurzivalta – függetlenül jelentésüktől.

*Segít-e a szöveghagyomány?*

A szöveg korszerűsítésének gondja értelemszerűen azóta létezik, hogy a nyelvújítási harcot követően a Magyar Tudós Társaság első nemzedéke rögzítette az irodalmi nyelv mércének tekintett rendszerét. Ehhez viszonyítva készültek már a nagy hatású, iskolát teremtő Toldy Ferenc-szövegkiadások. (Erről legutóbb Korompay H. János írt: *Toldy Ferenc kritikai munkássága az 1840-es években*, ItK 1993, 216–225.) Van szerző, akit nemcsak „felfedezett”, hanem máig az ő romantikus szövegkiadási hagyománya érvényesült az életmű fődarabjában. Kármán József a *Fanni hagyományait* saját lapjában, az Urániában közölte 1794/95-ben, így a szerkesztés és a sajtó alá rendezés feladatait is személyesen végezte. A fiktív napló és a levelek töredékességét kiemelten hangsúlyozta: „Elszakadozott töredékek, apró gondolatok, de amelyekből egy szép egészet öszverakhat – a gondolkozó.” Ennek megfelelően a szövegrészeket vízszintes vonallal különítette el egymástól. Toldy ugyanezeket I-től LXIII-ig számozta; ezzel óhatatlanul a lezárttság, a véglegesség, a leltározható hiánytalanság benyomását keltette – nem éppen az író szándéka szerint.

A hagyomány szentesítette szövegromlás lehetősége – paradox módon – a „klasszikus” fogalmában rejtőzik: az ismételt kiadások jelentős mértékben csonkíthatják-rongálhatják a szöveget. (Most nem beszélünk a Szörényi László által „delfinológiá”-nak nevezett jelenségről: az utólagos, kiadói cenzúra külső kényszerítéséről.) Előállhat az a furcsa, groteszk helyzet, ami az *Egri csillagok* esetében: a számos kiadásban koptatott, kötelező olvasmánnyá lett regényben az író fia, Gárdonyi József stilizált át bizonyos részeket, amelyekről a művet először olvasók évtizedeken át, joggal hitték, hogy a saját szövegelemlekeik szentesítette változat azonos a hiteles, eredeti textussal. (Az ő véleményük szólalt meg 1992 nyarán az *Élet és Irodalom* hasábjain, politikai-cenzurális beavatkozásnak tulajdonítva a szövegromlást.) Holott 1967-ben a regény sajtó alá rendezői az író életében megjelent utolsó kiadáshoz, az 1913. évi, negyedikhez nyúltak vissza – igaz, nem teljes következetességgel. Ezzel eleget tettek a textológia egyik princípiumának, az „ultima manus” (az „utolsó kéz”, a végső írói változat) elvének, amely nemcsak a kritikai kiadásoknak alapelve, hanem a népszerűeknek is – kivált, ha a szóban forgó műnek nincs tudományos igényvel megállapított szövege.

Stílszerűen „klasszikus”-nak nevezhető szövegromlások találhatók *Az ember tragédiája* kiadástörténetében. Első, felületes olvasásra is elgondolkodtató, miért nevezné Madách Imre a III. szín szerzői utasításában az első emberpár által, verejtékes munkával birtokba veendő környéket „pompás vidék”-nek –

az elvesztett éden után. A kéziratban még helyesen „pálmafás vidék” szerepelt. A szedéshiba a gondos Arany Jánosnak, a *Tragédia* első sajtó alá rendezőjének figyelmét is elkerülte, és az első kiadás (1861) óta kísértett, több mint száz kiadásban.

*Emendálhatunk-e megszokásból?*

Itt van például a nyelvjárási alakok kérdése. A legfontosabb magánhangzó-eltéréseket és az irodalmi nyelv normatív rögzítése utáni erős stílusértéküket Vörösmarty Mihály már 1837-ben meghatározta az *Elméleti töredékek*ben. A tájnyelv mindazonáltal okozott gondot később is, ha az író nem anyanyelvjárását használta. Tömörkény István ő-zése természetesen hibátlan, a Kiskunfélegyházán született Móra Ferencé (például az *Ének a búzamezőkről* lapjain) már korántsem az, s ugyanez áll Móricz Zsigmond Rózsa Sándor-trilógiájára. Ő persze akkor hibátlan, amikor a saját felső-tiszai, í-ző nyelvjárásában írt. Kétszeresen is igaza volt tehát Péter Lászlónak, aki szerint egyrészt az ő-zést tökéletesen megtanulni szinte lehetetlen, másrészt ebből a szempontból emendálta az említett Móra-regény szövegét.

Az egybeírás terjedése – a rögzülő szókapcsolatok révén – erős és folyamatos tendencia helyesírásunkban. Olykor jelentésmegkülönböztető szereppel is: a múlt században az „egy pár” még néhányat jelentett, napjainkban (így, különírva) „kettő”-t. A változás ismert műcímek esetében is érvényesítendő a népszerű kiadásokban: Arany János egypár balladájának címét ma már *Hídavatásnak*, *Tengerihántásnak*, *Tetemrehívásnak* írjuk. Az *Őszikék* darabjaiban úgyszintén: *Hírlapáruló*, *Tamburás öregúr*. Petőfinél is: *A tintásüveg*, hasonlóképpen Jókainál: *Az aranyember*. Ha (ritkábban) az ellentétes tendencia érvényesült, mint például az utcanevék írásmódjában, ez is kihat a klasszikus címekre és szövegekre: *A Pál utcai fiúk*.

Az egybeírás tendenciája olykor meglepően nehéz döntés elé állítja a sajtó alá rendezőt. *Az ember tragédiája* falanszter-jelenetében, a 3381. és a 3383. sor szellemi hátszágában ott van – Charles Fourier nyomán – az a jóslat, hogy a naprendszer kihűlését megelőzően 4000 évvel a természet jelenségei előrejelzik majd a közeledő katasztrófát; az emberiségnek tehát „négy ezred év” áll rendelkezésére a természetes energiaforrások pótlására. Madách kéziratában a három szó különírva olvasható, az első kettő között talán kisebb szóközzel. Valószínűleg ez vezette félre a szedőt, amikor az első kiadásban „négyezred év”-nek szedte; a változtatás Arany, majd a második kiadásban a szerző szemét is elkerülte. Pedig igaza van Bene Kálmánnak (a Nógrád megyei Múzeumok 1992/93-ra szóló évkönyvében írt erről), hogy a helyes



alak ma már a „négy ezredév”, hiszen a „négyezred év”, azaz 0,004 év = 2,2 óra...

Arra is akad példa, hogy a betűhív kritikai szövegkiadás sem segít a népszerű kiadás sajtó alá rendezésében. Vörösmarty Mihály a *Csongor és Tündé*ben rendkívül tömör metaforákkal dolgozott, amelyeknek értelmezése nem könnyű feladat, ám ennek előfeltétele a pontos szöveggondozás. Az V. felvonásban, a drámai költemény 2939–2940. sorában az országot veszített Fejedelem a hatalom kegyét kereső, hízelgő árulásról mondja:

*Benn szerte vonszolt arczczal a’ boszút,  
‘S gyilkos haragnak rejté szörnyeit.*

A kiemelt rész kétféleképpen olvasható: a „Benn szerte” lehetne akár kettős helyhatározó is – ezt az értelmezést látszik erősíteni Taxner-Tóth Ernő szövegkritikai jegyzete a kritikai kiadásban, amelyből megtudjuk, hogy eredetileg „Benn szerte ránczolt arczczal...” volt a sor, a töprengő intrika ábrázolására. Ebben az esetben mai, népszerű kiadásban vessző különítené el a két határozószót. A másik értelmezés szerint a „szerte” itt igekötő, a jelzős szerkezet jelentése kb. „kényszerűen körbehordozott” – tehát: „szertevonszolt arccal.” (Az utóbbi megoldás tűnik a valósnak.)

A görög mitológiának és nyelvismeretnek óriási szerep jutott klasszikus irodalmunkban. A görög nevek átírásáról az érvényes helyesírási szabályzat 219. pontja intézkedik: ezeket „a bennük szereplő magyar betűk hangértéke szerint kell olvasni” és írni. A rutinszerű alkalmazás azonban itt is megtréfálhatja a sajtó alá rendezőt. Az *ember tragédiája* V. színében az átírás látszólag egyszerű, hiszen a nevek ritmusértéke sem változik problémás módon: Crispos > Kriszposz, Thersites > Therszitész, Miltiades > Miltiádész, Hades > Hádész stb. A szerelemistennő, Aphrodité neve kétszer is szerepel, Éva-Lucia szövegében, a 879. és a 885. sorban. A jambusba helyezve Madách mindkétszer egyéni helyesírást használt: Aphrodíte; a név végén a latinus írásmód szerint *e* állt. Az első kiadástól kezdve azonban szövegromlás és következetlenség figyelhető meg: a 879. sorban Aphrodite, a 885.-ben pedig Aphrodíte olvasható. A szöveggondozónak itt (a kézirat alapján) nyilvánvalóan emendálnia kell. Mechanikusan viszont Aphrodítét kellene írunk. Ezzel azonban újabb szövegromlást indítanánk útjára: verssorba helyezve, rontanánk a jambust, Madách pongyolább verselőnek tűnne. (A szöveghelyre szintén Bene Kálmán hívta fel a figyelmet.) Hasonló a helyzet a 984. sorban: Athéne Pallasz. Előírászerűen – Athéné – ugyancsak a versmérték ellen dolgoznánk.

Hasonló probléma rejlik a *Bánk bán*ban. A kóbor lovagot benne Katona – bár kétségkívül nem következetesen, amint az Orosz László kritikai kiadásából és Beke József *Bánk bán-szótár*ából kiderül – többnyire „Bíberách” alakban szerepeltette, a ritkább „Bíberách” mellett. A népszerű kiadások meghozták a harmadik változatot: „Bíberach.” Az átírás esetét analógiának véve, az irodalmi név német eredetije „Bieberach” lehetett, ami kiejtve „Bíberách”-nak hangzik, megőrizve az erősebb, szóvégi *ch*-t. Mindez a drámai jambus minőségét is érinti. A kiadói szöveggyógyomány és a megszokás rossz tanácsadónak bizonyulna: a népszerű kiadásokban is az egységes „Bíberách” alak ajánlható. (Az egykori kiejtésből származó ritmus- és rímproblémákra a verses szövegek gondozása kapcsán még visszatérünk.)

A megszokásból történő szöveggyógyozás ellen érvelnek azok az esetek is, amikor – Horatiusszal szólva – „néha a jó Homérosz is szundikál”, azaz az író követett el tollhibát. Mikszáth Kálmán a *Szent Péter esernyőjében* a glógovai „mágnácsok” sorában szerepelteti KlincsoK György molnárt. A zárófejezetben újra előkerül: ő kezdte el a gyűjtést az esernyő új ezüstnyelére. Csakhogy itt már KlincsoK *Istvánnak* hívják. Jókai Mór a *Cigánybáró* lapjain Botsinkay Jónásnak három, eltérő születési dátumát használja – amint arra az új, százkötetes népszerű életmű-kiadásban lapalji jegyzet utal is.

A toll és a nyomda ördöge után meg kellett ismerkednünk a számítógép ördögével is: a ritkítás egészen a legutóbbi időig a kiemelés egyik nyomdatechnikai módja volt; napjainkban a sorkizárás folyománya, tartalmilag közömbös helyeken. Bizony megfontolandó, hogy az író kiemelte mondanót másképpen, de egyértelműen hangsúlyozzuk a jövőben.

#### *A cím az irodalmi mű része*

A Népszabadság 1993. május 20-i számában Szántó Jenő *Hát ebben ki a ludas?* című cikkében a „Lúdas Matyi” Fazekas Mihály óta ingadozó írásmódját tette szóvá, azzal a mögöttes problémával: tehető-e köznyelvi, helyesírási normává az egyszerű, költői nyelvhasználat? A közkeletű „Ludas Matyi” alakkal szemben a Fazekas alkalmazta „Lúdas Matyi” ma már egyértelműen a hexameter verskényyszerének tűnhet. A költő azonban csupán anyanyelv-járását használta (a Debrecen környéki *ú-s* ejtést a hivatkozott cikk is említi); ráadásul munkáját 1804-ben írta, nyomtatásban 1815-ben jelent meg – vagyis mindez az irodalmi nyelv normáinak rögzülése előtt történt. Mivel a cím textológiai szempontból (is) a mű része, a *Lúdas Matyi* az elbeszélő költemény élén megőrzendő. Ha nem is nagy számmal, de más XIX. századi példákat szintén említhetünk. Petőfi *Liliom Petije* (1844) mellett például Arany János

három disztichonból álló emlékversét 1858-ból, a pályatársnő emlékére írott *Kempelen Ríza sírkövére* című epigrammát, amelyben a háromszor előforduló Ríza névalak szintén ritmikai indítású, egyéni ortográfia.

A *Lúdas Matyi*-példa azonban egy másik jelenségre is felhívja a figyelmet. Fazekas műve egyike lett a nemzeti irodalom fődarabjainak, címadó hőse jelképpé vált. Készült belőle több színpadi műfajban dramatizálás, film és rajzfilm, kölcsönözte nevét füzetsorozatoknak, satirikus sajtótermékeknek. Minthogy ezek egyike sem íródott hexameterben, a cím a köznyelvben „Lúdas Matyi” lett. Így viszont sajátos jelentésmegkülönböztetés alakulhatott ki, a „Lúdas Matyi” immár kizárólag Fazekas Mihály munkájára érvényes.

Más kiindulási helyzetből, hasonló következtetéssel szolgálhat Gárdonyi Géza címadása. Két legsikeresebb regényének párhuzamos címtörténete van: Az egri csillagok és A láthatatlan ember első folyóirat-közlésük alkalmával még névelős alakban szerepeltek, a kötetközlésben már anélkül: *Egri csillagok*, *Láthatatlan ember*. Az utóbbi esetben megint fennáll a jelentésmegkülönböztetés lehetősége. A végleges cím nemcsak pontosabban utal az írói szándékra („Az embernek csak az arca ismerhető, de az arca nem ő. Ő az arca mögött van. Láthatatlan.”), de egyúttal elkülöníti Gárdonyi hun regényét H. G. Wells *A láthatatlan ember* című munkájától (eredeti címe: *The Invisible Man*), amely valóban egyetlen, önmagát észlelhetetlenné tevő személyről szól.

A címben az idézőjelnek is fontos szerepe lehet. Arany János az *Őszikék* ciklusának egyik legismertebb darabjára, *A tölgyek alatt* című versre (1877) ingerült és dilettáns válaszverset kapott. Erre ő is költeménnyel válaszolt 1878-ban, ami értelemszerűen kapta „*A tölgyek alatt*” címet. Szintén az *Őszikék*ben található, 1877. július 12-i keltezéssel, „*A hazáról*” című nyolcsoros is. Minthogy Arany az idézőjelet mindig teljességgel megbízhatóan használta, akár önmaga, akár más gondolatát hozta vissza, a gyanú némi filológiai utánjárással ezúttal is igazolható. Két héttel korábban, 1877. július 1-jén Tóth Kálmán a Pesti Naplóban jelentetett meg ilyen címmel verset, s ez adott alkalmat Arany számára, hogy többször megírt morális problémáját a szájas hazafiságról újra megfogalmazza, mintegy elmeditálva pályatársának a címben visszaidézett sorain.

#### *A központozás gondjaiból*

Az interpunkció jelentésmódosító fontosságáról latin és magyar példamondatokat minden literátus ember tud idézni. Friss példánk a szöveggondozás közelmúltjából való. Király Erzsébet az Irodalomismeret 1993. évi 1–2. szá-

mában számolt be a *Szigeti veszedelem* legutóbbi sajtó alá rendezésének tapasztalatairól: *Egy iskolai Zrínyi-szövegkiadás tanulságai*. Rögtön a hősköltemény I. énekének 2. szakaszában, a témamegjelölés során tanárt és diákot egyaránt zavart a két sor közötti vessző:

Fegyvert s vitézt éneklek, török hatalmát,  
Ki meg merté várni Szulimán haragját.

Nem volt világos, hogy az „arma virumque cano” magyar változata után miért a „török hatalmát” emeli előre a költő, amit a következő sorban a „Szulimán haragját” fordulat amúgyis szépen hoz. Magyarázatul maradt a meglehetősen lapos közhely: Zrínyi ezen a közvetett módon is, az ellenfél fölértékelésével dédapja dicsőségét akarta kiemelni. A mostani írásjel-átthelyezés megoldást kínál:

Fegyvert s vitézt éneklek, török hatalmát  
Ki meg merté várni, Szulimán haragját.

A második vessző két irányban hat, a propozíció vélhetően eredeti értelmében ragyog föl.

Az írásjel, jelesül a vessző pótlása is lehet az emendálás feladata. Az *Egy gazdátlan csónak története* című Molnár Ferenc-kisregény egyik mondatából (az író *Műveinek* Franklin-kiadásában is) nyilvánvalóan és értelemzavaróan hiányzik a központosítás. A fiatal hősnő, Wald Piroska családjáról ez olvasható: „...ügyvéd volt az apja s a mamája egy nagy, nyúlánk, szőke asszony, aki a zsúrokon az ablakfüggöny mögül suttogott a fiatalemberekkel.” Nem mindegy, hová tesszük ki a hiányzó vesszőt. Ha ugyanis a „mamája” után, akkor mindkét szülő foglalkozása ügyvéd. Helyesen viszont: „...ügyvéd volt az apja, s a mamája egy nagy, nyúlánk, szőke asszony...” A mondat kulcsfontosságú a cselekményben: a sikeres, munkamániás apa fel sem merül a tragikus sorsú bakfis számára tanácsadó barátként, amikor anyjával kerül szerelmi konfliktushelyzetbe egy hírlapíró miatt – amint azt a mondat második fele egyébként sejteti is.

Petőfi eredeti szándéka szerint az *Egy estém otthon* „jó öreg kocsmáros” fordulata csak a kedves jelzőket halmozta apjára, *A boldog pestiek* című vers négyyszer ismételt refrénje pedig („Mi boldog pestiek!”) egyértelműen a többes szám első személyt jelentette az egykorú olvasónak. Ma: a „jó öreg = nagyon öreg”, a „mi boldog = nagyon boldog”. Népszerű kiadásban tehát indokolt a vesszők kitétele: „jó, öreg kocsmáros” és „Mi, boldog pestiek!”

A központosítás változásával akkor is feladatként kell számot vetnünk a szöveggondozás során, ha az írásjelek egyébiránt a helyükön vannak. Az interpunkció érzelmkifejező szerepe halványodóban van, s az érvényes helyesírási szabályzat ezt a változást a maga ellentmondásosságában, felemásan rögzíti. A 148. pont így intézkedik: „...a közszavakat is nagybetűvel kezdjük minden szöveg, valamint – pont, kérdőjel, felkiáltójel és bizonyos esetekben kettőspont után – minden új mondat élén...” A példaszöveg Jókai Mór regényéből, az *Eppur si mouve*-ből való. Ugyanitt egy megengedő félmondat is található: „Az általános szabályoktól – stilisztikai okokból – csak a szépírók szoktak olykor eltérni.” A szövegbe ékelődést jelző írásjelekkel foglalkozók közül a 250. pont visszatér erre a kérdésre: „Érzelem kifejezésére – főleg régies vagy szépirodalmi jellegű szövegekben – a mondatba felkiáltójel vagy kérdőjel is beékelődhet. Az ilyen közbevetett felkiáltójel vagy kérdőjel után a mondat természetesen kisbetűvel folytatódik...” A példa itt Petőfitől van, a *Levél Arany Jánoshoz* két versmondata. A sajtó alá rendező, aki kb. századunk húszas-harmincas éveiiig mind prózában, mind versben tömegesen találkozik a felkiáltójel és a kérdőjel mondaton belüli alkalmazásával, nem tarthatja szerencsésnek a mai szabályzat szövegpéldáit:

A 148. pontban

„Mi volt a diákok vétsége? Hogyan védelmezték magukat? Milyen nagy dolgokat vágott oda a vaskalaposoknak Jenőy? Hát Barkó hogy replikázott nekik tatárul, törökül, perzsául!”

A 250. pontban

„Meghaltál-e? vagy a kezedet görcs bántja, imádott / Jankóm?...”  
 „Most veszem észre, hohó! mind, amit mondtam, hazugság, / Csúnya hazugság volt.”

A példamondatok mintha azt sugallnák, hogy prózai szöveg esetén a mai helyesírási szabály érvényesül (felkiáltójel és kérdőjel utáni nagy kezdőbetű), míg versben inkább megőrizhető az archaizmus, a 250. pont példája alapján. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. Az *Eppur si mouve* idézett lapjánál maradván: az első kötetkiadás, az 1872. évi szerint (I, 76) rögtön a fenti mondatok után, amelyek Jókainál is az idézett ortográfia szerint állnak (a „csittvári krónikáról” szólva), ellenpélda is akad: „A ki nem tudta is, hogy mi az a csittvári krónika? annyit tudott róla, hogy az egy tüzre-máglyára keresett drága könyv, melyben az ország minden elvesztett jussai vagynak megírva! melyet két diák, anno 1802-ben a nagy tüzből szabadított ki!” Ha a 148. pont szerint emendálunk, tehát a két jelölt helyen vesszőt alkalmazunk („...krónika, annyit...” és „...megírva, melyet...”) és a mondat végére pont

kerül – mint az 1965. évi kritikai kiadásban –, előttünk áll az igazi probléma. A mechanikusan alkalmazott helyesírási korszerűsítéssel eltűnhet egy érzelmi, indulati fokozat a szövegből; ugyanakkor az egy művön belül is nagyszámú előfordulás miatt az emendálás sem kerülhető el, mert a tömegesen megőrzött archaizmus határozottan riasztja a népszerű kiadás olvasóját, hiszen ő a 148. pont kötelező iskolai normáját ismeri, tanulta.

Ezen a ponton a sajtó alá rendezőnek kell döntenie, olykor sorozatban egyedi elbírálás alapján. A példaszöveg ezúttal Petőfi prózájából való, az *Úti levelek Kerényi Frigyeshez* VI. darabjából, amely a Júlia-szerelem alakulásáról és a költő eljegyzéséről számol be, tehát egy igen csak fontos, érzelmileg felfokozott élethelyzetről. Íme, a három mondat, háromféle emendálási lehetőség:

„Királyságomat egy lóért! kiáltja  
III. Richard.”

„Dicső, dicső leány! téged kerestelek  
ifjúságom kezdete óta.”

„...én nem olyan vagyok, amilyen-  
nek látszom, amilyennek a világ lát-  
ni akar! s ő mégis engemet válasz-  
tott.”

„Királyságomat egy lóért! – kiáltja  
III. Richard.”

„Dicső, dicső leány, téged kerestelek  
ifjúságom kezdete óta!”

„...én nem olyan vagyok, amilyen-  
nek látszom, amilyennek a világ lát-  
ni akar! S ő mégis engemet válasz-  
tott.”

Az eredmény az első és harmadik példában megnyugtató. A második esetben azonban csak megközelítő, mert az örvendező-magasztaló felkiáltás érzelmi feszültségére következő vallomás-kinyilatkoztatás biztos nyugalma óhatatlanul elvész, ha egyetlen mondatba vonjuk össze őket. Ezért itt is a szétválasztás látszik a jobb korszerűsítésnek: „Dicső, dicső leány! Téged kerestelek ifjúságom kezdete óta.” Kétségtelen, hogy a népszerű kiadások zöme ezt a szövegproblémát ma még áthidalja, az eredeti központosítás megtartásával. A megírás óta eltelt időszak növekedésével azonban ez egyre kevésbé tehető meg.

És akkor még nem is foglalkoztunk az egyes alkotók egyéni interpunkciós megoldásaival...

#### *Verses szövegek textológiája*

Az általános irányelv itt is egyetlen mondatba sűrítendő: „Verses szövegek mai, népszerű kiadásakor – szemben a kritikai kiadások betűhív közlési gyakorlatával – minden olyan esetben mai helyesírással emendálhatunk, ha

ez a vers ritmusát és rímminőségét nem befolyásolja. Ellenkező esetben az eredeti szóalakok őrzendők meg.” Természetesen akkor is, ha a szedő vagy az olvasó ún. szépérzéke ezt szokatlannak érzi:

Lelkem gyűrű, egy acélgűrű; de  
Láthatsz benne drágaköveket.  
(Petőfi Sándor: *Arcképpemmel...*)

A megszorítás azonban újabb szöveggondozási feladatokat jelenthet.

Kezdjük mindjárt a ritmussal, azzal a korántsem egyszerű kérdéssel, hogyan skandálták a régi magyar metrikus verset. Az 1832. esztendő, a *Magyar helyesírás és szóragasztás főbb szabályainak* megjelenése e tekintetben még kevésbé korszakhatár, mint azt a prózánál tapasztaljuk. A mindig helyesen és korszerűen író Arany János a *Szondi két apródjában* (1856) is el-eljátszik a kettős ritmizálás adta költői lehetőségekkel: a ballada 4., 6. és 22. sorában kopja, a 14.-ben és a 46.-ban kopia, sőt az 5. sorban ifiu olvasható – mennyire tárgyhoz simul mindez, felidézve egyúttal a forrásul szolgáló törtéiás énekek hangulatát is! Hogy valóban erről van szó, azt a vers első, még *A két apród* címet viselő, mindössze négy soros töredéke bizonyítja, amelynek utolsó sorában már együtt van a két megoldás: „Kopja tövén két szép ifiú.”

Nemcsak a történelmi személynevek ipszilonja fölött figyelmeztetett egykor a két pont a diftongus kerülésére: a Garaý három, a Fáý két szótagjára, ha történetesen versbe emelték őket. Ugyanígy még a XIX. század közepén is általánosan jelölték a Zeüsz alakkal, hogy itt az *eu* nem diftongizálható. Szabó G. Zoltán a Kölcsey kritikai kiadás verskötetének munkái során figyelt fel arra, hogy az *Ohajtás* (1813) disztichonjaiban még természetes módon váltakozik a kettős ütemezés; ez ma már a helyesírásban nem jelentkezik:

— u u | — — | — — | — — | — u u | — — |  
Légyenek érzéseim, szentek, mint isteni lantnak  
Zengzete, Thespiadák, Tempe virányi felett.  
Éltemet esti homály kékellő leple borítsa,  
— u u | — u u | — | — u u | — u u | —  
Gyenge szerelmeimet védje viszontszerelem...

Noha már 1770-ben leírták, hogy az *a* határozott névelő és az *e* mutatónév más „közös (anceps)”, azaz rövid és hosszú szótagnak egyaránt ütemezhető, a kérdés a XIX. századelő prozódiai vitáiban ismételten előkerült, a tényleges változás pedig csak jóval később lett ritmuskényszerből költői lehetőség.

Vörösmarty Mihály epigrammájában, a *Méhben* (1830) a határozott névelő mindkét ritmusértékben, az *e* pedig már rövid szótagként fordul elő:

— — | — — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — —  
 Hulló harmatnak szeretője, s a harmatos ágé,  
 — ∪ ∪ | — — | — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | —  
 Mézajakú, kis raj, nyugszom e rózsa megett.  
 Engem az illatnak szédíte meg árja, csapongót,  
 — — | — — | — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | —  
 S mellyet nem sejték, a tövis éle megölt.

(A második sorban a *mézajakú* ma már egybeírandó, a két jelző közötti és az értelmező utáni vesszőt pótoljuk, a negyedik sor *mellyet* alakja viszont nem emendálható.)

Fontos, olykor egyenesen ritmuskiegyenlítő szerep jutott a metrumban az indulatszavaknak. Az *ah*, az *oh* és a *hejh~hajh* egyaránt hosszú szótagnak számított; az ettől való eltérést a költők általában gondosan-pontosan jelölték, mint Vörösmarty 1831-ben:

Mit késel, o, lányka,  
 E szívre omolni?  
 (Vágy)

vagy Petőfi 1848-ban:

Odahagyta atyáid, o, nemzet, o, nép!  
 (Forradalom)

(Az utóbbi versből egyébként két példa is idézhető arra, hogy az *oh* hosszú szótagot jelentett.) Ilyen esetekben nem lehet korszerűsíteni: a *hajh~hejh* nem rövidíthető tetszés szerint a ma bevett *haj~hej* alakra (magánhangzó előtt rövid lenne a szótag). Sőt: az *oh* esetében – éppen a ritmikai tévedések elkerülése érdekében – célszerű az *oh* alakra egységesíteni.

Nemcsak XVIII., de XIX. századi verses szövegek sajtó alá rendezésekor is jó tehát kéznél tartani Négyesy László könyvének, *A mértékes magyar verselés történetének* (Bp., 1892) táblázatát a vitatott, egykori prozódiai kérdésekről vagy Orosz László újabb keletű irodalomtörténeti füzetét *A magyar verstani eszmélkedés kezdeteiről* (Bp., 1980). Mi harmadikként Szentmártoni Szabó Géza alkalmi összeállítását használtuk (a szerző szívességéből), amelyet ő 1994-ben az MTA Irodalomtudományi Intézetében tartott textológiai



vitaülésre készített, amikor Balassi Bálint kétes hitelű verseiről értekezett. XVI. századi példáira XVIII–XIX. századiak rímelnék: a szöveghagyományban olykor évszázados gyakorlat testesült meg.

Ennek tudatában gyakran lehet szükség akár arra is, hogy a szöveg gondozója tájékozódni igyekezzék a korbeli köznyelvi kiejtés kérdésében. Kivált fontos ez rímhelyzetbe került szavak esetében. Arany János 1877. november 4-éről keltezte *Almanach 1878-ra* című versét; az Akadémia épp visszavonult főttkára, kézbe véve utolsó ottani munkáját, az általa szerkesztett 1878-as évkönyvet, annak kalendárium-rovatát lapozgatta és elmerengett a számára szokatlan, új társadalmi szokások terjedésén. Ezek sorában említi az újévi üdvözlések küldését is:

S egy „szellemdús” játék (amelynek  
Nem kellett nagy *heuréka*)  
A pénz-pazarláshoz időd is  
Ellopja: a „b. u. é. k.”

(Kiemelés az eredetiben – K. F.) Az újévi jókívánság ma – kiejtve – kétszótagos betűszó („buék”), a versben a szótagszám és a rímképlet alapján azonban a költő még hangonként ejtette, betűnként írta. A (tisza) rím tehát: „héuréká” – „bé-u-é-ká”. Arany egyébként fölöttébb kedvelte, poétai játéknak tekintette az idegen szavak, nevek rímbe helyezését. Rímhelyzettel igazolható az a tény is, hogy Arany, Shakespeare, Burns, Moore magyar fordítója nem beszélt, csupán értette-olvasta az angol nyelvet. Az alábbi rímnek ugyanis csak így van értelme:

Egy szóba’ most ezen per  
Kiengesztelve lőn:  
Zeng édesen: *remember!*  
Át téren és időn.  
(*Wohl Janka emlékkönyvébe;*  
kiemelés ismét az eredetiben.)

Szentmártoni Szabó Géza említett összeállítása „a latin vagy latinizált szavak régi magyarországi kiejtésé”-re is kitér. Példáit ezúttal szintén folytathatjuk a XVIII–XIX. századból. Bessenyei György drámájában, az *Ágis tragédiájában* (1772), amely Toldy Ferenc óta korszakhatár az irodalomtörténetben, semmi okunk a szereplők nevét nem az írásmód szerint ejteni, amint azt rímhelyzetük bizonyítja: Leónidás – hánykódás (Első játék, első jelenés), Ámfaressel – a zengéssel (hatodik jelenés), Ágézilaussal – a trónussal (Második játék,

első jelenés), Ágistúl – igen dúl (Harmadik játék, második jelenés). Hogy az *s* nem *z* vagy (latinosan) *sz* hangot jelölt, hanem valóban *s*-nek, illetve *zs*-nek kellett ejteni (és ma sem emendálható latinusra), azt Kölcsey Ferenc a *Vanitatium vanitas*ban (1823) is igazolta:

És ti bölcsek, mit hozátok  
Ami volna szép *s jeles?*  
Mámor bírta koponyátok,  
Plato s Aristoteles.

A Czuczor–Fogarasi szótárban, az 1867-ben megjelent IV. kötetben ennek megfelelően a Mózes név még a Mózsés alá utalózva szerepelt. Amikor Arany János a *Bolond Istók* II. énekében (1873) decemberi színészepizódjára (1836) emlékezik, és a kollégiumot, amelyet elhagyott, „»Pallás'« vén laktanyájának” nevezi, Losontzi István *Hármas kis tükör* című verses országismerető könyvére utalt vissza; ennek első kiadása éppen egy évszázaddal korábban, 1773-ban jelent meg. Benne ez olvasható:

Debrecent is láthadd szép iskolájával,  
Hol lakik a *Pallás*, gyászos táborával.

Minthogy a „Mondjad, hogy Pallashoz készülök indulni” sor már a Csákydaloskönyvben is szerepel, feltételezhetően hasonló olvasattal, a költő itt több évszázados kiejtési hagyományt rögzített, amelyet a népszerű szövegyiadásokban is figyelembe kell vennünk. Ellenpéldaként Vörösmarty Mihály IV. ódája hozható fel (1817/18-ból), melyben barátjának a székesfehérvári cisztercita gimnáziumban töltött éveket idézte fel:

Még egy váras ölen izzadozánk együtt  
Pallasz mennyei lánczain.

Úgy tűnik, határozott felekezeti különbség is észlelhető.

A rímminőség szabta megőrzés szép példáit lehet XIX. századi lírikusainktól idézni. Az *Ivás közben* című Petőfi-helyzetdalban (1844) az ittasság benyomását groteszk rímelés erősíti. A 31–34. sorban például így:

Tyhű, látjátok, ott az könnyen  
*Megesik,*  
Mert a katonai pálya  
*Fene sik;...*

A „sik” itt (amint azt a kritikai kiadás meg is jegyzi) „síkos”-at jelent, a magánhangzó azonban a rím megőrzése céljával röviden tartandó. Hasonló a helyzet a *Toldi* egyik legszebb hasonlatában (IV. ének, 22. versszak):

De azért nem hal meg, csak olyaténképen[,]  
Mint midőn az ember elrejtezik mélyen...

Az emendálás elfogadható viszont az olyan (ritkább) esetekben, amikor a rímhívó és a rím együtt változott mai helyesírásunkban. A *Magányban* című Arany-versből idézünk:

Csüggedve olykor hagyja lomha gépül > gépül  
Magát sodorni az ember fia:  
De majd, ha eszmél s öntudatra épül > épül  
Feltűnik egy magasb hármónia.

A szöveggondozás során a köznyelvből már régen kiavult problémákkal is foglalkoznunk kell. Az aposztróf használata (a névelő, kötőszó rövidülésekor, valamint a birtokos személyrag és a tárgyrag jelöletlensége esetén) már a múlt század közepén eltűnőben volt. Ritka, megmaradt versbeli eseteire ezért különös gonddal ügyelünk, akár ragcsonkulást, akár hangzó- vagy szótagkivetést jelölnek. Arany János például élete végéig használta ezt a lehetőséget – hol komolyan, hol játékosan. Legutolsó verseiben is találunk idevonható (és az emendáláskor megőrzendő) példákat:

Az ember addig hurú't, [ige]  
Míg egyszer megmurút [oláh szó]

És a vélhetően végső strófa, az 1882. március 2-áról keletkezett *Sejtelem* 1–2. sorában:

Életem hatvanhatodik évébe'  
Köt engemet a jó Isten kévébe...

Arany nyelvi alkotóképzelete és merészsége, kivált az *Őszikékben*, ennél izgalmasabb eseteket is produkált. A *Rangos koldus* 32. sora így festett:

Hogy' fogadd el? nem tudod.

A *Hogy'*? itt *Hogyan?*-t jelent, az aposztróf elhagyása veszélyezteti a sor helyes értését és hanglejtését. Az emendálást itt bizony rossz lelkiismerettel hajtjuk végre, miközben a kérdőjel utáni nagy kezdőbetűt gond nélkül ja-

vítjuk. A *Vörös Rébék* című ballada 75. sorában az aposztróf több szótagot ránt össze:

Varju mind' kíséri: „kár!...”

A *mind'* jelentése itt *mindegyre, mindig, mindétig*, az elízió teljesen egyéni; aposztrófja megőrzendő ma is, miközben a *Varju* szintén eredeti formájában marad, a *Kár!* nagy kezdőbetűjét pedig emendáljuk.

### *Drámaszövegek textológiájáról*

Noha a közlésre szánt drámaszövegek megválasztásánál is érvényes az „utolsó kéz” elve, célszerű felkutatni (ha ez lehetséges) a színpadi ősbemutató példányát. Általában a kiadott szöveg a terjedelmesebb, hiszen nem tünteti fel még a színrevitel során óhatatlan húzásokat, törléseket. Ritkábban, de előfordul, hogy a színpadi textus a teljesebb. Az első magyar népszínmű, Szigligeti Ede *Szökött katonája* (1843) az éppen folyó országgyűléshez intézte zárómondatait Völgyi ezredes szavaival: [„A törvényalkotó nemesség tanulja becsülni és szeretni rokonilag azon osztályt, mely most vagyonnal és vérével leginkább áldozik a hazának, a honvédelemre pedig hozzon olyan törvényt, hogy minél kevesebb szökött katona legyen!”] A nyomtatásban még meg nem jelent szövegrész pótlása mindenképpen indokolt – akár az általunk használt jelöléssel is.

A drámaszöveg mindig adott helyzetben, színpadi szituációban hangzik el, és ezt feltétlenül figyelembe kell venni a sajtó alá rendezés során. Madách Imre *Az ember tragédiája* VI. római színének orgia-jelenetében Hippia és Cluvia „kéchölgyek”-kel egymással versengő dalt énekeltet; a refréneket a dőzsölő társaság visszhangozza. Természetesen ezt csak akkor teheti, ha a dallamot és a szöveget egyszer már hallotta. Madách ennek fontosságát a kézirat átolvasásakor felismerte, és a folyamatosan írt dalszöveg elé a megfelelő helyeken odaírta a „(mind)” utasítást. Az első kiadást gondozó Arany figyelmét ez elkerülte, így Hippia dalának refrénjét („S a mámor, az édes mámor, / Mint horpadt sírokat a nap, / Létünk megaranyozza”) a kórus nem ismételte, Cluvia énekében viszont akkor is fújták a visszatérő sorokat („Örüljünk, okosabb világ van, / Örüljünk, hogy mi élünk abban”), amikor az még szólóban sem hangzott el. A hiba több mint száz kiadást ért meg...

A drámaszövegek gondozása szorosan összefügg a tipográfiával; hiszen a három összetevő – a szereplők megnevezése, a szerzői utasítások rendszere és a voltaképpen dialógus/monológ – egymástól markánsan különítendő el. Az utóbbi gondozása aszerint történik, prózai vagy verses-e. A szerzői

utasítások azonban a verses drámákban is prózaszöveggé emendálhatók. A verses dialógusok egy-egy sora, erős feszültségű jelenetekben, olykor több szereplő között oszlik meg, ezért javasolható megoldás ennek pontos vezetésére – népszerű kiadásban is – a textus ötsoronkénti számozása. A kritikai kiadások ezt általában felvonásonként újrakezdi, mert a szövegváltozatok hivatkozása így egyszerűbb – népszerű edíciókban a sorszámzás akár folyamatos is lehet. Így megtudhatjuk, hogy a *Bánk bán* 2661, a *Csongor és Tünde* 3672, a *Tragédia* 4117 verssorból áll. Ezek korántsem öncélú számadatok, hanem a műhelymunka adalékai az irodalomtörténet számára. A gondos írói elképzelések bizonyítéka például, hogy Vörösmarty a ponyvára szánt *Csongor és Tünde* terjedelmét az „Előfizetési jelentés”-ben megnevezett minta, az Árgirus-história kb. négyszeresére tervezte; ára pedig a még elfogadható 1 pengőforint lett, a ponyvahistóriáénak kb. ötszöröse. A *Tragédia* esetében egyenesen nélkülözhetetlen a sorszámzás. Már az első, 1861. évi kiadásból „eltűnt” két sor a IX., a párizsi színből, holott benne voltak a kéziratban, sőt Arany sem kifogásolta őket a sajtó alá rendezés során, s nincs nyoma cenzurális beavatkozásnak sem. Ádám-Danton mondja bevezető tirádájában: „Nem gondolok nevemmel, légyen átkos” (2141. sor), majd a Márkival folytatott párbeszédben, a helyzetre utalva, megjegyzi: „E guillotine is szinte hallgatódik.” (2215. sor) De hozhatnánk példákat „vándorló” sorokról is, amelyek – sorszámzás híján – értelmetlenné torzították a római szín vagy az úrjelenet egy-egy részletét.

Az elmondottakat – a drámaszöveg összetevőinek megkülönböztetéséről, a lépcsőzetes sorok számozásának szükségességéről – együttesen is szemlélteti szövegpéldánk, a *Bánk bán* III. felvonásából.

- |     |                   |          |                |
|-----|-------------------|----------|----------------|
| 751 | (Kívül az ŐR):    | Ki vagy? |                |
|     | SZÓZAT:           |          | Szabad magyar. |
|     | AZ ŐR:            |          | Mi jelszavad?  |
| 752 | SZÓZAT:           | Melinda. |                |
|     | PETÚR:            |          | Jön.           |
|     | BÉKÉTELENEK:      |          | Ki az?         |
|     | SIMON:            |          | Melinda?       |
|     | BÁNK BÁN (belép): |          | Bánk.          |

\*

A vázolt szövegtani problémák sora, a példatár még hosszan folytatható. Akit pedig ennyi sem tudott meggyőzni arról, hogy a klasszikusok népszerű kiadásának szöveggondozása nem méltatlan robotmunka, hanem vérbeli irodalomtörténészt kívánó feladat, annak a számára felidézzük József Attila 1937 első feléből származó, kétsoros, interpunkció nélküli töredékének esetét:

És ámulok  
hogy elmulok

Az 1952. és az 1955. évi összkiadásokban „Én ámulok” állt – hallhatunk-olvashattunk is eleget, elmélyült elemzéseket a veszélyeztetett személyiség védekező, kompenzáló hajlamáról, a költői öntudatról stb. Azután jött Stoll Béla – és a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött kéziratról elolvasta és kiadta a helyes szöveget: „És ámulok...”

A megfelelő szöveggondozás mindenféle olvasmányélmény, értelmezés, magyarázat nélkülözhetetlen előfeltétele.\*

\* A tanulmányban szereplő vitatott példák és megoldások mindegyike létező kiadásból származik. Kiadót, sajtó alá rendezőt és évszámot azonban nem adtunk meg; nem a körülmények, hanem a jelenség a lényeges.

## Mezey Lászlóra emlékezve

1984-ben halt meg vasúti baleset következtében, hatvanhat éves volt ekkor. Munkásságának tüzetes megmérése még várat magára. Nagy kár. Tanulmányait csak lapozgatva is kitűnik, hogy *Horváth János, Hajnal István és Szekfű Gyula* tanítványaként művelődési múltunk sokoldalú kutatója volt. A mediavisztika számtalan ágát művelte a kodikológia, a paleográfia, a diplomatika, a teológia, a jogtörténet, a liturgiátörténet, az egyház- és intézménytörténet széleskörű ismeretével. Munkásságát két központhoz lehet rendezni. Az egyik: mai műveltségünk gyökereinek kutatása a korai feudalizmus századaiban. A másik: textológiai és kodikológiai vizsgálatai során az 1526 előtti könyvanyag és szövegelemek feltárása.

Műveinek bibliográfiája tükrözi,<sup>1</sup> hogy tudományos pályáját végigkísérte az európai és magyarországi irodalmi műveltség és művelődési kapcsolatok számos kérdése. Hadd utaljak arra, hogy több tanulmányában és könyvében mutatta be a magyarországi irodalmi műveltség elindulását. Bemutatta, miként bontakozott ki a fejlődés az Árpád-kor végének népi, vallásos mozgalmáiból. Több írásában foglalkozott az *Ómagyar Mária-siralommal* és a Margit-legenda eredetkérdésével. Bebizonyította, hogy a Mária-siralom a női hallgatóság számára készült a középkori laikus nőmozgalmat, a beginizmust jellemző tartalommal.<sup>2</sup> Fényt derített az *Ómagyar Mária-siralom* és a Margit-legenda európai összefüggéseire.<sup>3</sup> Kutatási eredményeit *Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpád-kor végén* című művében foglalta össze (Bp., 1955).

A magyar írásbeli kultúra kezdeteinek és kultúrahordozóinak körét továbbfejlesztve új területeket tárt fel: elsősorban a latinul tanuló deákok szerepét nemzeti műveltségünk megalapozásában. *Deákság és Európa. Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlatja* című monográfiájában (Bp., 1979) kibontakozott egy társadalmi réteg, a latin nyelvű deákság képe, mely Szent István korától kezdve szolgált a magyar társadalom írás iránti igényét a jogszolgáltatástól az irodalomig. Kimutatta a deákság kapcsolatait a korabeli Európa intézményeivel, iskoláival, az úgynevezett antik örökséggel. Tág látóhatárral tekintette át az európai műveltség egész területét az antik Róma utolsó századaitól kezdve a XIV. század végéig. Európai szemléje Bizáncot is magába foglalta, igen alaposan felmérve a magyar szellemi élet korai

századaira gyakorolt görög hatásokat. Az analógiákat a gyér magyar adatokkal egyeztetve rekonstruálta. Kutatásainak súlyát az írástörténetre helyezte. Kardos Tibor kiemelte a deákságot létrehozó intézmények, szervezetek, az iskolai oktatás pontos leírását és elemzését. „A deákságnak mint szorosan vett egyházi és világi írástudó rétegének megjelenését úttörő módon ábrázolta. A különféle oklevelek írástörténeti és stilisztikai elemzése e tudományágnak Hajnal István tanítványához méltó teljesítménye.”<sup>4</sup>

Nem kisebb értéket képvisel kodikológiai munkássága, a magyar középkor könyvanyagának kutatása. Tudományos munkássága 1944-ben *A devotio moderna és kódexirodalmunk* című értekezésével indult, ezzel nyert egyetemi doktori fokozatot. Később Mátrai László felfigyelt rá, mikor *Szent István XIII. századi Verses históriája* című tanulmányához<sup>5</sup> a budapesti Egyetemi Könyvtár két latin kódexét használta,<sup>6</sup> és a salgótarjáni tanárt munkatársává fogadta. 1947-től 1954-ig a könyvtár kéziratárában dolgozott. 1952-től a kéziratár vezetője volt. A könyvtárban alkalmas tudományos környezetbe került. Valójában itt lett a kodikológia mestere.

A budapesti Egyetemi Könyvtár gazdag középkori anyagát számon tartotta ugyan a hazai és külföldi mediavisztika, használatát azonban megnehezítette az a körülmény, hogy a gyűjteménynek nem volt modern katalógusa. A Szilágyi Sándor szerkesztésében megjelent katalóguskötetek,<sup>7</sup> bár korukban tiszteletet ébresztettek, de több mint fél évszázad múltán már csak jobb híján elégtették ki az igényeket. A szintén tekintélyes számú latin kódexszel rendelkező Országos Széchényi Könyvtár már 1940-ben közzétette állományának a korszerű igényekhez mért részletes jegyzékét.<sup>8</sup> A budapesti Egyetemi Könyvtár a hatvanas évek elejéig adós volt ezzel. A könyvtár latin kódexeinek új, tudományosan pontos katalógusának elkészítése Mezey Lászlóra várt. És ő ezt a feladatot személyes ügyének is tekintette.

A munkához szükséges felkészültségéről tanúskodik *Problémák és megoldások a kódexkutatásban* című tanulmánya.<sup>9</sup> A kódex-kutatás eszközeinek gyakorlati alkalmazására mutatott be egy példát a betű és a tartalom vallomásának viszonyairól. „Írás és szöveg: e két pillérre épül fel egy kódex meghatározása. Írásmód és tartalom kölcsönös viszonyának vizsgálata juttathat egy kódex korát, származását illetőleg valamennyire megnyugtató eredményhez. A paleográfia, mely az írást veszi szemügyre, a történelmi kutatás, amely a szöveg, a tartalom keletkezésének és változásainak körülményeit vizsgálja, egyaránt nélkülözhetetlenek abban a munkában, amit egy kódex helyének megjelölése időben és térben, a datálás és lokalizálás jelent.”<sup>10</sup> Ezeket a kritériumokat alkalmazta, mikor a budapesti Egyetemi Könyvtár 132 latin kódexének katalógusát készítette. A katalógust az első szótól az utolsóig



latin nyelven írta. Minden egyes kódex leírásában egységes elveket követett, egységes felépítést valósított meg: a kódex kéziratári jelzete; keletkezési ideje és a datálást szolgáló adatai; könyvészeti adatai; paleográfiai típusa; írástűkre (egy hasáb vagy több); a díszítések sajátosságai, színei: a másoló személyek, vagy a beíró kezek száma; provenienciája; a possessor vagy possessorok; végül részletes bontásban ismertette a kódex tartalmát. Több helyen bibliográfiai fejezetet is beépített, de nem törekedett a magyar szakirodalom teljes kiaknázására. A katalógusban feldolgozott anyag használatát többféle mutatóval egészítette ki. Azt hiszem, el lehet mondani, hogy jobb kódexkatalógus azóta sem jelent meg.<sup>11</sup>

Nem tudok minden személyesség nélkül szólni arról, hogy könyvtári esztendőim alatt a kéziratár munkatársaként figyelemmel kísérhettem munkáját. Tanúja voltam annak, hogy a katalógus elkészítése az alkotó munka örömét jelentette számára. Megragadott, ahogy lobogó heve egyesült hűvös módszerével. Jórészt neki köszönhetem ismereteimet a kéziratár tanári kutatószobájában, a páncélszekrényben őrzött felbecsülhetetlen értékekről, a Corvinákról, amelyek 1877-ben érkeztek haza Konstantinápolyból. Emlékszem élményszerű magyarázataira munkája közben. A *Tacitus-kódex*ből<sup>12</sup> szinte megelevenedett a kódex tulajdonosa, Vitéz János, pedig csak egy sajt kezű bejegyzésével, nevének feltüntetésével szerepelt. Vagy, váratlan gyöngyszem: a *Curtius Rufus Nagy Sándor tetteiről* szóló kódexben,<sup>13</sup> amely Beatrix királynő kódexe volt, az előzéklapon a furcsa jelek, egy titkosírás betűi. Talán a magyar történelemnek egy eddig ismeretlen epizódját őrizték meg? Ő fejtette meg *Gerézd*i Rabánnal és *Orosz* Gáborral. És közben sokfelé biztatott. Mivel fontosnak tartotta, hogy a kódexkatalógusban feltüntesse a papírkódexek vízjeleit, engem bízott meg az elkészítéssel. A műben ez csupán egy morzsa, de tartalmas stúdium volt, hozzásegített a bizonytalan eredetű kódexek származásának pontosabb meghatározásához.<sup>14</sup>

Az 1526 előtti szövegemlékek utáni nyomozása is a budapesti Egyetemi Könyvtárban kezdődött. Itt bukkant rá egy kicsiny könyvre,<sup>15</sup> amelynek kötéstábláját pergamen borította. A pergamen lefejtése után a szöveg insularis írása, szövegtörténeti, szövegkritikai vizsgálata nyomra vezette: egy korai karoling kódextöredéket fedezett fel, *Beda Venerabilis* versének töredékét.<sup>16</sup>

Ez a felfedezés ösztönözte arra az értékmentésre, amely negyedszázadon át mintegy misszió volt számára. Minden pergamendarabka könyvtáblákban, iratborítóként, bordacsíkokon, könyvkötések tömítőanyagában, akár épen, akár tépedten vagy sérülten a könyvnyomtatás után elpusztult kódexek képviselője. Alkalmas arra, hogy vallomást tegyen középkorunk művelődését tápláló, formáló áramlatokról, műfajokról, szerzőkről, egykor virágzó

könyv- és íráskultúránkról. Életre keltésük módszerét a régészéhez hasonlította, aki a funkció ismeretében egy földből előkerült csekély töredék alapján is helyre tudja állítani az épülettag megközelítő képét, sőt modelljét is. A fragmentum-kutatást az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya Könyvtörténeti és Bibliográfiai Munkabizottságának keretében szervezte. 1970-től mint egyetemi és Eötvös-kollégiumi tanár erre készítette fel hallgatóit, későbbi munkatársait. A kutatás 1974-ben kezdődött a budapesti Egyetemi Könyvtárban, ahol a raktári anyagból kigyűjtött töredékőrző könyvekről lefejtették a pergament és restaurálták. Ezt követte a tartalmi feldolgozás. A forrásanyag-feltárás szervezési és kutatási módszereiről 1978-ban számolt be az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményeiben.<sup>17</sup> Néhány példán bemutatta a tartalmi vizsgálat problémáit és a megoldás módszereinek néhány szempontját. A budapesti Egyetemi Könyvtárból előkerült háromszáz töredék latin nyelvű katalógusa 1983-ban jelent meg.<sup>18</sup> A munkát egy teljes képet nyújtó sorozat első kötetének szánta. De az utolsó lett, amire még ő ügyelt. A további kötetek már nélküle készülnek.

Mire lehet emlékezni még?

Talán életútjának arra a boldog pillanatára, amikor 1968 nyarán a leuveni egyetemi könyvtár kéziratárában kezébe vehetett egy rózsaszín bőrkötésű fatáblák közé zárt kódexet, benne a magyar líra kincsével, az *Ómagyar Mária-siralommal*. Opponenseinek válaszolva akadémiai doktori disszertációja megvédésén felidézte ezeket a pillanatok: „Felvonultak előttem a kódex lapjain az utolsó Árpádok kancelláriájának különböző írástílusával írt kollációk és nyomon követtem a Siralmat beíró kéz tiszta és gyakorlott levélírását. Már írtam arról, hogy kik számára költötték át magyarra Geoffroy de Breuteuill Planctusát. E megállapításomhoz a kódex olvasása újabb érveket szolgáltatott. De bizonyossá tették a löveni napok azt is, hogy e csodálatos lírai alkotással egyetemet járt, kancelláriai klerikus ajándékozta meg az akkor még csak eljövendő magyar irodalmat. A kódexünket őrző városban egymástól nem messze áll az Universitas Lovaniensis és a beginák udvara. Az annak idején általam bemutatott hazai penitensek egyszerű buzgósága és a clerici domini regis – a király úr deákjainak európai universitásokon nevelt deákossága együtt indította máig tartó útjára Magyarország deáki történetét is, a magunk nyelvén szóló literaturát.”<sup>19</sup>

Azt még megérte, hogy az Országos Széchényi Könyvtár 1982-ben flamand vonatkozású ősnymtatványok és kéziratok gyűjtemények cseréje érdekében megszerezte az *Ómagyar Mária-siralom* megőrkítő *Leuveni kódexet*.

- 1 *Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Mezey László, összeáll. MADAS Edit és SARBÁK Gábor, Bp., 1988. Mezey László munkásságának bibliográfiájával.
- 2 TARNÓC Márton, *Mezey László*, It 1985, 535.
- 3 BORZSÁK István, *Mezey László*, ItK 1985, 264.
- 4 Kézirat. MTAK Levéltár.
- 5 Megjelent: *Magyar századok. Irodalmi műveltségünk történetéhez*, Bp., 1948, 41–51.
- 6 Cod. lat. 67. *Breviarium Praemonstratense*; Cod. Lat. 104. *Breviarium Strigoniense*.
- 7 SZILÁGYI Sándor, *A budapesti m. kir. Egyetemi Könyvtár codexinek címjegyzéke*, Bp., 1881; SZILÁGYI Sándor, *A budapesti m. kir. Egyetemi Könyvtár kéziratának címjegyzéke*, 1–2. k., Bp., 1889.
- 8 BARTONIEK Emma, *Codices latini medii aevi.*, Bp., 1940.
- 9 *Az Orsz. Széchényi Könyvtár évkönyve – 1960*, Bp., 1962, 159–165.
- 10 Uo., 159.
- 11 *Codices latini medii aevi Bibliothecae Universitatis Budapestinensis quos recensuit Ladislaus Mezey. Accedunt tabulae quae scripturas sub datis exaratas et aliae quae signa chartarum exhibent quas posteriores collegit et notis auxit Agnes Bolgár*, Bp., 1961.
- 12 Cod. lat. 9.
- 13 Cod. lat. 4.
- 14 KENYERESNÉ BOLGÁR Ágnes, *Proveniencia és vizsgálata (A „mérleg” az Egyetemi Könyvtár papírkódexeiben)*, Bp., 1962.
- 15 *Mirabilia urbis Romae*, Venetiis, 1527.
- 16 *A budapesti Egyetemi Könyvtár VIII. századi Beda-töredéke*, Magyar Könyvszemle, 1962, 1. sz., 18–24.
- 17 *Fragmenta Codicum. Egy új forrásterület feltárása* (1974. január–1975. július), MTA I. Oszt. Közl., 1978, 65–90.
- 18 *Fragmenta latina codicum in Bibliotheca Universitatis Budapestinensis. Recensuit Ladislaus Mezey cum sociis in opere Adriana Fodor, Editha Madas, Tünde Wehli, Josepho Török, Paulo Timkovics, Gabriele Sarbak, Zoltano Falvy, Petro Erdő*, Bp.–Wiesbaden, 1983, 1988.
- 19 Kézirat K. B. Á. tulajdonában.

## A barokk szellemiség és stílus szellemtörténeti háttéréhez\*

A reneszánsz- és barokk-kutatás az utolsó negyedszázad során jelentősen elmélyült és kiszélesedett. Az európai kutatásba bekapcsolódott – Klaniczay Tibor vezetésével – fiatal magyar irodalomtörténészek egy csoportja is. *Pallas magyar ivadékai* című tanulmánygyűjteményében (Szépirodalmi, Bp., 1985) Klaniczay összegezi e kutatást, jelezve, hogy újabban több szemponttal gazdagították, árnyalták H. Wölfflin (*Renaissance und Barock* című munkájában kifejtett) nézetét, amely főleg (csaknem kizárólag) stílusjegyekre figyelt, és a reneszánsz-barokkot művészeti stílusként értelmezte, határozta meg, különítette el. A német stílus- és szellemtörténeti értelmezés módosult: előbb Ernst Robert Curtius és Claude Gilbert Dubois még több szempontból Wölfflinre emlékeztető teóriái hoztak újat. Bár Curtius egyoldalúan a „klasszicizmust” emelte normává, miként Lukács György a maga sajátos „realizmusát” – márpedig az ilyen „dogmatikus” nézetek nem alkalmasak a teljes valóság árnyalt értelmezésére.

A stílustörténetből aztán kinőtt a szociológiai megközelítés, amelynek egyik fő képviselője a magyar származású Hauser Arnold. Hauser a korábbi stílustörténeti kutatásokat (nevezetesen H. Wölfflin teóriáját) bírálja, kiegészíti a társadalomtörténeti szempont integrálásával. Nem veti el teljesen a szellemtörténetet, így Wölfflin elméletét sem, de hangsúlyozza: „Wölfflin módszere szociológiai szemlélet híján történetietlen dogmatizmushoz, a történelem merőben önkényes értelmezéséhez vezet. A hellenista, a késő középkori, az impresszionista és voltaképpen »barokk művészeteknek« valójában csak annyi közös vonásuk van, amennyi rokonságot mutat társadalmi talajuk. De mégha a klasszicizmus és barokk egymásra következtetése általános törvényszerűsége utalana is, akkor sem lehetne immansens, azaz merőben formai okokkal megmagyarázni, miért halad a fejlődés egy adott időpontban a kötöttől a szabad felé, és nem megfordítva a még kötöttebb felé. A fejlődésnek nincs úgynevezett »tetőpontja«; akkor ér csúcsára, akkor áll be a fordulat, amikor az általános történeti, azaz társadalmi, gazdasági, politikai

\* Elhangzott *Az iskoladráma és a barokk* című konferencián Egerben, 1994. szeptember 1-jén.

viszonyok fejlődésének tendenciája megváltozik. A stílusváltásnak mindig külső okai vannak, belülről nem magyarázható meg. Wölfflin legtöbb kategóriája nem alkalmazható a barokk korszak klasszicista művészetére.”<sup>1</sup>

Klaniczayval elismerjük Hauser érdemeit, ugyanakkor hangsúlyozzuk az újabb nemzetközi (főleg francia és német) kutatások nyomán, hogy túl a stíláriis-formai elemeken, de túl a szociológiai szempontokon is, az egyes korszakok meghatározásánál döntő a művekben kifejezésre jutó gondolkodás, az eszmék, a mentalitás.<sup>2</sup> Vagyis az eszmetörténeti, ideológiai, *filozófia- és teológiatörténeti* (sőt egyháztörténeti) megfontolásoknak elsőrendű helyet kell biztosítanunk itt Közép-Európában is, a „dogmatikus” és torzító marxista szemlélet után, ha a barokk irodalmat, nevezetesen a jezsuita iskoladrámákat helyesen akarjuk értelmezni.<sup>3</sup>

Ez annál is inkább áll a jezsuita iskoladrámákra (jobban, mint „benszült” magyar irodalmi alkotásokra), mivel a jezsuita lelkeség és a trentói zsinat után Európa-szerte kibontakozó egyházi megújulás (vele egy bizonyos ellen-reformációs és triumfalista szellem) ihlette őket, ami valóban katolikus, vagyis egyetemes, nemzetközi volt, mégha a magyar barokk nemzeti sajátosságai nyilvánvalók is (vö. Szekfű, pl. Regnum Marianum eszméje).

A következőkben néhány filozófiai megfontolással szeretnék hozzájárulni a „barokk” kor meghatározásához.

Michel Foucault kezdeti, „strukturalista” korszakában, *Les mots et les choses* című könyvében megkísérelte azt, hogy felvázolja a humán tudományok „archeológiáját”, vagy ha úgy tetszik: a megismerés geneziséét. Egyben érdekes megfigyeléseket tett a reneszánsz, a barokk, a 19. század és a 20. század szellemtörténeti jellegzetességeivel kapcsolatban. Mintegy rekonstruálja az európai gondolkodást a reneszánsztól napjainkig.<sup>4</sup>

Foucault módszerének kulcsfogalma az „*episztémé*”. Ismeretelméleti séma, történelmi *a priori* ez, amely egy adott kor tudásának, kultúrájának alapstruktúráját jellemzi. „Ha valaki arra vállalkozik – írja Foucault –, hogy magának a tudásnak archeológiáját elemezze, akkor nem a híres vitákat kell vezérfonalul választania, [...] (hanem) a gondolkodás általános rendszerét kell rekonstruálnia, melynek hálózata, a maga pozitívításában lehetővé teszi a szimultán és látszólag ellentétes vélemények játékát. Ez a hálózat az, amely meghatározza egy vita vagy egy probléma lehetőségét, ez az, ami a tudás történetiségének hordozója.”

Az *episztémé* tehát úgy funkcionál, mint egy „történelmi *a priori*”. Ez lenne az első megközelítés. Az *episztémé* szemiológiát takar: ez nem más, mint egy adott kor ismereteinek és technikájának együttese, amely lehetővé teszi

a jelek megkülönböztetését. (A hermeneutika viszont értelmez, „megszólaltatja” a jeleket.) Az episztémé a tudás új fázisai szerint változik; változik a szemiológiai konstelláció is, tehát maga a tudásfokot jellemző jeltípus, amely a jelölő és a jelölt kapcsolatát megszabja. Foucault a reneszánsz óta napjainkig terjedő európai „tudásban” hármat különböztet meg: a reneszánsz, a „klasszikus” 17–18. század és a 19. század korszakait Foucault „az ember századának” nevezi; ma új episztémé van kialakulóban – éppen a strukturalizmus tudatosítja ezt –; az „ember halálát” jelző új tudás véget vet a múlt századi antropologizmusnak és hisztoricizmusnak.

Foucault sokszor mélyreható és egészen új meglátásokat nyújtó elemzései rekonstruálják a nyugati tudást a jelzett szakaszokban. A reneszánszot a hasonlóság (*similitude*), a „klasszikus” századokat a „reprezentáció” (*ábrázolás*), a múlt századi episztémét az „alap” (*fondement*) keresése jellemzi.

Nézzük meg közelebbről a klasszikus kort, amelyet „barokknak” is neveznek. *Représenter* = *ábrázolni*, ezzel a szóval jelöli tehát Foucault a korszak episztéméjét, szemben a reneszánszsal, amikor is a hasonlóság (*similitude*) volt a jellegzetes alapvonás. Don Quijote példáját hozza fel, aki hiába keresi a hasonlóságot: most már megszűnt a hasonlóságok és a jelek összhangja; a hasonlóság lázalom vagy vízió lesz; a dolgok már nem azok, amik valójában (önazonosságuk ironikus), a szavak tartalom nélkül bolyonganak, nem jelölik többé a dolgokat. „A mágia, amely lehetővé tette a világ (értelmének) kibogozását, felfedve a jelek alatt a titkos hasonlóságokat, most már csak arra szolgál, hogy őrjögő módon megmagyarázza, miért kiábrándítók mindig az analógiák. A tudás, amely mint egyetlen szöveget olvasta a természetet, fantazmagóriára van utalva: a kötetek megsárgult lapjain olvasható írásoknak, a nyelv jeleinek nincs több értékük, mint az a sovány fikció, amit ábrázolnak. Az írás és a dolgok többé nem hasonlítanak egymáshoz” (Foucault, *i. m.*, 62).

Új korszak van tehát kialakulóban, ahol nem a hasonlóság, hanem az azonosságok és különbözőségek viszonyának kérdése lesz a döntő. „A XVII. század elején, abban a korszakban, amelyet joggal vagy jogtalanul *barokknak* neveztek, a gondolkodás már nem a hasonlóság területén mozog. A hasonlóság többé már nem a tudás formája, hanem inkább alkalom a tévedésre, veszély, amelynek az ember akkor teszi ki magát, amikor nem vizsgálja meg a zűrzavar rosszul megvilágított helyét.” Foucault itt egy jellemző descartes-i szöveget idéz, majd így folytatja: „A hasonló korszaka lezárul (önmagára csukódik). Nem hagy mást maga után, mint játékokat. Olyan játékokat, amelyeknek elbűvölő ereje a hasonlóság és az illúzió új rokonsága folytán növekszik. Mindenütt kirajzolódnak a hasonlóság rémképei, de az emberek

tudatában vannak annak, hogy ezek rémképek. Ez a szemellenző, a komikus illúzió, a színház kiváltságos ideje; azé a színházé, amely megkettőződik és színházat ábrázol, ez a quiproquo (személycsere), illetve az álmok és a látomások ideje; ez a félrevezető értelem ideje; ez az az idő, amikor a metaforák, a hasonlatok és az allegóriák határozzák meg a nyelv poétikai terét. És eme ténynél fogva a XVI. századi tudás úgy él az emlékezetben, mint a kevert, szabályok nélküli ismeret ideje, amikor a világ minden dolgát össze lehetett vetni (harmonizálni) a tapasztalatok, a hagyományok és a hiedelmek véletlenei kapcsán. Ezentúl már felejtik a hasonlóság szigorú és kényszerítő szép alakzatait” (uo., 65).

Foucault ezután rámutat arra, hogy az új korszakban feltörőben vannak a természettudományok, és tért hódít egy bizonyos racionalizmus. (Hozzátenném: egyre inkább felerősödik a *duplex veritas* szellemisége [amint ezt Győry János megmutatta], tehát szétválík a hit és az ész, és majd a kettő szembe is kerül egymással, mígnem a felvilágosodás és a francia forradalom bálványozza az Észet.) Azt mondhatnánk – folytatja Foucault –, hogy „a XVII. századdal eltűnnek a régi babonás vagy mágikus hiedelmek, és színre lép a természet a tudományos rendben” (uo., 68). Foucault ezután rámutat a *mathesis* döntő újkori szerepére. De minket itt a *reprezentáció* fogalma/ténye érdekel.

Mi is a jel a klasszikus korban? A reneszánszban úgy gondolták, hogy a jelek feltárják a dolgokat; mintegy a dolgokban voltak a jelek, hogy elárulják titkukat, természetüket vagy erényeiket. Ez a megismerés hasznos volt, hogy az ember a dolgokat használhassa, de nem volt igazi ismeret, hanem olyan nyelvezet, amely a dolgok funkcióját jelölte. „A XVII. századtól a jel birodalma a biztos és a valószínű között oszlik meg: vagyis ezután már nem lesz ismeretlen jel, néma jelzés. Nem mintha az emberek most már birtokában lennének minden lehetséges jelnek; hanem azért, mivel jel csak attól a pillanattól létezik, amikor *felismerjük* a helyettesíthetőség viszonyának lehetőségét két már *ismert* elem között. A jel sohasem várja csendben az őt felismerő eljövételét: a jel mindig csak a megismerési aktussal jön létre” (uo., 71). Látjuk, hogy itt már szigorú értelemben vett ismeretelméleti kérdésekről van szó. Foucault ezután a természetes és konvencionális jelekről szól. A 17. századtól egyre inkább a szabadon választott, konvencionális jelrendszer kerül előtérbe: a megismerésbe bevezetik a valószínűségi számítást, az analízist és a kombinatorikus műveleteket. Igyekeznek tehát *mesterséges szimbólumrendszert bevezetni, logikai természetű módszerrel formalizálni* (ami napjainkban, a számítógépek, az informatika világában teljessé vált).

De a 17. század *episztéméje* szempontjából a legalapvetőbb tulajdonság a *reprezentáció*. A 16. század *hármás* jelrendszerét (jelviszonyát) a *kettős* váltja fel. Miről is van szó? Korábban ott volt a jelölő, a jelölt, és a kettő hasonlóságát, a megfelelést megalapozó elem. A 17. században (*Logique de port-Royal*) a jel ábrázol, reprezentál: egy tárgyra utal, és egyszerre annak megjelenése. Vagyis a jel maga a reprezentáció, amennyiben e megjelenítés, a reprezentálás lehetséges. A jelek tablója a dolgok *képe* lesz. Az értelem a jel oldalán van, de a funkcionálás teljesen a jelzett dolog oldalán. A klasszikus korban a jelek tiszta tudománya a jelzett *közvetlen* „beszédével” ér fel.

A jelek tehát most már a *reprezentáción* belül helyezkednek el; a *hasonlóság* viszont már a megismerésen kívülre került. „Míg a XVI. században a hasonlóság volt a lét(ező) alapvető viszonya önmagához, a klasszikus korban ez a legegyszerűbb forma, amely alatt megjelenik az a megismerendő, amely a legtávolabb esik az ismerettől. [...] A hasonlóság az *elképzelés* (*imagination*) oldalán van, vagy pontosabban: csak az elképzelés erejében jelenik meg, másrészt az elképzelés csak a hasonlóságra támaszkodva működik. [...] Elképzelés nélkül nem lenne hasonlóság a dolgok között...” (uo., 83).

A 17. században új viszony alakult ki a természet és az emberi természet között, a hasonlóság és az elképzelés játékaként születnek meg a természettudományok. „A XVI. században a hasonlóság egy jelrendszerhez volt kötve; e jeleknek az értelmezése nyitotta meg az utat a konkrét ismeretek felé. A XVII. századtól kezdve a hasonlóságot a tudás peremére szorítják ki, legalacsonyabb és legszerényebb szélére. Ott a bizonytalan ismétlések és a szétfolyó analógiák közegében mozgó elképzeléshez kötődik. És ahelyett, hogy az értelmezés tudományára nyitna rá, olyan genezisre utal, amely az *ugyanaz* hiú formáitól emelkedik a tudás nagy tablói felé, ahol az *azonosság*, a *különbözőség* és a *rend formái* a döntők. A rend tudományának terve a XVII. században fogant, és ez magában foglalta a megismerés új geneziséét, amint ezt ténylegesen látjuk Locke-tól az Ideológiáig” (Destutt de Tracy-ig) (uo., 85–86).

Nem folytatom Foucault elemzéseit. Mindez kis ízelítő akart lenni, hogy a szellemtörténet klasszikusai mellett új kísérletek történnek a tudás, illetve az irodalmi alkotások, a nyelvezet, megismerés és a beszéd genezisének feltárására. Foucault később a 19. századot elemezve megmutatja, miként megy át a romantika az *alapot* után kutató filozófiába, Kanthoz, majd onnan átvezet Husserl fenomenológiájához.

Amikor az ábrázolás többé már nem tartalmazza az ábrázoltat (és végül a létet), amikor az ábrázoló a jelenségek mögöttire utal (amely láthatatlanul a jelenségek magyarázata), az új „referensek” (az élet, a munka, a nyelv, a



történelem) egyszerre mind *tárgyak* és a jelenségek lehetőségének *alapjai*, tehát *transzcendentális tárgyak* lesznek. Ezzel szimmetrikusan a reprezentációk az emberre utalnak, mint a transzcendentálék kiváltságos „székhelyére”; kiváltságos, hiszen az ember egyszerre *tárgy* is és *alany* is. Az egész modern filozófiát tehát ez a paradoxon irányítja: a *véges* létezőben keresni az *alapot* (– az emberben, az episztémé „magjában” keresni a transzcendentale-t). Az alap (vagy megalapozás) keresésének, a megismerés és végül az egzisztencia „leleplezésének” utolsó szintézisét a husserli fenomenológia kísérelte meg. Foucault szerint lehetetlen vállalkozás ez, hiszen az empirikust és a transzcendentálist akarta összeegyeztetni, amikor a véges embert (az emberi megismerést) jelölte ki alapnak. „*Souverain soumis, spectateur regardé*” – „alávetett fejedelem, megfigyelt megfigyelő”; ez jellemzi az ember állapotát. Százötven év óta e paradox helyzettel vívódunk, jegyzi meg Foucault. Jelrendszerünk elemzése igazolja ezt. *A modern ember a teljes tapasztalatra törekszik, nem az ábrázolásra, hanem maga a dolog érdekli.* Hatalma alá akarja hajtani a mindenséget. Ugyanakkor ezt az embert hatalmában tartja a munka, az élet, a nyelvezet, mert csakis úgy tudja önmagát elgondolni, hogy ezekre az objektívációkra reflektál: az élőlények, a termelés, a szavak meghatározzák önismeretét. A pozitív (= véges) tudás olyan létezőben leli alapját, amelyet (akit) nem lehet elválasztani a pozitív tudástól (tehát véges létezőben).

Egészen a legújabb időkig (a strukturalizmusig!) a modern gondolkodás az emberi paradox, az empirikus–transzcendentális kettősség (= tárgy–alany, megismert–megismerő) körül forgott. Nos, a strukturalizmus újsága abban van (Foucault itt egyetért Lévi-Strauss felfogásával), hogy az ember felbomlásához vezet („*dissolution de l'homme*”).

A 19. század jellemzésére hadd idézzek itt egy másik példát, amely Foucault episztemológiára összpontosító elemzéseinél sokkal árnyaltabb. Lényegében filozófiai-eszmetörténeti szempontokat követ Georges Gusdorf hatalmas szellemtörténeti monográfiásorozata: *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, amely a párizsi Payot-kiadónál jelenik meg. A X. kötet címe: „*Du néant à Dieu dans le savoir romantique*” („A semmitől Istenig a romantikus tudásban”). A szerző szerint a 19. század, a romantika kora hatalmas lelki újjászületés volt a felvilágosodás racionalizmusa, kiszikkasztó, sivatagos intellektualizmusa után. Igaz, ez a vallásosság egy bizonyos intimitásra törekedett, az egyházak szervezeti keretein kívül, amolyan irracionális, „vad vallásosság” volt, az okkult és ezoterikus, misztikus jelenségek iránt érdeklődő. Erős volt a negatív teológia: ez nem Isten vagy a teológia tagadása, de annak megtapasztalása, hogy nehéz Istenről pontosan beszélni; a roman-

tika – bár néha a nihil határához is eljutott – újraértékelte a végtelen iránti érzéket, és az „Isten halálát” hirdető, nihilista 20. századdal éppen ellentétes póluson helyezkedik el.

„A felvilágosodás eszmevilága az abszolútumot a Galilei–Newton által megjelölt szellemi erőterén kívülre vetette. A XVIII. század intellektualista, abszolútum nélküli század. A romantika szentesíti az elfojtott visszatérését: az abszolútum erővel visszatér és diktálja törvényét az emberi birodalomnak, amely az abszolútum nélkül *jelentéktelen* maradna. [...] A romantika eszmevilága a teljes jelenlét filozófiája akar lenni [ez Kant, Fichte, Schelling, Hegel kora! – Sz. F.], amelyen belül kommunikál Isten, a világ és az ember abszolútuma. Az új filozófia igazságot szolgáltat Istennek, aki többé már nem mérnök, bíró, moralista, paternalista pedagógus, hanem elbűvölő transzcendenciája mindenhatóságát visszaszerezve tündököl, egy bizonyos szent félelem aureolájától övezve. Ennek az Istennek a hasonlatosságára az ember önazonossága is áthelyeződik a fenomenális síkról az ontológiai síkra. A világ, amelyet hajdan holt részecskék hatalmas halmazának fogtak fel, most mint valami végtelen élő valóság jelenik meg, állandó fejlődésben” (Gusdorf, *i. m.*, 39–40).

Foucault némileg leegyszerűsítő (és nem minden ponton igazolható) *episztémé*-elméletét, illetve annak alkalmazását joggal bírálták. De – miként más elméletek és szempontok – ez a kísérlet is elgondolkoztat, és főleg óvatosságra int. Egy-egy történelmi tény, művet, jelenséget több szempontból megközelíthetünk. Mindenképpen szükség van az eszmetörténeti, filozófiai, sőt teológiai szempontok figyelembevételére is, túl a stíluskategóriákon, amikor például az iskoladramákat elemezzük.

Pár évvel ezelőtt felhívtam a figyelmet Hans Urs von Balthasar teológiai esztétikájára, amikor a *Theodramatik* bevezető kötetéből adtam ízelítőt a dráma üdvösségtörténeti távlatát érzékeltetve. Egy másik alkalommal Jean-Marie Valentin nyomán bemutattam a jezsuita lelkiség és filozófia-teológia befolyását a jezsuita iskoladramákra. Most – Klaniczay figyelmeztetését megszívlevélve – próbafúrást végeztem, hogy a barokk kor meghatározásához *filozófiatörténeti* szempontokat nyújtsak Michel Foucault nyomán. Természetesen, Foucault állandóan idézi a megfelelő kor filozófusait és íróit, tehát elméletét szövegekkel igyekszik igazolni, illetve illusztrálni. Jó lenne egyszer nagy íróink (Pázmány, Faludi, Zrínyi stb.) műveit elemezve megmutatni, hogy mennyiben helytállóak a meglehetősen elvont eszme-futtatások, elméletek. Ezt talán egy más alkalommal megkísérlem.

- 1 HAUSER Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, Gondolat, Bp., 1980, I. köt., 361–362. Itt emlékeztetek Wölfflin kategóriáira, az öt fogalompárra: mindegyik a reneszánsz egyik jellegzetességével állítja szembe a barokk egy-egy vonását: 1) lineáris–festői, 2) síkszerű–mélységszerű, 3) zárt–nyitott, 4) világos–homályos, 5) sokrétű–egységes. (Bővebben: uo., I., 359 kk.)
- 2 KLANICZAY Tibor, *Pallas magyar ivadéka*, Bp., 1985, 222.
- 3 Kivételt képez pl. GYÓRY János *A francia dráma kialakulása* című könyve, amely filozófia- és eszmetörténeti módszert alkalmazva (a *duplex veritas* és az *être-paraitre* kategóriáit választva vezérfonalul) számos zseniális megfigyelést tesz a reneszánsz és a korai barokk francia drámairodalom értelmezéséhez. Posztumusz könyve eredetileg kurzus volt az ELTE francia szakán; e sorok írója is nagy élvezettel hallgatta abban az időben (1955–56-ban), amikor a marxista irodalomértelmezés volt a hivatalos.
- 4 A következőkhöz lásd SZABÓ F., *Távlatok*, Róma, 1970, 229 kk. – Foucault életművéről: SZABÓ F., *Szomjúság-forrás*, Róma, 1989, 236–261.

## Tradíció és reprezentáció (Humanista szerzők Mátyás király udvari ünnepeiről)

A kora újkori európai királyi udvarok mindennapi életének és kulturális szerepének vizsgálata az utóbbi évtizedekben megélnkült, s a kutatás egyik fontos iránya az udvari ünnepek jellegének és reprezentatív funkciójának elemzése lett.<sup>1</sup> Teljes joggal, hiszen a királyi udvarok pompája többnyire az uralkodói hatalom szimbólumává vált, a ceremóniák megrendezési módja a propagált értékek rendjét tükrözte, így az ünnepek részleteinek feltárása fontos hozzájárulást jelent az európai kulturális tradíciók történetének megismeréséhez.

A nemzetközi szakirodalom egyetért abban, hogy az európai uralkodók udvarai a 14. század végétől a 18. század közepéig játszottak elsőrendű szerepet a politika és a művelődés történetében.<sup>2</sup> A reneszánsz idején a korábbihoz képest megnövekedett az udvar szerepe az egyes államok életében, s ez magával hozta az udvari ünnepek szimbolikus jelentőségének fokozódását is. Mivel a lovagi kultúra a 15. század elejétől kezdett felbomlani és átalakulni, a nemzeti vagy regionális tradíciók mind határozottabban jutottak érvényre az udvarok életében. Ez a tendencia érvényesült a magyar királyi udvarban is, amelynek központosító szerepe Hunyadi Mátyás királlyá választása után közismerten megerősödött s a Zsigmond-kori helyzethez képest meg is változott.

De vajon mennyiben különböztek a budai udvar ünnepei a korabeli európai modellektől, szokásoktól, ceremóniáktól? Voltak-e speciális vonásai, egyedi jellegzetességei, helyi hagyományokból következő ismertetőjegyei? Az Anjou- és Zsigmond-kori tradíciók hatottak-e még mindig erősebben, vagy az új uralkodó új típusú reprezentációigénye volt a meghatározó? Néhány adattal és szemponttal e kérdések tisztázásához kívánunk hozzájárulni az alábbiakban. Annál is inkább, mivel a Mátyás művészetpártoló tevékenységével bőven foglalkozó szakirodalom az udvari ünnepekről alig szólt, még Balogh Jolán monográfiája is csak csekély terjedelmet szentelt e témának.<sup>3</sup>

Forrásunk elsődlegesen Antonio Bonfini műve, amely részletesen tárgyalja a király uralkodásának eseménytörténetét, s eközben az udvari ünnepekről is sok szót ejt, többnyire a szóbeli hagyomány alapján számol be róluk.<sup>4</sup> De

még ahol utólag, propagandisztikus céllal színezi is ki előadását, ott is hasznos információt nyújt az udvarban elfogadott értékrendről, szemléletmódról, mentalitásról. Rajta kívül még más külföldi szemtanúk is megörökítették Mátyás udvarának ünnepi eseményeit, köztük Galeotto Marzio itáliai vándorhumanista, Peter Eschenloer boroszlói jegyző, Magister Martinus Bylica de Ilkusz lengyel csillagász és még számos névtelen szerző leírása, jelentése, levele.<sup>5</sup> Ünnepségekről szóló teoretikus mű (Festbuch) a 15. századból nem maradt ránk, nyitott kérdés, hogy ilyen használtak-e Magyarországon vagy pedig az ünnepszervezés csak spontán módon követte az itáliai mintát. Tudomásunk szerint Kelet-Közép-Európában először 1575–1577 között keletkezett „fête book”, ez Stanislaw Sarnicki szerzeménye, amely latinul jelent meg Krakkóban 1581-ben, s főként a győzelmi ünnepségekről (triumphus) és a győzelem utáni multságokról szól.<sup>6</sup> A hiányzó elméleti munkákat viszont némileg pótolják az említett szerzők színes ünnepleírásai, amelyekből a ceremóniák rendezőinek szándékai, az általuk propagált eszmények és értékek rekonstruálhatók.

Magyarországon a 14. század közepétől tesznek az oklevelek különbséget *curia* és *aula* között; az előbbi inkább földrajzi helyet, az utóbbi többnyire a királyt körülvevő embereket, udvartartását, a környezetében kialakult szokásokat és szertartásokat, azaz „ünnepi udvarát”, „mozgó udvarát” jelöli.<sup>7</sup> A lovagi kultúra külsőségei ugyancsak ekkortájt, az Anjou-királyok idejében honosodtak meg Budán, ettől az időtől fogva a koronázások, királyi esküvők, követjárások, temetések együtt jártak különböző szertartásokkal, viselkedési előírásokkal, felvonulásokkal, párviadalokkal, lovagi tornákkal, esetleg színjátékokkal s egyéb látványosságokkal.<sup>8</sup> Mindez főbb vonalaiban a nyugat-európai mintához igazodott a 15. század közepéig, pontosabban Mátyás trónra léptéig.

Bonfini leírása szerint Mátyást 1464. március 29-én, nagypénteken koronázták királlyá a székesfehérvári országgyűlésen. A koronázási szertartás a Szent István bazilikában, nagy tömeg előtt zajlott le, a királyt Szécsi Dénes esztergomi érsek ékesítette fel az összes hatalmi jelvénnel. A nép üjjongása közepette különféle nyelveken hangzottak el beszédek, amelyek Mátyást „új Nagy Sándornak”, „új Caesarnak”, „Pannonia győzhetetlen védelmezőjének”, „szittyia Marsnak”, a „rómaiak leszármazottjának” titulálták. A király ajándékot, pénzt, ruhát, tisztségeket osztogatott, majd pedig „töb-beket lovaggá ütött, s arany nyaklánccal vagy bíbor köpennyel ajándékozta meg őket”. A koronázási szertartás utáni hónapokat a király szórakozással töltötte. Mint Bonfini írja: „Naponta különféle látványosságokat rendeztetett. Volt lovagi torna, kocsiverseny, oroszlánviadal, két-három párviadal: mind-

ezekben felette gyönyörködött. Lovagi tornán ő maga is naponta porondra szállt; oly erős volt és bátor, hogy a legvitézebb ellenfelekkel is lándzsát tört. Meghagyta, hogy a küzdelemben sohase törődjenek méltóságával, sőt ezt többször rendelettel is kihirdette. Kocsiversenyben is állandóan részt vett. Semmit a gyávaságnál, semmit a tunya henyélésnél gyűlöletesebbnek nem tartott.”<sup>9</sup>

Az itt felsorolt háromféle látványosság közül a párviadal a korábbi lovagi tradíció továbbélése, a kocsiverseny viszont antik mintára szerveződött s a reneszánsz ünnepek „all’antica” elemeihez tartozott, ilyen korábban nem szerepelt a hazai udvari ünnepek műsorán. Nagy kérdés viszont, mit kell értenünk „oroszlánviadalon” („leonum venationes”)? Vadászjeleneteket? Színjátékokat, ahol oroszlánbőrbe bújt ember játszott a állatok királyának szerepét? Egyáltalán lehetséges volt-e, hogy 1464-ben a magyar királyi udvarban valódi oroszlánok álljanak rendelkezésre az ünnepek fényének emelése céljából?

Geréb László szerint maszkos játékról lehet szó.<sup>10</sup> Arra nincs más adatunk, hogy a királynak 1464-ben lettek volna oroszlánjai. Arra viszont már annál több van, hogy néhány évvel később, 1470-ben Firenze városi tanácsa két oroszlánt küldött neki ajándékba. Az eseményről Janus Pannonius négy epigrammát írt.<sup>11</sup> Az egyikben (*De leonibus per Florentinos missis, ad Matthiam regem*) az oroszlánokat királyhoz méltó ajándéknak nevezi. „Tu princeps hominum, princeps leo nempe ferarum” – írja, s tüzetesen fejtegeti a hasonlóságokat a „fenséges erőt” megtestesítő királyi vad és az uralkodó között.

Másik epigrammájában az oroszlánt ugyancsak az erő szimbólumaként említi:

Dignum te, nostro, vectigal et illa pependit  
Iudicio, fortem, fortia dona, decent.

A firenzeieknek Mátyás követe, Bajoni István mondta el, hogy ura örülne az ilyen ajándéknak, s a Signoria el is küldte a jó kapcsolatok ápolása jeléül „a firenzei nép ősi jelvényét”.<sup>12</sup> Janus Pannonius a „rex invictissimus” jelképeként ünnepelte a Bécsen át Budára érkezett királyi vadakat. Más kérdés, hogy a négy epigramma hangneme hízelgő-e (miként Huszti gondolta), vagy ironikus, miként az újabb verselemzések vélik.<sup>13</sup> Logikus feltételezés, hogy a korábban tisztelt és becsült király politikájával fokozatosan szembeforduló Janus verseiben is meg kellett mutatkoznia a távolodás jeleinek. Az oroszlánajándékozásról szóló epigrammák ebbe a tendenciába illeszkednek, egyikét kifejezésük mögött burkolt irónia húzódhat meg.

E versek hangvételétől függetlenül tény, hogy Mátyás és az oroszánok jelképesen összetartoztak a kortársak szemében, ez többek között Bonfini egy megjegyzésével is illusztrálható. Eszerint amikor 1490-ben a király Bécsben meghalt, ugyanazon a napon Budán oroszánjai is kimúltak, mintegy megérezve uruk halálát.<sup>14</sup> Mivel Mátyásnak 1470-ben és 1490-ben is voltak oroszánjai, s mivel vadaskertjének (vivarium) gazdagságáról még Konstantinápolyban is csodálattal beszéltek,<sup>15</sup> nem tarthatjuk kizártnak, hogy a koronázási ünnepek utójátékaként említett venáció is valódi oroszánokkal zajlott le. Valószínűbb azonban, hogy Bonfini utólag nem emlékezett pontosan a dátumra, s valamely 1470 utáni oroszános játékot keltezett korábbra.

Úgy látszik, a humanista történetíró a magyar királyi udvari ünnepeket is „tógába öltöztette”, amikor a klasszikus római kor amfiteátrumainak látványosságait vélte bennük felfedezni. A gladiátorviadatok, a kocsiversenyek és a legkülönbélebb vadállatokkal megrendezett venációs jelenetek épp azt a három látványtípust jelentik, amelyek mind az ókori római impériumban, mind pedig Pannonia provinciában az ünnepeket alkották. Az ókortörténeti kutatás szerint „semmi nem szól az ellen, hogy a pannoniai amfiteátrumok arénájában – ha ritkán is – szerepeltek egzotikus vadállatok. Hiszen Aquincumban és Carnuntumban gyakran fordultak meg a császárok, a birodalom legveszélyesebb pontján állomásozó katonaságnak kedvében kellett járni, s az, hogy egy-egy oroszánt csak Itália valamelyik városáig szállítottak-e el Afrikából, vagy néhány száz kilométerrel tovább, már igazán csekélység volt az állatok befogásához, behajózásához, tengeri szállításához képest.”<sup>16</sup>

Ha mindezt figyelembe vesszük, lehetségesnek mondható, hogy nem Mátyás király volt az első, aki a Duna partján oroszánok venációs jelenetében gyönyörködött. De hogy valóban ezt tette-e, vagy csak Bonfini antik remniscenciái varázsoltak oroszánviadalkat az „Ister partjára”, egyelőre nem tudjuk eldönteni.

Míg a kocsiverseny és az állatviadal említése inkább csak a Hunyadi-ház „rómaiásítását” segítő kuriózum lehetett, addig a lovagi párviadal gyakori, közkedvelt és nagyra értékelt látványossága volt a Mátyás udvarában rendezett ünnepeknek. Maga a király is részt vett ezeken, nemcsak nézőként, hanem gyakran bajvívóként is. Ilyenkor megparancsolta, hogy ellenfelei ne tiszteljék benne a királyt, teljes erővel küzdjenek, ellenkező esetben szigorú büntetéssel számolhatnak. Galeotto leírja a királynak a cseh Holubar elleni párviadalát, amely Buda főterén, lovon, előreszegezett lándzsákkal zajlott le, s a magyar fél győzelmével végződött.<sup>17</sup> Mátyás egyik elődje, Luxemburgi Zsigmond fél évszázados uralkodása alatt (1387–1437) mindössze egyszer

párbajozott, akkor is inkognitóban.<sup>18</sup> Számos európai uralkodó maga helyett bérvívót (pugil) alkalmazott. Ezzel szemben Mátyás udvarában rendszeresek voltak a viadalok, amelyeken mind a király, mind udvari tisztségviselői személyesen forgatták a fegyvert. Még az udvari humanista, Galeotto is párbajozott, sőt győzött is egy Halesus nevű lovag ellen. Janus Pannonius erről szóló epogrammája (*Palaestra Galeotti*) szerint mind a király, mind Vitéz János esztergomi érsek igen jól szórakozott a látványon.<sup>19</sup>

Mint amilyen búsan szedegette föl egykor Achelous  
 roncs bikaszarvát, mit Herkules ökle letört:  
 éppúgy hagyta Halesus, akit megvert Galeotto,  
 csúfolt címereit lent a porond fövenyén.  
 Mátyásnak tetszett e latín párbaj, s a nagy érsek,  
 Esztergom feje is jót kacagott az ügyön.  
 Hát te se bánd, hogy az iskolamester lett az erősebb:  
 Merkur néha tanít minket ilyemire is.  
 (Csorba Győző fordítása)

Még különösebb eset történt Brünn (Brno) ostrománál 1468-ban. A szemben álló seregek vezérei – Mátyás, illetve Podjebrád György cseh király – egy nap tárgyalásra ültek össze a két tábor között felállított díszes sátorban. A közös ebéd végeztével egy cseh főnemes azt indítványozta, hogy a felek közti vitás kérdésben döntsön a két király udvari bolondjának párviadala. Erre sor is került, az izgalmakban bővelkedő küzdelmet Bonfini részletesen leírja. A viaskodás majdnem tömegverekedéssé fajult, a két király nehezen tudta kíséretét lecsendesíteni, s végül Podjebrád György elítélte a párbaj ilyen esetben történő alkalmazását.<sup>20</sup>

Ez az eset is megerősíti nézetünket, amely szerint a magyar (s valószínűleg a közép-európai) királyi udvarokban is a párviadal az egyéni erények, az individuális hősiesség, a becsületvédés eszköze volt, nem pedig igazságszolgáltatató, pereket eldöntő, istenítélet jellegű aktus. Az udvari bolondok spontán ötletből született viaskodását a cseh király elítélte, tagadva ezzel igazságszolgáltató funkciójának lehetőségét. Mátyás megszüntette a középkori magyar joggyakorlatban élő szokást, amely szerint „egyéb bizonyíték híján, bármely ügyben” párviadal dönthet, mivel ezt korszerűtlennek, s „más országok bíróságainál ismeretlennek” minősítette.<sup>21</sup> Viszont a katonai szempontból, „in militari foro” történő párbajozást nemcsak megengedte, hanem igen nagyra is értékelte, s ezzel a „fortitudo” és „audacia” erényeire épülő értékrendet évszázadokra megalapozta a török expanzió árnyékában egyébként is ezen



virtusok gyakorlására kényszerülő Magyarországon. Erre az értékszemléletre utalt Tarnai Andor, amikor az itáliai humanistáknak a magyarországi kultúra kezdetlegességére utaló megjegyzéseit mérlegelte. Szerinte „a magyar rendeket azonban a kulturális hiányokért bőven kárpótolta az ekkor valóban elsőrendűen fontos hadi virtus, a hun hagyomány és a Hunyadiak győzelmei”.<sup>22</sup> Ez a mentalitás erősen érvényesült az udvari ünnepek jellegében és eseményeiben egyaránt.

A harcias játékok és látványosságok mellett békésebb és esztétikusabb ceremóniákról is bőven szólnak a korabeli források. Jellegzetes eset volt az, amelyet Oláh Miklós adott elő *Hungaria* című művében (1536). A szóbeli hagyomány szerint a török szultán követe, aki Mátyás pompás visegrádi nyári rezidenciájába érkezett, a hely rendkívüli szépsége és pompája láttán annyira meglepődött, hogy a király előtt képtelen volt urának üzenetét átadni és szégyenszemre dolgvégezetlenül kellett távoznia az udvarból.<sup>23</sup>

Alighanem épp ez volt a magyar király udvari reprezentációjának elsődleges szerepe: lenyűgözni és elkápráztatni a hozzá érkező külföldieket s illusztrálni az uralkodó hatalmát. Különösen királyok találkozása esetén érezhető, hogy Mátyás szinte valamiféle mesés, misztikus keleti gazdagság képzetét igyekezett felidézni maga körül. Jó példa erre az olműci királytalálkozó 1479 júliusában, amikor Mátyás és Ulászló cseh király ratifikálta a korábban megkötött békeszerződést. Bonfini részletesen leírja az eseményt, amelyet fényűző ünnepségsorozat kísért. A találkozó színhelyül szolgáló palotát belül mindenütt színes selyemkárpit borította, a királyok hálószobáját „perzsa fényűzéssel” rendezték be. A „testvéri szövetség” megkötését tizenöt napon át ünnepelték. A város piacterén színpadot emeltek, amelyet a főemberek számára készült kényelmes ülőhelyek vettek körül. Itt színjátékokat mutattak be és „előkelő hölgyek” táncoltak. A színpad előtt versenypályát és cirkuszt rendeztek be, ahol naponta lovasmérkőzések zajlottak le. A királynak és kíséretének naponta a főtéren terítették asztalokat a dús lakomákhoz. Mint Bonfini írja: „A királyok ebédhez ültek a főrendekkel; tíz asztal állt ott megterítve. Ebéd közben a színpad és a versenypálya sohasem volt üres; mindig volt ott valami látványosság. Ott komédiások, színészek, lantosok játszottak, itt szembeszegezett lándzsákkal egyberohanó lovasok mérkőztek. Majd elhordták az asztalokat s a fejedelmek táncoltak az előkelő hölgyekkel. A királyné Ulászló királlyal, Aragóniai Ferenc a legszebb nemes leánnyal járta a német táncot, a nép nagy tetszésnyilvánítása közepette.”<sup>24</sup>

Az ilyen leírásokkal nyilván az volt Bonfini szándéka, hogy a király gazdagságát és hatalmát hangsúlyozza, nagyvonalúságát (*magnanimitas*) illusztrálja, hírét megörökítse, tekintélyét gyarapítsa a többi közép-európai

uralkodó előtt. A Hunyadi-ház közismerten új dinasztiának számított, nem voltak olyan családi tradíciói, mint a Habsburgoknak vagy a Jagellóknak. Mátyás „homo novus” volt közöttük, ezért is igyekezett udvari reprezentációval, ünnepek fényével s a szokásosnál nagyobb pompával ellensúlyozni a család régisége terén mutatkozó hiányt. Az ünnepek szervezésére is érvényes az, amit Szakály Ferenc a király művészeti mecenatúrájáról mond: propagandalehetőségek voltak ezek, amelyekre „az obskúrus származású Hunyadi János trónra emelkedett, császárságra törő fiának” igencsak szüksége volt.<sup>25</sup>

Mátyás háború idején is helyénvalónak találta, megengedhette a vigasságot, a bőkezű vendéglátást, az ünnepeket: ezt sugallják Bonfini anekdotikus elemekkel tarkított leírásai. 1474 októberében Mátyás király a sziléziai Boroszló városát elfoglalta, azonban – historikusa szerint – „a háborút naponta vidám ünneppel váltja fel. A várfalak előtt rögtönzött emelvényt készített, hogy az ellenség is láthassa. Ide állandóan asszonyokat és férfiakat rendel táncra, gyakran a lengyel és cseh főurakat is odahívja táncolni. Vendégeket rendez női táncal. Olykor a király bőkezűségéből a nép és a katonaság is részesült lakomában; a zenészek közé pénzt szórattott, a város előkelői is ajándékot kaptak, a citerásnőknek is nagy jutalmakat osztott szét. A katonákat kettős tűz hevíti: a szerelem és dicsőség egyaránt fellobbantja lelküket. Hogy kedveseiknek jobban tetszenek, ez dicső tettekre buzdítja őket.”<sup>26</sup>

Ez a leírás a hadjárat közben rendezett ünnepelő mulatozásról történetileg hitelesnek tekinthető, más források is megerősítik, Bonfini legfeljebb kiszínezte az eseményeket. Ugyanez mondható el művének számos egyéb részletéről: lefesti a király esküvőjét, követeinek ünnepélyes bevonulását különböző uralkodók udvarába, Mátyás bevonulását Bécsbe, majd Bécsújhely elfoglalása alkalmából rendezett ünnepi parádéját, amelyen serege Beatrix királyné előtt bemutatót tartott, „egymás után különböző harcalakulatba, ék alakba, körbe, három- vagy négyszögbe, olló- és fűrészformába fejlődött”, így váltotta ki a nézők ámulatát.<sup>27</sup>

További részletek felsorakoztatása nélkül is sikerült talán illusztrálnunk, hogy a *Rerum Ungaricarum Decades* ünneptörténeti szempontból is fontos forrásmű, amelyet még nem aknázott ki ilyen téren a kutatás. Olyan ceremóniákról és ünnepi szokásokról ad hírt, amelyek sajátos vonásokat mutatnak, mert a tradicionális antik és reneszánsz motívumokat a hazai szokásokkal vegyítik, így középkorit és modernet, itáliait és pannóniait ötvöznek egyggyé az ilyen ünnepi események. Mint arra Kulcsár Péter utalt, Bonfini retorikus historiográfiája szinte minden lehetséges forrástípust felhasznált,

így – főként Mátyás korának utolsó évtizedeire vonatkozóan – nagyrészt hitelesnek tekinthető.<sup>28</sup>

Számos egyéb forrás is szól a korabeli ünnepekről, adataink ezekből is kiegészíthetők. Szembeötlő az ünnepélyes bevonulás, az *intrada* részletezése több forrásban is. Egy ismeretlen szemtanú így írta le Mátyás király 1485. június 1-i bevonulását a meghódított Bécsbe: „An der Spitze fuhren 32 Wagen mit Lebensmitteln, ein geschickter Propagandaeffekt auf die ausgehungerte Bevölkerung; dann folgten 2000 Mann ausgesuchter Kavallerie. Hinter ihnen trugen 24 Kamele den königlichen Schatz, gefolgt von 400 Fusssoldaten; danach eskortierten 1000 Berittene 24 Bischöfe, hinter ihnen ritt der König mit weiteren 1000 Reitern und uniformiertem bewaffnetem Gefolge, dann kamen 200 Fusssoldaten, zuletzt 1000 Rinder als Schlachtvieh für die darbenenden Wiener.“<sup>29</sup>

Bizonyosra vehetjük, hogy az ilyen felvonulásoknak volt foratókönyvük, amely előírta a bevonulás rendjét, sajnos azonban ezek a szertartáskönyvek nem maradtak ránk e korai évszázadokból. Az ünnepek fentihez hasonló utólagos leírásaiból arra következtethetünk, hogy az előírásokat rugalmasan, a mindenkori helyzethez mérten alkalmazták a magyar királyi udvarban. Igen fontos volt a szimbolikus elemek szerepe: a bécsi „intrada” esetében például a tevék az egzotikumot képviselték, a király mesés keleti gazdagságára utaltak, az ezer vágómarha pedig azt jelezte a bécsieknek, hogy vége az éhezésnek, Mátyás jóvoltából s az ő uralma alatt lesz mit enniük. Nem szükséges bizonyítani, hogy mindezek egyszeri, alkalmi elemek voltak az ünnepi menetben, amely így az antik *triumfo* hagyományát lokális és speciális motívumokkal ötvözte egybe. Magyarországon (s Közép-Európa keleti részének más királyságaiban is) a reneszánsz ünnepélyek itáliai példák nyomán honosodtak meg, de csak ott, ahol a király központosításra törekedett s hatalmát ünnepi reprezentációval is demonstrálni kívánta.<sup>30</sup>

Összegezve megfigyeléseinket, úgy tűnik, Mátyás udvarában az uralkodó egyénisége játszott döntő szerepet az ünnepek jellegének kialakításában. A „homo novus” különösen nagy súlyt helyezett arra, hogy méltó reprezentáció övezze tevékenységét, s ehhez a mintát az itáliai reneszánsz fejlődési udvarokból vette. Ezen az úton sok antik motívum került át a budai udvari ünnepek programjába, Bonfini pedig még tovább „antikizálta” leírásaiban mecénása környezetét.

Miután a király házasságot kötött a nápolyi király lányával, még inkább megerősödött udvartartásában az olaszos jelleg, a már korábban is határozottan kirajzolódó itáliai orientáció. Olyannyira, hogy ez rövidesen kiváltotta a magyar nemesek elégedetlenségét, s helyenként idegengyűlöletté fajult.

Az idegenek és a magyarok közötti feszültséget azonban háttérbe szorították Mátyás fényűző ünnepei; a „splendor”, a ragyogás, az orientális pompa uralta a királyi udvart, Mátyás erre irányuló törekvése szembeötlő. Az sem véletlen, s ezzel talán össze is függ, hogy a magyar népi mondavilágban egyetlen uralkodó sincs, aki nálánál többször szerepelne, s népszerűsége – noha az évszázadok során más-más formában fogalmazódott meg – állandósult a magyar történeti köztudatban.<sup>31</sup>

Egyfelől a középkorias lovagi vitézség, a párbajokban megmutatkozó testi erő kapott nagy megbecsülést az udvari látványosságok szervezésében, másfelől pedig a tudás, a művészet, a szellem ereje nyert kitüntetett helyet a király környezetében. Ez utóbbinak jegyében született Mátyás egyetemalapításának gondolata, a Budán létesítendő univerzitás eszméje, valamint a Bibliotheca Corviniana, amely akkor Európa második legnagyobb könyvtára volt.

Mátyás halála után a Jagello- királyok udvara még sokáig a nagy előd szellemi örökségéből táplálkozott, de már az ő egyéni koncepciója nélkül. Ezért regisztrálhatunk hanyatlást, tartalmi kiüresedést a Jagello-kori királyi udvar műveltségi viszonyaiban, így ünneptervezéseiben is. A mohácsi katasztrófa pedig hosszú időre véget vetett a centralizált magyar királyi udvar működésének. Az ezt követő kettős királyválasztás után Ferdinánd Bécsben érezte magát a magyar királyi cím örökösének, riválisa, Szapolyai János pedig Erdélyben rendezett be fejedelmi udvartartást. Az erdélyi fejedelmi udvar majd a 16. század második felétől számított viszonylag jelentős kulturális centrumnak, itt folytatódott az itáliai befolyás recepciója. Az újabb kutatások szerint a Báthory család gyulafehérvári udvara eléggé zárt, ezotterikus világot alkotott, a manierista udvartartás közép-kelet-európai mintájaként jellemezhető.<sup>32</sup> Olyanféle udvar volt ez, mint a II. Rudolffé Prágában: tele tudósokkal és szellemi kalandorokkal, alkimistákkal és jóvendőmondókkal, hitújító teológusokkal, különöc poétákkal és cselszövő udvari politikusokkal.<sup>33</sup> Úgy tűnik, hogy a 16–17. század fordulójára beszűkült az udvari élet ebben a térségben, akkorra a királyi reprezentáció többé már nem népünnepegy, tömegeket lenyűgöző spektakulum, látványos felvonulás, hanem egy szűk hatalmi elit szórakozása, szellemi igényének játéktere lett. Az udvari ünnepek újbóli virágzását a Duna völgyében majd a barokk kor hozza el, s az abszolutisztikus uralkodói törekvések állítják őket ismét előtérbe.

- 1 HEERS, Jacques, *Fetes, jeux et joutes dans les societes d'Occident a la fin du Moyen Age*, Paris–Montreal, 1971; EVANS, Robert J. W., *Rudolf II and his World. A study in intellectual history 1576–1612*, Oxford, 1973; VASOLI, Cesare, *La cultura delle corti*, Bologna, 1980; *Magyar reneszánsz udvari kultúra*, szerk. R. VÁRKONYI Ágnes, Bp., 1987.
- 2 TENENTI, Alberto, *La corte nella storia dell'Europa moderna (1300–1700) = Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545–1622)*, Roma, 1978; KLANICZAY Tibor, *Udvar és társadalom szembenállása Közép-Európában (Az erdélyi udvar a XVI. század végén) = Pallas magyar ivadéka*, Bp., 1985, 104–123.
- 3 BALOGH Jolán, *Mátyás király és a művészet*, Bp., 1985, 29–32.
- 4 Antonius de BONFINI, *Rerum Hungaricarum decades*, tomus IV, ed. J. FÖGEL, B. IVÁNYI, L. JUHÁSZ, Bp., 1941 (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum); a mű forrásértékére, a szóbeli hagyomány szerepére vonatkozóan részletes elemzést nyújt KULCSÁR Péter, *Bonfini magyar történetének forrásai és keletkezése*, Bp., 1973, főként 183 skk. (*Humanizmus és reformáció 1.*); dolgozatunkban Geréb László magyar fordítását idézzük (Bp., 1959).
- 5 Galeottus MARTIUS NARNENSIS, *De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis regis Matthiae*, ed. Ladislaus JUHÁSZ, Lipsiae, 1934 (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum); BALOGH Jolán, *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn (Matthias Corvinus und die Kunst)*, Graz, 1975, 4–8 (Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, Bd. IV).
- 6 PETNEKI Áron, *Intrada. Az ünnepélyes bevonulás formája és szerepe a közép-kelet-európai udvarokban = Magyar reneszánsz udvari kultúra*, i. kiad., 281–290.
- 7 KURCZ Ágnes, *Lovagi kultúra Magyarországon a 13–14. században*, Bp., 1988, 37. Az aula és curia fogalmak megkülönböztetésében óvatosabb álláspontot képvisel KUBINYI András, *A Mátyás-kori államszervezet = Hunyadi Mátyás. Emlékkönyv Mátyás király halálának 500. évfordulójára*, Bp., 1990, 62–64.
- 8 Az Árpád-korban mindezek még nincsenek jelen a magyar királyi udvarban, vö. VÍZKELETY András, *Béla hercegnek, IV. Béla király fiának menyegzője*, ItK 1993, 584.
- 9 BONFINI, i. m., 123–124.
- 10 BONFINI, *Mátyás király*, vál., ford. és bev. GERÉB László, Bp., 1943, 110 (9. jegyzet).
- 11 *Janus Pannonius munkái latinul és magyarul*, szerk. V. KOVÁCS Sándor, Bp., 1972, 237–238.
- 12 BALOGH, i. m., 1985, 76.
- 13 PAJORIN Klára, *Janus Pannonius és Mars Hungaricus = Klaniczay-émlékkönyv*, Bp., 1994, 67–68; BIRNBAUM, Marianna D., *Janus Pannonius, Poet and Politician*, Zagreb, 1981, 149.
- 14 BONFINI, i. m., 335.
- 15 *Török történetírók*, ford. THURY József, Bp., 1893, 261.
- 16 TÓTH István utószava = AUGUET, Roland, *Kegyeltenség és civilizáció. A római játékok*, Bp., 1978, 280.
- 17 GALEOTTO, i. m., caput 14.
- 18 MÁLYUSZ Elemér, *Zsigmond király uralma Magyarországon*, Bp., 1984, 45.
- 19 *Janus Pannonius munkái...*, i. kiad., 237.
- 20 BONFINI, i. m., 159.
- 21 Uo., 292.
- 22 TARNAI Andor, *Extra Hungariam non est vita...*, Bp., 1969, 26.
- 23 Nicolaus OLAHUS, *Hungaria*, edd. C. EPERJESSY, L. JUHÁSZ, Bp., 1938 (Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum), caput VII, 11. Vö. NÉMETH Béla, *Nicolaus Olahus humora = Program és mítosz között*, Bp., 1994, 39–40.
- 24 BONFINI, i. m., 251–252.
- 25 SZAKÁLY Ferenc, *Királyi mecenatura, államháztartás és politika Corvin Mátyás Magyarországon = Hunyadi Mátyás*, i. m., 323.
- 26 BONFINI, i. m., 183.
- 27 Uo., 323.

- 28 KULCSÁR, Péter, *Der Humanismus in Ungarn = Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn, Schallaburg 1982*, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Nr. 118, Wien, 1982, 59–60.
- 29 KOCH, Walter, *Ein Augenzeugenbericht über den Einzug des Königs Matthias Corvinus in Wien = „Unsere Heimat“*, Zeitschrift des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien, Jg. 44 (1973), Heft 2, 56–59; valamint *Schallaburg 1982, i. m.*, 351–352.
- 30 PETNEKI, i. m., 283–284.
- 31 KRIZA Ildikó, *Rex iustus – Rex clarus (Mátyás király a néphagyományyban) = Mátyás király, i. m.*, 363.
- 32 KLANICZAY, i. m., 123.
- 33 EVANS, i. m., 83–112; TRUNZ, Erich, *Anfänge des Barock. Wissenschaft und Kunst am Hof Kaiser Rudolfs II = Weltbild und Dichtung im deutschen Barock*, München, 1992, 40–64; KAUFMANN, Thomas Dacosta, *Variations of the Imperial Theme: Studies in Ceremonial, Art and Collecting in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, New York and London, 1978, 41–42.

## A megújult iskoladráma-kutatás iránya\*

Harmadik iskoladráma-konferenciánk témájának kiválasztását ösztönözheték volna a közép-európai barokk évének művészeti megnyilvánulásai, a barokk kulturális emlékei iránti érdeklődés fölkeltésére irányuló törekvések is. Ám az iskolai színháztörténet s irodalom-szociológiai jelentősége, a hosszú életű műfajnak a közép-európai régió egyes országaiban betöltött szerepe önmagában is időszerűvé teszi a hazai iskolai színháztörténet helyének s funkciójának vizsgálatát a régi századok, főképpen a barokk kor társadalmának és művelődéstörténetének, európai eszmeáramlatainak összefüggéseiben. Kétségtelen, hogy a hazai iskoladráma humanista, késői reneszánsz kezdeményei mellett a hangsúly barokk kori virágzó szakaszára, kibontakozó folyamatára esik. Ez a meghatározó jelenség eddig is figyelemben részesült, hiszen az iskoladráma-kutatás fő korszakáról van szó; az iskoladráma hazai történetének megírása szemszögéből pedig alapvető fontosságúvá válik, különös tekintettel a magyar nyelvű világi színháztörténet és nemzeti drámairodalom kialakulásában játszott lényegi fejlődéstörténeti szerepére.

Az iskoladráma-kutatás megújulását jelző eredményekből a színháztörténetész által levont következtetést, hogy tudniillik „kétségtelenül a magyar művelődéstörténet egyik fővonulatáról van szó”,<sup>1</sup> ma már újabb iskolai színháztörténeti adatok ezrei támasztják alá. De a mintegy két évtizeddel korábbi bibliográfiai fölmérések, iskoladráma-szövegek kiadási részeredményei, filológiai tanulmányai, az évszázados múltba visszatekintő hazai feltáró és értékelő munka megbecsült egyéni erőfeszítései alapján sem lehetett többet mondani: „Az egész magyarországi iskolai színháztörténetről pedig a legújabb időkig semmiféle áttekintéssel, vagy bármiféle szempontú összefoglalással nem rendelkezünk.”<sup>2</sup> E felismerés akkor fogalmazódott meg, amikor a föllendülő iskoladráma-kutatás szervezeti kereteinek kiépítésére megtörténtek az első lépések. Igaz, ekkor még úgy látszott, hogy nemzetközi összehasonlításban elmaradt a kutatások üteme; az irodalomtörténet és a színháztörténet együttes eredményei sem tudtak elfogadható képet adni a magyarországi

\*Elhangzott Az *iskoladráma és a barokk* című konferencián, Eger, 1994.

iskoladrámák több mint két évszázados történetéről. Csak igen hiányos ismereteink voltak arról, hogy milyen témák, szerzők, források, fordítások és adaptációk, scenikai megvalósítások, műfaj- és drámaelméleti törekvések, világnézeti, filozófiai szálak kötötték a kollégiumi színjátszást európai előzményeihez és mintáihoz a barokk korban. Kísérlet sem történt az előadások, programok módszeres feltárására. Arra sem, hogy a „sapiens atque eloquens pietas” szellemében készült iskoladrámák, színjáték-típusok milyen átalakuláson mentek keresztül a XVI. századtól a XVIII. század végéig; egy drámatipológia elkészítése máig időszerű.

Az okokat az iskoladráma-kutatások szétszórtságában, a kutatás szervezetlenségében, a föltáratlan adatok töménytelen mennyiségében, illetve szemléletbeli és módszertani hiányosságokban látták.<sup>3</sup> Az MTA Irodalomtudományi Intézet XVIII. századi osztálya hosszú távú kutatási programja keretében elindított, a Magyar Színházi Intézettel együttműködésben, az egyetemi és főiskolai tanszékek által támogatott tudományos vállalkozás új helyzetet teremtett. Számosan bekapcsolódtak a hazai iskolai színjátszásra vonatkozó forrásadatok gyűjtőmunkájába, új szövegkiadások textológiai problémáinak tisztázásába, a részletkutatások végzésébe. A magyarországi iskoladráma-kutatás mérlege pozitív irányba mutat; sikerült megteremteni a szervezett kutatás kereteit. Az új kutatási irány megalapozásában olyan jeles és érdemes személyiségek vállaltak részt, mint Dömötör Tekla, Staud Géza, Bárdos Kornél, Tarnai Andor, s a megfiatalodott Drámai Munkaközösségnek kezdettől fogva oszlopos tagja Varga Imre, Kilián István, Alszeghy Zsoltné...

Az előadási adatok föltárása terén döntő fordulat történt. „A magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma” – *Fontes Ludorum scenicarum Hungariae* című hatkötetes sorozat befejeződött.<sup>4</sup> Évtizedes előkészítő gyűjtő és rendszerező munka után, a kulturális és történelmi emlékeink feltárása, nyilvántartása és kiadása kutatási főirány támogatásával megindult kiadványsorozat egy újabb évtized alatt valósult meg. Az 1561–1773 közti mintegy két évszázadot átfogó, Staud Géza által sajtó alá rendezett három jezsuita kötet (Bp., 1984, 1986, 1988) és a Varga Imre gondozásában megjelent, 1534–1800 közötti színjátszási adatokat tartalmazó protestáns kötet (1988) az MTA Könyvtára kiadásában látott napvilágot. A Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna és Varga Imre által sajtó alá rendezett magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig (1992), illetve a Kilián István által gondozott piarista kötet (1994) az Argumentum Kiadónál jelent meg. Időközben elkészült a jezsuita kötetek Mutatója is H. Takács Marianna szerkesztésében (Bp., 1994). A hazai iskoladráma a reneszánsz és



barokk korban mintegy kétszáz esztendőn keresztül – az udvari színjátszás hátrányos körülményei folytán – szinte egyedül álló formája volt a színháznak. Az egymást váltó korok társadalmának és művelődéstörténetének egészében s európai összefüggéseiben betöltött helyére új fényt vető kutatási téma a sorozatot létrehozó hézagpótló vállalkozás közép-kelet-európai jelentőségén túlmenően szervesen illeszkedik a XVI–XVII–XVIII. századi európai iskolai színjátszás történeti kutatásába. Első ízben nyújt megbízható adatszertű s bibliográfiai áttekintést a megközelítőleg teljes magyarországi iskolai színjátszásról, többnyelvűségéről, elmagyarosodásáról, a világi színjátszás előkészítésének hosszú folyamatáról. Mindamellet szem előtt tartandó a protestáns iskoladramák gondos kutatójának hiányérzetét tükröző figyelemztetés: „Kétségtelen, hogy sokkal több helyen játszottak, mint ahány helységet kiadványunkban említettünk, és az ezekből bemutatott előadások száma csak töredéke a ténylegesen előadottaknak.”<sup>5</sup> Az ellenőrzött előadási adatok bázisául szolgálnak az iskolai színjátszás történetét megvilágító tanulmányoknak. De a több ezer új adatot feltáró munkának még nincs vége. A lektori vélemények és az egyes kötetek bírálati is hozzásegítettek ahhoz az elgondoláshoz, hogy egy folyamatosan bővülő adat-regiszter segítségével egy pótkötetben közöljük az újabban előkerülő előadási adatokat.

Az iskoladrama-kutatás bázisának bővítését szolgálja másik témánk, a kelendő ütemben folytatódó Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. századi sorozata.<sup>6</sup> (Kilián I., Pintér M. Zs. és Varga I. sorozatszerkesztésében.) Az előadott magyar nyelvű drámák olyan gyűjteményes kötetben jelentek meg, mint a *Protestáns iskoladramák* (RMDE XVIII, I/1–2, 1989, s. a. r. Varga I.); a *Minorita iskoladramák* (RMDE XVIII, II, 1989, s. a. r. Kilián I.); *Pálos iskoladramák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai* (RMDE XVIII, III, 1990, s. a. r. Varga I.); *Jezsuita iskoladramák* (RMDE XVIII, IV/1, 1992, s. a. r. Alszeghy Zsoltné, Czibula Katalin, Varga I.). Az Argumentum Kiadónál van ennek második kötete (IV/2), készül a piarista, a ferences iskoladramák kötete. A kritikai szövegek a lektorok és bírálók véleménye szerint is megbízható forrásul szolgálhatnak a különféle diszciplínák kutatóinak, amit számos eddig megjelent dolgozat is alátámaszt. Az elérhetővé váló darabok növekvő száma bizonyára elősegíti az egyes iskoladramák elemző vizsgálatát is. Távolati programunkban nem mondhatunk le a latin nyelven előadott drámákból válogatott kötetek kiadásáról, amit a nemzetközi iskoladrama-kutatások szemszögéből is fontosnak tartunk.

A gyűjtő munka nehézségei és hiányai nemcsak a régi előadási adatok és szövegek szétszórtságában rejlenek, hanem a kutatási térkép századunk elején kedvezőtlenül vált adottságaiban is. Magyarországon a XVI–XVIII. szá-

zadban alapított s működő katolikus és protestáns kollégiumoknak és tanintézményeknek csupán egyharmada található hazánk jelenlegi határain belül; a többi külföldön a szomszédos országokban, a történelmi Magyarország egykori északi, keleti s déli területein. Sajnos számos ilyen forráshely és régiműltből fennmaradt gyűjtemény mindmáig, századunk utolsó évtizedéig, megközelíthetetlen volt a gyűjtők és a sajtó alá rendezők számára. Bár szomszédos külföldi levéltári és könyvtári kutatásaik során általában készséges és kollegiális segítségre találtak, helyenként a meg nem értés, elzárkózás, az adminisztráció kőfalába ütköztek. A sajnálatos jelenség, közös művelődés-történeti örökségünk kéziratos forrásainak hozzáférhetetlensége, a mikrofilmek megszerzésének hihetetlen nehézségei, a kutatások akadályozása értelmetlen – s az európai könyvtári és levéltári kutatási viszonyok nyitottságát és zavartalan lehetőségeit tekintve –, tudományos és szakmai szempontból anakronisztikus és tarthatatlan állapot. A feltárás folytatása újabb előadási adatokkal szolgálhat főleg az egykori észak-magyarországi, mai szlovákiai és a kárpátaljai, mai ukrainai, illetve az erdélyi, mai romániai részekben található régi anyagot tartalmazó forrásgyűjteményekben elvégzendő kutatással. Az utóbbira vonatkozólag a gyűjtött és eddig közölt forrásanyag kiegészítése egyelőre az erdélyi magyar irodalom- és drámatörténeti kutatókra vár; ez természetesen összefügg a rendkívül jelentős korabeli színháztörténeti vonatkozások feldolgozásával is, ami a magyar, szász és román kutatók együttműködését tenné kívánatossá. Erre egyébként már Jancsó Elemér, jeles erdélyi színház- és irodalomtörténész is rámutatott,<sup>7</sup> de az idő máig sem kedvezett ilyen kutatási tendencia érvényesülésének. A jövőben nagyobb teret kellene szentelni az iskolai színjátszás és a hivatásos színjátszás átmeneti időszakának, elsősorban erdélyi vonatkozásban, különös tekintettel az erdélyi szász iskolai színjátszásra, ennek külföldi, főleg ausztriai német és németországi egyetemi (Jena, Halle, Marburg, Göttingen, Frankfurt stb.) kapcsolataira, az onnan hazatért protestáns diákok szerepére.

Ami az iskolai színjátszásra vonatkozó tanulmányokat illeti, tematikájuk rendkívül sokszínű. A folyóiratokban, évkönyvekben, előző két konferenciánk előadásanyagát tartalmazó kötetekben a szerteágazó egyéni érdeklődés kedvező jelei tapasztalhatók. De nagyobb, egyetemi doktori, akadémiai kandidátusi és doktori értekezések is születtek az iskoladráma témaköréből. Ilyen például Staud Géza *Az iskolai színjáték Magyarországon* című doktori disszertációja,<sup>8</sup> Kilián István *A minorita színjáték és a magyarországi barokk drámaelmélet* című kandidátusi értekezése, amelynek átdolgozott változata két éve jelent meg.<sup>9</sup> Doktori disszertációjának, *A piarista színjáték témarendjének vitája* pedig 1994 őszén lezajlott. Pintér Márta Zsuzsanna a ference-

sekről írta egyetemi doktori értekezését; *Ferences iskolai színjátszás a XVIII. században* című kötete pedig a múlt évben jelent meg.<sup>10</sup> Varga Imre doktori tézises összefoglalójának (*A protestáns iskolai színjátszás Magyarországon, 1534–1800*) is sikerrel zajlott le akadémiai vitája. Demeter Júlia „Egy játék néző hely e világ pusztája...” (*A magyar vígjáték XVIII. századi történetéhez*) című kandidátusi értekezését szintén 1993-ban védte meg. Czibula Katalin is beadta már *A főúri protokoll dramaturgiája* című egyetemi doktori értekezését.

Többen is megjegyzték az említett művek kritikai ismertetése és bírálata kapcsán, hogy ezek az iskoladráma-kutatás új szakaszára jellemzők. A régóta hiányolt összegezés előkészítését is szolgálják, s az igényelt szemléletbeli és módszertani változásokat is tükrözik. Az egyik tézisiró a filológiai és „irodalom-esztétikai” megközelítés (egyoldalúsága) helyett célravezetőbb eljárást választott. „A protestáns iskolai színjátszás vizsgálatában az iskoladrámákkal eddig foglalkozó irodalomtörténeti-esztétikai szemléletet egy sokrétűbb kutatási módszerrel egészítettem ki. A történeti fejlődés tényein, magukon a szövegeken felül figyelmem kiterjedt a színpadon folyó játék számos elemére...” – írja Varga Imre.<sup>11</sup> A szemléletváltás kiterjedt a hagyományos műfaj meghatározására, a dráma fogalmának kiszélesítésére, a színjátszás körének kitágítására is. Tény, hogy az iskolai színjátszás eddigi irodalomközpontú vizsgálatát más módszerekkel végezte, komplexebb módon járt el, mint irodalomtörténész és színháztörténész elődei tették külön-külön.

Minderre azért tértem ki, hogy az újabb kutatási eredményekkel érzékeltessem, a magyarországi iskoladráma történetének megírása immár időszerű feladatunkká válik. Az összegező szándék nem csökkenti a részletkutatások jelentőségét, de befolyásolhatja azok irányultságát. Előtérbe kerülnek viszont olyan általános, elméleti vagy történeti igényű tanulmányok, amelyek elősegítik egy leendő iskoladráma-szintézis szempontjainak kidolgozását, a hiányzó munkálatok elvégzését, s távlati közös vállalkozásként annak megírását. Ezt a célt szolgálja, hogy a kérdést kerekasztal-vita formájában napi-rendre tűztük. Változatlanul fennáll s erősödik a komplex kutatás igénye, a különböző tudományágak (irodalom, színház-, zene- és tánc-történet, néprajz, iskolatörténet, eszmetörténet, vallás-, teológia- és filozófiatörténet, nyelvészet, képzőművészetek) szakembereinek szorosabb együttműködése, termékeny vitája.

Az iskolai színjátszás történeti áttekintéséhez és differenciált elméleti megalapozásához nélkülözhetetlen az egykorú vélemények ismerete. A kritikátörténeti munkálatok példájára szükséges és igen hasznos volna a korabeli vélemények, kritikai megjegyzések, kritikátörténeti dokumentumok összegyűjtése és értékelése az iskolai színjátszás területén is. Olyan egyházi és

világi kéziratos és nyomtatott megnyilvánulásokra gondolunk, amelyek különféle barokk prózai műfajokban, levelekben, vitairatokban, naplókban és emlékiratokban fordulnak elő. A sajnos még ritkaságszámba menő források között ismeretes például Rákóczi fejedelem véleménye a jezsuita iskoladrámáról és színpadi retorikáról a *Responsio* szövege alapján.<sup>12</sup> Egy lengyel–magyar példát is említhetünk; Báthory István tiszteletére, az általa alapított wílnói jezsuita Akadémia növendékeivel 1582. február 4-én előadott, Kaspar Pętkowski *Dialogus gratulatorius de Pace a Stephano Rege Poloniae et Lithuaniae instaurata...* című darabjáról részletesen írt Jakob Brzeznicki pozsoni kanonok Martin Gerstmann boroszlói püspöknek március 10-i levelében, amelyben kitér a rendezés, a diákkórus, a színpadtechnika, a dialógus fontosabb momentumaira.<sup>13</sup> Megjegyzést fűz Piotr Skarga is az előadás után tíz nappal Claudio Aquaviva római generálisnak február 14-én írt levelében. Más típusú Johann Josef Khevenhüller-Metsch herceg császári főudvarmester naplója. Általa azonosítható a *Pressburger Zeitung* híradása a pozsonyi Notre Dame-apácák leánynevelő intézetében Mária Terézia jelenlétében 1764. július 11-én játszott bizonyos komédiáról; „a bentlakó növendékek által előadott spectacl-on két franciára lefordított piece-t a Clemenza di Titot és a Nietta à la court-t nézték meg...” Metastasio heroikus darabjáról, a Titusról és egy balettel kísért „petite bourlesque”-ről, a spanyol király és egy pásztorlányka idilljéről van tehát szó, amelyeket egyébként július 20-án és augusztus 24-én is játszottak.<sup>14</sup> A Magyar Hírmondó 1782. január 26-i híradása pedig a későbbi színikritika előzményei szemszögéből érdekes egyes szereplők játékának méltatásával.<sup>15</sup>

A kritikai és polémikus nézőpontnak ki kell terjednie a régmúlt s korunk értékeléseire, felfogások és szemléletek bírálatára. Például: „A jezsuita iskoladráma elmagyarosodására csak a barokk kor végén fog sor kerülni. A latin nyelv kizárólagos uralmával, valamint a valóság ábrázolásától való tudatos elfordulásával a jezsuita dráma hátráltatta a magyar nyelvű dráma kifejlődését, s komoly érdemei csak a barokk színi kultúra meghonosítása terén voltak.”<sup>16</sup> Az irodalomtörténeti kézikönyvben olvasható megállapításhoz hasonlóan vitatható a magyar–lengyel párhuzam kapcsán tett összehasonlító nézet a jezsuita színjátszás szerepéről Lengyelországban. „Ez a szerep korántsem egyértelmű. A jezsuita színpad reakciós eszmei mondanivalójával nem serkentette, hanem inkább gátolta a haladó lengyel renaissance dráma további fejlődését, viszont magát a színjátszást nagymértékben támogatta, s a színpadi formák és műfajok fejlesztésében fontos szerepet játszott” – olvassuk J. Lewański *A lengyel színház Báthory István királysága idején* című, a Színháztörténeti Könyvtárban megjelent írása bevezetőjében.<sup>17</sup> Ezen a téren

is új, kiegyensúlyozott értékelésre kell törekednünk; a szemléletváltás, illetve a helyes szemlélet érvényesítése ilyen esetekben is indokolt. Más összefüggésben is: „A jezsuita kozmopolitizmussal szemben a pálosok hazafiságra nevelnek, társadalmi jogegyenlőséget hirdetnek, a maradiság kigúnyolásával, egy-egy osztályfigura bemutatásával, szatirikus beállítással tanítanak a jóra.”<sup>18</sup> Mivel a hazai jezsuita iskoladráma máig hiányzó történetének megírása nélkül, illetve a többi rendek és a protestánsok iskolai színjátszásával fölmerülő összefüggések, különbözőségek vagy sajátos vonások új megvilágítása nélkül nem készülhet el a magyarországi iskoladráma összegező feldolgozása, feladataink adottak.

Az ilyen munkálatok természetüknél fogva összehasonlító jellegűek. Az említett európai előzményekhez, mintákhoz, forrásokhoz való kötődések vizsgálata alaposabb felkészültséget igényel. A sokrétű összehasonlító iskoladráma-történeti kutatások és komparatista tanulmányok sokban hozzájárulhatnak egy iskoladráma-szintézis távlatainak kidolgozásához. Az ilyen jellegű, viszonylag kevésnek tűnő részlettanulmányok bővülésének, kívánatos föllendülésének jelei már tapasztalhatók. E rendkívül gazdag témakörön belül például olyan jelenség is megvizsgálandó, hogy mi a jelentősége az erdélyi jezsuita misszióknak, illetve úttörő tagjának, Jakub Wójtek volt pozsnai és wlnói rektornak, akinek vezetése alatt kollégiumi előadással köszöntötték az 1579-ben Wlnóba érkező Báthory Istvánt; az üdvözlő-színjáték szerzője Kaspar Pełkowski volt. A Báthory által alapított kolozsvári jezsuita iskolának ő volt az első rektora, amikor a *Dialogus seu comoedia* nevezetű első darabot, egy „vetélkedést” adtak elő (1581) a tudományok vagy a tanulás méltóságáról („de studiorum dignitate”).<sup>19</sup> Szintén további vizsgálat tárgya lehet az olasz és lengyel piaristák szerepe a podolini kollégiumi színjátszás meghonosításában, illetve a magyar ferences színjátszás itáliai gyökereinek kimutatása.<sup>20</sup> Az újabban föltárt adatok tükrében nagyobb figyelmet kellene szentelnünk az egyes rendi, városi iskolai színjátszás kezdeteire, hazai és külföldi tényezőire. Egyébként megfontolandó volna az egyes legjelentősebbnek bizonyult városok iskolai színjátszása monográfiáinak elkészítése az ismert ausztriai kezdeményezés alapján.<sup>21</sup> Az általános összefoglalásnak megbízható bázisai lehetnének az ilyen város-monográfiák. Összefügg ez az iskola-történettel is, amely helyesbítésre és új feldolgozásra szorul az iskoladráma-történet szemszögéből. Jó példa a ferencesekről írt kötet;<sup>22</sup> a szerző helyesbítő törekvése a rendi iskolák pontos jegyzékétől kezdve, minőségi szintjének megállapítása, folyamatos vagy szakaszos működésének tisztázása, az előadási adatok ellenőrzése és egyeztetése.

Az iskoladráma és a városi élet témaköre mellett tovább vizsgálandók a jezsuita iskoladráma és az udvari kultúra összefüggései, az udvari színjátszás és az iskoladráma közti esetleges kölcsönhatás kiderítetlen problémája. Talán megállja helyét az a korábbi észrevétel, hogy „az egyházi irodalom műfajai közül a barokk reprezentációt hatékonyan szolgáló jezsuita iskoladráma forrt össze a legszorosabban az udvari élettel”. Ettől nem független a főrangú mecenatúra kedvező hatása. „A magyarországi jezsuita színpad felszerelését, díszleteit, pompáját tekintve európai színvonalat képviselt, elsősorban a főúri mecénások adományainak jóvoltából.”<sup>23</sup> Ennek egyik kiváló tényezője volt a főnemesi actorok kimutathatóan nagy száma, a főúri szereplők kezdeti túlsúlya, a nézők és pártfogók között feltűnő főrangú családok pozíciója.

A szociológiai aspektus az iskoladráma-kutatásban olyan tényező, amelyet az előbb említett újabb tanulmányok szerzői is érintenek, de még nem sikerült teljesebbé tenni. Történeti áttekintésben két vonatkozása érdekel bennünket: a szereplők (actorok) társadalmi rétegződése, a főrangú, nemesi és polgári elem aránya és arányeltolódása az utóbbi javára; illetve a gyér adatok ellenére a közönség összetételének, rétegeinek, számának, változó igényeinek megközelítő jellemzése. Úgy látszik, hogy a szűkebb korabeli olvasóréteghez mérve az iskolai színjátszás hallgatósága összességében az előbbi sokszorosát teszi ki (amibe írni, olvasni nem tudók is beleértendőek).

Az iskolai színjátszásból hivatásos társulatokba átnőtt szereplők kérdésköre jelentőségénél fogva bővebb tanulmányozást igényel. S ha az első kolozsvári szintársulat tagjai közé több enyedi diák került, a marosvásárhelyi diákszínjátszás szoros kapcsolata is kiemelendő a kolozsvári állandó színház megalakulásával. Ha elfogadjuk, hogy az állandó színház létrejöttét elősegítette az iskolai színjátszás, érdemes volna nagyobb figyelmet fordítani a nyolcvanas és kilencvenes években s a XVIII. és XIX. század fordulóján kibontakozó folyamatra a szereplő gárda felnövése és a „játszódó személyek” állandó színrelépése tekintetében is.<sup>24</sup> Ezzel párhuzamosan alakul az iskolai színjátszás utolsó évtizedeinek repertoárja és a hivatásos színházak ebből is merítő, kialakuló repertoár-választéka. Ebben a vonatkozásban feltűnő az a megfigyelés, hogy „a hivatásos színészet műsorára átkerült darabok kivétel nélkül vígjátékok; megfelelően annak, hogy ez a műfaj alkotta a játérend túlnyomó részét”.<sup>25</sup> S tegyük hozzá, megfelel a közönség új igényeinek is.

Az iskoladrámától a hivatásos színjátszásig tartó átmenet, az iskolai színjátszás hatása a magyar hivatásos színészet első évtizedeire olyan sokrétű problematika, amely az egyik legizgalmasabb kutatási pontként vonzza a

régóta megoldatlan kérdéskör iránt érdeklődőket. Az iskoladráma fejlődés-történeti szerepének egyik lényeges mozzanatára Varga Imre utal téziseiben: „Az iskolai színjátszás vulgarizálása az antik tudós témáknak népies irányban való eltolása a maguk és a közösség szórakoztatására történt. Az ilyenfajta játékok készítették elő, szolgálták a világi színjátszás ügyét.” A magyar felvilágosodás első évtizedeiben vagyunk. Az iskoladráma elvilágiasodásával párhuzamosan erősödik a drámatémák profanizálódása, a vígjáték kedvelése, a világi műfajok és a profán tárgyak szerepe.

Ilyen szemszögből is új eredménynek könyvelhető el a katolikus kispapi szemináriumokban folyó színjátszás 1783 utáni adataiból levont következtetés. A pozsonyi, egri, zágrábi seminarium generale (1783–1790) növendékei közül számosan a hazai tudományosságot szolgálták, a nemzeti nyelv és irodalom felvirágoztatásán fáradoztak, fordításokkal, eredeti alkotásokkal gazdagították kultúránkat. Amikor színpadra léptek, fordított, magyarra átültetett drámákkal jobb ízlésre próbálták nevelni közönségüket. A kilencvenes években a püspöki szemináriumokban általánossá vált színjátszás egyik fontos tényezője az átmenetnek. „A játszott darabok között voltak régibb típusú iskoladrámák, nagy többségük azonban világi színpadra szánt alkotás fordítása, átdolgozása volt. Játékainak a hivatásos világi színjátszás nem vetett véget, színjátszó hagyományaik átnyúlnak a XIX. század évtizedeire is.”<sup>26</sup> Ekkor s a korábbi fázisban is izgalmas kérdésként merül fel, hogy milyen nyelv- és stílustörténeti folyamat zajlott le a francia, olasz, német drámák magyar iskoladrámává történt átültetésekor, például a francia klasszikus darabok magyar barokk, késő barokk vagy rokokó árnyalatú adaptációjakor. Továbbá, hogy az iskoladrámák fordítási hagyománya hogyan illeszkedik a magyarországi fordítási irodalom és fordításelmélet felvilágosodás előtti periódusához, illetve a Bessenyei által meghirdetett új fordítási programhoz.

Mind az idegen nyelvű drámai szövegek iskolai drámaszintű adaptációja, mind ezek elemzéseivel fölvetik a drámaelméleti fogalmak használatának és értelmezésének problémáját. Az elfogadott jelentésű fogalmak alkalmazásakor és az iskoladráma-szövegek irodalmi nézőpontú elemzésekor könnyebb a helyzet, míg a szorosabban vett drámaelemzés módszere tökéletesítendő. Kezdődik drámaiságuk mibenlétének megítélésével, a dráma-ismérvek alkalmazásával, az egyes iskoladrámák műfaji ismérveinek kezelésével, folytatódhat – a drámaelméleti fogalmak egyéni kezelése folytán – a tárgyalt iskoladrámák művészi szintjének meghatározásával, túlértékelésével vagy alábecsülésével. Az egyik disszertációs vitán az is fölmerült, hogy a drámaelméleti terminusok esetében kell-e különbséget tennünk egy iskoladráma

elemzésekor, vagy az általános drámai fogalomhasználat gyakorlata köve-  
tendő. Csokonai esetében a válasz már egyértelműbb.<sup>27</sup>

Az első és második iskoladráma-konferenciánk<sup>28</sup> óta sokban gazdagod-  
tunk, már ami az újabb kérdésfeltevéseket és az elvégzendő feladatokat  
illeti. Reméljük, hogy harmadik tudományos eszmecserénk segíteni fog ezek  
újrágondolásához, drámai közösségünk tagjainak feladatvállalásához.

- 1 KERÉNYI Ferenc, *Az iskolai színjátszás hatása a magyar hivatásos színészet első évtizedeire = Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna és KILIÁN István, Debrecen, 1993, 143.
- 2 KILIÁN István–STAUD Géza–VARGA Imre, *A hazai iskoladrámák feltárása*, MKSz 1980, 199.
- 3 *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561–1773*, s. a. r. STAUD Géza, Bp., 1984, I, 6–7.
- 4 *A magyarországi iskolai színjátékok forrásai és irodalma*, sorozatszerk. HOPP Lajos, Bp., 1984–1994, I–VI. Az I–III. k. Mutatója H. TAKÁCS Marianna, Bp., 1994.
- 5 VARGA, i. m., 1988, 12.
- 6 *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század*, sorozatszerk. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, VARGA Imre, Bp., 1989, I–IV, 1992.
- 7 JANCSÓ Elemér, *A kolozsvári magyar színház megalakulása és a felvilágosodás*, NyIK, 1963, 1, 7–16.
- 8 Kéziratos disszertáció. Bp., 1980, MTAK D/8724.
- 9 Kéziratos értekezés. Bp., 1980, MTAK D/9109. Vö. *A minorita színjáték a XVIII. században. (Elmélet és gyakorlat)*, Bp., 1992.
- 10 Bp., 1993. Irodalomtörténeti Füzetek 132. sz.
- 11 Kéziratos értekezés. Bp., 1990, MTAK.
- 12 *Responsio Francisci Rákóczy anno 1706 ad supplicationem, sex comitatum protestantium contra relegationem patrum Societatis Jesu = Ráday Pál iratai*, I, 1703–1706, s. a. r. BENDA Kálmán, ESZE Tamás, MAKSAY Ferenc, PAP László, Bp., 1955, 711–714.
- 13 LEWAŃSKI, Julian, *A lengyel színház Báthory István királysága idején*, ford. SZ. SZÁNTÓ Judit, bev. DÖMÖTÖR Tekla, Bp., Színháztörténeti Könyvtár 5, 1962, 15–22, 26–31, 46.
- 14 G. GYÖRFFY Katalin, *Kultúra és életforma a XVIII. századi Magyarországon. Idegen utazók megfigyelései*, Bp., 1991, Művészettörténeti Füzetek 20, Bp., 1991, 106; ItK 1992, 697–698; *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig*, s. a. r. KILIÁN István, PINTÉR Márta Zsuzsanna, VARGA Imre, Bp., 1992, 176, 180.
- 15 Batthyány Lajos „Primás Úr... maga jelen-létével azon kis mese-játékot-is meg-tisztelte, mellyel némellyek a tanítvány Kis-Asszonyok mindnyájan főképpen pedig M. Kevenhüller és Battyáni Szerafina Gróf Kis Asszonyok, tökéletes ditséretet érdemlették s nyertek a néző méltóságoktól.” I. m., 1992, 181.
- 16 MIT II, 217.
- 17 DÖMÖTÖR, LEWAŃSKI, 4.
- 18 NÁDAS Lajos, *A pálosok iskoladrámái és iskolai színjátszásuk Pápán = A Veszprém megyei múzeumok közleményei* 17, 1984, klny. Veszprém, 1985, 428.
- 19 LEWAŃSKI, 12, 25; STAUD, I, 1984, 240; VARGA, ItK 1985, 359.
- 20 HOLL Béla, *A podolini piaristák első könyvvásárlásai (1646–1658) = Piaristák Magyarországon, 1642–1992. Rendtörténeti tanulmányok*, szerk. HOLL Béla, 82.
- 21 STAUD, I, 16, 20.
- 22 PINTÉR, i. m., 1993, 12–17.



- 23 MIT II, 16, 216; LUDÁNYI Mária, *A XVII. századi udvari színjáték és az iskoladráma kapcsolata = Iskoladráma és folklór*, szerk. PINTÉR Márta Zsuzsanna–KILIÁN István, Debrecen, 1989, 111–120.
- 24 ENYEDI Sándor, *Kísérletek Erdélyben az anyanyelvű színjátszás megteremtésére a XVIII. század utolsó évtizedében*, NyIK 1970, 1, 163–170; uő, *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei 1792–1821*, Bukarest, 1972; HOPP Lajos, *Théâtre et société dans la monarchie féodale = Actes du Deuxième Colloque de Mátrafüred*, 1972, Réd. KÖPECZI Béla, Bp., 1975, 121–127.
- 25 KERÉNYI, *i. m.*, 1993, 144.
- 26 *I. m.*, 1992, 7.
- 27 BÉCSY Tamás, *A drámaelmélet és dramaturgia Csokonai műveiben*, Bp., 1980, Irodalomtörténeti Füzetek 98. sz.
- 28 *Iskoladráma és folklór, i. m.*, 1989; *Az iskolai színjáték és a népi dramatikus hagyományok, i. m.*, 1993.

## Mit üzent Kossuth Lajos? (Jókai és Móricz művei Kossuth Lajosról)

Mi került be Kossuth pályájából Jókai regényeibe?

A válasz ez lehet: egyrészt nagyon kevés, másrészt elég sok. Széchenyi meg Wesselényi saját nevük alatt szerepelnek a Kárpáthy család két nemzedékének dilógiájában, Petőfiből Pusztafi, Kisfaludy Károlyból – Katonával összeolvasztva – Jenőy Kálmán lett Jókai tollán (*Politikai divatok, Eppur si muove*), Kossuth egyik fajta nagyarányú szerepeltetésére nem lelünk példát. Ezt a – látszólagos – hiányt magyarázhatjuk akár a cenzúra fennállásával, kettejük 1867 utáni politikai ellentétével, akár azzal, hogy annak életében kevés az olyan regényes tabló, mint „az árvízi hajós” föllépése, s hiányoznak a Széchenyire jellemző byroni gesztusok, életunt kitörések, amelyekből fölépíthető volt a fiatal Szentirmay Rudolf.

Mégis, ismételjük, a hiány inkább látszólagos, mint valódi. Egyfelől néhány kevésbé népszerű művében találhatunk olyan költött alakokat, akik több vonatkozásban is félreismerhetetlenül Kossuthra emlékeztetnek, másrészt elég gyakran történik nyílt célzás magára a közéleti személyiségre. Válasszunk ki egy-egy példát mindkét lehetőségre!

A *régi jó táblabírák* (1856) első részében rajzolódik ki előttünk Fenyéry Endre megyei főügyész pályája. A fiatal tisztviselő az 1846–47-es felvidéki éhínség idején mindent elkövet a nyomor enyhítésére. Erőszakkal is feltöri a gazdag bérlő magtárát, amikor az megtagadja gabonakészletének közcélokra való átadását. Tette nemcsak emberbaráti, hanem politikai jelentőségű is: megelőzte vele a kitörni készülő helyi zendülést. Mivel a történet Zemplén vármegyében játszódik, önkéntelenül is Sátoraljaújhely egykori – 1826–1829 közötti – városi ügyészére gondolunk, aki 1828-ban kéziratot dolgoztatot fogalmaz *Értekezés az éhségmentő intézetekről* címmel. A Fenyéryhez hasonlóan nagy szaktudású jogász neve: Kossuth Lajos. Ne feledkezzünk meg egy újabb párhuzamról. Barta István kutatásai nyomán tudjuk, a fiatal közéleti ember 1831-ben oly sikerrel szervezi meg lakóhelye védelmét, hogy Sátoraljaújhelyt elkerülik a koleralázadás hullámai. Mindez természetesen egyelőre pusztá föltevés, bár éppen nem valószínűtlen!

Az utolsó pozsonyi országgyűlés viharos napjairól készít pillanatfölvételt *A kiskirályok* XLII. fejezete.<sup>1</sup> Tanussy Decebálnak megdöbbenve kell tapaszt-

talnia, hogy már semmi sem szent: lesz választójoga a felszabadított jobbagynak, bármily csekély is a földbirtoka. Az ősmaradi nemes úr ekkor kér szót: „Vezérszónokuk [ti. a szabadelvűeké] indítványozza a negyedrésztelket szavazatjog alapjául. A párthívek hüledeznek, senki sincs, aki ellent mondjon, Kossuth teszi az indítványt! – No, ha senki sem szól, hát majd megteszi Tanussy Decebál.”

Nehezen megfejthető rejtvényt ad fel írónk a kutatásnak *Bolivár* című 1857-ben közzétett elbeszélésében.<sup>2</sup> Nem annyira a dél-amerikai hős sorsát jeleníti meg, inkább a szabadságharcok egyik állandóan visszatérő súlyos kérdését emeli ki: Jogosult megoldás-e a diktatúra vagy a királyság bevezetéséhez folyamodni, azért, hogy elkerüljék a forradalmakat gyakran fenyegető anarchiát? A főalak a nép bizalmából a cselekmény folyamán mindkét méltóságot elnyeri. Ámde nemcsak az elvont szabadságesszme hívei lázonganak ellene, hanem azok is, „akiknek zagyva kiváltságait a code Bolivienne” eltörölte, hogy egyenlőséget teremtsen. „Simon Bolívar letette az uralkodói hatalmat [...], s elhagyta hazáját, amely hálátlanul üldözé, mint szokták mindenütt az apró emberek a nagy lelkeket” – hangzik a szöveg utolsó előtti mondata.

Kire gondolhatott a szerző? Kossuth meg Görgey egy ideig csakugyan teljhatalommal rendelkeztek, azonban életútjuk nehezen párhuzamosítható a regényesített Libertadoréval. A kormányzót nem belső ellenzéke üldözte el, másfelől a magyar hadvezér nem vezetett be a társadalmat átalakító új törvényeket. (A külső ellenség végső győzelméről Bolívar esetében természetesen nem beszélhetünk.) Mégis több érv hozható fel a Bolívar–Görgey hasonlóság mellett. Mindkettő ragyogó katonai tehetség, félelmet nem ismerő harcos, hosszú ideig mégsem tudja engedelmességre szoktatni önféjű, hiú tábornokait. Görgey féktelen hatalomvágyát a radikálisok egy része, sőt Kossuth és Szemere is éppúgy hangoztatta, mint a „beszély” columbiai, venezuelai túlzói. Sőt az utóbbiak Jókai szerint – s itt a legfontosabb egyezés – nyíltan árulónak kiáltották ki a szabadsághóst.

Mindebből az következik, hogy a *Bolivár* 1848–49 Kossuthtól is megrágalmazott, gyűlölettel emlegetett hadvezérének védelmét szolgálta a maga idejében. A cenzúra miatt kényes témák spanyol vagy latin-amerikai környezetbe áthelyezésével Jókai egyébként is gyakran élt ekkoriban. Védte Görgeyt, azonban még burkoltan sem támadta annak nagy ellenfelét. A Bolívarral szembenállók ugyanis semmilyen hasonlóságot sem mutatnak Kossuthal. Éppen ellenkezőleg, valamennyire párhuzamot vonhatunk a Libertador és a kormányzó között: hiszen „nagy lelkek” mindketten, bátor hívei a politikai egyenlőségnek, megsemmisítői a „zagyva kiváltságok”-nak.

Végül is elmondhatjuk, hogy Kossuth aránylag gyakori modellje írói teremtményeinek, ám azok csupán egyetlen mozzanat erejéig rokonulnak vele. Emlékezzünk Baradlay Ödönre, aki hozzá hasonlóan nagy tetszéssel fogadott beszédet tart 48 márciusában a szabadságtól mámoros bécsiieknek. De utalhatunk az *Egy az Isten* főhősére, Adorján Manasséra is. Az ő kínzó töprengései arról, milyen veszélyeket idézhet föl 1859-ben az esetleg újra fellobbanó függetlenségi harc, nemzetiségi lázongás, bizonyára nem lehettek ismeretlenek a volt kormányzónak s az emigráció többi vezetőjének.<sup>3</sup>

### *Ő még egy más világnak volt harcosa*

1927 novemberében – állítólag 33 esztendei huzavona után – felállították Kossuth és minisztertársai szobrát az Országház közelében. Móricz Zsigmond szavával „bánatba merülve és magába süppedve” tekintenek mindnyájan a XX. század magyarjára, mint akik önvádat éreznek. A kor vezető értelmiségeinek jelentős része elfordul a liberalizmustól, Szekfű Gyula ösztönzésére Széchenyiben ismeri fel keresztény konzervativizmusának eszmei előfutárát. Az sem egyértelműen jó ajánlólevél a turini remetének, hogy mindvégig kitartott a függetlenség eszméje mellett. Hát nem volt jobb a dualista házban élni, mint szembenézni a Kisantanttal, vagy megsejteni az ébredező német és orosz támadókedvet? Móricz Zsigmond nem sírja vissza a közelmúltat s a kisállamok nacionalista nyomorúságából ismer kivezető utat: két hírlapi cikkében<sup>4</sup> is a Duna-konföderációt ajánlja gyógyszernek a régió sokféle bajára. Ennek a nemrég még oly bizalmatlanul szemlélt, sőt magától a Függetlenségi Párttól is agyonhallgatott kezdeményezésnek a két világégés között már vannak tekintélyes méltatói – ha kevesen is. Móricz azonban mélyebben gondolkozik annál, hogy csak az időszerűt pillantsa meg e génius életművében. Túllépve a Széchenyivel, Görgeyvel történő – már-már elkoptatott – szembeállításon, eddig alig leírt tételt állít fel: Kossuth számára nem létezett még osztálytagozódás, csak nemzeti. „Ő még nem tudott, vagy számára nem volt fontos és működő a szociális gondolat. Ő még egy más világnak volt tudósa és harcosa.”<sup>5</sup>

Higgadt, történetírói hűvösséggel megfogalmazott megállapítás. Még nem érezhető benne a hibáztatás, a szélesebb körű átértékelésre érlelődő szándék. Egy évvel később sem gondolhatnak effélére olvasói, amikor a Nyugatban közzéteszi Görgey Artúrról szóló esszéjét.<sup>6</sup> Móricz nem árulással vádolja a fővezért, hanem szinte ennél is rosszabbal: „Leteszi a fegyvert, de hogy teszi le. Leteszi mint katona s mint a politika *analfabétája*.” [Saját kiemelésem. N. M.]

Nagy politikai tévedése az oroszok előtti fegyverletétel. „És ezzel örök és végzetes sebet üt az osztrák hatalom szívében” – mondja ki az író. Későbbi megnyilvánulásait olvasva is számon kéri tőle a politikai jövőbelátást: „[Görgey] hitet tesz, hogy a monarchia szét nem bomolhat mindaddig, míg Európa térképe tökéletesen meg nem változik.” Mennyivel világosabban felismerte Kossuth a nemzeti-nemzetiségi törekvések mélyén megbúvó robbanóanyagot! Ilyen előzményekből folyik Móricz végső következtetése: „Szakember maradt a katonai mezőkön [...] Kossuth árnyékában kellett maradnia.”

Tehát harminc esztendő elmúltával is él benne a volt kormányzó iránti nagy elismerés, amely 1902-ben Kisújszálláson tollat adott a kezébe, hogy színdarabot készítsen eszményképéről. Él benne, de nem régi töretlenségében, és mintha már nem is annyira a forradalom és szabadságharc vezérének szólna, inkább a Dunai Szövetség kitervelőjének. Följegyzésre méltó azonban, hogy kezében nem Széchenyi avagy Görgey meg Széchenyi kettőse felé billen a mérleg, mint annyi kortársa esetében. (Babits, Szekfű Gyula; Németh László, aki már valószínűleg az 1930-asokban is inkább Széchenyi híve.) Ehhez képest meglepődhetünk azon, hogy a *Rózsa Sándor* dilógia második kötete 1942-ben milyen határozott bírálatot tartalmaz Kossuth ellen. Csak néhány bekezdést kell végigfutni, máris kiviláglik, kik váltak a szerző szemében 1848 valóban előremutató, jelképes alakjává: „A magyar revolúciót, a magyar dicsőséges forradalmat két név hajtotta végre: Petőfi Sándor meg Rózsa Sándor.”<sup>7</sup>

Az olaszok ellen küldendő haderő megajánlása kérdéséről ez áll a *Fegyverre magyar* kapitulumban: „Petőfi tisztában látott Kossuthnál, Deáknál és az egész kormányznál és pártjánál.”

Hogyan jutott el ezekhez, a maga korában vakmerőnek számító, s napjainkban is kevésbé elfogadható megállapításokhoz? Az erősen stilizált Rózsa Sándort, e csaknem mesehőst, a jobbágyság jogainak legendás védelmezőjét miért rajzolja keserűen csalódottnak 1848 őszén? Miért állítja félre az önvédelmi harcból, ahol a nemzetiségi támadókra csupán akkor édeses lőnie, ha urak, ha tiszték?

A Kelet Népe szerkesztője ez időben minden idegszálával a parasztság legszegényebb rétegeinek fölemeléséért harcol. Munkát, legalább tűrhető megélhetést, mezőgazdasági ismereteket akar adni, adatni nekik. Ehhez képest minden másodlagossá törpül szemében: az értelmiség megosztottsága (urbánusok–népiesek), külpolitika – a második világháború. Bizony a történelmi hűség is! Földreformot, sőt földosztást kívánna írónk az 1940-es magyar falunak, majd visszavetíti e követelményt 100 esztendővel korábbra, és számon kéri Kossuthtól a félmunkát. Miért csak a telkes jobbágy kapta meg

eddig is művelt földjét – kérdezi –, míg a nem úrbéresek, a cselédek, a szellérek egy göröngyhöz sem jutottak.<sup>8</sup> „Mi a haza?... Mi az, amit neki ad ez a haza?” A betyárvezér Temesvár körül éppúgy tűnődik, mint otthonától sokszáz kilométerre az első vagy második világháború honvédje, éppúgy felvillan benne a gazdagok elleni lázadás, az osztyágháború gondolata, mint amabban. Ez a Rózsa Sándor nem illik a maga korába. Itt, e ponton már anakronizmus. És, ami még nagyobb baj: nem is rokonszenves. Nem lehet magával ragadó regényalak az, aki az akkori történelmi helyzetben ennyire nem tudja összeegyeztetni a „szögénység” érdekét a haza, a szülőföld megvédésével. Az eddig eszményített szereplő itt egyszerre önzővé, rövidlátóvá lesz – jellemében törés áll be, kétségtelenül az alkotó tévedése folytán.

Kossuth megformálása hitelesebbnek tetszik. Messzebbre kerül ugyan Petőfi eszmevilágától, mint a valóságban volt, de ez a távolságteremtés jobbára megmarad az elbeszélői közlésekben, nem kerül be a jelenetezésbe, hanghordozásba. Ha megfigyeljük a *Bécsi napfény* című fejezetet, feltűnhet, mennyivel ünnepélyesebb, irodalmiasabb az egész szókinccse, szófűzése a társaiénál. Csakhogy a költőiség, választékosság ezúttal inkább pozitív előjelű: látnoki természetét akarja kiemelni a művész, amely elüt a haza bölcse jogászibb, nemesibb, szárazabb alkatától. Jócskán megváltozik az elbeszélő hangneme az államférfi szegedi föllépéséről szóló beszámolójában (*Szegedi szózat*). Alig érezhető, de annál állandóbb kajánsággal ad számot hőse színészien hatáskereső mozdulatairól („meglengette a strucctollas kalapot”, „az ég felé pillantott, s közben sajnálta, hogy baldachint állítottak föléje”), ám főként orgánuma zengéséről. „Mély szünetet tartott”, „mély és borongó lírához” folyamodott Kossuth, „visszatartott lélegzettel várt, ahogy az énekesnő kitarja a hangot, ott fönt folytatta élesen és bűvös muzsikáson”. Mintha nemcsak a XX. század fia mosolyogná meg ükapáinak elavult fogásait, hanem a népfí csúfolódnék holmi nemesi jelmezbe bújt Csóri vajdán!

Egy jól megszerkesztett elbeszélés a szereplőket is rendszerbe állítja. Párhuzamok, ellentétek, fokozatok jönnek létre, az egyes jellemrajzok kiegészülnek – szinte észrevétlenül. Görgy epizódalak, semmi köze a cselekmény fővonalához, fölléptetése aligha szolgál egyéb célt, mint Kossuth ellenpontozását. Csakugyan, amint Zichy Ödönt elfogja, kihallgatja, a népharagtól személyesen megóvjá, hogy aztán irgalmatlanul felköttesse – merő érdesség, szigor, szűkszavúság. Szöges ellentéte a három fejezettel korábban Szegeden parádézó elnöknek. Hasonlóképp szembeállítható az alkalmazkodó, bő mesélőkedvű úrifíú, Jókai Móric dacos, plebejus hajdani barátjával, Petőfivel. Ennek ellenére a műből hiányzik a gondosan fölépített szerkezet, hozzátehetnénk vagy elvehetnénk belőle – az aligha tűnne fel. Mintha csak úgy

készült volna, ahogy a források a kezébe kerültek, és azok fogytán, le is zárta volna történetét.

\*

Az irodalomtörténet-írás úgy tudja, hogy az alkotó elégedetlen volt könyvével, annak átalakítását tervezte s különösen Kossuth bemutatásán szeretett volna változtatni. E javítás már a tényanyag pontossága kedvéért is szükséges lett volna, hiszen számos apróbb-nagyobb tévedés szeplősíti a munkát. Egyszer azt olvassuk benne, hogy a nagy népvezér *öt* esztendeig ült börtönben, máskor Batthyány Bécsben felkínálja Kossuthnak a belügyminiszterséget, amit az fanyalogva fogad – holott a források szerint épp erre vágyott, de hiába. Sokkal fontosabb feladatnak számított az alapgondolat kiigazítása, azé az alapgondolaté, amelyet Czine Mihály kismonográfiájában<sup>9</sup> így foglal össze: „...a nemesi vezetés elsikkasztotta a forradalom demokratikus tartalmát, a szegényparasztság életében nem történt semmi »egész 1848 törvénytára nem is volt vívmány, csak részletekben.«”

Azok a népi írók és publicisták, akik írtak a Kelet Népébe, és Móricz harcostársainak számítottak, egészen másként ítélték meg a dolgot. Megjelölték ugyan a jobbágyfelszabadítás korlátait, ám felismerték azok társadalomtörténeti szükségszerűségét, ezért nem a mulasztásokat, hanem 48–49 századokra szóló eredményeit hangsúlyozták. Erdei Ferenc 1942 körül már közismert röpiratában (*Kossuth Lajos azt üzente*, é. n.) úgy szól kis könyve hősről, mint „nem szűkkeblű hazafiról”, aki feudalizmusellenes követelése miatt „a maga fajtájával, a maga osztálybelivel szemben harcolt”. Az örökvaltságot kimondó törvényről megállapítja: „óriási mértékben segítette a parasztság fölszabadulásának ügyét.”<sup>10</sup> Kovács Imre 1942 márciusában tartott beszéde során a 48-as Kossuthnak a történelmi helyzet megszabta feltartóztathatatlan fejlődését méltatja, s kiemeli, hogy mert a tömegekre támaszkodni.<sup>11</sup> Ezek az írások egyszerre szolgálták a történelmi tisztánlátást s a demokratikus, fasizmusellenes nemzeti összefogás kikovácsolását.

Csupán találgathatjuk, mennyiben bírták volna rá az effajta állásfoglalások Móricz Zsigmondot nézetei felülvizsgálatára, hiszen 1942. szeptember 4-én véget ért pályája. Bizonyos, a szabadságharc vezérének s a 48-as agrártörvényeknek megítélésében még élete utolsó szakaszán is erősen ingadozott. 1941. március 23-án például olyan megfontolt végkövetkeztetésre jutott egy hírlapi cikkében,<sup>12</sup> amely homlokegyenest ellenkezett a *Rózsa Sándor összevonja a szemöldökét* című regénynek nemcsak az eszmeiségével, hanem a cselekményének egész menetével, lezárásának ellenállhatatlanul komor han-

gulatával. „...ha akkor Kossuth isteni szerencsével és ihlettel meg nem csinálja azt a vér nélküli fordulást, akkor [...] irtóztató irányt vett volna az egész forradalom. Így átalakulhatott egyszerűen szabadságharccá. A nemesek és parasztfiúk egymás mellett masírozhattak közös ellenség ellen [...] százezer ember maradt élve [...]”

\*

A gyémánt drágakő marad, akárhogy csiszolják, de csiszolói, csodálói más-más oldalról szemlélik, így eltérő lesz a fénytörése, színpompája. Kossuth személyisége nagy értéknek számított mind Jókai, mind Móricz szemében, ámde más-más tetteit tartották a legjelentősebbnek; életművének eltérő szakaszaira hívták fel olvasóik figyelmét. A régebbi mester számára főként 1848 őszének hőse volt. Seregeket fölleskítő, a semmiből honvédséget létrehozó hős, aki 1849-ben már többször tévedett, a valóságos erőviszonyokkal nem számolt, engedett hiúságának, következetlenségének, s ez elmérgesítette viszonyát tábornokaival, kivált Görgeyvel. Reformkori pályáját, az áprilisi törvényekért folytatott emberfölötti harcát, 48-as bécsi diadalútját, hol hullámhegyre érő, hol hullámvölgybe merülő emigrációs vállalkozásait már nem ábrázolta közvetlenül.

Mindez a képzelet szülte Jókai-alakok tulajdonává lett: Kossuth egy fragmentuma költözött Fenyérybe, Baradlay Ödönbe, készítette töprengésre, majd elhatározásra Észak-Itáliában Adorján Manassét. Azonban még ez is kevés! Péterfy Jenő híres esszéjében gúnyosan jegyzi meg, hogy írónk teremtményeiben „valami szellemi multiplicator” működik, amely „tehetségeiket óriási arányokra hatványozza”. Efféle multiplicator érvényesülését csodálta meg nagy elbeszélőnk a Honvédelmi Bizottmány elnökének kifogyhatatlan energiájában, merészségében, sokoldalúságában, s a lelkébe mélyen beivódott látvány lett később a kiindulópontja számos hőse megteremtésének. Tágabb értelemben tehát a nem politikus főalakjai – például Berend Iván, Tatrangi Dávid – szintén örökösei a hajdani kormányzónak. Örökölték tőle az egyéni és közösségi akarat győzelmébe, valósággal mindenhatóságába vetett hitet! Természetesen e voluntarista szemlélet nem egyedül Kossuth példája nyomán gyökerezett meg Jókai művészetében. Létrejöttét elősegíthette más kiemelkedő kortársak hatása, többek között Petőfié is.

Móricz Zsigmond nemcsak másféle írói alkat, emellett a Jókaiétól eltérő, megnövekedett történelmi távlatból néz vissza Kossuth Lajosra és korára. Vargha Kálmán *Móricz Zsigmond és az irodalom* című, napjainkban méltatlanul keveset idézett 1962-es monográfiájában<sup>13</sup> joggal hangoztatja, hogy „a



szabadságharc nemesi vezetőinek és egész nemzeti pátoszának” kritikája végigvonul 1914-től kezdve egész pályáján. Látványos bizonyítéka ennek hajdan sok vihart kavaró *Arany János írói bátorsága* című polémikus tanulmánya (1931), amelyben hibáztatja *A nagyidai cigányok* szerinte túlságosan burkolt, áttételes szatírját. „Megrajzolja Csóri vajdát, de nem merte Kossuth Lajost írni meg benne. Megrajzolta a letört cigányforrongást, de nem merte a forradalmat felismertetni a rajzban. Túl objektíválta” – idézi tőle Vargha Kálmán.<sup>14</sup> Nemcsak a legendás szónok egykor ellenállhatatlan retorikája, színpadias föllépése ingerli a Rózsa Sándor-regényben tompított gúnyolódásra, kicsinylő hangon szólt már 1919-ben is a 48-as törvények talán legfontosabbikáról. Ezt olvashatjuk tőle *A földtörvény kiskatéja* című Károlyi kormány alatti népszerű politikai kiadványban: „Ez a fölszabadítás nagy dolog volt, de nem olyan csoda, amilyennek hirdették.”<sup>15</sup> Ily előzmények után érlelődött meg benne vagy hús esztendővel utóbb az a vélemény, hogy Kossuth hibázott, amikor 48-ban nem kapcsolta össze a feudalizmus lebontását nagyarányú földosztással.

A betyárvezér kiábrándulásában, teljes félreállításában az író szélsőséges hangsúllyal testesítette meg ezt a XX. században gyakran megfogalmazott gondolatot. (Csak az összehasonlítás kedvéért: a kormányzó egész politikai pályájának s az akkori történelmi helyzetnek mélyebb és átfogóbb megértéséről tanúskodik Illyés Gyula *Fáklyalángja*. A főhős előtt tragikusan későn, a bukás küszöbén világosodik meg, mit vártak volna tőle a Dózsához hasonló paraszti közkatonák. De kettejük útja – amint ezt a Turinban lepergő utójáték bizonyítja – most már elválaszthatatlanná lesz egymástól.)

A szép kezdeményezések ellenére is van még mit várnia a második ezredvég olvasójának az irodalmi Kossuth-ábrázolástól. Két – szemmel láthatóan hibás vagy igénytelen – megoldástól azonban óvakodni kell. Az értékeléstől lehetőleg tartózkodó, eseménysort elbeszélő drámának, regénynek nincs értelme. Ez legföljebb az ismeretterjesztést szolgálhatná. Többet ígér az olyan vállalkozás, amelyben valamilyen igazságot (részigazságot?) képviselő kortársával kerül szembe. Itt azonban fenyeget a leegyszerűsítés veszélye: az egyik póluson álló az erkölcsiség s eszmeiség tökélye közelébe kerül, míg a másik erősen alulmarad. Herczeg Ferenc *A híd* című színművében eltörpíti a Pešti Hírlap szerkesztőjét Széchenyivel szemben, teljesen átveszi az utóbbinak nem csupán a tételeit, hanem ama jellemsablonokat is, amelyekbe Kossuthot – lekicsinyítve – beleképzei. Illyés – említett alkotásában – jobban úrrá lett a nehézségeken. Azonban Tamás Attila monográfiájával (*Illyés Gyula*, 1989) egyetértve elmondható: „egy-két ponton enged a jó és rossz ellentéteire polarizáló szemléletnek”, természetesen Görgey

kárára. Véleményünk szerint a lélekelemző szépprózának kellene válaszolnia a sokakban (sőt több nemzedék óta) élő kérdésre: hol és milyen mértékben tévesztette meg Kossuthot a forradalom alatt vagy a száműzetésben túlzott derűlátása, heves vérmérséklete – esetleg hatalomféltése.<sup>16</sup>

- 1 JKK 49. k. A Jókai-szövegeket a JKK-ból (Jókai ÖM Kritikai Kiadás) idézem. Ezúttal csupán a kötetszámokat jelölöm meg: *A régi jó táblabírák* JKK Regények 10. (Az író zempléni ismereteire vonatkozó tájékoztatással.) *A kiskirályok* idézett része JKK Regények 49; *Egy az Isten* JKK Regények 70.
- 2 NK 12. k.
- 3 70. k., XLIX. fejezet.
- 4 1927, 1930. Vö.: *Tanulmányok* II, 1982. A Móricz-szövegek forrásai részben: *Tanulmányok*, II–III, Bp., 1982, 1984, illetve *Rózsa Sándor összevonja a szemöldökét*, Bp., 1971.
- 5 *Kossuth Lajos*, 1930.
- 6 *I. m.*, III.
- 7 *Pozsonyi mese* című fejezet.
- 8 *Fegyverbe magyar* című fejezet.
- 9 *Móricz Zsigmond*, 2. kiad., 1970, 177.
- 10 *I. m.*, 3. fejezet.
- 11 Vö. *Népiség, radikalizmus, demokrácia* című posztumusz gyűjteményét, 1992.
- 12 *Kossuth = Tanulmányok*, III.
- 13 II. rész, 2. fejezet, *Móricz Zsigmond „irodalomtörténete”*.
- 14 *I. m.*, 188.
- 15 Idézi Vargha K., *i. m.*, 278.
- 16 Móricz tévedései: Kossuth nem öt, hanem három évig raboskodott. Vö. *Magyarország történeti kronológiája*, II, főszerk. BENDA Kálmán, Bp., 1989, 647, 650. DEÁK István, *Kossuth és a magyarok 1848–49-ben*, Bp., 1983, a 103. oldalon az el nem nyert, de óhajtott belügyminiszterségről. NÉMETH G. Béla, *Nagysággal gyengeség – gyengeséggel nagyság* című előadásának kéziratos példányát megjelenés előtt kéziratban – szívessége folytán – használhattam. (Elhangzott az MTA Kossuth-emlékülésén, 1994 májusában.) Ez éppúgy Kossuth és az írók viszonyát tárgyalja, mint saját – szűkebb tárgykörű – dolgozatom: *Debreceni Szemle*, 1994, 2. sz., 291–298.

Ambrus Zoltán korjellemező tárcája  
a századvégi nyilvánosság szerkezetváltozásáról  
és a térhódító zsurnalizmusról  
(A hírlapírók és a közönség)

A múlt század utolsó negyedének irodalomtörténetében számos jelenség megközelíthetetlen az irodalmi érdekű sajtó forrásainak feldolgozása és értelmezése nélkül. Az irodalmon belüli *értékszerkezeti* alakulással párhuzamosan ment végbe a *nyilvánosság* szerkezeti változása, a sajtó modernizálódása.<sup>1</sup>

Európa nyugati és középső régióinak társadalmi nyilvánossági szerkezetén, szűkebben, a művelődési információs struktúra irodalomszociológiai közegén belül a századközép és századvég az irodalom és újságírás *kölcsönviszonyának* nagy korszaka volt.<sup>2</sup> Az irodalommal szembeni elvárások értékszerkezete megváltozott. Az értelmező közösségek száma növekedett és a különböző értékrendek párhuzamosan éltek egymás mellett. Az újabb irányok és az esztétikai értékvilágban már-már kanonizálódott hagyomány között tartós feszültség keletkezett.<sup>3</sup>

Hazai viszonyaink között az a magatartás, amely a személyes életvezetésben és gondolkodásmódban konzerválódott értéknormák hatására mereven szab határokat, történeti-erkölcsi normatíváit az irodalmi műre is alkalmazza, őrizve a zárt gondolkodásmód nehezen újuló hagyományrendszerének esztétikai ideáljait, célkitűző akarata ellenére ekkoriban már gyakran tapasztalta előfeltevései és előzetes értékítéletei érvénytelenségét, használhatatlanságát. Ha nem is mindig közvetlenül, közvetetten mindenképpen.

Az irodalmi, művelődési, szellemi szituáció fölismerésének hiányából fakadóan a fáziskésésben élők indulatát és irodalmi, művelődési cselekvési ellehetetlenülésük tüneteit láthatjuk az egyik oldalon.<sup>4</sup> Az egyetemes európai értékeket kereső átértékelők kezdeményező különállását, sokszor értetlenségbe ütköző magányát, szerep helyett a *művet* választók tudatosságát: az önmagát elgondoló én folyamatos identifikációs törekvésének lelki kultúráját és civilizációs jellemzőit emelhetjük ki a másik oldalon.<sup>5</sup>

Az életformákat alakító értékek rendeződtek át. Ha a századvégi alakulási folyamatot, a nemzedéki, tematikai, magatartási változásokat az egykorú európai hírlap- és folyóiratirodalom e vonatkozású tudatanyagával szembe-sítjük, akkor megállapíthatjuk: az irodalmi és szakértelmiség új nemzedékének közvetítésével olvasóközönségünk 1875 után fokozatosan, nem kis fáziskéséssel, de lassan-lassan bekapcsolódott az európai művelődési érintke-

zési világba. Az utolsó századnegyedben a modern hírlap- és folyóiratstruktúra fővárosi és regionális vonatkozásban is átfogta a köz- és szakművelődés szinte minden területét.<sup>6</sup>

A *napisajtón* belüli értékcélok nem egyeznek az irodalom önelvűségének sajátosságaival. Az újságolvasó nagyközönség ízlése és érdeke alapján a gyors ítéletű véleménynyilvánítást, a társasági és politikai, valamint a közgazdasági híreket és tudósításokat igényelte elsősorban. A napisajtó csak a saját közönségét érdeklő, leginkább *élőbeszédszerű* irodalmi szövegeket közölt nagy előszeretettel.<sup>7</sup>

Az egymással is versenyben álló hírlapok szükségképpen, önmagukat fenntartandó, valamint nyereség céljából a közönséget újdonságnak tűnő információkkal látják el. A *zsurnalisztika* üzleties körforgását indítják meg ezzel, hiszen magában az előfizető *olvasóban* hozzák létre a szenzációéhség permanens közérületét. A mindennapi élet és politika publicisztikáját művelőkhöz, a gyors véleménynyilvánítókhoz hasonlóan az *irodalmi publicisztika* szerzőit, az újságírással megélhetési okokból foglalkozó írókat is sokszor felületes munkára szorították a napi igényeket szolgáló hírlapok.<sup>8</sup>

Az irodalom és az újságírás kölcsönviszonyából született műfajok, a *tárca*, a *tárcanovella*, a *tárccaregény*, a *karcolat* és a *riport* a szépirodalom és a publicisztika közötti *határműfajokként* újabb beszédmódjai lesznek a sokszor zsurnalisztikus, vagy egyenesen üzleties szellemű irodalomnak.<sup>9</sup> A napisajtóban megjelenő irodalmi publicisztika a rotációs gépek szüntelenül forgó hengereiről szétáramolva sokszorosított sajtótermékké válik. Viszont nem minden tehetség adta meg magát a napisajtó kényszerítő kisszerűségének; a szépirodalmi határműfajokban is többen maradandót alkottak.

A modern hírlapíró olvasóközönségének rétegtudatát, rétegízlését, irodalom- és művelődésszemélyét tartja szem előtt és a publicisztika tudatanyagában megnyilvánuló koreszmék és értékek közvetítőjeként áttételesen, a nyilvánosságon keresztül nem kis befolyásoló szerepet tölt be. Maguk az újságírók is, retorikus fordulattal élve hatodik, majd hetedik nagyhatalomként szerették emlegetni a sajtót.<sup>10</sup>

Az *életformák* megváltozásának bemutatásában Ambrus Zoltán különös lelki érzékenységet mutatott fel. A múlt század nyolcvanas évtizedének közepén, az irodalmi ízlésváltás és *korforduló* tárcairodalmában Ambrus írásait a változások értelmezése, a keletkezési pillanatokat kifejező jellegzetes mozzanatok megörökítése jellemezte.<sup>11</sup>

A sajtó új, modern információs rendszerének rohamos gyorsaságú kiépülése, a friss információk áramlása a több területen egyszerre zajló *életformaváltás* egyik fő jellemzője volt.<sup>12</sup>

A nyilvánosság egykorú szerkezetén belül a sajtó szerepének növekedéséről, a hírlapírói mesterségről ad tárgyilagos tudósítást Ambrus Zoltán egy elfeledett írása, amely a Magyar Salon című, Fekete József és Hevesi József által szerkesztett századvégi képes művelődési folyóirat 1888-as évfolyamának januári számában jelent meg.

Kutatásaink alapján bizonyossá vált, hogy Ambrus Zoltán életművén belül *A hírlapírók és a közönség* című tárcza az *Irodalom és újságírás* című irodalomszociológiai és mentalitástörténeti szempontból e korszak vizsgálatánál kiemelkedő forrásértékkel rendelkező tanulmány *előzményeként* értékelhető és tartható számon.<sup>13</sup>

Más közművelődési lapokkal, az alsó- és középső polgári rétegek olvasói számára szerkesztett Képes Családi Lapokkal és a honorácior olvasóközönség lapjával, a Vasárnapi Újsággal összevetve mondhatjuk, hogy az előbbi két olvasóréteg hetilapjának anyagánál igényesebbet adtak a Magyar Salon szerkesztői. A hazai, öntudatosodó polgárság identifikációs törekvésű folyamatának reprezentáns folyóirata volt a Magyar Salon. Itt nemcsak írók, újságírók, hanem tudósok is publikáltak. Közönsége a művelt *társasági beszédmódhoz* közel álló, az esszé műfajával is rokonságot mutató művelődési, irodalmi tárcát kedvelte, igényelte. Tárcáival, művelődési esszéivel a fővárosi, városi polgári középosztály felső rétegének és a frissen kialakuló nagypolgárság rétegének irodalmi, művelődési értékorientációját képviselte.<sup>14</sup>

A múlt század nyolcvanas évtizedének szemléleti alakulásában a hírlapok és folyóiratok által is közvetített, a társadalmi nyilvánosságban és az érintkezési világban, a művelődésben is egyre nagyobb szerepet játszó értékszerkezeti változás alakulási jegyei az ötvenes években és a hatvanas évek elején született írók, költők, tárcáírók és tudósok publikációiban már markánsan megmutatkoztak. A *nemzedékváltással* együtt az irodalom is korfordulóhoz érkezett.

Ambrusnak és egy új nemzedéknek a pályakezdése esik erre a századvégi időszakra, s életművük a századelőn kezd teljesedni. A Nyugat elődei ők. Az irodalmi-művelődési megújulás letéteményesei, mert ezen a területen előkészítői voltak egy igen jelentős szemléleti alakulásnak, *irodalmi ízlésváltásnak*, értékszerkezeti változási folyamatnak.<sup>15</sup>

A szubjektív témakezelés, az érzelmi megközelítés társasági hanghordozása a századvégi *tárcaműfaj* korjellemezője volt.<sup>16</sup> Ambrus Zoltán kitűnő csevegőnek bizonyult, de őt kivételesen, a „léhaság kultusza” idején a folytonos *önreflexióban* élő ember tárgyilagossága jellemezte. Mondhatjuk, szinte a Descartes által alkalmazott és igényelt, *clare et distincte* elve szerint írt, elemző

világossággal és önfegyelemmel. Alkatából, szemléletéből, ízléséből eredően nélkülözte „az ihletettek természetes hanyagságát”.<sup>17</sup>

Ambrus Zoltán a múlt század nyolcvanas évtizedében és a kilencvenes években a magyar századvég egyik legkorszerűbb, francia tájékozódású intellektuális típusát testesítette meg. Az *írók írója* volt – így nevezték egymás között pályatársai is.<sup>18</sup>

Nincs még húszéves, amikor pesti kávéházak irodalmi törzsasztalainál a Journal des Débats és a Temps lapjai fölött ül, s Reviczky Gyula, Gozdsu Elek, Rudnyánszky Gyula, Tóth Béla már mint ismert írók figyelik az elegáns fiatalember szavait. A nyolcvanas évek végén a fiatalabb írók közül már Bródy Sándor és Ignotus is nagy tisztelettel tekintettek Ambrusra: „Kávéházból kávéházba, társaságból társaságba követtük, hogy hallgassuk szűkszavú beszédét és tanuljunk belőle” – írta Bródy a Magyar Hírlap 1891-es évfolyamában.<sup>19</sup>

Ambrus szépirodalmi ideáljai főleg a franciák közül kerültek ki. Anatole France, Flaubert és Maupassant, Zola és Daudet, a svájci Cherbuliez voltak rá nagyobb hatással. Az egykorú kritikusok közül a francia revüik lapjain Lemaître a napilapok hasábjain Sarcey színikritikáit olvasta megkülönböztetett figyelemmel.<sup>20</sup>

A fiatal Ambrus *ízlésbeli* értékválasztásának, szellemi tájékozódásának, alkatából, mentalitásából eredő hatásbefogadásának művelődési anyagát a századközép és századvég francia irodalmi, művelődési folyóirataiban, az egykorú értékszerkezeti, stílus- és ízléstörténeti alakulási folyamatokat mutató *sajtó forrásaiban* kereshetjük.

A *polgárság* értéktudatát közvetítő francia folyóiratok és napilapok körüli irodalmi életnek már a századközéptől tekintélyes, az időszak *modernizmusát* kiküszöbölni óhajtó, konzervatívvá vált szellemiségű szerkesztői és kritikusai közül Gustav Planche, Buloz, Charles Rémusat, Émile Montegut, Arnaud de Pontmartin voltak a nagy nevei. A már idős Sainte-Beuve pedig ismét megújulva egy fordulattal a publicisztikában a konzervatív liberalizmus eszmeköréhez, a francia nemzeti klasszicizmus értékeszményeihez tért vissza. Ekkoriban az újabbnak számító tudományos és esztétikai, valamint prózairói gondolkodásmódot már Renan, Berthelot és Taine, valamint Flaubert képviselték. Ambrus esetében az említett *francia hatásbefogadás* szempontjából a hetvenes évek vége és a nyolcvanas évtized az igazán figyelemre méltó.

Az európai folyóiratirodalom korszakbeli arculatát meghatározó *revü-jellegű* lapszerkesztés nagyvonalú megnyilvánulása volt a franciáknál a Revue des Deux Mondes. A második császárság időszakában a folyóiratot a liberális konzervativizmus jellemezte. Ekkoriban munkatársai között többek mellett

Octav Feuillet, Murger, Leconte de Lisle, Fromentin, Renan és Baudelaire nevét olvashatjuk. Ambrus Zoltán ízlésére azonban főképpen az a *Revue des Deux Mondes* hatott, amelyet már nem Buloz, hanem 1877-től Brunetière szerkesztett. Ez időben a lapnál újabb szerzőként jelent meg France, Loti, Coppée, Maupassant és Taine.

A nyolcvanas évek második felétől a fővárosi irodalmi élet modern irányulásának egyik mértékadó szerepkörébe kerülő Ambrus Zoltán *művelődésszempényét* és ízlését befolyásoló folyóiratok között a *Revue des Deux Mondes*-nak kitüntetett szerepe volt. Évtizedeken keresztül ő lett az egyik leghűségesebb magyar olvasója. Később, 1908-tól pedig a *Nouvelle Revue Française*, a híres *NRF* kezdte meg évfolyamait s Ambrus számára ez a Gide és köre által támogatott folyóirat a századelőn még sokat jelentett.<sup>21</sup>

Ambrus Zoltán *stíluseszmpényét* és magatartását a századközepén és a századvégen ható francia analitikus gondolkodási irány művelődési értékei alakították. Mentalitásának, művelődésszempényének kialakulására a Comte által meghatározott irányok közül különösen Taine és Renan, valamint az egykorú európai polgárság *pozitivist* értékudata hatott. Ambrus Zoltán a francia századvég *konzervatív liberalizmusának* értékeit őrizte egy életen át. Ifjúkorában kezdetben a művelődési értékek iránti befogadói bizalom vált szemléletének jellemzőjévé. Viszont ez nem állandósult fölfogásában. Írói, művészi attitűdjében évtizedek múltán már változás állt be. A *kétely* később világképének egyik fő összetevőjévé vált és ebből eredően ironia és szatíra szövi át ön- és társadalomszemléletét.<sup>22</sup>

A Nyugat 1932-es évfolyamában Schöpflin Aladár így jellemezte Ambrus Zoltánt: „Műveltsége, ízlése, írói attitűdje előkelőbb volt, mint amilyennek szabad lett volna lenni magyar íróénak a XIX. század végén. [...] Egy optimista levegőjű korban pesszimista lelkiállapottal jött, a milleneum körüli cigányzenés, toastos Magyarországon a melankólia hangján szólott.”<sup>23</sup>

A századvégi olvasóközönség kedvelt műfajában, a hírlapirodalom *műfajképző* hatására keletkezett tárcaírói stílusban a fiatal Ambrus Zoltán a publikum számára is érdekfeszítően írt. A hetvenes évtized végén, a nyolcvanas évtizedben publicistaként, kritikusként, novellistaként tették ismertté nevét a budapesti lapok irodalmi rovatai. A Fővárosi Lapokban jelentek meg első írásai, majd folyamatosan a Függetlenségbe írt, s színikritikusként az Egyetértésnél a leköszönő Péterfy Jenőt váltotta fel. Később a Budapesti Hírlap, a Nemzet, a Budapesti Szemle, az Ország-Világ, majd a Pesti Napló is közölte írásait. Dolgozott a Szana-féle Koszorúnak; a Vasárnapi Újságban, a Magyar Salonban tűnt fel egy-egy cikkével. Főmunkatársa volt az induló A Hétnek, szépirodalmi művei a századvégen főleg itt s az Új Idők lapjain

láttak napvilágot. *Bashkirtseff Mária* című nagy portré tanulmányát A Hét közölte folytatásokban. *Midas király* című regényét pedig a Magyar Hírlap közönsége olvashatta először a hónapokon keresztül megjelenő részletek egymásutánjában.<sup>24</sup>

Az irodalmi modernséget *előkészítő* ontológiai bizonytalanság átmeneti álcazására alkalmas századvégi csevegő hangnemű tárcák és a vele rokon, más hírlapi műfajok szövegének alakítástechnikájában megnyilvánuló könnyedség alighanem a beszélő befogadót feloldó játékból ered.

A zsurnalizmus beszédmódjaként (das Gerede) és e tanulható, divatos modor segítségével a századvégi *értékszerkezeti* alakulásban a tárca a nyilvánosságon keresztül úgy tudott az olvasóközönségnél érvényre jutni és hatni, mint a csevegő hangnemű „létfelejtés” folyton visszatérő, napról napra ismétlődő röpké alkalma. A századvégi hírlapok közönsége, a csevegő hangnembe való belefeledkezés olvasói öröme miatt is, széles körben igényelte a tárcát.

A világhoz való viszony igazi *hangoltságát* az átlagos mestermívű tárca legtöbbször elleplezi. Az irodalmi szerzők és hírlapírók legjobbainál, így Ambrus Zoltánál is, azonban a hírlapi műfajok tömegcikk-jellegű, hétköznapi beszédhelyzetekből fakadó konvencióit áttöri és áthatja a léhelyzetek folytonos reflexiójából képződő nyelvi, lelki-művészi atmoszféra.<sup>25</sup>

A *tárcaíró* Ambrus Zoltán *gondolkodásmódjának* érzékeltetésére most a századvégi irodalmi sajtó területén végzett forrásfeltáró kutatásainkból egy korjellemző tárcát mutatunk be.

A magyar századvég irodalmi mentalitását vizsgáló irodalomtörténet-írás számára igen figyelemreméltó adalékkal állunk szemben. A századvégi nyilvánosság szerkezetén belül a sajtó szerepének növekedéséről, a térhódító zsurnalizmusról, az újságíró és a közönség viszonyáról ad hiteles képet itt Ambrus Zoltán.



Ambrus Zoltán  
*A hírlapírók és a közönség*<sup>26</sup>

De Bissy úr – beszéli valahol Sainte-Beuve – szép, ősz hajú öreg volt, a ki, mikor szüntelenül a forradalmat és Bonapartot hallotta emlegetni, türelmetlenné vált, s olyan mozdulattal, a minővel legyeket szokás elkergetni, fel-felkiáltott: „A forradalom, az nem igaz! Bonaparte, az nem igaz!” Hiába magyarázgatta neki Fitz-James hercegné, hogy a forradalom és Napoleon sajnos realitások, a derék öreg úr megmaradt mellette, hogy: „Nem igaz! Nem igaz!”

Még mostanában is találhatunk egy-egy De Bissy-féle alakot, a ki nem akar hinni s nem akar tudni semmit, a mi a világon történik; a ki attól a percztől fogva, hogy a dolgok rendjében nem találja többé gyönyörűségét, rá se hederít többé az emberekre, s mélységesen nem törődik vele, milyen szél fú, milyen idő jár a barlangján kívül?

Az ilyen macacsságban van némi együgyűség, a mi a strucczéra emlékeztet, de van valami előkelő vonás is. Az az ember, a ki kiköt az egész világgal, még ha nevetni való is, számat tarthat némi respektusra.

Ez az előkelő vonás megvolt régebben a magyar emberben is, a kinek tudvalevőleg sok az úriasszonyosága. Az öreg Garamvölgyiek, a kik, ha egy kicsit elkeseredtek, gondolkozni se akartak többet, minden időben szép számmal találkoztak nálunk. Azok az emberek, a kiknek elég volt a maguk baja s kik nem is akarták tudni, hogy a szomszédban ágyúznak, – a kiknek egész politikai bölcsessége abból állott, hogy „a portugallus finom gyapjat óhajt” – a kik komolyan meg voltak győződve, hogy Sebastopol nem is létezik, – éppen nem voltak ritkaságok.

Persze mostanság, mikor a „híres” vasutban nem lehet többé kételkedni, mikor az Elektrom az utcán szaladgál s az operában tánczol, mikor az emberek oly nagyban nivellálódnak s maga a fenséges mezítlábos nép is kezd demokrata nézeteknek hódolni: az ilyen eredetiségek kiveszőfélben vannak.

Ma már mindenki tudni akarja: mi füstöl a szomszédban? Érdekeink már nem oly földhöz kötöttek, hogy a homokba dughassuk a fejünket, hanem általában oly szerteszélylyel ágazók, hogy rendesen jobban érdekel az amerikai sertés, mint a mostoha bátyánk sorsa. Azóta a hírlap-olvasás részét teszi életünknek; épp oly szükségletünké vált, mint a fűtés vagy a világítás. S nincs az a zúg az országban, a hol a cigaretté, operette-couplet és a hírlap be nem fészkelte magát.

Sok mindenféle érdekünk visszavonultakká tesz. A kenyérért való verseny mind erősebb, s minél erősebb, anynyival inkább elszigetelődünk egymástól. Jó formán csak érdek-társainkkal, mondhatnám üzleti ismeretségünkkel érintkezünk: nem jut időnk társaságot látni. A legtöbben csak czégekkel érintkezünk, másokkal összejönni alig-alig érünk rá. Pedig az ember, mint Aristoteles mondotta, társas állat, állami lény, zoon politikus. Minden időben, minden embernek voltak dolgai, melyeket meg akart beszélni másokkal is. Régente összejöttek a vásárokon, az ünnepeken, – később a „társaság”-ban vagy a malom alatt. A római civis elment a forumra, a debreczeni civis a városház elébe. Ma már az emberek nem leveleznek többé, mint a XVIII. században, a „társaság” csak árnyéka annak, a mi hajdan, egy szép világban volt, az ünnepek csak látni valók és nyereszkesedési vállalatok, a vásárok tőzsdék; és ha a debreczeni civis politizálni akar, otthon marad és elolvassa az Egyetértést. Társaság-szükségletünket is surrogatummal pótoljuk: a hírlappal.

Hogy e kétféle kívánságnak megfeleljenek, a hírlapok kétféle funkciót teljesítenek: értesítenek és megbeszélnek az eseményeket. Természetesen, a hírlapok nem mindenütt fektetnek egyforma súlyt mind a két hivatásra. Az angol, a ki mindenekelőtt üzletember, s legfőképp érdekből veszi kezébe hírlapját, első sorban gyors, pontos, kimerítő értesítést keres benne. Kevésbé pótol nála társaságot: e tekintetben beéri azzal, a mit a családjában és a clubjában talál. Azért az angol lapokban fő az információ: a minél gyorsabb, minél jobb értesültség, a bőséges távirat, rendszeres levelezés, kimerítő parlamenti tudósítás. A politikai dolgokat lelkiismeretesen megbeszéli, a mivel legelőször is szintén az érdeket szolgálja, de általános társadalmi szempontból nem igen feszegeti az eseményeket, kerüli a hétköznapi filozofálást, nem tetszeleg irodalmi velleitásokkal, de nem is bánja, ha felségesen unalmas.

A francia lapok legnagyobb része a mulattató, mindennapos vendég szerepét akarja játszani. Értesítései csak a legszükségesebbre szorítkoznak, táviratai szegényesek, levelezése szinte nevetséges. Jellemző, hogy a Figaro-ból, mely minden szerdán közli a külföldről érkezett leveleket, épen ilyenkor kel el a legkevesebb példány, mikor bőséges melléklettel jelenik meg. De a párisi édes-keveset törődik a nagyvilág politikájával, s e leveleket is jobbára csak a külföldiek kedvéért közlik. A legtöbb francia lap csaknem kizárólag kommentál, s Demokritoszt, a nevető bölcsészt adja, minél több eredetiséggel, szellemmel, minél csiszoltabb, kedvesebb formában, a lehető legkevesebb információ alapján.

Természetesen, a legtöbb helyütt az a felfogás vált uralkodóvá, hogy a hírlap annál jobb, minél inkább megfelel mind a két hivatásának. Nálunk

is ez a felfogás győzött; a mi nem csoda, mert akad olyan szittyia olvasó is, a ki nemcsak hogy megkívánja a lehető legjobb értesítést és a lehető legbölcsebb kommentárt, hanem szeretné, ha a hírlaphoz fali órát és téli kabátot is adnának ráadásul. A mi hírlapjaink, ha olvasóik igényeit teljesen ki akarják elégíteni, kénytelenek külön orvost, ügyvédet és közszolgát tartani az olvasók személyes használatára. És bizonyos megesett, hogy egy emberséges előfizető megkérdezte a szerkesztőjét: nem volna-e hajlandó őt valamelyik szép asszony ismerősének bemutatni? Journalistikánk szeplőtelen, a szerkesztő tagadólag felelt.

Mióta mindenki rászorult, a hírlap óriás masinává lett. Tömérdek értesítéssel és tömérdek kommentárral kell szolgálnia. Mind a kétféle munkát nem teljesíthetik ugyanazok az emberek. Más készíti az ajtót és más csinálja rá a kilincset.

Hol kezdődik a hírlapíró? Bizonyára nem az első nyomtatott betűnél. Akkor minden második embert hírlapírónak kellene mondanunk; mert hisz az értesítések jelentékeny részét maga a közönség szolgáltatja. Az információk nyilvánosságra juttatásában az egész világ közre munkál. De tán még a hivatásszerű reportage sem hírlap-írás. Nem mintha ez valami könnyű mesterség volna. Sok ügyesség s különös tehetség kell hozzá. De végre is minden hírlapnál a kommentálóké: a publicistáké, a krónika-íróké stb., a fontosabb szerep. Mert míg amaz csak az orrával, kezével és lábával segít a lapot szerkeszteni, a kommentáló, az igazi újságíró, a rhetor, a népszónok és az író hivatását egyszerre teljesíti. S hatása még korlátlanabb, még universálisabb lehet, mint mindezeké együttvéve. Igaz, hogy hatalma kissé hasonlít a török nagyvezirekéhez, a kik, míg világrendítő munkájukat végezték, soha sem tudták: melyik perczben kapják meg a selyemzsinórt? Mert Demosnál nincs szeszélyesebb zsarnok; s mert az oroszán-szelídítő, bármily ügyességre viszi is, soha sem biztos arról, hogy a királyi állat egy szép nap be nem kapja szőröstül, bőröstül.

A leghatalmasabb újságíró mindazok között, a kik megmaradtak újságíróknak (mivel ez a mesterség mindig kényelmes lépcső volt a magasabbra, – s mivel hébe-hóba a koronás fők közt is akadtak újságírók) tehát a leghatalmasabb journalista, a ki nem akart egyéb lenni, mint journalista, Timothée Trimm volt. Timothée Trimm, igazi nevén Léo Lespés, alapította Cochinat nevű kiadóval szövetkezve a Petit Journal-t, mely manapság majdnem egy millió példányban jelenik meg. A lap szerencséjét Timothée Trimm krónikái alkották meg, melyekben addig egészen szokatlan hangot, bámulatos elevenséget, s kiapadhatatlan, igazán ragyogó szellemet talált a jó újságra éhes olvasóvilág. Léo Lespes olyan posztóra tett szert, mely példátlan volt a

journalistika történetében. Minden szavát a szó szoros értelmében aranyokkal fizették, fizetése százezrekre rúgott, előlegek dolgában fel tudta vinni másfél millióig. Egyszer Timothée Trimm megbosszankodott a kiadójára, a ki hitvány ötvenezer frank előleggel fukarkodott, s hogy megrémítse, felmondott neki. Más kiadó persze készségesen megadta Léo Lespesnek a bagatelle-pénzt. A Petit Journal-nál holtra ijedtek. Kapták magukat összeszedtek vagy tizenkét író, a kik Thomas Grimm gyűjtőnév alatt pótolták a Léo Lespes helyét, s a lap rohamosan emelkedett tovább; a közönség pár hét alatt elfelejtette kedvencét. Lespes és lapja tönkre mentek.

Alphonse Daudet Villemessant-ról, a Figaro alapítójáról beszéli, hogy rendszeresen ejtette el azokat a dolgozó társait, a kikről a kávéházban egy-egy kicsinylő megjegyzést hallott. A kit egyik nap istenített, el lehetett rá készülve, hogy másnap utolsó cikkét fogja megírni.

Minden hírlap kereskedelmi vállalat is; egész élete közönségétől függ. Elég egy helytelen szó, mely általános ressensust kelt, s az újság oda van. Egyik legjobb képes vállalatunkat egy alkalmatlan időben kiadott arczkép buktatta meg. A lét-érdek pedig erősebb minden filozófiánál. S azért, közvetve vagy közvetlenül, a publicum is befolyásolja a hírlapírót. A kommentár sem készülhet el szabadon, függetlenül; nemcsak az értesítésben, a megbeszélésben is közre munkál az egész világ.

Minél több a hírlapíróban az egyéni érték, annál inkább törekszik a lehető legteljesebb függetlenségre, de ez a cél is ideál, csak megközelíthető, de tökéletesen el nem érhető. Különbösen is, az újságíró ebben a küzdelemben nem igen válik erősebbé, sőt a legtöbbször, minél tovább marad helyén, annál inkább gyöngül a posztója. Végre is, az állandó foglalkozás, bizonyos tekintetben, mindenkit mesteremberré tesz. A színész, a ki minden nap szaval, s a rhetor, a ki minden nap szónokol, bizonyos modorosságba esik, melyet a közönség nem könnyen szokik meg, ellenben igen könnyen megun.

Planche, a kitűnő kritikus, a ki eléggé tekintélyes journalista volt, egy este nagyon későn küldötte cikkét a lapjához. A nyomda főszerkesztője egy darabig erősködött, hogy a cikket már nem lehet kiszedni, de mikor meghallotta, hogy a cikk Planche-tól való, vállalkozott rá, hogy mégiscsak kiszedeti. Interpellálták, mért változtatta meg a véleményét? Mert Planche úr ma megjelent cikkét – volt a felelet – még nem szedtem szét. S mivel Planche úr minduntalan ismétli magát, szükségkép egész sereg frázis van új cikkében, a mi már ki van szedve. Itt van ni: „mert lehetetlen meg nem győződnünk róla, – kénytelenek vagyunk fentartás nélkül jelteni ki, – képtelenség volna be nem látni stb.”

A Planche betegsége, vagy valami ehhez hasonló előbb-utóbb megtámadja a legtöbb újságíró. S hogy ezt a gyöngeséget elfeledtesse, ahhoz vagy tömördek apró mesterkedés (genre-írásmód-helyváltoztatás), vagy kivételes genialitás kell. Persze néha-néha akad egy-egy újságíró, a ki egyszerre vakmerő és óvatosan eszes, szellemes és modorság nélkül való, szóval brillians akár csak Rafael Garucci a Musset darabjában. Az ilyen azután szert tehet jókora függetlenségre. De a Rafael Garucci-ak ritkák.

- 1 HABERMAS, Jürgen, *A társadalmi nyitvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Gondolat, 1971, 229–234, 238–239, 243–245, 247–252, 261–269. Habermas sajtótörténeti könyvésze: 364–365.
- 2 NÉMETH G. Béla, *Bevezetés = A magyar sajtó története 1867–1892*, szerk. KOSÁRY Domokos és NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1985, II/2. köt., 13–25; SALGÓ Ernő, *Irodalom és újságírás*, Új Magyar Szemle, 1900, I, 137–145; HAACKE, Wilmont, *Die Verbürgerlichung des Feuilletons in der Familien- und Gebildetenzeitschrift des 19. Jahrhunderts* = H., W., *Handbuch des Feuilletons*, Emsdetten (Westf.), Verlag Lechte, 1952, Band I, 139–147.
- 3 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban*, Literatura, 1992, 125–127.
- 4 Vö.: ZAVALLONI, M., *Values = Handbook of Cross-Cultural Psychology-Social Psychology*, szerk. TRIANDIS, H. C.–BRISLIN, W., Boston, S. Ally and Bacon, 1980; LOVEJOY, A. G., *Terminal and Adjectival Values*, *Journal of Philosophy*, 1950, 47, 593–608; HILLIARD, A. L., *The Forms of Value*, New York, Columbia University Press, 1950. Vö. még: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az univerzális tündérmesék után*, Alföld, 1990, 12. sz., 39–40.
- 5 TAYLOR, Charles, *Humanizmus és modern identitás = A modern tudományok emberképe*, szerk. MICHALSKI, Krzysztof, ford. BENDL Júlia, Bp., Gondolat, 1988, 202–209.
- 6 NÉMETH G. Béla, *Szépirodalmi lapok 1867–1890 = A magyar sajtó...*, i. kiad., 500–515; BUZINKAY Géza, *A Tisza Kálmán-korszak közművelődési sajtója 1875–1890* = Uo., 435–486.
- 7 HAACKE, Wilmont, *Die literarischen und journalistischen Gattungen des Feuilletons* = HAACKE, i. m., 131–139.
- 8 Az egykorú konzervatív megítélésre vonatkozóan vö.: Szemléző, *Az irodalom és a sajtó*, Magyar Szemle, 1889, 33. sz., 385–386, 34. sz., 397–398, 35. sz., 409–410, 36. sz., 421–422; Mikszáth Kálmán például a kérdéskört belülről ismeri, vö.: MIKSZÁTH Kálmán, *Tudós írások. Huszonegy „Előszó”, beszédek, tudósítások* = Mikszáth Kálmán Munkái, 35. köt., *Hátrahagyott iratok*, s. a. r. RUBINYI Mózes, Bp., Révai, 1914, 131–140.
- 9 HAACKE, Wilmont, *Genesis des Feuilletons* = H., W., *Publizistik – Elemente und Probleme*, Essen, 1962, 75–84; Uő, *Handbuch...*, i. kiad., 139–147.
- 10 Vö.: MIKSZÁTH Kálmán, i. m., 131–140; THIENEMANN Tivadar, *Idő-sajtó* = T. T., *Irodalom-történeti alapfogalmak*, Tudományos Gyűjtemény, 105. Pécs, Danubia, 1931, 181–186.
- 11 Vö. GYERGYAI Albert, *Ambrus Zoltán és kora* = Gy. A., *A Nyugat árnyékában*, Bp., Szépirodalmi, 1968, 26–69.
- 12 Vö.: CSISZÁR Béla, *Ambrus Zoltán. (– Első közlemény –)*, Budapesti Szemle, 1935, 689. sz., 81–88; Vö. még: SCHÖPFLIN Aladár, *A magyar író*, Nyugat, 1908, II, 310–315.
- 13 AMBRUS Zoltán, *A hírlapírók és a közönség*, Magyar Salon, 1888, VIII. köt., 374–376; vö.: AMBRUS Zoltán, *Irodalom és újságírás*, Szerda, 1906, 1–16; A Szerda című folyóiratban először megjelent Ambrus-cikk újabb forrása: *Esszépanoráma 1900–1944*, I. köt., vál., s. a. r. és a jegyz. írta KENYERES Zoltán, Bp., Szépirodalmi, 1978, 5–25.

- 14 A Magyar Salon című folyóirat irodalomtörténeti főtárást és elemzését egy következő hosszú tanulmányban közlöm.
- 15 Vö. GYERGYAI, *i. m.*, 26–69.
- 16 HAACKE, *Genesis...*, i. h., 75–84.
- 17 HORVÁTH János, *Ambrus Zoltán: Vezető elmék. Irodalmi karcolatok. Bp., 348 l.*, It, 1913, 473.
- 18 SZEGHALMI Elemér, *Két irodalmi korszak pillére = Sz. E., Freskó és pasztell*, Bp., Ecclesia, 1971, 46–58.
- 19 BRÓDY Sándor, *Ambrus Zoltán*, Magyar Hírlap, 1891. szept., 187. sz., 9–10.
- 20 CSISZÁR, *i. m.*, 81–88.
- 21 GYERGYAI, *i. m.*, 26–69; CSISZÁR, *i. m.*, 81–88.
- 22 SCHÖPFLIN Aladár, *Ambrus Zoltán*, Nyugat, 1932, 297–299; NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad. A romantika után*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 232–233; vö.: LŐRINCZY Huba, *Szépségvágy és rezignáció. A századforduló epikájáról*, Bp., Magvető, 1984, 15–161; KOREK Valéria, *Hangulat és valóság. Ambrus Zoltánról*, München, Auróra-könyvek, 1976.
- 23 SCHÖPFLIN, *Ambrus Zoltán*, i. h., 298.
- 24 Vö.: SZINNYEI Ferenc, *Ambrus Zoltán*, It, 1918, 6–11, 110–114; SCHÖPFLIN Aladár: *A hírlapíró Ambrus Zoltán*, A Sajtó, 1932, 3. sz., 68–70.
- 25 HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, Bp., Gondolat, 1989, 315–326; THIENEMANN, *i. m.*, 181–186; GERGELY András–VELIKY János, *Az új olvasóközönség = A magyar sajtó...*, i. kiad., 256–258.
- 26 Ambrus Zoltán írását az egykorú helyesírás szerint, változtatás nélkül, betűhíven közöljük.

## A Nyugat és kora\* (Vázlat egy korszak geneziséről)

(Változtathatóság–változtathatatlanág: a korszakjellemező értékdimenzió) A Nyugat első száma nem 1908. január elsején jelent meg, ahogy címlapja hirdeti, hanem 1907 karácsonyán látott napvilágot. A Pesti Hírlap december 24-én adott hírt róla, felsorolta szereplőit és szerkesztőit, igaz, Osvát Ernő nevét Osvát Gézára változtatta, de a sietős tudósítás jóindulatához nem fért kétség. Néhány nappal később, december 29-én Juhász Gyula már egész cikkben méltatta az első szám tartalmát a Szeged és Népe hasábjain. Szerveződéséről, az első szám összeállításának körülményeiről alig vannak adataink. A folyóirat címadásáról is annyit tudunk csak, amennyit Fenyő Miksa feljegyzett róla egy időskori levelében.<sup>1</sup> Nem tudjuk biztosan, kik voltak az első szám nyomdai előállításának támogatói. A folyóiratról írott mindmáig egyetlen monográfia szerint két fakereskedő, bizonyos Knapp Miksa és Hartenstein vállalták a megjelentetést,<sup>2</sup> Buda Attila újabb kutatásai alapján azonban bizonyosnak látszik, hogy mindketten jóval később kerültek kapcsolatba a lappal.<sup>3</sup> Az indulásnál nem kevésbé felderítetlen a harmincnégy évvel későbbi megszűnés-megszüntetés sem. Erről többet írtak ugyan, de a pontos részletek itt is homályban vannak még. Az első és utolsó szám tartamát persze e homályos körülmények ellenére pontosan értelmezhetjük, amennyire szövegek értelmezését egyáltalán pontosnak mondhatjuk.

Az első évfolyam első számának élén Ignóus híres *Kelet Népe* című publicisztikai esszéje állt, már címe révén intertextuális összeköttetésbe hozva az új irodalmi szerveződést Széchenyivel és a reformkor hagyományával. Az 1941-es utolsó évfolyam utolsó számának utolsó írását pedig Vas István írta s a Népszavának egy Zerkovitz Bélát ünneplő cikkéhez fűzött keserűen gúnyos megjegyzéseket.

Az 1908-as első szám második írása a Torinóban élő Arturo Grafról szóló és Elek Artúr úgy mutatta be, mint a Nietzsche utáni korszak új erkölcsi hitkeresésének költőjét. A lapszám második harmadában kapott helyet Ady *Magyar Pimodánjának* nyitó gondolatsora a magyar európaiságról és a „fél-

\* Az ELTE Magyar Irodalomtörténeti Intézetében 1994 őszén meghirdetett kollégium bevezető előadásának szövege.

lelkekről”, s utána volt olvasható Szini Gyulának a mese „alkonyáról” szóló tanulmánya, melyben a modern próza jellegét próbálta elmagyarázni azoknak, akik nehezményezték a cselekményszerű elbeszélések megfoghatóságát.

Az 1941-es utolsó számban három szépprózai írás jelent meg, a háromból kettő, Wass Alberté és Reichard Piroskáé hagyományos, régi típusú anekdotikus elbeszélés volt, olyan, amelyet föltehetően 1908-ban szerettek volna olvasni azok, akik még nem voltak iskolázottak a korszerű irodalomban és akiket Szini Gyula igyekezett lebeszélni ebbéli szándékukról. A harmadik novella azonban más hangon szólalt meg, más jellegűnek mutatkozott: érdemes evvel kezdenünk a Nyugat egy-két korszakjellegzetességét felvázoló gondolatmenetünket.

Hajnali történet. Egy festő vidéki házában vagyunk, mellette a színen látható még egy negyvenhat éves író és egy húsz év körüli lány. Az író bálványozott, híres személyiség, özvegy ember és éppen születésnapját ünneplik. A születésnap ajándék a lány, Hanna. A lány szép, izgató és ráadásul bárónő. Az író és a lány játszanak. Hamisjátékosok. Máskor kártyázni szoktak, most szerelmet játszanak. Úgy tesznek, mintha szerelmesek lennének. Szerelmesek lennének egymásba. Az író azonban egyre kevésbé játssza a szerelmet, valóban beleszeret a lányba, s kívánását csak fokozza, hogy tudja, a lány csak játszik vele. Éppen a hamisjáték izgatja. Közben arra gondol, hogy az egész élet hamisjáték és hamisjáték az irodalom is. „Megint hamisítványnak érzett mindent – mondja az elbeszélés narrátora –, szerelmet és írást, Sárka [Ő az elhunyt felesége. K. Z.] emlékét, Hanna csókját és önnön szavait. Lidérc-pofával hajlongott és vigyorgott feléje örökké az a gondolat, hogy élete legalján ingovány van. Meddig tarthatja magát? Meddig bűvészkedhet még csókkal és szavakkal az ingovány fölött? Szemfényvesztő utánzás, szélhámosság, csaló kísérlet és hamisítás a műve, mindkétfelől. Hol van ő maga? Miért nem lehet soha jelen?”

Ottlik Géza egyik korai novellájáról, a *Hamisjátékosokról* van szó. Korántsem nevezhető ez még jó elbeszélésnek. Zavaróan hat benne az intellektuális szenvelgés, már-már bántó a túlzásba vitt kifinomultság, és szerkezetében is számos, kisebb-nagyobb hibát fedezhetünk föl. Játékerében megjelenített életértelmezését tekintve mégis jelentős írásnak kell tartanunk. Nem mintha valami újdonságot fedezett volna föl, hanem éppen ellenkezőleg, azért, mert tudva vagy öntudatlanul ismételte, újramondta és evvel kiemelte és hangsúlyozta annak a kornak egyik alapvető létjellemező tulajdonságát, amelyet a Nyugat korának nevezünk.



Mikor jelent meg a Nyugat első száma? Nem sokat változtat a periódus-határon, ha megbizonyosodunk felőle, hogy 1907. december 23-án délután vagy 24-én kora reggel hagyta el a nyomdát. A Nyugat kora nem azonos a folyóirat nyomdai adataival. A korszakhatárt korábbra kell helyeznünk. Nemcsak 1907, a készülődés éve, de 1906 is hozzátartozik már. A Lövölde téri Kairó kávéházban 1906 őszén alapították meg a Szerda című hetilapot a Szablya-Frischauf Ferenc asztaltársaságához tartozó szecessziós fiatalok. A kávéházi asztalnál ott ült többek között Fülep Lajos, Felvinczi Takács Zoltán és a festő ambíciókkal induló későbbi miniszterelnök, Teleki Pál. Ennek a lapnak ismerjük anekdotikus címtörténetét. Alapítói féltek, hátha balul üt ki vállalkozásuk, és mintájuk ugyan a bécsi Ver Sacrum volt, mégis kerülni akartak minden sokatmondó, sokat ígérő szót, amivel esetleg felsülhetnek és nevetségessé válhatnak. Mivel szerdánként ültek össze, azt mondták, legyen a lap címe is Szerda. Ezen nincs mit kigúnyolni a modernség ellenfeleinek. Amikor aztán november végén a hetedik szám után megszűnt a lap, a pesti humor mindjárt rávágta: csütörtököt mondott a Szerda.<sup>4</sup>

De a modern magyar szellemi élet kibontakozásának szempontjából nem vallott szégyent és nem mondott csütörtököt. A későbbi folyamatok felől nézve több írása is különös jelentőségűvé emelkedett. Ezek közé tartozott Fülep Stirner-tanulmánya, ezek közé Lukács esszéje a dráma formájáról. És ezek közé tartozott mindjárt az élen álló publicisztika, Ambrus Zoltán programszerűnek tekinthető nyitó cikke is az *Irodalom és újságírás*, amely a szépirodalom függetlenségi nyilatkozataként hangzott a sajtó gyarmatosító törekvéseivel szemben. A liberális és konzervatív újságok politikai vita-szivájában az irodalom területi igényeit és felszabadulását jelentette be, elszakadását és önálló fejlődését szorgalmazta, hogy mentes legyen az újságírás hangtól és rövid távú időszerűségek hajszolása helyett a művészi munka mélyebb rétegeiben találja meg igazi önmagát.

Ambrus cikke és a Szerdának a szellemi élet autonómiáját sugalmazó egész iránya azonban nem kezdete volt egy folyamatnak, hanem folytatása annak, ami már előbb elkezdődött. Amikor a Nyugat korának periódusnyitányát keressük, nem elég 1906-ig visszamennünk, ide tartozik már 1905 is, a Figyelő megszerveződésével. Ebben jelent meg a későbbi Nyugat programjának alighanem legfontosabb ideológiai előzménye, Ady kétrészes írása, az *Egy ismeretlen Corvin-kódex margójára*. Ignotus nem tesz majd egyebet, mint újrafoglalozza ennek imperatívuszát a magyarság európai útjáról, s Ady maga is ennek gondolatait, a komp-ország kritikáját folytatja a *Magyar Pimodánban*, amikor a már említett „féllelkűségről” ír. A Figyelőt Osvát szerkesztette, de ő szerkesztette már négy évvel korábban a Magyar Génuszt

is. Nem joggalaneul vethető föl tehát periodizációs szempontként az 1902-es év, a Magyar Gényusz Osvát általi szerkesztésének kezdete.

Egy korszakot persze nem lehet évre és hónapra pontos időhatárok közé zárni. Vannak átmenetek és áthajlások. A korszakok, mint Mátrai László írta, nem olyanok, mint az éjjeliőrök, hogy az egyik jön és a másik elmegy, hanem bonyolultan egymásbakapcsolódnak. 1902 mindenesetre jelentős év a térség irodalmában. Bécsben akkor írta Hofmannsthal a *Lord Chandos levelét*. Ez az írás múlta felül elsőnek a nietzschei világ-kritika tétéleit. Nietzsche, aki minden érték átértékelését hirdette, érintetlenül hagyta az európai bölcséletnek azt az alapvetését, hogy a világ egy teljes egészet alkot. Amikor korának művészetében (Wagnernél) már fölfedezte a töredezettséget, a művészetben meg nem valósuló egészet a művész fogyatékoságaként fogta fel. Ezen haladt túl Hofmannsthal, amikor a részekre szakadást már magának a valóságnak és nem csupán a fogyatékos művészetnek tulajdonította. A kortárs Ady ezt 1909-ben úgy fejezte ki sokszor idézett, híres verssorával, hogy „minden Egész eltörött”. És akárcsak a bécsiek, ő sem politikai, társadalmi összefüggésekről beszélt, hanem a személyes élet általánosabb, mélyebb rétegeiben szerzett tapasztalatokról számolt be.

Más oldalról fogalmazta meg Hofmannsthal ezt a tapasztalatot a *Der Dichter und diese Zeit* című írásában 1905-ben. „Korunk természete – írta – a sokszerűségben és meghatározhatatlanságban rejlik. Csak azon képes megtapadni, ami csúszik, siklik és korunk tudatában is van annak, hogy amit az előző nemzedékek szilárdnak hittek, az csuszamlós.” A korszak jellegzetessége – ahogy Hofmannsthal a főnevesített ígét használja – a „das Gleitende”. Carl E. Schorske bőven elemzi ezt a gondolati mozzanatot nála, Schnitzlernél és az egész korabeli bécsi kultúrában.<sup>5</sup> A korabeli bécsi kultúra pedig azt jelenti itt, hogy annak az időszakasznak az elején, amelyet mi a magyar irodalomban a Nyugat korának nevezünk.

És milyen tapasztalatokat nyújtott ennek az időszakasznak a vége? Ottlik ugyanazt tapasztalta évtizedekkel később, mint Hofmannsthal, csak más szóval fejezte ki. Ő „ingoványnak” nevezte az élet és az emberi lét alaprétéget. A szemfényvesztés, amiről a novella főszereplője beszélt, a valósághoz fűződő személyes viszony fellazulására, bizonytalanná és álságossá válására vonatkozott. A főszereplő úgy érezte, hogy a létnek és a tapasztalatnak ez az álsága átjárja a mindennapi élet egész területét a szerelemtől az írói munkáig. A századelőhöz képest sok minden megváltozott a novella megjelenéséig eltelt évtizedek folyamán. Anyagi síkon nagy lépésekkel haladt előre a technikai civilizáció, a politikai eseménytörténet terén lejátszódott egy világháború, és elkezdődött egy még szörnyűbb második, a társadalmi

rendszerek és berendezkedések szférájában nagy arányú kísérletezések folytak s KZ-lágerek és Gulágok szolgálták az országnyi méretű laboratóriumok kiegészítéséül. Az alapvető léttapasztalat azonban mindezek közben nem változott meg jellegében, csak még nyugtalanítóbbá, még riasztóbbá és félmesebbé vált.

A szakasz elején még föl-fölhangzott a helyzet jobbra fordulásának vagy jobbra fordíthatóságának néhány szép jelszava. Ezek jegyében szerveződött meg a Nyugat. Ady ugyancsak sokat idézett mégis-moráljának jegyében, annak halvány reményében, hogy a keletre tartó komp talán mégis megfordul. Osvát tehetség-kultuszának jegyében, annak jegyében, hogy csak pártolni és támogatni kell az újabb és újabb nemzedékek fiatal tehetségeit és a tehetség szellemi hatóerő gyanánt csodákat művel. Ambrus szépirodalom-pártiságának jegyében. Annak jegyében, hogy ha kiszabadul az irodalom a sajtó (mondjuk tovább az ő mondatát: a politika) béklyóiból, akkor a lélek szabadul fel, s lehet-e annál többet kívánni.

A ciklus végére mindez szertefoszlott. Illyés a harmincas évek végén már nem a valóság esélyeit latolgatta, hanem a szellem és kultúra virtuális valóságának erejében bizakodott; arról írt, hogy a tradíció varázsingét felöltve el lehet fordulni a rossz valóságtól. Ottlik egy-két évvel később a „fordítva látott” valóság lehetőségében sem bízott. A *Hamisjátékosok* éppen a belső, lelki, virtuális valóság esélytelenségéről szólt. A történet során lelepleződtek a „hamisjátékosok”. Kiderült a főszereplő íróról, hogy nem hamisjátékos: csakugyan beleszeretett a lányba. Aztán a lányról is kiderült, hogy ő sem hamisjátékos, ő is igazán beleszeretett az íróba. Nincsen szemfényvesztés, nem kellene az ingovány fölött egyensúlyozni. Szebek Miklós ott áll a lány szobájának ajtajában és nem lép be rajta. Nem képes elfogadni az igazi valóságot.

Ez már másik vetülete volt annak, amiről évtizedekkel korábban Hofmannsthal beszélt. Hofmannsthal azt mondta, hogy elbizonytalanodott és megfoghatatlanná vált a körülöttünk lévő valóság. Nem vagyunk képesek megragadni a jeges, csúszós, síkos világot s nem lehetünk hatással rá. Ottlik novellájában az a gondolat jelent meg, hogy már nemcsak a külső világra nem lehetünk hatással, hanem belső világunk sem képes a változásra. Az igazi valóság sem tudja befolyásolni. Ez sötétebb, kiábrándultabb és illúziótlanabb állásfoglalás volt. Azt jelentette, hogy már nem is a lábunk alól kicsúszó valóságra figyelünk, hanem képzeletünk foglyai vagyunk. Nemhogy a külső valóságot nem vagyunk képesek megváltoztatni, belső világunkat sem alakíthatjuk már. Ez a tapasztalat az emberi létállapot esélytelenségének egy még mélyebb rétegét, még sötétebb bugyrát tárta fel. Ha az emberi élet

külső körülményei megromlanak, még fölépíthetünk lelkünkben egy belső világot, s ez előbb-utóbb jobbító hatással lehet a külső világra. De ha ez nem következik is be, mi magunk mások, jobbak lehetünk általa. Ezt sugalmazta a szóban forgó történeti ciklus eleje. Már belül, lelkünkben sem lehetünk mások, mondta a ciklus vége. A ciklus eleje és a ciklus vége e gondolatmenet szempontjából egyazon értékdimenzióban játszódtott le: a változás és változhatatlanság dimenziójában. Már a ciklus elején sem volt illúziókkal tele a szellemi élet, a végére pedig még maradék illúziója is elpattant.

(*Ciklusok és korszakok*) Történetelméleti oldalról ezen a ponton mindenekelőtt az a kérdés vetődik fel, hogy korszaknak vagy ciklusnak kell-e tekintenünk azt az irodalmi, művelődéstörténeti időszakot, amelyet a mindennapi életben a Nyugat korának nevezünk. A korszak zárt egészet alkot egy adott történeti vizsgálat szempontjából kiemelt jellemvonásokat illetően. Az ilyen értelemben felfogott korszakokon belül több kisebb szakasz különíthető el. Mint minden korszakolás, periodizálás, természetesen ez is nagy mértékben elvonatkoztatáson alapul és kiemelt szempontjain túl nem érvényes a valóság teljes egészére. Ciklusról akkor beszélhetünk, ha a korszakokon belül elhelyezkedő kisebb időegységek a vizsgálat számára kiemelt jellemvonások szempontjából ismétlődési alakzatot mutatnak, körkörös szerkezetre épülnek.

Számos irodalomtörténeti vizsgálatot lehet folytatni, amelynek során a Nyugat korszakát az előtte álló és őt követő időszakokhoz viszonyítva önálló szakasznak tekinthetjük, mégpedig egy többé-kevésbé egyenesvonalú fejlődési sor részeként. Számos olyan vizsgálat is elképzelhető, amely a Nyugat élettörténetén belül mutatja ki a gyarapodás és előrehaladás különféle ütemeit. Ilyen lehet a poétika, a műfaj történet vagy a kritikai gondolkodás. Ám ha azt az értékdimenziót állítjuk vizsgálatunk előterében, hogy milyen eszmék és magatartások húzódnak meg a megjelent írások mélyén az életlehetőségek és az életminőség megváltoztathatóságával kapcsolatban, akkor a Nyugat korát ciklusnak kell tekintenünk. Ha arra keresünk választ, hogy az emberi létállapotot zártnak vagy nyitottnak látja, más szóval változhatónak vagy változhatatlannak ítéli, akkor egy nagyobb történeti korszak részeként lehet csak tárgyalni idevonatkozó sajátosságait.

E konkrét eszmetörténeti kérdést azonban el kell határolnunk attól az elvont történetelméleti kérdéstől, hogy a politikai, ideológiai, művelődési folyamatokban az általános vonásokat vagy éppen az egyedi különlegességeket kell-e hangsúlyozni. Ismeretesek az erről szóló viták. A kizárólagosságra törekvő iskolák objektivitás-fogalma ezen a téren sérülékenynek, sőt tűnékenynek bizonyul. Valószínűnek látszik, hogy nem lehet egyetlen né-

zópontból közeledni egy történeti jelenségsor korszakmeghatározásához, hanem egymás mellett többféle elemzésre van szükség, mert számolni kell a nézőpontok viszonylagosságával és természetes korlátozottságával. Ezért a korszakhatárok különböző időpontok körül rajzolódnak ki, attól függően, hogy milyen kérdéseket állítanak a vizsgálat előterébe. A korszaknak nevezett időegység volumene is eszerint változhat. Bizonyos kérdéseket tárgyalva egészen nagy időtávolságokban kell gondolkodni, másoknál egy-két évtized is döntő változásokat mutat fel. Az eszmetörténetben természetesen nagyok az időtávolságok, a politikatörténetben jóval kisebbek. Az egyedi és általános, a particularia és universalia léptékét a történeti kontinuitás igazítja hozzá a feltett kérdésekhez.

(A művelődéstörténeti „nagykorszak”) Mindezt előrebozsátva azt kell mondanunk, hogy ha az élealakítás mély emberi problémájának lehetőségeire adott válaszokat keressük, akkor egy elhúzódó, nagy történelmi periódus határai között megtörtént irodalmi-művészeti eseményeket kell tekintetbe vennünk. E periódus a XVIII. század utolsó harmadában kezdődött és lényegében – bár erről a vonatkozásáról itt nem fog szó esni – a mi korunkat (de legalábbis a posztmodernig terjedő időszakot) is magában foglalja. Ez az immár kétszáz éves történelmi korszak – majd lezárulta után nyilván nevet fog kapni –, nos ez a nagy korszak (mondjuk így: nagykorszak) több kisebb szakaszra oszlik, s ezek ciklikusan, körkörös szerkezetben követik egymást.

Ha a korszak elejére vagyunk kíváncsiak, egy regényt kell felidézünk emlékezetünkben. Goethe *Wilhelm Meisterét*. Első része, a *Tanulóévek* 1796-ban jelent meg és ismeretes, hogy Spinoza filozófiája volt mély hatással rá. Spinoza a megelőző (a XV–XVIII. századot magában foglaló) nagykorszak idején fejtette ki munkásságát, s hogy Goethe nézeteinek egy részében visszacsatlakozott hozzá, az a művelődéstörténeti nagykorszakok bonyolult egymásbafonódására figyelmezteti a kutatót. A Spinoza-hatás úgy működött, hogy a nyilvánvaló gondolati egybehangzások keretében bontakoztak ki azok az eltérő vonások, amelyek aztán már Goethe korát jellemezték és mutatták meg egy újabb, más jellegű korszak vonásait. Ennek lényege az volt, hogy az ész és értelem mellett itt a szív, az érzelm és indulat már egyenrangú szerepet töltött be, de még nem jutott túlsúlyba, nem kezdte, nem is kívánta háttérbe szorítani a racionalitás jelentőségét.

Goethe regénye az értelem szavával és az érzelmek lehető teljességével bizonyította több száz oldalon át az emberi élet változhatóságának lehetőségeit. Az élet – sugalmazta ez a szívszorítóan szép regény – kockázat nélküli. Minden élménynek és kalandnak átadhatjuk magunkat, mert végső

sonon minden a gyarapodásunkat szolgálja. Észrevétlen minden a javunkra van. Minden, ami véletlennek látszik, szinte szükségszerűen visz előre a tökéletesedés, a lényegi, autentikus létezés felé. Az élet szüntelen gazdagodás, lépésről lépésre egyre teljesebbek leszünk és egyre pontosabban rátalálunk igazi mivoltunkra. Goethe egyik kortársa, a belga Ligne herceg azt írta, hogy a legnagyobb hősiesség az öröm. Goethe azt írja a regény egyik utolsó bekezdésében, hogy merjünk boldogok lenni.

Evvel kezdődik a korszak. Reménnyel, bizakodással, tervekkel, nyitott értelemmel és nyitott szívvel. Azt sugalmazza: minden lehet, minden sikerülhet. Evvel indult a szóban forgó nagyperiódus. És első ciklusa nyolcvan évvel később avval zárult le, amit Flaubert írt meg utolsó regényében, a *Bouvard és Pécuchet*-ben. Két könyökvédős párizsi hivatalnok elhatározza, hogy új életet kezd. Falura költöznek, visszatérnek a természethez, boldogok lesznek, azontúl pacsirtaszóra ébrednek minden reggel. Elkezdik végigpróbálni és megvalósítani azokat az eszméket, megoldási javaslatokat, élettanácsokat, amelyek a XVIII. századtól kezdve merültek fel Európa gondolatköreiben. Mindegyikbe nagy várakozással és nagy lelkesedéssel fognak bele és sorban kudarcot vallanak mindegyikkel. Végül visszatérnek oda, ahonnan elindultak, a sűrke párizsi hivatalba. „Megvásárolják az üzleti könyveket és írószereket, törlőgumit, vakarókést stb. Nekilátnak a másolásnak.” Evvel ér véget a történet. A regény a Flaubert halála utáni évben jelent meg, s olvasóközönsége remek humorral megírt satíráként olvassa máig. Ez a mosolygató könyv azonban a világirodalom egyik legkomorabb, legszomorúbb alkotása. Nincs változás, mondja, az élet nem változhat, a korszak élén álló nagy és nemes eszmék fabatkát sem érnek a valóságban. Goethe regényével már Novalis is vitába szállt, amikor megírta a *Heinrich von Ofterdingent*; ez évtizedes vitát Flaubert zárta le, lezárva egyszersmind a nagypeperiódus első ciklusát.

A változhatóság-változhatatlanság dimenzióját figyeljük. Súlyos mondanivalója volt erről az orosz regénynek is. A *Feltámadás* Tolsztoja úgy vélte, hogy az embereket nem lehet megváltoztatni, csak megváltani lehet, emberfeletti önfeláldozással. Változtatás nincs, csak megváltás van. A megváltás nem belső, hanem külső, nem akaratlagos és folyamatszerű, hanem csoda, az odaadás és szeretet csodája. Már megváltás sincs, dörögte az *Ördögök* Dosztojevszkije. Az embert sem megváltoztatni, sem megváltani nem lehet már. Nálunk a *Tragédia* szólt a koreszmék esélyeiről az első ciklusban. Madách úgy vélte, hogy a történelem síkján semmi jó nem várható, csak az emberi élet belső övezeteiben lehet még megoldást remélni. Ezt sugalmazta a londoni színház végén lejátszódó haláltánc-jelenet. A belső övezet, a „költészet,

szerelem s ifjuság” nyújthat még reményt. Ugyanezt fejezte ki ugyanazokban az években Ibsen a *Peer Gynt* Solvejg-motívumával. E történelmi peregrinációk a korszak elején feltündöklő nagy, társadalmi méretű reményteliség szertefoszlásáról beszéltek.

(*A második ciklus: a századvég és a Nyugat kora*) Aztán egy-két évtizeddel később elindult egy újabb ciklus, elkezdődött az eszmék új próbatétele. Hát-ha mégis meg lehet változtatni az embert, az életet és a körülményeket. Huysmans három egymást követő regényben (*Különc, Ott lenn, Úton*) írta meg az újrakiemelkedés történetét, az új eszmekeresés kalandját. Az első ciklus tanulságai azonban nem múltak el nyomtalanul. A fenntartások már a kezdet kezdetén – kevés kivételtől eltekintve – lejjebb csavarták a lelkesedés lángját. Az a feltétlen bizalom, amely oly megindítóan járta át Goethét, nem tért többé vissza. Vagy ha visszatért is, csak a szélsőséges politikai eszmék területén fejtett ki hatást. A magas művészetben az igen mellett már mindig elhangzott egy vissza-visszacsengő nem. Ady is hitekről és hitetésről beszélt egyszerre. Egyszerre fejezte ki az ember szomorú kivetettségét és az istenkeresés bizalmát, a szerelem nagyságát és héja-nászszerű lehetetlenülését. A „mégis” dacos szavával a baljós előjelek kihívására válaszolt, s magyarságversei is mindig borús egek alatt mondtak jóslatot. A Nyugat kora a folyóirat előzményeivel, előkészítő szakaszaival ezt a második ciklust töltötte ki a magyar irodalomban. (Az avantgárdról, a konzervatív irodalomról s az olyan csoportosulásokról, mint a népi írók mozgalma, itt nem szólhatunk: de történetileg tárgyalva őket, ők is ebbe a korba, a Nyugat korába tartoznak.)

Az irodalomban, a művészetekben és a velük kapcsolatos bölcséleti gondolatformákban konstitutív szerepet játszó eszmék rajzolatát keressük. Ez eszmetörténeti megközelítése olyan jelenségeknek, amelyeket sok más egyéb oldalról is meg lehet közelíteni. Egy-egy vizsgálatban lehetőség szerint mindig törekedni kell a megközelítés tisztaságára, a dicsérendőnek mondható komplexitáshoz nem a vonatkozási szempontok összekeverésével kell eljutni. Ebből a megfontolásból kiindulva kerültük idáig a társadalmi és politikatörténeti korrespondenciákat.

A változhatóság és változhatatlanság kiemelt értékdimenzióját tekintve – amely dimenzió a politikai eseményeknél mélyebb és általánosabb emberi problémákat képes felölelni – a Nyugat kora második ciklusa volt egy történeti nagykorszaknak. Ebben az újabb ciklusban bizonyos módosulásokkal ugyan, de lényegében újrakezdődött az egyszer már lejátszódott kísérlet. Ha a nagykorszak geneziséét keressük, ezen a ponton néhány mondattal mégis ki kell térnünk az irodalmon és művészeteken túl lévő övezetekre.

(A „nagykorszak” elméleti, ideológiai alapjai) A nagykorszak kezdeténél játszódott le a francia forradalom. A francia forradalom alapvető jelentőségű volt Európa életében és mélyen érintette kiemelt értékdimenziókat. Éppen a változhatóság–változhatatlanság kérdésére adott szélsőséges és éppen ezért teljesen egyértelmű választ. A forradalom azt a nézetet fejezte ki és váltotta valóra ideiglenes sikerrel, hogy a világ megváltoztatható, mégpedig akarattal és erőszakosan. Ez a nézet is ciklikusan újra és újra felütötte fejét a kontinens országaiban egészen a legutóbbi időkig, és ismételten át- meg átjárta a radikális törekvések eszméit és politikai eszköztárát.

A forradalomra való válaszként jött létre a társadalom és a társadalmi berendezkedések akaratlagosan meg nem változtatható, szerves gyökereiről szóló elmélet. Edmund Burke nézetei részben a *Leviathan* körüli első liberalizmus-vitákhoz nyúltak vissza, részben azonban közvetlen reflexiók voltak a francia forradalom által teremtett európai helyzetről. Burke kapcsolta össze elsőnek a változatlanság (általa pozitívnak tételezett) értékpólusát az organikusság ugyancsak pozitívnak tartott értékével és ezt az összekapcsolt dimenziópárt állította szembe a változtatás negatív értékével és a hozzá csatlakozó inorganikusággal. Társadalomfilozófiájának alapvetése szerint a teleologikus cselekvéssor, az akaratlagos változtatási szándék szerves, természetellenes formákat hoz létre, s az ilyen változások jogosultságát kétségbe kell vonni. Csak az akaratlagosságtól és teleológiától mentes növény-szerű, organikus változások, fejlődések képesek meghonosodni. Nézetei nagy hatással voltak az európai gondolkodásra, az a nézet, hogy egy társadalmi berendezkedés szerves, organikus képződmény, tőle került a jogtörténeti iskola fogalomtárába. Haller, Savigny, Gustav Hugo szembeállították a szerves növekedést a mechanikus létrehozással, s ennek értelmében azt tartották, hogy alkotmányokat és jogrendeket nem lehet „csinálni”. Nem nehéz felismerni Edmund Burke hatását a romantikus társadalomfilozófián sem, mindenekelőtt Schellingén, aki a szerves, organikus társadalmi berendezkedés eszméjét egybefűzte a naiv közösségi létezés ideáljával. Ez utóbbi megtestesülését látta a görög társadalomban, amihez képest a római magánjog létrejöttét (az individualitás jogi formáját) már e természetes állapotból való kiszakadás jeleként értelmezte.

Ezek a nézetek és eszmék is periodikusan vissza-visszatértek a következő történeti ciklusok megfelelő köreiben. Periodikusan váltakoztak a forradalmi nézetekkel, amelyek szerint a terv és akarat alapján végrehajtott radikális változás üdvözíti az emberiséget, bármi legyen is az erőszakos változtatás ára. A lehet és a kell eltérő modalitása okozta, hogy sokszor egy időben hangzott fel a változás lehetetlenségének panaszja és a változás óhaja, vagy



éppen aktív parancsszava. A magyar társadalmi gondolkodásban és irodalomban is jól látható ez a hullámszerű váltakozás a hullámok megfelelő interferenciájával együtt. A konzervatív és radikális eszmekör egymást váltó és időnként összefonódó vagy egyidejűleg ható gondolatai rajzolják ki a nagyperióduson belül elhelyezkedő kisebb szakaszok, ciklusok határait és sajátosságait.

Irodalomtörténet-írásunk a nemzeti klasszicizmus kezdetei óta mindig beépítette vizsgálataiba a változhatóság–változhatatlanság értékszempontjait. Hol az egyik, hol a másik kapott nagyobb értékhangsúlyt. A nemzeti klasszicizmus az irodalomnak azokat a vonásait helyezte előtérbe, amelyek a társadalmi lét szerves, organikus felfogását támogatták. A marxista értékrend a másik hullám értékét hangsúlyozta, sőt egy ideig kizárólagossá is igyekezett tenni.

(Az „*emberi méltóság*” mint magasabb értékelési szempont) A nagykoros kezdetén, a XVIII. század végén megjelent egy gondolat az európai bölcseletben, amelyet a változás–változatlanság dimenziójának értékellenőrzéseként foghatunk fel. Hiszen mind a változás, mind a változatlanság, mind az organikus társadalmi-nemzeti lét, mind az erőszakos, akaratlagos cselekvés eszméje nem volt értelmezhető a konkrét történelmi helyzetekben, ha nem szerepelt mellette egy magasabb értékszempont. Ezt az értékszempontot vette föl Kant az 1785-ben, négy évvel a francia forradalom előtt írott első etikájában, amikor bevezette az emberi méltóság, a *Menschenwürde* fogalmát. E fogalomnak az volt a lényege, hogy az ember mint eszes lény öncél, vagyis nem lehet más célok érdekében eszközként felhasználni. „A személy tehát nem pusztán szubjektív cél – írta Kant –, azaz cselekedetünk hatásaként való egzisztenciája nemcsak számunkra érték; hanem objektív cél, méghozzá olyan, amely helyett nem tételezhető másik cél, hogy annak pusztán mint eszköz álljon a szolgálatában...”<sup>6</sup>

Ez a gondolat, amelynek méltatására itt nincs helyünk, áthatja az egész nagykoros magas művészetét, és ezt nevezhetjük a reneszánsz után kiteljesedett humanizmus megfogalmazásának. Ez nem hullámszerűen jelentkezik, nem mutatkozik ciklikusnak, nem váltakozik periodikusan más eszmékkel, hanem egyenes vonalként húzódik végig az egész korszak művészetén, mint az az etikum, az az erkölcsi mondanivaló, amelynek „hátán” (Nicolai Hartmann kifejezése) megteremtődik az esztétikum. Korszakjellemzőnek kell tartanunk, hogy amennyiben erkölcsiséghez kapcsolódik az esztétikum (ami nem szükségszerű), akkor ebben a nagykorosban ehhez a gondolathoz kapcsolódik hozzá.

E gondolat jelenlétét a romantikától kezdődően a magyar irodalomban is ki lehet mutatni. Ismeretes Kant hatása irodalmunkra a XIX. század elejétől, ismereteseK Kölcsey (töredékben maradt) kivonatoló jegyzetei *A tiszta ész kritikájáról*. Ezt a korai Kant-hatást Szauder József részletesen feltárta.<sup>7</sup>

De nálunk hosszú ideig elsősorban a német bölcselő ismeretelméleti és esztétikai eszméi fejtettek ki hatást és éppen a Nyugat írói voltak az elsők, akik a metafizikussal szemben az etikushoz fordultak nagyobb érdeklődéssel.

A Nyugat-korszak egyik legfontosabb eszmetörténeti sajátosságának mutatkozik az a már kifejezett tudatosság, ahogy az emberi méltóság kanti eszméje tételesen és ars poetica-szerűen megjelent benne. Tehát már nemcsak önkéntelenül az európai humanizmus hagyományait követve, hanem nyomtatékosan és különös hangsúllyal színezett gondolat gyanánt. Nem azonnal következett ez be a folyóirat megszerveződése után, hanem abban a belső folyóiratperiódusban jelent meg, amelyben már teljesen kiformalódott arcualata. Ez pedig az első világháború alatt történt, mélyen összekapcsolódva a tragikus világégés és az addig nem tapasztalt embertelenség döbbenetével. A Nyugat nem volt politizáló folyóirat, eleinte már lapengedélyének jellege miatt sem lehetett az: csak 1916-ban, a megfelelő kaució letétele után kapott jogot politikai jellegű írások közzlésére. Amit azonban máig „nyugatosság-nak” nevez a literátus köztudat, az 1916 után sem politikum volt, hanem etikum: magatartás, erkölcsi humanizmus. S ez áthatotta munkatársi gárdáját akkor is, ha közleményeiket más fórumokon bocsátották közre.

1918 tavaszán a Társadalomtudományi Társaság vitát rendezett Fogarasi Bélának egy filozófiai dolgozatáról. Ezek már lázas hónapok voltak, nemcsak a háborúvesztés látszott bizonyosnak, hanem a forradalom előszelét is érezni lehetett. A vitához hozzászólt Lukács György, s hozzászólásában az etikai idealizmusról beszélve a politikai és etikai cselekvés egymástól különböző jellegét hangsúlyozta. A politikai cselekvés intézmények megváltoztatására, új intézmények létesítésére irányul, mondta, „az etikailag igazán lényegest, az ember belső tökéletesedését, igazán etikaivá válását semmiféle politika nem hozhatja meg, csak az akadályokat gördítheti félre a fejlődés útjából. Az etikai action directe ellenben egyenesen, a politikán és intézményeken át vezető kerülő út mellőzésével, az emberek lelkének megváltoztatására irányul.”<sup>8</sup>

A fiatal Lukács nem tartozott a Nyugat legbelső köréhez, noha már 1908-ban négy írását közölték s már a Szerdában is publikált. Kezdetől jelen volt a Nyugat mozgalmában, de kezdetől egy periférikusnak látszó irányához tartozott. Fehér Ferenc 1969-ben alapvető és ma is megfontolandó szempon-

tokat vetett föl avval kapcsolatban, hogy Lukács és Babits egy filozofikusabb, metafizikusabb, a német szellemtörténethez közelebb álló belső ízlés és irány képviselőjében belső ellenzékot alkotott az általuk akkor már túlhaladottnak tekintett relativista-impresszionista eszmékkel szemben. Úgy vélték, hogy ezeket a meghaladott nézeteket az Osvát körül csoportosuló belső mag testesítette meg.<sup>9</sup> Ennek a nézetnek sem igazolására, sem cáfolatára itt nem térhetünk ki. Lukács és Balázs törekvései az 1910-es évek elejétől kezdve több ponton érintkeztek Babits kísérletezéseivel, de – itt ugyancsak nem részletezhető – kölcsönös félreértések megakadályozták, hogy eszmei szövetséget kössenek. Lukács filozófiai kísérletezése a Nyugat peremvidékéhez tartozott, de az etika és a művészet és tágabb értelemben az etika és a szellemi élet kapcsolatát illetően nem állt távol még az Osvátot körülvevő belső mag eszmevilágától sem. Sőt, ideológus formában fogalmazott meg néhány olyan gondolatot, amely a szépirodalmi művek, esszék és kritikák mélyebb rétegeiben gondolatteremtő erőként érvényesült, de az írások előtér-rétegei mögött csak részletes és hosszadalmas elemzéssel mutatható ki. A Nyugat látszólagos művészetközpontúsága, nemegyszer fennen hirdetett *l'art pour l'art*-os *ars poeticája* valójában egy mélyen etikus művészet, egy mélyen morális elkötelezettségű művészet külső rétege volt.

Lukács esszéi, tanulmányai ezért nemegyszer a folyóirat eszmetörténeti összefüggéseikhez vezetnek el. Ilyen volt az 1918 tavaszi hozzászólás, amelyet ugyan a Huszadik Században megjelent jegyzőkönyvből ismerünk, de a Nyugat mélyebb eszmeiségét is segít megvilágítani. A Nyugat egész irányára jellemző volt, hogy fenntartásokkal és gyanakvással kezelte a politikai szférát s vele szemben az etikai cselekvést tartotta magasabb rendűnek még a háború végének átpolitizálódott történelmi szakaszában is. Hozzászólásában Lukács megnevezte gondolatainak forrását és „az emberi autonóm méltóság” eszméjét hangoztatva jó filológus módjára hivatkozott a Kant–Fichte-féle etikára, s a bennük kidolgozott Würdigkeit-fogalomra. „...[M]inden ember úgy magát, mint minden más embert mint ennek az ideálnak lehetséges megvalósítóját, de csakis mint ilyet, tisztelni tartozik [...] Nem szabad, hogy az ember valaha is, bárminek kedvéért, pusztá eszközzé váljék” – mondta, szinte szabad fordításban közölve Kant eszméjét.<sup>10</sup>

Nem pusztán a véletlen műve volt, hanem mélyebb és szükségszerű eszmetörténeti összefüggéseket kell látnunk abban, hogy Babits ezekben a hónapokban éppen egy Kant-mű, a *Zum ewigen Frieden* fordításán dolgozott. Felkérésre, megbízásból végezte ezt a munkát, de meggyőződésének és világnézetének teljes erejével. A kötethez előszót is írt, az előszó a Nyugat augusztus 1-jei számában jelent meg. A fordítást és a tanulmányt Babits

háborúellenes, pacifista humanizmusának dokumentumaként bőségesen megtárgyalta már Gyergyai Alberttől Pór Péteren át Sipos Lajosig a szakirodalom. A két munkának a háborúellenesség aktuális vonatkozásain túlmenő mélyebb és általánosabb összefüggéseit elsőnek Rába György tárta föl a *Zsoltár férfihangra* című vers szövegkörnyezetének részletes elemzésekor.<sup>11</sup>

Gondolatmenetünk szempontjából Babits e korszakának intertextuális összefüggéseit áttekintve a dignitás-fogalom Lukácséhoz hasonló értékhangsúlyára kell felfigyelnünk.

Kosztolányival folytatott fiatalkori levelezésében alig néhányszor fordult csak elő Kant neve, akkor is Kosztolányi említette, s ő is elsősorban az ismeretelmélet-kritikához fűzött félszavas megjegyzéseket. Babits az 1918-as tanulmányban már mindenekelőtt az etikai rendszert tartotta időszerűnek és mérvadónak. A háborúról, a hadseregekről és az önként vállalt áldozatról fejte ki nézeteit, pontosabban Kant ebbéli nézeteit foglalva össze, ő is eljutott az emberi méltóság fogalmához és hasonló gondolatot idézett különös hangsúllyal, mint Lukács: „az embernek definíciószerű joga az, hogy embernek tekintsék, s ez nyilván e függetlenséget feltételezi [ti. a célnak való kötelező alá nem rendeltséget – K. Z.]: máskülönben, Kant szavaival »puszta eszközként használatnak, és elhasználatnak.«”<sup>12</sup>

Ismerjük Lukács későbbi útját: alig egy év leforgása alatt szakított a kanti etika humanizmusával, s Hebbel *Judit*-drámájának a bűnről szóló híres paradoxonját vállalva („És ha Isten közém és a nekem rendelt tett közé a bűnt helyezte volna – ki vagyok én, hogy ez alól magamat kivonhatnám?”) az embert eszköznek használó, külső célnak alárendelő forradalom moralitását fogadta el. A Hebbel-mondat erkölcsi összefüggéseivel egyébként régtől viaskodott, vonzotta, taszította, elkápráztatta, elborzasztotta, míg aztán a kommün hónapjaiban végleg választott és alávetette magát a benne megfogalmazott gondolatnak. Poroszló főterén, ahol 1919 nyarán politikai megbízottként főbe lövett nyolc dezertőrt, s azon a napon nemcsak nyolc szerencsétlen ember élete ért véget, hanem lejátszódott a magyar szellemi élet egyik nagy tragédiája, a Lukács-tragédia is.

Babits nem ezt az utat követte, ő mindvégig rendíthetetlenül ragaszkodott az emberi méltóság humanista fogalmához. Egyenesen következett ebből a magatartásból sajátos katolicizmusának megformálódása a húszas évek első felében, a *Sziget és tenger* előszava. Egyenesen következett később az új militarizmus és az embereket kizáró és megalázó nacionalizmus elutasítása, egyenesen következtek vitái a szellemi életben is fel-feltörő szélsőséges és tévesztett eszmékkel. *Ezüstkor*-beli vallomása, állásfoglalása az írástudók árulásáról, a *Pajzzsal és dárdával* vagy a *Tömeg és nemzet* pátosza erre a filozófiai

eredetre vezethető vissza. De tévednénk, ha eszmevilágának kristályossá szilárdulását egyetlen szöveghatásnak tulajdonítanánk. Babits gondolatai már 1918 előtt is abba az irányba haladtak, ahová a Kant-tanulmány után eljutott. Már korán, az 1911-ben megjelent *Játékfilozófiában* föl lehetett lelni gondolatainak etika-központú jellegét. De ennek Babits pályáját illető közelebbi és a Nyugat korszakát érintő távolabbi összefüggései már nem e bevezetés tárgykörébe tartoznak, arról pedig másutt írtam már, hogy 1920 után – az említett gondolati-eszmei hűség mellett – hogyan merevedett meg, sőt fejlődött vissza Babits bölcséleti-esztétikai modernség felfogása.<sup>13</sup>

Összegzésül itt csak azt kell újra hangsúlyoznunk, hogy az európai nagy-korszakon belül elhelyezkedő ciklus, melynek nálunk a Nyugat is részét alkotta, fő eszmetörténeti vonásait tekintve körkörös szerkezetet mutatott: az élet alakíthatóságának, változtathatóságának és szomorú változatlanságának dimenziójában ciklikus természetű volt, megismételte a megelőző periódus ugyancsak önmagába záródó körét. Már a Goethétől Flaubert-ig tartó megelőző ciklusban föltűnt azonban egy gondolat, melyet nem hamvasztottak el a társadalmi kísérletek kudarcai; ez a gondolat, az emberi méltóságról szóló gondolat a kataklizmák közepette is mindkét ciklusban, más szóval az egész XVIII. században kezdődő és máig, de legalábbis a posztmodern újabb korszakáig tartó nagy-korszakban megőrződött az írók és művészek tudatában. Az emberi dignitás-eszme és a művészet evvel kapcsolatos erkölcsi kötelezettsége egyenesvonalúan szeli át e periódus igazán jelentős irodalmát és művészetét. E nehezen áttekinthető kettős szerkezet – ciklikus-ság és egyenesvonalúság – is hozzájárul az utókor gyakran megmutatkozó tanácstalanságához és a történeti tudományok ugyancsak gyakori értékbi-zonytalanságához.

- 1 MÓRICZ Miklós, *Móricz Zsigmond érkezése*, Bp., 1966, 127–128.
- 2 FARKAS Lujza, *A Nyugat és a századeleji irodalomforduló*, Bp., 1935, 44.
- 3 BUDA Attila, *Adalékok a Nyugat Kiadó történetéhez*, Bp., 1994, Kézirat, 3.
- 4 KUNZ Egon, *A Szerda. Egy folyóirat különös története*, Bp., 1948, 46.
- 5 SCHORSKE, Carl, *Fin-de-Siècle Vienna, Politics and Culture*, New York, 1981, XII–XXX, 3–23.
- 6 KANT, Immanuel, *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése, A gyakorlati ész kritikája, Az erkölcsök metafizikája*, Bp., 1991, 61.
- 7 SZAUDE József, *Költsey, Kant s a görög filozófia = Uő, A romantika útján*, Bp., 1961, 163–179.
- 8 LUKÁCS György, *Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 841.
- 9 FEHÉR Ferenc, *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig*, It 1969, 317–346, 531–560.
- 10 LUKÁCS, *i. m.*, 844.
- 11 RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Bp., 1981, 528–536.
- 12 *Nyugat*, 1918, II, 253.
- 13 *Iris*, 1993, 3. sz., 16–20.

A boldogtalanság paroxizmusai  
(Füst Milán *Drámái* és „*Megtagodott*” színművek és  
egyfelvonásosok című kötetéről)

Füst Milán az 1964-ben megjelent drámakötetében közzétette az *Általános tudnivalók Shakespeare-ről* című tanulmányát.<sup>1</sup> Ha az ő drámáiról írunk, mindenképpen fontos lehet, miként látta Shakespeare-t. Ír ellentmondásairól, „úgynevezett nagy gyengéiről”. Goethére és másokra is hivatkozva megállapítja, hogy az ellentmondások és henyeségek nem számítanak, egyáltalán nem fontosak, mert ezek is az adott drámai mikrohelyzetet szolgálják, és azt jelenítik meg. Goethét idézve írja: azt, „ami éppen arra a helyre való, ami ott hatásos és jó”.<sup>2</sup>

Shakespeare nagyságát abban látja, hogy „az emberi indulatokat mindenkinél jobban ismeri, s azok kitörését és lezajlását *oly indulatmenetekben fejezi ki, amelyek a lelkünk legmélyén szunnyadnak...*”<sup>3</sup> Azonnal megállapítja azt is, hogy Shakespeare realista: „Mert mi a realizmus? Semmi más, mint valóság szeretet.” Persze nem szűken értve, mert például „Learnek a viharban való szavalása ezek szerint nem realitás, de amit mond, az igenis az, [...] az önmérsztő szenvedély valóságos és a lélek mélyéről ellesett hullámverése teszi azzá. Shakespeare realizmusa tehát a *lélekben lejátszódó események realizmusa.*”<sup>4</sup> Füst Milán megállapításait azért emeltük ki, mert a későbbiekben szükségünk lesz rá. A tanulmány VIII. részében – „Vegyes észrevételek. Rövid szentenciák” a címe – Hamlet *jellemét* igen mélyen és sokoldalúan elemzi, s „jellemzés dolgában” a világirodalomban páratlanak minősíti.<sup>5</sup> Egyébként is, igen gyakran ejt szót Shakespeare jellemeiről, mindig a legnagyobb elismeréssel.

Noha „Drámaírói páratlan tudásával, biztos ösztönével”<sup>6</sup> alig-alig foglalkozik, mégis jellemző, amit ebben a vonatkozásban megemlít. Hogy „*Kis konfliktusokkal*” képes „világokat megmozgatni”; hogy „*mennyire mozgást, mennyire drámát követel ösztöne, hogy ebben pangás nála soha nincs*”; hogy „*akcióra akció következik nála*”; hogy „*mint kell a szereplők pillanatnyi asszociációjával egy-egy jelenetet megszakítani vagy eldönteni...*”<sup>7</sup> (A kiemelések ismét tőlünk valók.) Ezekre a megállapításokra is szükségünk lesz.

\*

Nyilván többféle – és mindegyik meglehetősen összetett – válasz adható arra, hogy „mi teszi a DRÁMÁT?” Nemcsak Shakespeare-rel, Füst Milánnal kapcsolatban is, aki drámaíróként hosszú ideig sikertelen volt. Összefügg-e ez a kérdésre adott válasszal?

A különböző válaszok az eltérő megközelítésekéből és így az eltérő igényekből fakadnak. A drámát azok teszik, amiket valaki a műnemtől igényel; s az a dráma, ami annak megfelel. Van-e a *lehetséges* válaszok között egy vagy kettő, amely általában értve hitelesebb, érvényesebb a többinél; vagy nincs; azaz: minden lehetséges válasz egyaránt érvényes? Konfliktussal teli szöveg, színpadra szánt szöveg, plasztikus alakokkal megírt, feszültséget hordozó szöveg, krízist bemutató szöveg – körülbelül ezeket a válaszokat szoktuk kapni. A mai irodalomtudomány jelentős részének az az álláspontja, hogy nincs érvényes, különösképpen a többinél érvényesebb válasz. A válasz a kérdésen múlik. Ezzel persze a kérdésre tolja vissza a lehetséges kérdést: van-e a többinél egy vagy két érvényesebb, hitelesebb kérdés? Az-e a hitelesebb kérdés, amelynek gondolati háttérében az irodalom egésze menetének az ismerete ott van; ezt a kérdést persze csakis egy irodalmi „Kant–Laplace-szellem” teheti föl. A mindennapok szintjén ezt kérdezhetjük: hatásos-e, illetőleg unalmas-e a mű – avagy nem. Ez azért fontos manapság, mert nemcsak az ún. nagyközönség számára kritériuma ez egy-egy mű értékének, hanem gyakran komoly írók számára is ez az egyetlen értékmérő; vagyis minden más kritériumot mellőznek, főleg elméleti kritériumokat és/vagy ismerveket. A hatásosság kritériumával az ízlésnél, a műveltségnél, az egyéni érdeklődésnél stb. tartunk; vagyis általánosítható és egyben hiteles válasz erre valószínűleg nem adható.

A „mi teszi a drámát?” kérdésre adott válasz vajon érinti-e, hogy megírásuk idején nem játszották Füst Milán drámáit; hiszen nemcsak magyar, hanem német színházak is visszautasították. A neves kortársak, elsősorban írók viszont nagyra értékelték majd mindegyiket. A *Boldogtalanokat* Kassák Lajos is elismerte; benne a „kísérteties démoni erők küzdelmét” látva; amihez hozzátette, „formájában talán még a versek formájánál is határozottabb és öikuménikusabb”.<sup>8</sup> Osvát Ernő a dráma első meghallgatásakor – írja Somlyó György – „azt mondta volt az összegyűlt baráti társaság előtt: A legjobb magyar drámát hallották itt uraim...”<sup>9</sup> Kosztolányi Dezső a *Catullust* dicséri: „Az első felvonás [...] csodásan egységes, gyors, érdekes. Az utolsó – az *olajmotívummal* – igen jó.”<sup>10</sup>

A színházak elutasító, az írók dicsérő véleményének különbözőségéből több kritikus azt a következtetést vonta le, hogy a színházak az elutasításban a nagyközönség ízlését vették figyelembe, nem a drámák értékét. Sőt, Rad-

nóti Zsuzsa még Füst Milán kísérleteit is ebből értelmezi: „Úgy tűnik, mintha azért próbálkozott volna sokféle műfajjal, hátha valamelyikkel rést tud ütni a falon, amelyet a kor színházi ízlése emelt drámái és a színpad közé.”<sup>11</sup>

Több helyen olvashatók ma már azok a levelek, amelyeket színház-igazgatóktól, rendezőktől kapott a húszas-harmincas években. Ezekben kétségkívül megjelenik, kimondva-kimondatlanul, a *siker*, amely a színház szempontjaihoz szükségszerűen tartozik hozzá. Hiszen azóta, hogy érték és siker elváltak egymástól, a színházak nézőpontja lényegében ez: hatásos-e egy dráma vagy nem; azaz sikere lesz-e egy drámának vagy nem; márpedig ez a közönség igényén, ízlésén múlik. A *lázadót* a főszereplőnek kiszemelt Baló Elemér azért adta vissza, mert nem bízott a sikerben.<sup>12</sup>

Jób Dánielnek más szempontjai is voltak. A *néma barátról* írta 1929-ben a szerzőnek, hogy az erő, a humanizmus, a költői gyöngédség olyanra van pazarolva ebben a műben, „ami a mai világban sajnos életképtelen, ami absztraktnak, érthetetlennek, helyenként kissé talán tényleg zavaros talánynak hat”. Füst Milán színpadi tehetségét elismeri, „csak légüres térben ír”.<sup>13</sup> Vajon Jób Dániel levelében a „mai világ”, illetve a „légüres tér” egyértelműen a közönség ízlésére és így az előadás várható sikertelenségére vonatkozik-e? A *Máli néni*ről ugyancsak Jób Dániel így ítélt, 1933-ban: „A cselekmény túlságosan dús szövésű. Annyira dús, hogy olykor egész kuszáltnak látszik és mindenestre nem könnyű követni.”<sup>14</sup>

Az írók elismerő szavaiban is találhatunk meggondolandó részeket. Talán Kassák Lajosnál tűnik fel az, hogy Füst Milán drámái általa történő megítélésének gondolati forrásainál a kétségkívül igen jelentős versei is ott fénylenek. A drámák formáját a versek formájánál is ökumenikusabbnak tartja. Somlyó György az *Aggok a lakodalmon* két öregjének párbeszédét az első versekkel veti össze.<sup>15</sup> Kosztolányi Dezső a *Catullus* utójátékából emelte ki a már idézett „olajmotívumot”. Ez pedig jellegzetesen versbe való motívum. A gyűlölt-imádott Claudia nemcsak a költőt hagyja el, hanem Rómát is. Az időszedő Catullus magára marad egy olyan lánnyal, Tertullióval, aki nagyon ragaszkodik hozzá; ám ő csak elfogadja, „Közöm senkihez nem lesz többé – és hiába külditek ide Tertulliót vagy akárkit. Én már elváltam azoktól, akiket szerettem.” Ez alapozza meg az „olajmotívumot”. Nem sokkal később Catullus szolgája lép be a dráma terébe és az utolsó mondatok egyikeként ezt mondja: „Lámpát már nem hozhatok, mert elfogyott az olaj!” Természetesen lehetséges, hogy pusztán ennyiből nem látható, hogy az „olajmotívum” Catullus jelenlegi állapotának, benső világa jellegének a metaforája; illetőleg az, hogy Kosztolányi Dezső jellegzetesen egy versbe – és nem igazán drámába – illő, egyébként valóban nagyon finom motívumot dicsér.



A Catullusszal kapcsolatban Füst Milán maga idézi *Naplójában* Osvát Ernő véleményét: „...mert éppen drámaiatlan drámát próbált írni az író, volt a feladat oly nehéz. [...] A terv nem volt drámára alkalmas. Olyan drámát írni, amelyben nincs akarat, legalábbis problematikus vállalkozás.”<sup>16</sup> Egy bizonyos módon jellemzőnek tarthatjuk Osvát Ernő következő megjegyzését is; ugyancsak Füst Milán idézi: „Sokmindent sejthetünk itt, de semmit sem tudunk bizonyosan”;<sup>17</sup> és ezt is: „Minden jelenete *nagy költői erőről* tesz bizonyosságot.”<sup>18</sup>

Noha nem bizonyos, hogy Osvát Ernő ezen megjegyzésében a „költői erő” szükségszerűen a „versírói” erőt jelöli, Füst Milán versei és drámái mögött lévő, szinte teljesen azonos költői attitűdre többen utaltak. Somlyó György ezt így fejezi ki: „Füst Milán versei és tanulmányai, regényei és drámái között [...] megszakítatlan és megszakíthatatlan áramkör” sístereg és cikázik ide-oda.<sup>19</sup> Bori Imre pedig a legjobbnak tartott drámáról, a *IV. Henrik királyról* ezt mondja: „lírájával tartja a legszorosabb, epikájával pedig a legközvetlenebb kapcsolatot.”<sup>20</sup>

A *Boldogtalanok* és a *IV. Henrik király* 1959-ben jelent meg újra; az előzőt 1962-ben, az utóbbit 1964-ben előadták. 1966-ban *Drámák* című kötetét publikálták, négy drámával és *A néma barát* töredékével. Ettől kezdve rendezők, dramaturgok, irodalmárok eredtek az addig még ismeretlen, kéziratban lévő művek nyomába, és sok mű került elő. Radnóti Zsuzsa *A néma barát* két változatát is megtalálta. 1970-től hat, addig ismeretlen és színpadra nem került drámáját játszották. 1993-ban kiadták a „*Megtagadott*” *színművek és egyfelvonásosok* című kötetet is, *A néma barát* teljes szövegével. Úgy tűnik, Füst Milán elismerése megvalósult. A kritikai feldolgozás érdemben Somlyó György 1969-es könyvével kezdődött, s voltaképp tart a mai napig. Drámáiról 1993-ban Radnóti Zsuzsa jelentette meg könyvét *A próféta színháza* címen. Igaz, ő már 1985-ben elismerően szólt ezekről a drámákról a *Volt-e magyar avantgarde?* című tanulmányában. Ebben olvashatók a következő mondatok: „Füst színművei a drámai személyiség ábrázolását forradalmasították, és ma már tudjuk, hogy ez lett a modern dráma egyik kulcskérdése; a világot megváltoztató (vagy megváltoztatni akaró) hősök helyett a világba kivetett, a kiszolgáltatott hősök megrajzolása.”<sup>21</sup> A drámák jelentőségét a bennük megrajzolt *alakok jellege* alapján hangsúlyozza. Igen fontosnak tartjuk, amivel a gondolatmenetet indítja: „Megváltoztatni vagy elszenvedni a léte? Ha erre az alapkérdésre csupaszítjuk a hagyományos és modern *ábrázolási mód* közötti különbséget, akkor – úgy tűnik – Füst Milán drámái e két korszak határán állnak”, mert „nem értékteremtő, hanem értékpusztító hősök” és „Írójuk dühödten siratja a *világegység és a személyiség egységének pusztulását*.”<sup>22</sup>

A *próféta színháza* című könyvében is zömmel az alakok minémúsége és minősége alapján tartja jelentősnek ezeket a drámákat; ami persze bizonyos világszemléleti kérdéssel is összefügg. Komédiáinak (*A lázadó*, *A zongora*, *Máli néni*) alakjairól általánosságban írja, hogy „a nagyság és a formátum hiánya, a távlattalanság, a biztonság nélküli lét miatt kialakuló, túlélésre berendezkedett életstratégia fogalmazódott meg ezekben a színjátékokban”. S az imént zárójelbe tett három „pesti komédiáról” konkrétan ez olvasható: „a színjátékok az emberi léleknek mélyebb régióit kavarták fel.”<sup>23</sup> A *Boldogtalanok* és a *Catullus* kapcsán írja, hogy Füst Milán szemlélete „hasonló” Hamvas Bélához,<sup>24</sup> és ekkor írja, hogy „Füst tehát a létbe vetett, de autonómiáját megőrzött, magának való ember krónikása”,<sup>25</sup> amihez hozzáteszi, hogy „mindig megmaradt a démoni benső világok ábrázolásánál”.<sup>26</sup> A *Catullusról* és *A néma barát*ról is azt állapítja meg, miután alakjait jellemezte, „hogy a két főhős ugyanazon személyiség két oldala”,<sup>27</sup> vagyis az alakokról beszél igen gyakran. A *IV. Henrik királyt* „csak egy bizonyos szempontból – az élet és mű egymásra hatásából – vizsgálja”.<sup>28</sup> Ennek a szempontnak a csábítása érthető; noha nem épp a legújabb nézőpont. Arra ugyanis már többen utaltak, hogy Füst Milán írói attitűdjének háttérében ott áll az anyjához fűződő igen ambivalens viszony. Radnóti Zsuzsa azonban „az anya alakján kívül egy másik, valóságos nő képét is felfedezte” Füst Milán életművében.<sup>29</sup> J. E. Füst titkos szerelme volt. Több évtizedet ölelnek át vele váltott levelei. Ennek a kapcsolatnak a szubjektív tartalma leginkább a *Catullus*ba hatolt be; s Radnóti Zsuzsa ennek a műnek és a szerelemnek az összefüggését igen sok oldalról világítja meg. A *IV. Henrik királyban* nem ebből a szerelemből jelennek meg motívumok, de a műnek az életrajzból való értelmezése vállalt szempont itt is: „...főhőse, Henrik király, ő maga” – írja Radnóti Zsuzsa; „felszabadult, szuverén egyéniség, abszolút szabadságra törekszik, tökéletesen megvalósítja önmagát, benne az író saját eszményített és vágyott égi mását formálta meg”.<sup>30</sup> És az ebben a mondatban summázottakat bontja ki, részletezi az író akkori (1931) egyéni, benső állapotával való kapcsolatában.

Mielőtt a kezdeti, drámaelméleti kérdésre igyekszünk a választ megadni, utaljunk arra is, mely írók drámáival hozzák Füst Milán drámáit vonatkozásba. A magyarok közül Szomory Dezső, Szép Ernő, Gábor Andor (elsősorban a *Dollárpapa*) nevét szokták leggyakrabban említeni; illetve Bródy Sándorét, Thury Zoltánét, ritkábban Lengyel Menyhértét. Némely művét – a *Na mit szólsz Freiligrathot, az Atyafiak és a nőt* – a magyar dadaista és avantgarde művekkel (Mácza, Barta, Déry) vetik össze. Drámáit a második világháború utáni drámák egy része elődjének tekintik; Radnóti Zsuzsa a

*Boldogtalanokat* Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonja* és Spiró György *Csirkefej* című műve előzményének. A *Boldogtalanok* Somlyó György szerint „Voltaképpen csak egy újabb világhatásztrófa után vált feltárhatóvá és megemészthetővé”,<sup>31</sup> A *lázadóról* pedig Radnóti Zsuzsa mondja, hogy „Még ma is meghökentően merésznek érezzük e teljesen ellentétes hatású helyzetek egymás mellé állítását...”<sup>32</sup> Camus-vel először Somlyó György hozza kapcsolatba, majd Ionescovaival Radnóti Zsuzsa; elsősorban *A zongorát* és a *IV. Henrik király* zsarnok voltát a *Caligulával*.

\*

Látható, hogy az utóbbi évtizedekben nemcsak írók, hanem a színházak – legalábbis egy-egy színház és egy-két rendező – sokkal jobbaknak tartják Füst Milán drámáit, mint a két világháború között működött színházi emberek. Ehhez bizonyosan hozzájárult a nagyot változott művészet- és színházzszemlélet. Anélkül, hogy az úgynevezett rendezői színháznak az írott drámához való általános viszonyáról részletesen szólnánk, egyetlen dolgot hangsúlyoznunk kell. Nevezetesen: a rendezők, a színházak egy szövegtől nem igényelnek többet, minthogy megérezkeljék benne a siker lehetőségét; illetve azt, hogy az adott szöveggel – mindegy, hogy az milyen – a rendező valami számára lényegeset, fontosat tudjon elmondani. Ez nem a szövegek művészi értékének a lebecsüléséből fakad, hanem a színházművészet önállóságából; annak a tudatából, hogy a színház a maga eszközeivel a szöveggel, a szöveg ürügyén, netán a szövegtől függetlenül művészileg is lényeges dolgot tud produkálni.

Az idézett vélemények, ítéletek minősítő szempontjai igen tekintélyes mértékben úgynevezett *irodalmi* nézőpontok, amelyeknek alapján a szöveg *irodalmiságát* és ennek értékeit állapítják meg. Ilyenek például az alakok minősége, személyiségének ábrázolása és ennek összefüggése a világgéppel; a szenvedély, a démoniság hangsúlyozása; a lélektani ábrázolások finomsága és hitelessége; a mű formája, de a formaelvnek további differenciálása nélkül; a mű egészének „ábrázolási módja”; a szerző „életérzésének” megállapítása és mindezek elemzése. Ezekkel a művészi értékre is kérdező szempontokkal azonban szinte változtatás nélkül és teljes mértékben hitelesen lehet bármely novellára és regényre „rákérdezni”. Még az olyanokkal is, hogy a személyiség ábrázolása forradalmi-e vagy nem; hogy a világegységnek és a személyiség egységének a pusztulását az író miként éli meg.

Korántsem azt akarjuk mondani, hogy ezek rossz, hibás, fölösleges szempontok; és azt sem, hogy az ezekre adott válasz érdektelen. Sőt, nagyon

fontos és alapvetően szükséges. Hiszen valóban irodalmi szövegek ezek és így ezen kérdések és ezen fogalmak szükségesek. De ami szükséges, az nem okvetlenül és nem mindig elegendő. Az említetteket valóban szükséges megállapítani. Sőt, még azokat is, hogy Füst Milán műveinek lényege „az állandó és tárgyaltalan félelemérzet;”<sup>33</sup> hogy például a *Boldogtalanok* „a dráma formajegyeiben, eszköztárában kötődik ugyan a naturalizmushoz, különösen a Kosztolányi Dezső által megnevezett tragikus naturalizmushoz, de egyúttal túl is lép rajta, mert a régi formába új tartalmat, az egzisztencialista létdráma jelentéstartalmát sűrítette”.<sup>34</sup> Az „elegendőhöz” a drámaforma jegyeit éppúgy meg kellene határozni és mondani, mint Füst Milán drámai eszköztárát.

Hogy ebből a nézőpontból közelítsünk a „mi teszi a drámát?” kérdésre adandó válaszhoz, idézzük Bori Imre elemzéseit. A *Boldogtalanok*at minden megszorítás nélkül naturalista drámának minősíti; a „naturalista irodalom páratlan” művének.<sup>35</sup> Jellemző azonban, hogy elemzésében a naturalizmust meg sem említi – pedig bőven tehetné. Ez annál is inkább feltűnő, mert az 1917-ben írt *Nevetők* című kisregényt „...a *Boldogtalanok* témájának prózai kidolgozásaként kell elsősorban felfognunk...”<sup>36</sup> A naturalizmust azért sem említheti, mert ennek a kisregénynek az elemzésekor bőven említi próza-poétikai fogalmakat. A *Nevetők* „különös jelentősége – írja –, hogy a *belső történetnek, a belső monológ*nak szerzett érvényt abban az időben, amikor a magyar prózában a külső történet és a leíró jellegű elbeszélés volt az uralkodó”.<sup>37</sup> Márpedig – és ezzel egyre jobban közelítünk ahhoz, hogy miért nem elegendő az irodalmi elemzés – a belső történet, a belső monológ nem illő a naturalista drámához; sőt, egyáltalán csak *epikus* műben valósítható meg. És ez a próza-poétikai elem, ennek a magyar irodalomban valóban meglévő újszerűsége, a próza-poétikai fogalmakra és nézőpontra irányítja az elemző figyelmét. A belső monológnak egy drámában szükségszerűen *kimondottnak*, az alak által kimondottnak kell lennie. A belső monológ egy epikus műben viszont még akkor is az írói elbeszélés része, ha az írói elbeszélés akként jeleníti meg, hogy ez most X-nek a belső monológja.

Az irodalmi nézőpont talán még egyértelműbb és világosabb Bori Imre IV. *Henrik király*-elemzésében, noha látszólag közeledik a dráma-beszéd adekvát elemzéséhez. „Mindenekelőtt – írja – tehát Füst élet-víziója bír érdekekkel, amely e drámája esetében Henrik király alakja körül szerveződik műalkotássá. Füst drámája körüli vizsgálódásainkat tehát a drámában felbukkanó *gondolatok* egy füzérével kezdjük, hogy a *dráma* ívét feszülve láthassuk.”<sup>38</sup> S idéz is elég sok mondatot, amelyeknek summázatát egy *Henriktől* származó mondattal adja meg: „Az élet zűrzavar [...] Amit beléd csempész a sors, az volt a dolgod itt.”<sup>39</sup> A Bori Imre által előzőleg idézett

mondatokkal – és ezzel a summázattal – kétségkívül meg lehet adni annak a világgépnek az „átlóit”, amelyekben „Henrik király mozog” – de, ugyan- ezzel a módszerrel bármely olyan regény világgépének átlóit is meg lehet adni, amely egy alak körül szerveződik műalkotássá. (Legfeljebb több mondatot kell idézni.) Vagyis itt a világgép átlóit elemzi, és nem a drámáét; nem a drámáét abból a nézőpontból, hogy miként létezik ez a szöveg mint dráma.

Az adekvát elemzéshez látszólag akkor közeledik, amikor azt írja, hogy Füst Milán „nem jellemez [...], hanem megmutat, szituációkat állít elő és a reakciókat figyelni...”<sup>40</sup> És ezután jön a drámával kapcsolatban a kristálytisztán irodalmi elemzés: „Nyilván nem véletlenül dolgozta ki a maga oly jellegzetes szituáció-technikáját, s *tette művészete egyetemes elvévé, lírájában, regényeiben, drámáiban egyaránt érvényes sajátosságává.*”<sup>41</sup>

Ha megérteni akarjuk – csak így, önmagában – a fogalmat, a „szituáció-technika” az íróban lévő szituáció, pontosabban az író és a világ, vagy az író és (műnemtől független) műve között létrejött, kidolgozott, átélt szituáció, hiszen másként nem lehetne érvényes sajátosság lírájában, epikájában, drámai műveiben egyaránt.

Az elemzés további részében azonban a „szituáció” nem így értendő. A IV. *Henrik királyban* „Tíz szituációt teremtett az író, és e tíz helyzet négy felvonásra tagozódik”.<sup>42</sup> A szituációk száma azért tíz, mert a négy felvonásban összesen tíz színváltozás, vagyis tíz jelenet van. Itt tehát már csak úgy érthetjük, hogy a szituáció azonos a jelenettel. Nem világítja meg, mit kell értenünk a drámában lévő szituáción, ha ez oly egyetemes elv Füst Milán műveiben, hogy lírájában és epikus műveiben is érvényes. Ebből a szempontból hiába írja, hogy Füst Milán „Tragikus életérzése műfajoktól független *valamivé* lett”; nem tudjuk, mi ez a „valami”. Abból sem értjük a drámai szituáció fogalmát, hogy a „szituáció-technika” miért épp a drámai formában „fejtheti ki elementáris erejét a leglátványosabb módon”.<sup>43</sup>

A II. felvonás harmadik „szituációjában”, vagyis jelenetében, Henrik király egészen különböző részhelyzetekben van. Becsapja és kivégezteti Ulrikot a gyémántok miatt; társaival együtt mulatozik a sváb lányokkal, kiátkozza őt a Püspök; Berta, a felesége kéri, most már végképp térjen más útra; és a legvégén ott a nép, amely bizalmáról, szeretetéről, a kiátkozás ellenére hűségéről biztosítja. Miért egy szituáció ez a jelenet, amelyben ennyi különböző helyzet jelenítődik meg? És mi ebben a Füst Milánra „jellegzetes szituáció-technika”?

\*

Itt jutottunk el ismét a kezdeti, lényeges kérdéshez: mi teszi a drámát? A Füst Milán drámáiról írottak kapcsán eddig inkább azt láttuk, hogy mi teszi az irodalmat.

Kérdésünk szorosan kapcsolható egy, a XX. században egy ideig lényegtelenné vált, de újabban ismét „lábra kapó” fogalomhoz, nevezetesen a műnem fogalmához. A fogalom nyilván azért devalválódott, mert egészen különböző jellegű művek születtek; és mert a műnem fogalmát az író általános attitűdjéből, a megírthoz való viszonyából, továbbá a művek tartalmának valamely aspektusából értelmezték; a kifejezett-megjelenített világképből, a benne lévő gondolatokból, szenvedélyekből stb.; illetve a különböző művészi megoldási módokból. Jellemzőnek tarthatjuk, hogy ha versekről, regényekről, kisregényekről írnak, akkor sokkal nagyobb a nyomatéka is, az írásban nagyobb tere is van a líra- vagy az epika-poétika kérdéseinek. Ha viszont drámáról, akkor alig-alig. Mint láttuk, a drámát is sokkal inkább „irodalom-poétikai” aspektusból vizsgálják.

A műnem fogalma ma – úgy tűnik számomra – beépül a „beszéd” fogalmába. Ha a líra, a dráma vagy az epika *műneméről* esik szó, rendszerint az irodalom régi felosztására asszociálunk; és a fogalomnak az imént jelzett tartalmi és művészi megoldási módok nézőpontjából való értelmezésére. És ennek így nincs sok értelme. Ha viszont a „líra-beszéd”, az „epika-beszéd” vagy a „dráma-beszéd” fogalmával élünk, azonnal a beszéd grammatikai és kiejtésbeli aspektusai emelkednek ki a lehetséges értelmező fogalmak közül. Vagyis azok, amelyek formai, illetőleg poétikai jegyeknek minősíthetők, és amelyek összeegyeztethetők a műnem ontológiai fogalmával. A műnem ontológiai fogalma azt jelöli, hogy mi teszi a beszédet *mint* beszédet *létezővé*; a dráma-beszédnek saját grammatikája van, ami a beszédet dráma-beszédként teszi létezővé.

A beszéd létéhez, illetve – hogy ezt a magyartalan, de pontos szókapcsolatot használjuk – „létezésbe kerüléséhez” szükséges a befogadó. Hangsúlyozzuk, létéhez is szükséges, nemcsak a beszéd jelentéseinek és jelentőségének (lásd E. D. Hirsch fogalmát), továbbá értelmezetttségének, minősítetttségének stb. a létezésbe kerüléséhez. Létéhez azért, mert csak a létezésbe kerülő beszédnek lehet jelentése, jelentősége, értelmezetttsége stb. Ha lehetséges több és különféle jelentés, jelentőség és értelmezetttség – márpedig lehetséges –, akkor ezek szükségszerűen kiindulnak valamiből vagy alapozódnak valamire. Kiindulnak a befogadóból is, de kiindulnak magából a beszédből is. Van tehát valami, ami ugyan nem megelőzi a létet, ami a léttel együtt születik, ami a létezés egyik meghatározója; tudniillik maga a beszéd. Ha ez nem így van, akkor arra az eredményre juthatunk, hogy a létezés

egyenlő az értelmezéssel, a jelentéssel stb. De ekkor nem létező az, amit értelmezünk, vagy *amin* az értelmezés megszületik. Az apória az aristotelési lételmélet egyik alapkategóriájával, kategóriapárjával oldható fel. Van potenciális és aktuális lét; és csak annak lehetséges aktuális léte, aminek előzőleg potenciálisan volt léte. A befogadás előtt a szavak és elsődleges jelentéseik, a beszéd grammatikája, kiejtése stb. potenciálisan voltak létezők. És ezek együtt potenciális létezők, mint ahogy ezek együtt válnak a befogadás során aktuális létezőkké. Az adott beszédnek ugyanis mindenképpen van valamilyen jelentése a befogadó által neki tulajdonított jelentéstől függetlenül is.

A beszéd elemeit a grammatika szervezi és a kiejtés is rak rá jelentéseket. A dráma-beszéd létének grammatikája azzal világítható meg – mint ezt több könyvben és tanulmányban igyekeztem rögzíteni –, hogy csak az a szöveg minősül dráma-beszédnek, amely a Nevek és Dialógusok nyelvi formációjában jelenik meg. A befogadó ebből ismeri *fel*, hogy ez a beszéd éppen dráma-beszéd. Abban, hogy a Nevek Dialógusokat váltanak, a dráma-beszéd létének több meghatározója rejlik. Nevezetesen: 1. a dialógusváltás miatt szükségszerűen *viszony* van a Nevek között; 2. a statikus és a most változó viszonyok közül *par excellence* a most változó viszonyok adekvátak a ki-zárólag dialógusokban megjelenő beszédhez.

Ez a dráma-beszéd grammatikájának egyik ismerve. (A másikról azonnal alább.) Ez biztosítja, hogy a befogadó *drámának* ismerhesse *el* a beszédet, és ez, vagyis a Nevek közötti viszony adja a jelentések alapjait. A Nevek közötti viszonyok, illetve ezek változatai azok, amik a drámáról szóló értékelésekhez, minősítésekhez adekvát nézőpontok az irodalmi – tehát epikus műnél is alkalmazható – nézőpontokon túl. A Név és Dialógus formációban megjelenő beszéd azt is tartalmazza, hogy a cselekmény a Nevek közötti viszonyokban létezik, ebben „kap létet”; szemben az epikai cselekménnyel, amely az író általi elbeszélésként létezik. A cselekmény minősítésénél, értelmezésénél, sőt: értékelésénél ez egyáltalán nem mellékes tényező.

A szituáció a dráma-beszéd grammatikájának második fontos és alapvető ismerve. Ontológiai nézőpontból természetesen más meghatározása van, mintsem pusztán ennyi: helyzet. Ha vannak statikus és most változó viszonyok, és ha a dráma-beszédhez ez utóbbi az adekvát, akkor a statikus viszonyrendszer most változó viszonyrendszerré történő átváltozásának a „pillanata” meghatározó fontosságú. Mennyiségileg értve, a legtöbb dráma vagy megjeleníti azt a „pillanatot”, vagy utal rá. Ez a „pillanat” az ontológiailag értett dráma-beszéd létében a szituáció; vagyis az alakok közötti viszonyoknak az a „pillanata” a szituáció, amelytől kezdve a közöttük eddig volt

statikus viszonyoknak most változó viszonyokká kell átalakulniok. Ennek a „pillanatnak” ontológiai ismérve, hogy potenciálisan létező benne minden későbbi mozzanat; a dráma cselekménye azonos ezen potenciálisan létezőknek a dráma-beszédben megtörténő aktuális letté váló változásával. Vagyis: a potencialitások manifesztálódásával azonos a cselekmény.

A dráma-beszéd létének ezen ismérvei a világot teljesen egységesnek és oksági összefüggések alapján egységesen értelmezhetőnek láttatják. Adva van ugyanis a szituáció, ami egyértelműen kezdet (a „teremtéssel” analóg), amiben az okok, motívumok potenciálisan léteznek, és ebből bomlik ki az az oksági sor, amely a véghez és konklúzióhoz érkezik (ami az „utolsó ítélettel” analóg).

A dráma-beszédnek ez a grammatikája módosulásra szorult, amikor megszűnt a világ egységességében való hit. Amióta az „Isten meghalt” és nem is lépett helyébe más, mindent meghatározó középpont, bizonyos dráma-beszédekből – magukból a művekből – gyakran éppen az imént értelmezett szituáció tűnt el; hiszen a szituáció biztosította az egységességet és az oksági összefüggés révén megvalósítható egységes értelmezést. (Nemcsak a mű, de a világ ilyen értelmezését.)

\*

Füst Milán drámáinak – *A zongora* kivételével – a fenti értelmezés szerint való szituációja nincsen. Vagyis nincs az alakok között a művek elején olyan viszonyrendszer, amelynek meg kellene változnia. Ez természetesen azt is jelenti, hogy ebben az értelemben – azaz semmiképp nem a „hármasegység” értelmében – nincs egységes cselekményük. A *Boldogtalanok* összetartozó cselekménymozzanatai pusztán csak a következők: Róza Húberrel él együtt, és mégis a saját lakásukba hívja meg Vilmát, felismervén, hogy élettársa, Húber megkívánta mint nőt a fiatal lányt. Nemcsak a *Catullus*ra érvényes, amit Osvát Ernő mondott – hogy tudniillik „Sokmindent sejtethünk itt, de semmit sem tudunk bizonyosan” –, hanem erre a drámára is. Nem tudhatjuk bizonyosan, hogy Róza azért invitálta-e a hármas együttélésre Vilmát, hogy egyikük se maradjon egyedül, ha Húber mindkettőjüket elhagyja; vagy már eleve azért, hogy így könnyebben vehesse rá Vilmát Húber megölésére. Ez az invitáció mégis összefüggésbe kerül azzal, hogy a mű végén Róza – miután Húber már egy harmadik, új lánnyal szórakozik – arra biztatja Vilmát, lője le Húbert; s még akkor is összetartozók ezen oksági értelemben, ha Vilma végül magát öli meg. Mivel más összetartozó mozzanat nincs, az alakok közötti viszonyok: eleve meglévő adottságok.



A *Catullus*ban is alig-alig vannak olyan cselekménymozzanatok, amelyek oksági összefüggésben lennének egymással. Csak azok ilyenek, amelyekből megtudjuk, hogy Clodia meg akarta öletni férjét, de a kiszemelt bérgyilkos a férjnek, Metellusnak az anyját felkeservén elárulja ezt; valószínűleg az anyától több pénzt kapott, s ezért nem ölte meg Metellust. Ehhez még legfeljebb azt csatlakoztathatjuk hozzá, hogy Clodia rejtett célzásainak hatására Catullus vállalkozna Metellus megölésére, de ő sem teszi meg. Metellus öngyilkos lesz.

A IV. *Henrik király*ban nem azért nincs a fenti értelmezésben szituáció, mert a benső idő évtizedeket ölel fel. Ettől még lehetne. Shakespeare *Antonius és Kleopátrájának* az ideje is 14 évig tartott a történelemben. A két mű dráma-grammatikájának összevetése mindenképpen indokolt, az alábbiak miatt is.

Shakespeare-ről szólván Füst Milán megemlíti, hogy „*Kis konfliktusokkal*” képes „világokat megmozgatni”.<sup>44</sup> Osvát Ernő az akarat hiányát említi a *Catullus* kapcsán; az akarat pedig a drámáról szóló írásokban a konfliktust jelzi.

Jellegzetesen XIX. századi gondolat a konfliktust a drámák kulcsfogalmának minősíteni; Hegel *Eszttikájából* került a köztudatba. Öröndetesnek kell azonban tekintenünk, hogy sem Füst Milán, sem Osvát Ernő, de még Radnóti Zsuzsa sem használja már a fogalmat a drámák kulcsfogalmaként. Bori Imre pedig meg sem említi. Talán lassan felismerik, hogy át kell értékelni.

Shakespeare drámái közül nem egyedül az *Antonius és Kleopátra* szerveződik egy középpont körül; hanem például a *Lear király* is. A dráma-beszédnek azon grammatikájához is hozzátartozik a szituáció, amely egy középpont köré építi a drámai vektorokat; azaz a viszonyváltoztató megnyilvánulásokat. Antoniusra két, önmagában is összetett drámai vektor irányul: Rómáé és az ott megszerezhető hatalomé, és a Kleopátra mellé láncoló szereleme. Ezen vektorok már az első jelenetben találkoznak; a Kleopátrával boldog szerelemben élő Antoniusnak Rómába kell mennie. Ettől a „pillanattól” kezdve Antonius mind Rómához, mind Kleopátrához való viszonyának változnia kell vagy kellene; és ebben a pillanatban potenciálisan benne van mindaz, ami a későbbiekben kibontakozik; például az actiumi csatavesztés is. A mű elsősorban Antonius körül szerveződik, ő van a viszonyokat változtató vektorok középpontjában.

Bori Imrének teljesen igaza van, Füst Milán „élet-víziója” a IV. *Henrik király*ban „Henrik király alakja körül szerveződik műalkotássá”.<sup>45</sup> Csakhogy az események itt nem szituációból bomlanak, bontakoznak ki: a drámának nincs is a fenti értelemben szituációja. A dráma-beszéd itt életképek sorozatával azonos. Ennek oka, hogy nincs az adott, megírt jelenetekben benne lévő, Henrikre ható olyan drámai vektor, mint Shakespeare-nél Antoniusra „Róma” és Kleopátra.

A szituáció megléte vagy hiánya nem a mű benső időtartamától függ, és nem is a szükséges jelenetek számától. A *dráma-idő* mindig a viszonyváltozások – és azok előkészítése – manifesztálódásának időtartamával azonos. Elvben tehát a *IV. Henrik királynak* is lehetne szituációja.

A Füst Milán drámáiról olvasható véleményekben nem említik azokat a drámaírókat, akiknek drámáiban ugyancsak nincs szituáció. Ilyen például Wedekind mindkét Lulu-drámája, továbbá Brecht korai, 1918-ban írt *Baalja*. A szituáció hiánya elsősorban azokban a drámákban tapasztalható, amelyek a személyiség – vagy akár a világ – széttörtségét, egység nélkülségét beszélik. Említettük, hogy a szituáció és a belőle kibontakozva manifesztálódó cselekmény vagy eseménymenet, amely *mint* cselekmény vagy eseménymenet jut el a konklúzióhoz, önmagában is egységes és az egységesen is értelmezhető világnak a metonímiája. Akik épp ennek a hiányát beszélik a dráma-beszédben, épp a szituációt hagyják el. Ezekben a drámákban a mozaikjeleneteket nem az egységes cselekmény, hanem a jelenetek tartalma, vagyis a főalakba helyezett problémakör vagy tárgykör tartalma tartja össze, bennük ezek azonossága van meg; épp azért, hogy bármi is a jelenet konkrét tartalma, az Luluhoz vagy Baalhoz kapcsolódik. A *világ* szétesettsége és mozaikussága azért jelenhet meg ezáltal a dráma-beszédben, mert nincs összetartozó eseménymenet, és mert a tárgykör tartalma mégis, minden esetben-jelenetben megjelenve, szétesztődik.

A *IV. Henrik királyban* azonban nem a személyiség szétesettsége a tárgykör, hanem a király egyéniségének, személyiségének sok aspektusa; ezek körül ez vagy az vagy amaz objektíválódik egy-egy jelenetben s így egy sokoldalú személyiség a dráma-beszéd tárgyköre. Ezért nem is beszélheti a világ vagy a személyiség széttörtségét. A szituáció hiánya azt is jelenti, hogy az eseménymenet pusztán csak elkezdődik, úgynevezett „kezdet” nélkül. Ha az ilyen drámákban van konklúzió, akkor az az állapotot utolsóként kibeszélő mozzanat. Az utolsó mozzanat konklúziója ugyanis nem azonos a mű közlésével, üzenetével, mondanivalójával, de világképével sem. A cselekmény utolsó mozzanata a tragédiákban általában is, mint a Lulu-drámákban is, valakinek (Schönnek és Lulunak) a halála, illetve Baal halála. Vagyis a konklúzió pusztán annyit jelent ebben a vonatkozásban, hogy valakinek, például a főalaknak meg kellett halnia. A „kellett” itt azt jelöli, hogy a mű beszédének eseményei hordozták a halál szükségzerű lehetőségét mint végző mozzanatot.

A *Boldogtalanok* utolsó eseménymozzanata Vilma halála, ami lélektanilag tökéletesen hiteles, de nem következik egy kezdeti szituációból; ilyen nincs is. Clodia többször hangoztatja a *Catullusban*, hogy elutazik, de ez nem eseménymenetből, nem férje megöletésének megghiúsulásából, hanem lélek-

tani motívumokból, Clodia általános „létérzéséből” valósul meg mint eseménymozzanat. Catullus pedig éppúgy egyedül, teljes benső magányosságban van az elején, mint a végén. A IV. *Henrik király* utolsó mozzanata a trónjáról fia által lemondott király élete utolsó szakaszának egy életképe. Mivel itt nemcsak szituáció nem volt az eseménymenet elején, és mivel az egyes jelenetekben a király karakterének, személyiségének különböző oldalai, aspektusai nyilvánultak meg – ebben az utolsóban is – a történet élet-történetként beszélődik el és nem drámatörténetként.

Élet- és nem dráma-történet már azért is, mert Henrik fiai az elején kisgyermek, a végén az ifjú Henrik felnőtt, aki letaszítja apját a trónról. A felnőtt Henrik ezen évtizedekkel későbbi tette egyszerűen nem is lehetne benne a fenti értelmű, kezdeti szituációban, az alakok közötti viszonyhálózatban. És mégis, a címadó király életében igen fontos mozzanat.

Különösen a *Boldogtalanok*, de lényegében a *Catullus* is, éppúgy mint *A lázadó* és az egyébként fölöttébb érdekes és tanulságos *A néma barát* című dráma tehát voltaképp egy *állapot* szétterítése az időben.

Az előzőekben említett drámaírók dráma-beszéde – Wedekindé, Brechté – a világ és/vagy a személyiség széttörtségét *mozaikokban* rögzítette; mozaikokba foglalta bele. A mozaikokat az fogta össze, hogy mindegyikben valami általánosabb – és nem csak Lulu vagy Baal egyéniségére érvényes – tárgykör különböző részei jelentek meg. Ezért lehetett bennük valamilyen értelmű haladás, mozgás; a tárgykör bővült és szélesedett. Füst Milán a maga dráma-beszédebe nem mozaikokat épített, hanem egy-egy érzelmi állapot különböző variánsait. Ez az egyik ok, hogy nincs bennük haladás, mozgás; a másik, hogy az érzelmi állapot általánossága csak egy-két alak számára szűnik meg; jószerével azok számára, akik meghalnak.

Minden valószínűség szerint ez, az *érzelmi állapotnak az alig befejeződő vagy egyáltalán egy véghez el nem érő volta* mint a dráma-beszéd kiejtése – ez Füst Milán drámáinak drámatörténeti újdonsága. Igaz, *A vakokban* Maeterlinck is egy véghez el nem érő állapotot beszél ki, de ez más nézőpontból történt, és ebből a szempontból nem újdonság, hanem kuriózum. Az állapot nem jut egy véghez Gorkij *Éjjeli menedékhelyében* sem, de a dráma-beszéd kiejtése felcsillantja a reményt. Viszont Harry Hope kocsmájának lakói ugyanabban az állapotban éltek és fognak élni O'Neill *Jó a jeges* című drámájában; és már semmi reményük sincs, hiszen próbálkoztak az állapot megszüntetésével. És senkinek a számára nem ér véget az időben való tétlen megrekedtség állapota Samuel Beckett *Godot*-jában.

Az állapotot kimondó Füst Milán-i dráma-beszédnek azonban speciális kiejtése van. *A lázadóról* írta Radnóti Zsuzsa, hogy „Még ma is meghökken-

tően merésznek érezzük e teljesen ellentétes hatású helyzetek egymás mellé állítását”.<sup>46</sup> Nemcsak *A lázadóról* mondható ez el. Minden drámája telítve van komikus és tragikus kiejtésekkel, komikailag grotesz és tragikailag groteszk kiejtésekkel, mind az alakokra, mind a dialógusokra vonatkozóan. Az *Aggok a lakodalmon* című darabban a király „törpe, mellén-hátán púpos ember, fekete szakállal” és mégis a gyönyörű királynéval készül a nászéjszakára. Megjelenik itt a Rablók Parancsnoka is, aki a király hű katonája akar most lenni, mert „únjuk már nyomorunkat”. Csupa komikailag grotesz kiejtés. A *IV. Henrik király* egyetlen egy jelenetében egymást követi Ulrik galád kivégztetése a gyémántokért; a sváb lányokkal való mulatozás; a szerzetesek bevonulása és a pápai kiátkozás; amit a királyhoz hű szerelemmel eltöltött, és néha indulatból őt eláruló, Bertával való jelenet követ. Ezen jelenetrészek gyors egymásutánisága teszi a jelenet egészét furcsán groteszkké. A kiejtésnek ezeket a jellegzetességeit majd minden drámájából idézhetnénk.

Az egészen ellentétes tartalmú és ellentétes hatásokat kiváltó kiejtések – ismét hangsúlyozzuk – egy általános érzelmi állapoton belül jelennek meg. A színházi előadásban mindezek sokkal erőteljesebbekké válnak. És az a gyanúnk, hogy ez is riasztotta a színházakat annak idején; és talán ez is vonzotta a hatvanas évektől kezdve. Komikus groteszket írt már Szomory Dezső, a tragikusságot súroló drámákat Bródy Sándor és Lengyel Menyhért. Ám nem ezeket játszották szériában, hanem a jól megcsinált francia darabokat; ezek magyar követőit és operetteket. Ezért a groteszk, különösen komikai és tragikai változata, továbbá a tartalmilag is ellentétes hatású jelenetsor voltaképp ismeretlen volt a magyar színházakban. Füst Milán drámái tehát mint drámák is módosították a dráma ismérveinek egy részét, s így nem csodálkozhatunk, ha ezek összessége miatt nem játszották. Vagyis kétségkívül a színházi ízlés és a korabeli igény is gátolta ezen drámák előadhatóságát. Ám ugyanakkor azt is láthattuk, hogy a drámák szokatlan és nem is minden részében érvényes válaszokat adnak arra a kérdésre, hogy „mi teszi a drámát?” Jób Dániel levelei is céloznak erre, noha konkrétumok nélkül; és ezt láthattuk az elemzésekből is. Füst Milán dráma-beszédének művészi értékeit mégsem a véget nem érő állapot mint tárgykör jelenti. Ez önmagában még nem művészi érték.

\*

Füst Milán okkal beszélt Shakespeare drámáit illetően a jellemelek, a jellemzés kiválóságáról. Arra is fel kellett figyelniünk, hogy igazán az alakok „indulatmenetére”, az „önemésztő szenvedélyre”, a „lélek mélységének hullám-

veréseire” figyelt. Nyilván, mert az ő befogadói hálózata erre volt érzékeny; sőt írói énje is. És ezért volt szükségünk arra, hogy jelen írásunk elején azonnal idézzük Shakespeare-ről írott megállapításait.

Amikor Kassák Lajostól kezdve Füst drámáinak művészi értékeire utalnak, az esetek túlnyomó többségében az alakábrázolást említik; az alakok szenvedélyének, szenvedésének és egyáltalán lélekmozgásának az abszolút hitelességét és mélységét. Kassák Lajos a „kísérteties démoni erőket”, Radnóti Zsuzsa az életet elszenvedők benső világának a rajzát, „az emberi léleknek mélyebb régióit” felkavaró ábrázolást tartja jelentősnek. Ezek mellett – teljes joggal – Füst Milán azon *világérzését*, amely a versekben és a regényekben is elementáris erővel jelenik meg.

Ez a világérzés a szenvedés, a boldogtalanság állandó érzése. A szenvedés és a boldogtalanság azért nevezhető valóban világérzésnek, mert okait konkrétan vagy tárgyszerűen nem jelöli meg. A szenvedés és boldogtalanság – eredői feltáratlanok lévén – csak úgynevezett általános „világérzésnek” minősíthető, mely szinte majdnem minden drámájában a dráma-beszéd tárgyának alapvető aspektusa.

A megjelenített vagy az alakok által kibeszélt okok *önmagukban* nem lennének elegendőek ahhoz, hogy a dráma-beszéd kiejtése ily mértékben hordozza a szenvedést és a boldogtalanságot. Ahhoz, hogy Vilma (*Boldogtalannok*), Metellus (*Catullus*), az Ügyvéd (*A néma barát*) és Bohemund (*Aggok a lakodalmon*) öngyilkossága mindenképpen hiteles legyen, szükséges az írónak az alakokon át sugárzó és az alakokba is beépített világérzése. És mivel ez világérzése az írónak, természetesen áthatja kisregényeinek zömét is.

A drámák imént említett, egy véghez el nem jutó *állapota* is voltaképp ez a világérzés; a szenvedés és a boldogtalanság mint világérzés azonos azzal az állapottal, amelyet megjelenít, s amelynek nincs aristotelési értelemben kezdete és vége. Legfeljebb csak azok számára, akik meghalnak. Az állapotot tehát nem az alakok közötti viszonyok rögzítik, az állapot a világérzés, amelybe „belehelyezi” alakjait.

Utaltunk arra, hogy nemcsak a *Catullus*ra érvényes, miszerint sokat sejtünk, de semmit sem tudunk bizonyosan. Ez a sejtés vagy sejtetés nemcsak a dráma-beszéd tényszerű mozzanataira vonatkozik. Nemcsak arra, hogy voltaképp feltehetetlen a kérdés: Clodia miért akarja megöletni Metellust; Róza miért hívja a hármast együttlésre Vilmát, és miért lesz öngyilkos Vilma, Metellus, az Ügyvéd, és Bohemund. A sejtés vagy sejtetés a dráma-beszéd egészére is érvényes, még a nyelvi szinten is. A magyarázat, ha ez egyáltalán az, hogy mindennek az oka az író világérzése, aminek okát-forrását nem tudhatjuk pontosan. Alig kaphatunk választ arra, mi volt az a kérdés, amely-

re Füst Milán a szenvedésteli, boldogtalan világérzést mint állapotot válaszolta.

Somlyó György könyvéből arra gyanakodhatunk, hogy életrajzi, személyes okokból adta ezt a választ. Szól „prófétaivá dagadó haragjáról és keserűségéről”;<sup>47</sup> idéz Füst Milán verséből: „A sértődöttség vontatott dallamát hagyták rám örökül: semmi más!” Somlyó György hozzáteszi, „Ez az örökölt sértődöttség soha nem oldódott benne, inkább még újabbakkal mélyült”.<sup>48</sup> E sértődöttség okaként „a deklasszált zsidó családból való származását” említi, továbbá hogy korán árvaságra jutott. Ehhez nyilvánvalóan hozzájárult még, hogy a Nyugat nagy nemzedékéhez tartozott ugyan, de perifériájára helyezték; hogy drámáit nem játszották stb. Leveleiből, *Naplójából* azt is tudhatjuk, hogy mindig magányosnak érezte magát, hogy nem tartozott sehová. Bizonyosan alkatának is alkalmasnak kellett lennie a sértődöttségre és a szenvedés, a boldogtalanság paroxizmusára. Műveiből az lehet a benyomásunk, hogy nem igazán a lét, a létezés az, ami szenvedés és boldogtalanság, hogy nem a létből szivárog be szubjektív felismerést és átéltséget eredményezve; hanem inkább az, hogy a szubjektív, egyéni szenvedés és boldogtalanság vetül rá az élet – és nem a lét! – egészére. Az a benyomásunk lehet, hogy alakjai – még a vígjátékoké is, elsősorban a *Máli nénié* – mintha mindig a siratófal előtt állnának és jajongva panaszkodnának, saját fájdalmaikat, keserűségeiket, gyötrelmeiket kibeszélve. És mivel ezt vetítik rá az életre, úgy tűnhet, hogy az élet tőlük függetlenül egyenlő a szenvedéssel. És mindezt áthatják a tudattalanból feltörő démonikus erők. Azonban egyikük sem, még Róza sem jeleníti meg a XX. század *társadalmi* démonikusságát, hiába biztatja ő Húber megölésére Vilmát. Ő is sokkal inkább – mint a többi alak – azon „önemésztő szenvedély” áldozata, amit Füst Milán Shakespeare alakjaiban vett észre. Ehhez még hozzátehetjük, hogy az ő alakjai az önemésztő sértődöttség és az önmagukba eresztett gyökerű boldogtalanság áldozatai. És mint ilyenek, kiválóan megírt alakok. De elsősorban mint lírikusi attitűdből és „irodalmi”, s nem mint drámabeli dráma-beszédben megformálódó alakok.

\*

Ezt a tényt leginkább talán *A néma barát* című drámájával lehet igazolni, amelynek teljes szövege először a „*Megtagadott*” *színművek és egyfelvonásosok* című kötetben jelent meg (Bp., 1993).

Idéztük már Somlyó György megállapításait, miszerint nem ismerték fel, de fel kell ismerni „azt a megszakítatlan és megszakíthatatlan áramkört,

amely Füst Milán versei és tanulmányai, regényei és drámái között siste-regve, egyre magasabb feszültségben, ide-oda cikázik”.<sup>49</sup> Könyvében több utalás is olvasható arra vonatkozóan, hogy azonos lelki-szellemi-írói diszpozíció van versei, regényei és drámái mögött. Ehhez hozzávehetjük, hogy – legalábbis drámái – ezt a szenvedéssel és boldogtalansággal és jajongó panaszkodással telített *állapotot* rögzítik. Ha mindezt összefüggésükben értelmezzük, arra a végeredményre juthatunk talán, hogy Füst Milán művei voltaképp lírai, költői attitűdből születtek minden műnemben; hogy mint költő öleli át és mint költő beszéli tárgykörét; akkor is, ha nemcsak verset, hanem drámát ír.

A *néma barát* I. felvonásában a felesége megfojtásával vádolt Gyilkost, Señor Albertót az ügyvéd faggatja a tett okairól, hogy hathatósan védhesse a bíróságon. A feleséghez járt egy tanító, aki virágokat hozott, személyesen adott át az asszonynak leveleket. Ám – mondja Alberto – „egy szót se szólt, soha, soha, soha... És olyannyira becsapott még engem is, hogy magam megtiszteltem őt, még nevet is adtam neki – úgy hívtam őt: a néma barát.” A néma barát nem mindig hallgatott, ahogyan később megtudjuk: „a száját alig nyitotta ki, már akkor [...] ha férfiakat szimatolt a közelben.” Alberto azt vette észre, hogy felesége tíz év óta először most állítatott fel tükröt a szobájában és előtte „illegette magát”; felvett olyan nyakláncot, amit azelőtt soha; délutánonként lefekve álmodozott, és „Egyik pillanatban így kiáltott: szeretlek, szeretlek édes...” Arra azonban, hogy felesége valóban megcsalta, az égvilágon semmi konkrét bizonyítéka nincsen; sőt: a gyanúra sincs igazán oka. A saját házába kiszállt bíróság előtt eljátssza a gyilkosságot; a feleségét helyettesítő „próbamamzellt” – aki nagyon hasonlít feleségére – majdnem megfojtja.

Még az I. felvonásban tudjuk meg azt is, hogy Alberto szolgája, Henrik, visszaküldte falura a feleségét. Ennek oka, hogy „Megvolt a példakép” – tudniillik gazdájának gyanúja és gazdája tette – és „Az érzés önmagát növeli, señor” – tudniillik a gyanúnak az érzése, „És ha már megvan a magja, annyi elég is neki”. Henrik most Fanchonnal él együtt, aki gazdájának nevelt lánya, és Alberto feleségének a társalkodónője volt.

A II. felvonás az Ügyvéd házában játszódik. Mindenkitől elzárva itt élő szerelmeséhez, Phyline-hez magával hozza ő is a gyanút. Ugyanis kedveséhez is jár egy tanító. A lány is állandóan nézi magát a tükörben; s elmondja, a tanító neki állandóan virágokat hoz. Az Ügyvédben oly mértékben uralkodott el a gyanú, hogy Phyline számára ugyan burkoltan, a befogadó számára viszont egyértelműen arra irányulnak szövegei, hogy Phyline megcsalta őt a tanítóval, akit ugyanannak vél, aki Alberto feleségéhez járt. Az Ügy-

véd Phyline mellé fogadta társalkodónőnek Fanchont; vagyis a meggyilkolt feleség és Phyline helyzete, körülményei stb. között meglehetősen nagy a hasonlóság. Phyline és Fanchon dialógusváltásából tényként derül ki, hogy a tanító a lánynak is virágokat hozott, neki leveleket írt, melyeket személyesen adott át. A tanítóra vonatkozó nagyon sok mozzanat bizonytalan; így is, úgy is érthető, hogy megcsalta vele Albertót a felesége vagy nem; valóban kikezdett-e Fanchonnal is vagy nem. Phyline megfestette a tanító arcképét, s Fanchon hol felismeri benne az Alberto házában is járt embert, hol nem. Megjelenik a tanító, Theodor, és ekkor meglátja őt Fanchon, s ezt mondja: „nem ő volt az”. Egy későbbi mozzanatban viszont arra utal, hogy mégiscsak ezt a tanítót ismerte Alberto házában, de ekkor Theobald volt a neve. A csábító azonossága is bizonytalan. A II. felvonás vége szélesíti a dráma-beszéd tárgykörét. Az Ügyvéd letartóztatja Theodort, aki erre föl megkérdezi: „S a többivel vajon mi lesz”; tudniillik „az összes többi néma társammal”. Vagyis: lehet, hogy a néma barátok „többen” vannak.

A III. felvonás a nép előtt lezajló bírósági tárgyalás. Az Ötödik Bíró mondja ki, hogy Alberto gyilkossága „mögött valóban oly indokok is rejtőzhetnek, melyek egész városunkat érdekelhetik”. A Gyilkos pedig így szól: „Hát mondjátok meg nekem, ti urak, ki lehet biztos e világon afelől, nem éppoly helyzetben van-e, mint én voltam, amikor e tettet elkövettem.” A házasságba belefásul az asszony, és vagy hű marad, de szenved, vagy csal. Alberto egyiket sem várta meg, megfojtotta az asszonyt. Most azonban már úgy gondolja, „hogy ölni nem szabad”.

A mindenkire veszélyes Néma Barát ládájában az Ügyvéd „különböző házak kulcsait” találta, amely házak mindegyikében „van egy szépasszony feleség”. Tud egy orvos és egy szolga feleségéről is. A szolga pedig nem más, mint Henrik.

A mű dráma-beszédének tárgyköre tehát a gyanú. Feltámad Albertóban anélkül, hogy alapja lenne rá és hogy bizonyosságot szerezhetne felesége hűtlenségéről; majd a gyanú továbbgyűrűzik először Henrikbe, majd az Ügyvédet éri el, azután a Bírókat és az egész népet. Azonban a dráma-beszéd kiejtése *minden ponton*, minden előkerülő vonatkozásban bizonytalanságban tart mindent. A dráma-beszéd csak a gyanú hullámának körkörös szétterülését rögzíti. Csak annyi válik bizonyossá a végén, hogy Phyline valóban szereti a tanítót, és hogy az Ügyvéd öngyilkos lesz emiatt. Pontosán az jelenik itt meg, amit Shakespeare emberábrázolásában dicsért: az önemésztő szenvedély indulatmenetei.

A dráma-beszéd kiejtésének van még egy sajátossága: bizonyos pontokon túlviszi a jelentések körét a csalás és megcsalás gyanúján másféle bizony-



talanság irányába. Alberto, a Gyilkos, egyszer ezt mondja: „Mi más ez, mint-hogy megszállott a rontás, ama kegyetlenség vágya. [...] Én ölni akartam még akkor is, ha semmit el nem érhettem vele...” A nép pedig így kiált fel: „Hát csupa álnokság az egész életünk? – Most mi legyen? – Kinek van igaza?” Ezek a mondatok mintha túlvinnék a kérdéskört a szerelmi hűtlenségen, mind a gyilkosság, mind az álnokság és az igazság bizonyosságának vonatkozásában.

A gyanúnak az életet feldúló, mérgező volta tehát a dráma-beszéd tárgyának szerves része. Az élet bizonytalan, mert – mint ugyancsak Alberto mondja – „nincs oly emberi lény, aki ne volna szívében hűtelen. Hogy minden, ami él, az hűtlennek született, és minden, ami él, az néma barát”, vagyis csábító. Mindez, ha halványan is, de utalhat a XX. század egyik alaptényére, a bizonytalanság szükségszerűségére, a bizalom hiányára, amely nélkül nincs az emberi viszonylatok egyik legértékesebbje: a bensőségesség.

A mű mint „irodalom-beszéd” kiválóan jeleníti meg az élet bizonytalanságát, a gyanú alapján felépülő bizonytalanságát. A szó szerint értett megcsalás csak két esetben válhat bizonyossággá, a szó szoros értelmű tettenérése és megvallása esetén. Az, hogy valaki nem csalt, voltaképp soha nem bizonyítható. Vagyis, ha a gyanú beférkőzik a lélekbe, alaptalansága bizonyíthatatlan. Ezért a legrombolóbb, legszétzilálóbb, állandóan csak maró érzés. És ez kiválóan jelenik meg Alberto és az Ügyvéd alakjában. És az egész dráma-beszéd ennek a szétromboló erőnek a szétterjedését beszéli. A megírás óta eltelt idő azonban másfajta gyanúnak az elterjedését, romboló erejét is felszínre hozta. Egyedek és csoportok leginkább azokra vetítik rá a legkülönbözőbb, alaptalan gyanúkat, akiket ellenségükké minősítettek. Azonban arra, hogy ez a tárgykör mennyire nem adekvát a dráma-beszédhez, egyfelől Camus regényben megírt remekműve, *A pestis*, másfelől Ionesco alig-alig sikerült *Az orrszarvúja* szolgálhat bizonyítékkal.

Füst Milán írói attitűdje itt is lírikusi attitűd.

Amint említettük, a dráma-beszéd grammatikájának egyik alapismérve egyenlő az alakok közötti változó viszonyokkal. Alberto és az Ügyvéd viszonya pusztán annyi, hogy az Ügyvéd a gyilkosság okaira, motívumaira kíváncsi. Az Ügyvédben feltámadó gyanú már saját kedvesére vonatkozik. Úgy is mondhatjuk, és ez a jobb fogalom, hogy Alberto szavai ráhangolják az Ügyvédet a gyanúra. Ő ezt a gyanút továbbadja, a gyanúra való ráhangoltságot adja tovább a Bíráknak és a népnek. A Bírák és a nép ebben a vonatkozásban egy alaknak minősíthető; s ezért mondhatjuk, hogy a három alak között (Alberto, az Ügyvéd és ők) drámai akciók, vagyis viszonyváltató megnyilvánulások, különösképp egymás irányába, nincsenek. Az, hogy

a Bírák végül nem ítélik halálra a Gyilkost, nem a köztük lévő viszony változásán, hanem a gyanúra való ráhangoltságon múlik. Mind a három alak az egymás tartalmaira való ráhangolódás révén kapja meg a maga saját tartalmát, ami azonos, a gyanút. Vagyis éppen úgy, mint ahogyan a lírai versek szóképei az egymás tartalmaiba való behatolás, ráhangolódás révén.

Ez alól a II. felvonás a kivétel. Itt azonban az Ügyvéd és Phylina viszonya jelenítődik meg, valamint Phylina és a Tanító viszonya. Az Alberto által az Ügyvédbe beépített gyanú az Ügyvéd és Phylina között eredményez viszonyváltozást, de ez sem alapvető, lényeges viszonyváltozás. A lány már régen elfordult szerelmével az Ügyvédtől, most már ennek csak nyílt megvallása történik.

Az I. és a II. felvonás *mint egész* között ugyancsak egymásra való ráhangolódás van; az Albertóban feltámadt gyanú hulláma gyűrűzik tovább és hangolódik rá az egész II. felvonásra. A két felvonásban a dráma-beszéd egésze úgy funkcionál, mint egy-egy, az alakok dialógusaiban szétterített lírai szókép. Ismét hangsúlyozzuk, az I. és a II. felvonásban az alakok között nincsenek változó viszonyok; Phylina és az Ügyvéd között is csak annyi, hogy az Ügyvédben izzik a gyanú és ezért támad. A III. felvonás pedig ismét csak egy újabb nagy szókép; a gyanú továbbgyűrűzése a Bírákban és a Népből. Mind a három felvonás tehát egy-egy szétterült szókép, amelyek ugyan nagyon is összetettek, de mégis statikusan állnak egymás mellett, drámai mozgás nélkül. Nincs itt, talán modern problémák esetében nem is lehetséges, az a drámai mozgás, amit Füst Milán Shakespeare drámáiban oly nagyra becsült. Vagyis itt is: állapot van; egy állapot, amely irodalmi értelemben szóképként funkcionál. Nem az alakok közötti viszonyokban van Füst Milánál mozgás, hanem az alakokon gyűrűzik tovább a gyanú; pontosabban benső világuk hangolódik a gyanúra és e gyanú hulláma gyűrűzik. A ráhangolódás azért megfelelő fogalom, mert a gyanúnak soha nincs bizonyítottan tényszerű kiindulópontja sem; csak a lélek mélyéről tör föl. Shakespeare-ben ezt is dicsérte. Föltehetően épp a dráma-akciók hiánya volt az oka – vagyis az, hogy az alakok benső világának tartalmát beszéljük ki csak a dialógusok – amiért Jób Dániel azt írta ezzel a művel kapcsolatban Füst Milánnak, hogy „légüres térben ír”,<sup>50</sup> és amit Radnóti Zsuzsa így fogalmaz: „egy helyben topogó cselekménye” van.<sup>51</sup>

Ha a dráma-beszéd konkrét tárgya az asszonyok csalásának gyanúja, akkor a tárgykörhöz maga a csalás is hozzátartozik. A dráma-beszéd ennek megtörténtét – bárkivel kapcsolatban – a legteljesebb mértékben bizonytalanságban tartja. Minden bizonnyal szándékosan. Hiszen csak így válhat a dráma-beszéd konkrét tárgykörévé maga a gyanú. Azonban az, ami

tényszerű lehetne – vagyis, hogy megtörtént-e a csalás – a befogadó számára is, nemcsak a dráma alakjai számára, teljesen bizonytalan marad, s ez növeli a beszéd dráma-beszéd voltának az inadekvátságát; az adekvát dráma-beszéd a tényyszerű bizonytalanságokat mindig feloldja; ha nem, a dráma-beszéd nem felel meg ezen a ponton saját fogalmának. A sejtetés, az ilyen értelmű bizonytalanság – például csak a gyanú gyötrő érzéséből fakadó gondolati és érzelmi asszociációknak a hullámgyűrűi, tények nélkül – a líra-beszéd ismérveihez tartozik. Ezeket is dicsérte Shakespeare-nél.

Füst Milán lírai látásmódból megírt drámái a magyar drámák egyik sorához, a lírai attitűdből megírt drámák sorához tartoznak. Ilyenek például a *Csongor és Tünde*, a *Tigris és Hiéna*, a *Laodameia*, a *kétfejű fenevad*.

\*

A dráma-beszédet kétségkívül az teszi, hogy Nevekkal és a hozzájuk rendelt Dialógusokban formálódik meg. A dráma-beszéd grammatikájának legfőbb eleme a viszonyváltozás és a fenti értelmű szituáció. Utaltunk arra, hogy miért hagyta el sok drámaíró – teljesen érthető okokból – a szituációt. A grammatika másik elemének, az alakok közötti viszonynak viszont szükség-szerűen meg kell maradnia minden dráma-beszédben; egyszerűen azért, mert a Nevek között ontológiai szükségszerűségből viszonyok létesülnek, ha csak Dialógusokban nyilvánulhatnak meg, és ha beszéd csak Dialógusokban formálódik meg. Akár akarja az író ezt, akár nem.

A viszonyok változása azonban már nem következik a dialógus létéből. Ezért az író teremti ezt meg – vagy nem teremti meg –, de a dráma-beszédhez az adekvát, ha a tárgykör az alakok közötti változó viszonyban beépülve formálódik műalkotássá. Ha viszont csak statikus vagy alig változó viszonyokat beszél a dráma-beszéd, akkor a tárgykört és a konkrét tartalmakat az alakok csak „kibeszélhetik”. Hiába dialógus a nyelvi formáció, mégis monológokat mondanak. Ekkor a dráma-beszéd kevésbé felel meg saját fogalmának.

Természetesen még így is megfelelhet az „irodalom-beszéd” fogalmának. Az alakok szövegei mint „kibeszéltségek”, mint lényeg szerinti monológok megjeleníthetik benső világuk legfinomabb összetevőit-tartalmait; a „kibeszélt” szövegek is tartalmazhatják az eszmetörténeti, mentalitástörténeti tényezőket; még a drámatörténeti módosításokat, netán újításokat is. De csak ezen a szinten, a szövegnek a szintjén. A „kibeszélt” szövegek *szövege* megformálhat olyan lényeges világokat, mint a boldogtalanságnak, a gyűlölet-szeretemet keserű tehetetlenségének, az alaptalan gyanú szétziláló erejének a

világát; vagy akár egy gőgös-kegyetlen-és-megalázkodó hős-és-pojáca szerepeit játszó gazdag személyiségnek a világát. Füst Milán dráma-beszédének mindegyike a boldogtalanság paroxizmusa.

Az pedig, hogy egy dráma-beszéd csak részben felel meg saját fogalmának – mint Füst Milán drámái – csak az írott dráma-beszédet érinti, és nem gátolja színházi előadhatóságát, sőt még az előadás sikerét sem. A színházi előadásban a szöveg már nem az írott dráma-beszéddel azonos, hanem a színházi műalkotás egyik hangos, a szó szoros értelmében beszélt változatával. A színészek a maguk művészetének eszköztárával éppúgy erőteljesebbé tehetik az általuk eljátszott alakok közötti viszonyokat, mint ahogy változó viszonyokat is képesek az általános testi attitűddel, a hangmodulációkkal, a – minden testi megnyilvánulást beleértve – gesztusrendszerrel ott is megvalósítani, ahol az írott szöveg nem beszél viszonyváltozásokat. Ezért – persze még sok összetevője van ennek a problémakörnek – egy-egy dráma-beszédnek a művészi értékét nem lehet *egyértelműen* megállapítani a színházi előadás alapján. Az írott dráma-beszéd az írott dráma-beszéddel azonos, a színházi mű beszéde a színházi mű beszédével azonos. (Ez utóbbi korántsem csak a szoros értelmű beszédet jelenti.) És mindkét beszédet a maga grammatikája, a maga kiejtése és a maga esztétikai minémősége alapján lehet értelmezni, minősíteni és értékelni.

- 1 FÜST Milán, *Általános tudnivalók Shakespeare-ről = Füst Milán Drámái*, Bp., 1966.
- 2 FÜST, *i. m.*, 437.
- 3 Uo., 448. Kiem. tőlem, B. T.
- 4 Uo. 448. Kiem. tőlem, B. T.
- 5 Uo., 462.
- 6 Uo., 466.
- 7 Ezek az idézetek mind FÜST, *i. m.*, 466. Kiem. tőlem, B. T.
- 8 Idézi SOMLYÓ György, *Füst Milán* (Arcok és vallomások), Bp., 1969, 185.
- 9 SOMLYÓ, *i. m.*, 178.
- 10 Idézi SOMLYÓ, *i. m.*, 111. Bár hadd jegyezzük meg, mit ír erre vonatkozóan Füst Milán a *Napló*-ban: „Kosztolányi, aki levélben magasztalta, hallván Osvát véleményét, azonnal magáévá tette azt.” FÜST Milán, *Napló*, I–II. köt., Bp., 1976, II/127.
- 11 RADNÓTI Zsuzsa, *A próféta színháza*, Pécs, 1993, 13.
- 12 Vö. Forgács Rózi levele Füst Milánhoz = RADNÓTI Zs., *i. m.*, 7.
- 13 A levelet idézi RADNÓTI Zs., *i. m.*, 7–8.
- 14 Idézi RADNÓTI Zs., *i. m.*, 9.
- 15 Vö. SOMLYÓ, *i. m.*, 79.
- 16 FÜST, *Napló*, II/129.
- 17 Uo., II/127.
- 18 Uo., II/129.
- 19 SOMLYÓ, *i. m.*, 211.
- 20 BORI Imre, *Az avantgarde apostolai*, Symposion Könyvek 27, Újvidék, 1971, 97.

- 21 RADNÓTI Zsuzsa, *Cselekvés-nosztalgia*, Bp., 1985, 15.  
 22 RADNÓTI Zs., *Cselekvés...*, 16.  
 23 RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 19.  
 24 Vö. RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 40 skk.  
 25 Vö. uo., 42.  
 26 Uo.  
 27 Uo., 86.  
 28 Uo., 90.  
 29 Uo., 65.  
 30 Uo., 91.  
 31 SOMLYÓ György, *A költészet évadai*, Bp., 1988, 170.  
 32 RADNÓTI Zs., *i. m.*, 21.  
 33 Kassák Lajos megállapítása. Idézi SOMLYÓ, *i. m.*, 186.  
 34 RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 45–46.  
 35 BORI, *i. m.*, 54.  
 36 Uo., 57.  
 37 Uo., 62.  
 38 Uo., 98.  
 39 Idézi BORI, *i. m.*, 100.  
 40 BORI, *i. m.*, 100.  
 41 Uo.  
 42 Uo., 102.  
 43 Uo., 100.  
 44 FÜST, *i. m.*, 466. Kiem. tőlem, B. T.  
 45 BORI, *i. m.*, 98.  
 46 RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 21.  
 47 SOMLYÓ, *Füst Milán*, 9.  
 48 Uo., 25.  
 49 Uo., 211.  
 50 Idézi RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 8.  
 51 RADNÓTI Zs., *A próféta...*, 86.

## A drámaíró Németh László – felülnézetből

### I.

Mit adott a drámaíró Németh László a magyar és az európai irodalomnak? Aki erre a kérdésre bármily vázlatosan is választ kíván adni, annak legalább futó pillantást kell vetnie a századforduló európai és a századelő magyar drámairodalmára, azokra a művekre, művészeti törekvésekre, melyeket akkor ismert meg Németh László, amikor kiformálta egyéni drámaírói módszerét.

A századforduló európai drámairodalmát áttekintő irodalomtudósok egybehangzóan azt állapították meg, hogy ekkorra drámaiatlanná vált az életanyag, a romantika nagy cselekvéskultusza végképp a múlté lett. A személyiség elvesztette a drámai cselekvés lehetőségét, az egyén élete kisszerű események porlasztó hatása alá került, léte nem egyes eseményeiben, hanem egész valóságában vált tragikussá vagy komikussá. A századvégi drámairodalom nagy megújulását éppen az teremtette meg, hogy a drámaírók igen sokféle módon próbálták elfogadni a drámaiatlan kor kihívásait: az epikai és lírai életanyagot sokféleképpen próbálták dramatizálni.

A naturalista színházban a hősnélküliség kap drámai funkciót. A hőstelen kisszerűségek egymás mellé rakott sokasága világgépkifejezővé válik: a lefokozott létezés tragikumának érzését közvetíti. A személyiség epizódfigurává zsugorodik.

Strindberg szubjektivista dramaturgiája az Én-ből vetíti ki a világot, okozati összefüggések helyett a stáció-dráma önmagukban statikus jelenetei alkotnak epikus karakterű drámai sort.

Maeterlinck szimbolista színháza a drámai cselekmény helyére a hősök teljes passzivitását állítja, az erős hangulati töltésű szituációval helyettesíti az eseményeket.

Ibsen a hősök kettős megvilágításával, az idealizálás és profanizálás együttes jelenlétével ütközteti a szándékot a megvalósulással, s ezt a kontrasztot az analitikus technika révén fejezi ki. Életregénybe foglalható életanyagot sűrít drámává, midőn a rég megtörtént cselekedetek következményeit elemzi.

Bernard Shaw – miként azt Almási Miklós frappánsan megfogalmazta – az ideálok ibseni agóniáját az ideálok iróniájával váltja fel. A társadalmi és történelmi irónia nála már az ötletdramaturgia elemeivel kapcsolódik össze.

Csehov szintetizálja a századvég összes törekvését, s midőn hősei szubjektív igazságát a világ logikájának rendjével ütközteti, hőseinek rezignált önanalízise monológgá formálja a dialógust. „A csehovi dialógus beszédhangra írott zenei partitúra.”<sup>1</sup>

A századvég és századforduló sokirányú kísérletezésében a huszadik század első felének valamennyi, később nagyívűen kibontott törekvése megjelenik már csíraformában. A naturalista színház és az ibseni analitikus technika ösztönzését viszi tovább az amerikai új naturalizmus, a strindbergi stáció-dráma a brechti epikus színházban talál korszerű folytonosságot, a maeterlincki szituáció-dráma az egzisztencialista dramaturgiát előzi, Shaw ötletdramaturgiáját Pirandello, majd Dürrenmatt viszi tovább, a csehovi cselekvésképtelenség és süket párbeszéd ösztönzése az abszurd drámában kap meghatározó szerepet. Igen hosszan folytatható ez a sor, az ösztönzések sokféleképpen keverednek is.<sup>2</sup> Így formálódik ki a XX. század minden korábbinál sokszínűbb dramaturgiája, melyben a különféle tradíciók és kísérletek keresztezik egymást.<sup>3</sup>

Németh László alaposan tájékozódott a századforduló és századelő európai drámairodalmában. Dramaturgiájának kifermálásában Ibsen, Csehov és Strindberg problematikájának és technikájának az ihlető hatása közismert. Tanulmányaiban többször is felvázolta a drámaírás két klasszikus módját: „Drámát kétféleképp lehet írni. Vagy úgy, hogy kivágom a cselekmény legsűrűbb, legsokfelébb mutató darabját, a szívét mintegy, s abba vonom össze, ami előtte történt, s ami még történhetik... Így dolgoztak a görögök, így Racine és kortársai, vagy Ibsen a Nórá-ban. A másik, egyszerűbb: hogy a cselekményt szinte mondatokra szabdalom, mint Shakespeare a krónikáit, s mindegyik fölé írok egy jelenetet: így írják a drámai költeményeket, a Faust-ot, Peer Gynt-öt.”<sup>4</sup> Benedek Andráshoz írt levelében pedig a saját módszerét is megnevezi: „A drámaírásnak van egy extenzív, objektív shakespeare-i módja, s egy intenzív, szubjektív molière-i: én az utóbbit űzöm.”<sup>5</sup>

Dramaturgiai szempontból Németh László dráma művészete valóban ebben a klasszikus vonulatban helyezhető el, kísérletezése nem lép túl a klasszikus változatokon. Abban is a klasszikus mintákat követi, hogy darabjai megőrzik a realitás illúzióját.<sup>6</sup> Egyfajta újklasszicizmus jellemzi őt nyelvben és műformában egyaránt, míg a kortárs világirodalom erőteljeseb-

ben kísérletező írói túllépnek ezen a valóság-illúziót követő módszeren, ha használják a klasszikus mintákat, akkor átalakítják, profanizálják azokat.<sup>7</sup>

Németh László drámaírói karakterének kialakításában fontos szerepet játszott a korabeli magyar dráma és színjátszás is. Negatív, azaz taszító értelemben. Pályakezdekékor a magyar színpadon három jellegzetes irányzat élt egymás mellett. A francia bulvárszínmű Molnár Ferenc által világsikerre vitt változata volt az egyik, Herczeg Ferenc nevével jelezhető a másik, a századvégi újromantikától ihletett hazafias dráma, a harmadik pedig a Móricz Zsigmond drámaival karakterizálható irány. „Németh László mint drámaíró mindhárom divatos drámatípussal már fellépésekor teljesen idegenként állt szemben.”<sup>8</sup>

## II.

A magyar szellemi élet organizátori szerepére készülő fiatal író a színpadot is társadalomalakító erővé kívánta tenni. Programját nem csak az irodalomnak szánta. Azt vallotta, hogy az író munkásságának esztétikai értéke szétválaszthatatlan proféciájának társadalmi súlyától.<sup>9</sup> Enciklopédikus műveltségét a magyarság erkölcsi minőségének megjavítására mozgósította. Az irodalmat a szekularizált világban a vallás metanyelvének tekintette. Az új magyar irodalom küldetését a nemzeti történelem, sors alakítására méltó és alkalmas erkölcsiség kialakításában jelölte meg. A Trianonban szétdarabolt magyarság megmaradásának és felemelkedésének útját a „példanemzet” megteremtésében látta. Az erkölcsileg és szellemileg kiemelkedő példaembereknek kell szigeteket alkotniuk a társadalomban, s példájukkal fölemelni a nemzetet. Meggyőződése volt, hogy a magyarság csak a minőség erejével meggazdagodva képes helytállni Európa népei között. Reformtervei a magyar társadalom teljes megújulásának elgondolását kifejtették. Gyakorlati javaslatai nemegyszer utópisztikusnak bizonyultak, de legfontosabb eszméinek nem az igazsága, nem az érvényessége, hanem csupán közvetlen megvalósíthatósága kapott benne kérdőjeleket. A magas erkölcsi és szellemi minőség igénye, a személyiség és a nemzeti sajátosságok messzemenő figyelembevételét mit sem veszített számára időszerűségéből. Ezért lehetett életművének szellemi-erkölcsi magja az emberi nagyság problematikája.<sup>10</sup>

Az emberi minőséget javítani akaró eltökéltség kutatja az ő életművében előbb magasabb érvényrejutásának lehetőségét, majd legalább önvédelmét, s végül csupán már csak azt, hogy a világ lételvei között valamiképp helyet kapjon. A harmincas évek drámáinak közvetlenebb társadalmi küzdelme, a



negyvenes évek közepétől számítható évtizedben a történelembe helyeződik át, s általánosabb emberi kérdésekkig jut, míg a hatvanas évekre tehető utolsó drámaírói periódusában gyakran mitologikus szellemű válaszokhoz érkezik.<sup>11</sup>

Éppen a nagyra néző életalakító szándék töltötte el Németh Lászlót elégedetlenséggel a korabeli magyar drámairodalommal szemben. A kitűnően megcsinált, de felületes, mélységet nélkülöző szórakoztató dráma nem lehetett eszköze ennek a programnak. A csupa eszmeember Németh László számára nem volt járható út a naturalista színház sem, a mórliczi cselekményes dráma sem, a gondolati boltozat erejét hiányolta belőle.

De ugyanez a nemzeti küldetéstudat zárta el előle a nyugati dráma modern kísérleteinek az útját is. Ifjúkorában felfedezte a maga számára a XX. század arisztophaneszi elemeit, írói programot is épített erre a fölismerésre. De aztán kísérletet sem tett a megvalósítására, mert mást diktált számára realista alkata és életének történeti helye, mely egész nemzedékét arra vezette, hogy ha fiatal korukban kísérleteztek is a formákkal, a kísérletezést hamarosan a mondanivaló szenvedélyével váltsák fel.<sup>12</sup>

Németh László a drámában is a gondolatot, a „mondanivaló szenvedélyét” tartotta a legfontosabbnak. „...munkásságom meghívó egy tanácskozáshoz, melyet önmagammal folytatok” – írta a *Tanú* sokat idézett előszavában.<sup>13</sup> Máshelyt pedig darabjait „vívódásaim”-nak nevezi.<sup>14</sup> Dramaturgiáját is alárendelte a nemes emberi minőséget érvényre juttatni kívánó programjának. Emiatt határolta el magát tudatosan az európai dráma kísérleteitől is. „Mi volt az, ami tőkémről az egyik vesszőt – a nyugatit – lekattantotta, a másikat, kevésbé mutatóst – a »XIX. századit« – termésre eresztette. S itt megint csak azt tudom mondani; nem a magam kedvére írtam, nem azt, amit mulatság lett volna – parancsra. Ezt meg kellett írnom, azt meg lehetett volna, ha marad rá erőm.”<sup>15</sup> A „XIX. századi” megjelölés idézőjelek között szerepel itt, ezzel is jelzi, hogy e választást nem elmarasztalólag érti. Amire belső parancsot érzett, amit meg kellett tennie, annak a védelmével is készen állt.

Frobenius kultúralaktanát elemezve hangsúlyozta, hogy „mindenkinek a maga kultúrájában a helye. Egy élet erőfeszítései csak akkor nem pazarlódhatnak el, ha a megfelelő kultúra növésirányába esnek.”<sup>16</sup>

A magyar sorskérdések elemző alkotója drámaíróként is a maga küldetésének engedelmességet. De vajon arról van-e szó az ő esetében is, amit más vonatkozásban Szabó Zoltán tömören úgy fogalmazott, hogy a magyar irodalomban a művek útjában egy nemzet sorsa áll?<sup>17</sup>

Maga Németh László is számot vetett a „nemzeti irodalom csapdájá”-val. Vörösmartyról írta, hogy amikor nagyon nemzetit akart írni, nem sikerült

maradandót alkotnia, „ugyanakkor néhány öregkori, a hallgatásból kicsordult, alvadt vér színű verse, amelyeket csak a szív keserősége diktált: a legjobb, amit XIX. századi líránk visszahagyott”.<sup>18</sup> Erősen sarkított ez a megállapítása, hiszen Vörösmary öregkori remekeit bizony nagyon is a nemzeti sors tragikuma ihlette. Elképzeli Németh László, hogy egy későbbi kor az ő életművét is így méregeti majd, s méltatlan előnyhöz juttatja vele szemben azokat, akik nem gabalyodtak nemzeti gondokba. De a vádat, a minősítést most is azért hozza elő, hogy kivédje: „A nemzeti irodalom igazi vívmányai: a kiműveltebb nemzeti nyelv, a széles pedagógiai alap, némi nemzeti önismeret – elvethetetlenek: hibái viszont maguktól hullanak le a kedvezőtlen égalja leheletére.”<sup>19</sup>

### III.

Németh László drámaírói munkássága a magyar dráma művészet egyik legértékesebb fejezete. Ezt a lezárulása után eltelt évtizedek sem teszik kétségessé. Legjobb darabjai klasszikus értékeink.

Ahogy a móríci cselekményes epikát az esszével, a gondolattal újította meg Németh László, a gondolat és erkölcs minőségére tanító drámái révén hasonlóképpen „konzervatív újító”-nak minősíthető a drámairodalomban.

Tanulmányaiban a saját műveivel szemben elképzelt ellenvetések, kifogások bő leltárát bemutatta, többnyire azért, hogy kivédje azokat, vagy legalábbis megvilágítsa drámaírói módszerének mélyebb indokait. Egész nemzedéke nevében nézett szembe a korszerűtlenség lehetséges vádjával, az ironia majdnem teljes mellőzésével, a formával való kísérletezés hiányával. Az ellenérveket pedig a saját eredményeinek tudatában lévő író adja, midőn azt hangsúlyozza, hogy a dráma értéke mélyebben van egy-egy kor divatjánál, a művészetből épp az hull ki leghamarabb, ami egy-egy pillanatban a korszerűség kizárólagosságát birtokolta. A nyugati dráma XX. századi nagyjairól írt tanulmányaiban is mindig hangot kap ez a klasszikus értékekhez, kiegyensúlyozottsághoz ragaszkodó szemlélet.<sup>20</sup>

Három egymástól szétválaszthatatlan tényező mutatja szembetűnően a Németh László-i dramaturgia sajátosságát: az erős gondolati jelleg, a tömör, megemelt drámai nyelv és az egyetemes távlat igénye.

Ezek révén újította meg a magyar társadalmi és történelmi drámát egyaránt, s adott az európai irodalomnak is egy sajátos, időtálló mintát.

A gondolat színházát akarta megteremteni. Bízott a minőségben, bízott azokban a kevesekben, akiket az új nemesség szerepére szánt a magyar

értelmiségben. Ezért vállalta – a nehéz út összes veszélyének ismeretében – a magyar gondolati dráma kialakításának nagy kísérletét. Az esemény elsőrendű fontosságát dramaturgiai babonának, elterjedt tévhitnek minősítette. A görögök példájára hivatkozva vallotta, hogy „a dráma lelke nem az események, hanem az ember vívódása köztük”. A drámaiság e vívódás hőfokán és igazságán múlik. „Mert a drámát drámává a lelki történet teszi. Igazi színpada nem a világ, hanem a lélek.”<sup>21</sup> Ez az eltökéltség vezette őt a magyar gondolati dráma megteremtéséhez. Az átlagon felüli minőség elvét képviselő hőseinek ezért nincs egyetlen ellenfelük, s ezért vívódó hősök ők. Közegük szövevényével szemben próbálják elveiket érvényre juttatni vagy megvédeni legalább. Az értelmiségi társadalom eszméjét szorgalmazó Németh László nagy formátumú értelmiségi hősei az eszmék, gondolatok nagy minőségét és bőségét hozzák a színpadra.

„Olyan korban, amikor a színpadi siker reménye, a színházak megszokott műsorrendje, a színi művészek iskolája mind-mind azt kínálta, hogy a romantikus nemzeti hősök hazafias cselekedeteivel, a szívödöglesztő dzsentrirel, a kispolgár jópofa vagy jópofáskodó elesettségével vagy talpraesettségével, ha pedig használni is akart a nép ügyének, földhözragadt emberek sorsának felmutatásával próbáljon színpadot kapni, ő makacsul kitartott a magasrendű gondolati színház mellett.”<sup>22</sup>

Jellemző ebből a szempontból is, hogy a drámamodelljét igazán karakterizáló első két darabja, a *Villámfény* és a *VII. Gergely* akkor szakad ki belőle, amikor a *Tanú* grandiózus kísérletét nem folytathatja tovább. A minőségre nevelő és a minőséget védő pedagógiai szenvedély fürkészi önnön küzdelmének új lehetőségeit ebben a műnemben is. Azért tervezi el papírszínházát, mert olyan darabot, amelyet ő akar írni, Budapest egyik színházában sem látott játszani. A gondolat érdekében érvel a papírszínház mellett, midőn drámáit olvasásra szánja. „Sosem tapasztaltam s meg sem tudom érteni, hogy egy jó dráma miért volna unalmasabb olvasmány egy jó regénynél.”<sup>23</sup> Darabjainak hősei nemcsak értelmiségi emberek, hanem kivételesen tehetséges és kivételesen nagyot alkotó személyiségek. Értelmiségi hősei a gondolkodás magaskolóját hozták a magyar drámairodalomba.

A gondolat igényének kiemelése okozta azt is, hogy Németh László a színésztől és a befogadótól is kivételes teljesítményt követelt. Eszméinek hiánytalan épségét féltette a színháztól. Félt attól, hogy a deszkákon látható színi látványosságokban megsérül, felhígul vagy eltorzul a műve. Ezért kötött a Nemzeti Színházzal olyan szerződést, hogy az előadás előtt a darabot közösen adják ki, szövegét így tudta sértetlennek. A torzítástól, meghamisítástól való félelem miatt küzdött oly sokat a színházzal. Közismert, hogy

micsoda tortúrát jelentett számára egy-egy bemutató. Nem a sikertelenségtől félt, hanem darabjai megmásításától. Ezért is adott nemegyszer szinte a darabbal egyenlő terjedelmű és mélységű elemzést saját drámáiról.

Drámaírói pályakezdése idején a „jól megcsinált” kortársi magyar drámákból az írónak azt a belső érdekelttségét, szenvedélyét hiányolta, amelyik a nyelvet is megoldvasztja. „Az irodalmi alkotás feltétele az én szememben az volt, hogy az írónak olyan mondanivalója legyen, amelyet csak nyelvi vívmányok kicsikarása árán lehet kifejezni.”<sup>24</sup> Tamási játékaik egyfajta új magyar mintát adtak erre, de természetesen követhetlent, mert teljesen egyénit. Tamási művészetét igen nagyra értékelte Németh László, mert Tamási visszahozta a színpadra a költészetet. Ő viszont a gondolatot akarta otthonossá tenni a magyar színpadon. Ehhez teremtett sűrű szövésű drámai nyelvet. A papírszínház kockázatát is vállalva. A világirodalmi tapasztalatra hivatkozva szinte szarkasztikusan érvel ama dramaturgi szokás ellen, amelyik abban látja feladatát, hogy „a színpad fakó tömöndataira vigyázzon”, a dráma nyelvét az élőbeszédhez mint ideális mértékhez igazítsa. „Az alkotás hevét, igazságát épp az bizonyítja, hogy csak új nyelvi fogásokkal lehet kifejezni. Az a drámai indulat, amely nem tud a nyelvből egy magára szabott drámai mondatot kitépni: indulatnak lehet tiszteletreméltó, irodalmilag azonban elveszett.”<sup>25</sup>

Már a *Villámfény*nél írásakor arra törekedett, hogy a problémából kibomló szenvedély megemelje, tömörítse és dúsítsa a drámai nyelvet. Ezt a megemelését műfaji elgondolása is segítette: a realista dráma „életmásolása” és a klasszikus dráma „lényegreszorítottsága” között keresett „halk kiegyezést”.<sup>26</sup> A drámaíró Németh László megőrizte a nagy költészet iránti vonzalmát a prózai darabokban is. Történelmi drámáiban pedig a saját, metaforákban bővelkedő, igényes esszéírói nyelvét társította hőseinek stílusával. Így teremtett különlegesen sűrű szövésű, kissé archaizáló, gondolati és mégis költői nyelvet. Ez a stílus felidézi a hős történelmi idejét, mégis friss, miként a benne izzó gondolat és szenvedély is eleven aktualitású, bár régi korok embereiben ölt testet. Németh László drámáinak nyelve lenyűgöző szemléleti gazdagságot, tágasságot tükröz. Hőseinek küzdelme, „vívódása” bő teret ad az iróniának, öniróniának is, jóllehet sohasem emeli azt az egész művet meghatározó szemléleti elemmé.

Németh László hőseit különleges kettősség jellemzi. Aktuális, eleven valóságukon túl többnyire egyetemes, mitológiai távlatuk is van, magát az emberi természetet, karaktert is mérlegeli bennük. Ez az ő társadalmi drámáinak nagy gondolati többlete a kortársi drámairodalomban: vívódó hősei, s az őket körülvevő közeg képviselői közvetlenül égetően aktuális társadalmi

kérdésekkel küzdenek, de küzdelmük egyetemes emberi küzdelem is, egy-fajta létmodell is, melyet az olvasó vagy néző mindenkor új aktualitásokkal telíthet. Történelmi drámaiban az alapos kutatásokra épülő ismeretanyag laokooni szoborszerűséggel társul, egy-egy hőse egy-egy elvnek a kifejezője is. „Úgy dolgoztam, mint a festő, aki tájat, csendéletet fest, de közben arra is vigyáz, hogy kedves absztrakt idomai, a kúpok, a gömbök, ívek a kép mögött szép kemény rendbe szövetkezzenek...” – jellemzi saját módszerét.<sup>27</sup>

Németh Lászlóban – bizonyára a görög irodalom ösztönzése folytán – kialakult a világszemléletnek egy belső mitológiája, az egyedi jelenségeket az elvekig távlatosító, egyetemesítő látásmód. Miközben plasztikusan, életszerűen megrajzolta drámáinak és regényeinek alakjait, alkattani belső mitológiájában is elhelyezte őket. „A szent, a hős, a szörnyeteg, ez volt a három alak, egyben három rangfok (paradicsom, purgatórium és pokol), amellyel a történelem alakjait mértem s a magam érvényesülési ösztönét irányítottam. A szent, a tökéletes életű, világ és társadalom törvényeit derülten és győztesen betöltő ember... A hős, aki küzdelmében bár elbukik, föl tudja mutatni a jót... A szörnyeteg: akiben megvan a nagyság nyersanyaga, de... a példa nem tud kibontakozni benne: erényei daganatszerűen elfajulnak...”<sup>28</sup> Ezek a vonások legtöbbször egymásba szövődve, egymással küzdve jelennek meg az alakokban. Hősei ezért – szoborszerűségük ellenére – nyitottak, bennük nemegyszer egyensúlyban van az érv és ellenérv.

Az erős gondolatiság, a megemelt, eszmékkal és költőiséggel dúsított, de igen gazdag belső mozgású drámai nyelv, valamint az egyetemes emberi távlatok igényének egysége az a Németh László-i vonás, mellyel korának közvetlen társadalmi kérdését, az új értelmiség társadalomreformáló akaratának lelki és közösségi buktatóit mérlegre téve elmélyítette a társadalmi drámát, s mellyel nagyvívűen, klasszikus értékűen megújította, új távlatokba állította a történelmi drámát. Ez utóbbi azért különösen nagy vívmány, mert a történelmi dráma a XX. század harmincas éveiben valóban a legkorszerűtlenebb műfaj volt Európában, joggal nevezte Szabó Dezső a romantika levett pelenkájának.<sup>29</sup> Németh László azonban nem a múltidézés végett fordult régebbi korokhoz, hanem az emberi nagyság médiumait kereste ott, önmaga elvének a századok próbáját már kiállt képviselőit. A történelemhez őt a jelenben érvényre juttatni nem tudott, de föl nem adott eszmék vezették. VII. Gergely, Széchenyi, Husz János, Galilei, Apáczai és mások életének a történelem ítéletén kikristályosodott aktuális tanúságtétele.

Németh László újítása a klasszicizálás irányába való merész visszamozdulás is volt. Ebből következik dramaturgiájának megfontolt konzervativizmusa, kísérleteinek visszafogottsága. Dramaturgiájának kialakításához a szá-

zadforduló és századelő önmagában is sokszínű hagyományát úgy asszimilálta, hogy szembesítette, kiegészítette azt széles világirodalmi tájékozottsága révén szinte a teljes klasszikus dráma művészet, különös fontossággal a görög dráma tapasztalataival.<sup>30</sup> Dramaturgiája tehát nem kísérletező, hanem szintetizáló jellegű.

#### IV.

Németh László drámáinak, de egész életművének központi motívuma, az átlagosnál nemesebb minőség önvédelmi küzdelme az őt nem értő közeggel. Az értelmiségi társadalom eszményét zászlajára tűző író hősei szinte valamennyien önvédelemre kényszerülő értelmiségi emberek, akiknek szenvedését, vívódását a világot előbbre mozdítani kívánó tettük okozza.

Az pedig, hogy küzdelmük nem annyira cselekvésben, hanem inkább csak vívódásban, lelki tusában manifesztálódik, Németh László magyar élettapasztalatából következik: „Vívódásaikban az én hőseim, elismerem, a mi magyar küzdelmünk »dinamikáját« veszik át... Így valahogy súlyosbítom én is Széchenyi, Husz, II. József körül korral, tébolydával, börtönnel, tüdőbajjal a harc feltételeit. Miért? Nyilván, hogy hasonlítson a harchoz, melyből én (s nemcsak én) nem öregen és betegen, de harmincéves koromban már, a Magyarországon vívandó s vívható harc természetét megismertem. Husz, Prága lázítója, Széchenyi, a hídépítő, a trónra lépő II. József nyilván másképp harcoltak, de ez nem az a harc, amelynek a kottáit én, nem is mint egyén, hanem mint magyar a húsomból énekelhetem.”<sup>31</sup> Németh László életének ismerői tudják, hogy drámái a szerző szenvedéséből, küzdelméből születtek, vagy ha kívülről jött az ötlet, akkor is a szerző vérátömlesztése révén erősödtek föl. Ő maga többször tiltakozott az ilyen azonosítás ellen, máskor azonban rendre kivallotta a szoros kötést hősei és önmaga között. Hőseinek szívósságát is egyként magyarázta önnön eltökéltségéből és a magyarság történelmi küzdelmeiből. Keserűbb pillanataiban persze azt mondta, hogy a magyarságról nincs olyan jó véleménye, mint hőseiről.<sup>32</sup>

Személyes üdvösségügye nyer kifejezést minden egyes darabjában, s ez elválaszthatatlan társadalmi-emberi küldetésétől, az elképzelésében élő nemesebb emberlétért való töretlen, hivatásszerű munkálkodástól. Az író és hőse közötti párhuzam természetesen nem értékszempont az irodalomban, Németh László drámái esetében sem ekként hasznosítjuk. Abból a szempontból azonban fontos, hogy dramaturgiailag meglehetősen egységes drámáinak történelmi tagolását ne formálisan végezzük, hanem a bennük meg-

nyilatkozó emberi küzdelem szerint. A darabok eszmei problematikája Németh László mindegyik drámaírói korszakában erősebb egységteremtő erő, mint a társadalmi és történelmi drámákra való osztás.

Hősei az esszéiben, tanulmányaiban meghirdetett eszmék képviselőként maradnak magukra, noha számukra üdvösségügy, megváltó evidencia az, ami a közegüknek elviselhetetlen. Társadalmi és történelmi dráma között ebből a szempontból nincs lényegi különbség. Életműkiadásában maga Németh László sem így csoportosította már drámáit, hanem az időrend és a problematika egységét állítva rendező elvül.

Nagy mű akkor születik, ha eszme és forma tökélyében nyer kifejezést az anyagformáló szenvedély. Ha objektív világszerűség benyomását kelti a mű, amely a legbensőbb személyes küzdelemből fakadt. A tárgyra való teljes ráhangolódás és a közvetlen személyes élményből kipattanó műalkotás közt nincs különbség. Értékszempontunk csak a mű eszmei-formai épsége, hibátlan egymásban-léte lehet. Németh László drámái között is eszerint tehetünk értékkülönbségeket, eszerint tartom a *VII. Gergelyt*, a *Széchenyit*, kiváltképpen pedig a *Galileit*, ez utóbbinak mindkét változatát, drámaírói életműve legjelentősebb darabjainak, egyben a magyar irodalom klasszikus értékeinek.

- 1 STEINER, George, *A tragédia halála*, Bp., 1971, 269.
- 2 Kimerítően tárgyalja ezt ALMÁSI Miklós, *A drámafejlődés útjai*, Bp., 1969, 488 és SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete*, Bp., 1979, 177.
- 3 DIETRICH, Margret, *Das moderne Drama*, Stuttgart, 1963, 7–13.
- 4 NÉMETH László, *A Galilei együttesének* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 240.
- 5 NÉMETH László, *A dráma ügye. A mű védelme. Levél Benedek Andrásához* = N. L., *Megmentett gondolatok*, 387.
- 6 BENEDEK András, *Vívódó lelkek. Németh László dramaturgiája* = B. A., *Színházi műhelytitkok*, Bp., 1985, 24.
- 7 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között = Szintézis nélküli évek*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1993, 56.
- 8 CZÍMER József, *Németh László drámaírása* = Cz. J., *Színház és irodalom*, Bp., 1980, 85–86.
- 9 NÉMETH László, *Az Ady-pör* = N. L., *Két nemzedék*, Bp., 1970, 25.
- 10 Vö. TAMÁS Attila, *A Galilei helye Németh László írói életművében* = T. A., *Irodalom és emberi teljesség*, Bp., 1973, 120.
- 11 Vö. CSÜRÖS Miklós, *Németh László = A magyar irodalom története 1945–1975. A próza és a dráma*, szerk. BÉLÁDI Miklós, RÓNAY László, 2, 1380.
- 12 Vö. NÉMETH László, *García Lorca színpada* = N. L., *Sajkódi esték*, Bp., 1974, 234.
- 13 NÉMETH László, *Tanú* = N. L., *A minőség forradalma – Kisebbségben*, Bp., 1992, I, 49.
- 14 NÉMETH László, *Levél Timár Józsefhez* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 255.
- 15 NÉMETH László, *A dráma ügye. A mű védelme. Levél Benedek Andrásához* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 392.
- 16 NÉMETH László, *Sanremói napló* = N. L., *A minőség forradalma – Kisebbségben*, Bp., 1992, II, 693.

- 17 SZABÓ Zoltán, *frók az újságpapíron* = Sz. Z., *Ősök és társak*, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem kiadása, Bern, 1984, 121.
- 18 NÉMETH László, *Nóra ürügyén* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 127.
- 19 Uo., 127.
- 20 Vö. NÉMETH László, *García Lorca színpada* = N. L., *Sajkódi esték*, Bp., 1974, 266.
- 21 NÉMETH László, *Dramaturgiai babonák* = N. L., *Kisebbségben, III–IV.*, Bp., 1942, 113.
- 22 CZÍMER, i. m., 86.
- 23 NÉMETH László, *Színház papírból* = N. L., *Kisebbségben, III–IV.*, Bp., 1942, 104–105.
- 24 NÉMETH László, *A Villámfénynél felújítóinak* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 278.
- 25 NÉMETH László, *Dramaturgiai babonák* = N. L., *Kisebbségben, III–IV.*, Bp., 1942, 112.
- 26 NÉMETH László, *A Villámfénynél felújítóinak* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 279.
- 27 Uo., 281.
- 28 NÉMETH László, *Előszó a Sámsonhoz* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 268.
- 29 NÉMETH László, *A dráma ügye. A mű védelme. Levél Benedek Andráshoz* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 392.
- 30 Vö. CSÚRÓS, i. h., 1378.
- 31 NÉMETH László, *A dráma ügye. A mű védelme. Levél Benedek Andráshoz* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 386.
- 32 NÉMETH László, *A Galilei együttesének* = N. L., *Megmentett gondolatok*, Bp., 1975, 251.





„Ma úgy látjuk, ő is az expresszionizmus egy kései változatát művelte; a rövid soros, felkiáltásokból álló tört verset, a német August Stramm-féle lírát ülteti át magyarba, és ezt népi-paraszti szókinccsel, ízekkel dúsítja. Rímtelenek versei, a ritmus iránt kevés az érzeke, mértéktelen, csaknem Szabó Dezső-i méretű én-felnagyítás, hipertrófia jellemzi. Ugyanakkor a fiatalokra jellemző rosszérzés, otthontalanság az ő verseit is áthatja: »Csönd / Borzasztó. / Borzalmas. // Ezt / nem bírom már.« Vagy: »Sötét örvényben fuldoklik az élet. / Innen, / gyerünk! / gyerünk!«<sup>5</sup> Biztos benne, hogy „semmilyen szempontból nem hasonlítható József Attilához”.<sup>6</sup> „Valószínűleg a posztexpresszionista dikció, a népinek érzett szaggatottság keltette a valóság illúzióját. Jellemző erre, hogy a fiatal költőről így írt a kortárs Kessler-Balogh Edgár: »A természet bő egészsége csordul ki minden frissen egyszerű soron [...] nyitott érzékű, ősz valóságú ember, az egészséges világ boldog hírhozója...« Átütő népi hangot dicsér benne, és új szintézist jósol. De még évtizedekkel utóbb is úgy emlékezik, hogy »Simon Andorból a mi nyugtalanságunk szól, egészség az: az erdő, a tenger nyugtalansága... rövid és velős szabadversei kínai finomsággal a hangulatnak csak a fodrát adják...« Életérzése hangzott tehát egybe az akkori fiatalokéval, s a rövidmondatos technika primitívsege hatott finomságnak.”<sup>7</sup>

Konklúziója: „Üstökösszerűen indult tehát a Sajókazáról származó bányászgyerek, és korai visszavonulása, elhallgatása talán önismeret és önvizsgálat eredménye. Műve és fogadtatása jellegzetes példája annak, hogy a kor kitörési kísérlete milyen formákban nyilvánulhatott meg.”<sup>8</sup>

Ha az elhallgatása nem is érv Simon Andor jelentéktelensége mellett (vö. Rimbaud), elfelejtése az lehet. Az irodalomtörténész ilyen értelemben az utókor nevében ítéltet: „*ma* úgy látjuk...”<sup>9</sup> „az új kötetébe felvesz *számunkra már* teljesen karikatúrának ható szövegeket”<sup>10</sup> (kiem. Sz. J.). „Vajon alkotó-kritikusi tévedés, hogy egyáltalán számbavették?”<sup>11</sup> – kérdezi, s válasza igenlő. A kortársi „életérzésben” és „a rövidmondatos technikában” látja a félreértés magyarázatát. A Nyugatban való megjelenést is megemlíti: „Egy-két jó képe, egy-egy találó jelzője akad, talán ez is indokolja, hogy még a Nyugat is közli, és nemcsak pályakezdőként, hanem 1930-ban is kétszer. (Bár ez talán már Móricz Zsigmond személyes kedvezése.)”<sup>12</sup> A közlés nem hozható kapcsolatba a későbbi rokon köteléssel. Móricz jóval korábban, 1927-ben már így írt az *Álomföldről*: „Egy hét alatt ma ötödször olvasom végig ezt a kis könyvet, egy új ember, költő versei. Valami különös, eredeti, új érzést érzek minden versénél, mintha az erdőn járnék a lombok alatt, s a szamócák, az illatos ízek kedves gyümölcssei az erdei tisztásnak, ezek a versek. [...] Az ember érzi, hogy valakinek igen fontos és igen nagy dolog az élet. A ter-

mészet. A létezés. És magában a valóság legegyszerűbb konstatálásában érzi és adja a szimbolumot. Ebben a túlfűtött odaadásban, amelyet a tiszta és nyers szemléletnek ad: valami fölrepülés van, a levegőbe emelkedés, a rideg létezés fölé lebbenés. [...] A naiv és gyermeteg hangnak ilyen báját senkinél sem ismerem. Folyton mezei illatot érzek, mikor ezeket a verseket olvasom, és a szerelem úgy csendül ki, mint a drága, ártatlan kamaszok szent szívéből.”<sup>13</sup> Idézi Simon *Szerelmesem* című versét, majd így fejezi be az írást: „Harminckét vers. Talán sose jelent meg rövidebb kötet. És ha a költő sose szólal meg többet, akkor is bevégezte dolgát. Álomföldet nyitott meg a magyar lírában. De én boldog leszek, ha nem veszi el ennek a boldog elvarázsoltatásnak bűvös zamatát.”<sup>14</sup>

*Stramm és Simon nyelvi-nyelvezenei kompozíciós formái*

Mit érthetett Kassák Stramm-hatáson?

A Der Sturm köréhez tartozó, 1914-től ott már irányadó August Stramm költeményeinek, drámáinak jó részét a személyes névmások önállósítása és állandó ismétlése jellemzi.<sup>15</sup> Az „ich” és a „du” (s ragozott alakjaik: „dich” etc.) sokasága található *DU Liebesgedichte* című, már frontszolgálata alatt megjelent verskötetében (1915. március). A 31 rövid költeményből a *Liebeskampf, Wankelmut, Verzweifelt, Sehnen, Blüte, Dämmerung, Wunder, Trieb, Fluch, Erinnerung, Werben, Abendgang, Spiel* és *Allmacht* címűek szinte kizárólag e személyes névmások körül forognak. Például a *Fluch*:

Du sträubst und wehrst!  
Die Brände heulen  
Flammen  
Sengen!  
Nicht Ich  
Nicht Du  
Nicht Dich!  
Mich!  
Mich!

A *Sehnen* című költeményben megigézi az „ich”-et:

Die Hände strecken  
 Starre bebt  
 Erde wächst an Erde  
 Dein Nahen fernt  
 Der Schritt ertrinkt  
 Das Stehen jagt vorüber  
 Ein Blick  
 Hat  
 Ist!  
 Wahnnichtig  
 Icht!

Midőn a szókinccs a személyes névmásokra szűkül, állítmányi funkcióval lépnek be az írásjelek, a felkiáltójel és a kérdőjel, például a *Blüte* végén:

.....  
 Blüten! Blüten!  
 Küsse! Wein!  
 Roter  
 Goldner  
 Rauscher  
 Wein!  
 Du und Ich!  
 Ich und Du!  
 Du?!

Ha Simon Andor tanult valamit Stramm költészetéből, az nem a nyelvi anyag ilyen minimalizálása volt. (Stramm tudott Marinetti elveiről, s lehetséges, hogy ez szerepet játszott abban, ahogyan a főnévi igeneveket önállóította.<sup>16</sup>) Stramm versei kitartottan követnek hol jambikus, hol trochaikus ritmusokat. Simon Andor versei gyakran lejtenek bele magyaros hangsúlyos ritmusokba. Stramm sohasem feledkezik bele expresszionista képi látomások részletező és egzaltált leírásába, ami Simon Andornak főleg az első kötetében megjelent verseit jellemzi. Ami leginkább közösnek látszik a két költő diktációjában, az egyfajta kompozíciós törekvés. Ez elvileg antiexpresszionista vonás, hiszen így már nem kizárólagosan az expresszió egyszerisége és közvetlensége hat, hanem általa *művi* formát ölt. Strammnak erről az elvileg *nem expresszionista* vonásáról Mácza János már 1919-ben írt a Ma hasábjain.<sup>17</sup>

Az „ich–du” ismétléseivel, variációival folytatott játék is idetartozik. Az „ich–du” párharca ölt előbb variációs formát, majd megteremti magának a verszárás kadencia-formáját a *Liebeskampfb*an. Idézem a költemény elejét:

Das Wollen steht  
 Du fliehst und fliehst  
 Nicht halten  
 Suchen nicht  
 Ich  
 Will  
 Dich  
 Nicht!

A következő harminckét sorban a „Das Wollen steht” ismétlődik s folytatódik különböző cselekvésirányokban (harmadik személyű igei állítmánnyal) négyszer, majd az igei állítmányok sorakoznak, többes szám harmadik személyűvé változnak, s mindenfélét művelnek – a végén már az egész „kerek világ” körül, mígnem visszatér az első sor, hogy még kétszer megismétlődjék, de már a folytathatatlan BEFEJEZÉST strukturálva:

Das Wollen steht!  
 Geschehn geschieht!  
 Im gleichen Krampfe  
 Pressen unsre Hände  
 Und unsre Tränen  
 Wellen  
 Auf  
 Den gleichen Strom!  
 Das Wollen steht!  
 Nicht Du!  
 Nicht Dich!  
 Das Wollen steht!  
 Nicht  
 Ich!

A személyes névmások póre viszonyaira lebontott *conchetto* (saját használatunkra értsd: „gondolatkép” vagy „képgondolat” – szellemes elgondolással telített metaforarendszer; nemcsak hasonlat-, illetve jelképviszonyban tételvezhető, hanem nyelvi szerkezetbe, esetenként szövegegység-szerkezetbe

ágyazott képi, gondolati, szövegszerkezeti egység) ugyan még mindig a személyes névmás viszonymeghatározásában, de már grammatikailag jobban jelölt nyelvi formában jelenik meg a *Heimlichkeit* végén:

Das Horchen spricht  
 Gluten klammen  
 Schauer schielen  
 Blut seuftzt auf  
 Dein Knie lehnt still  
 Die heissen Ströme  
 Brausen  
 Heiss  
 Zu Meere  
 Und  
 Unsere Seelen  
 Rauschen  
 Ein  
 In  
 Sich.

Ez az „Ein” „In” „Sich” mást jelent összeolvasva, mint soronként ízelve, s az „egybe” és „magába” illesztés mozgásirányát kikényszerítő erővonalak magában a (sor/szintagma)-szerkezetben képződnek. (Úgy, ahogyan – át-tetszőbb megjelenésben – Arany *Nem kell dér...* című versének utolsó szakaszában nyelvi-szerkezeti kényszerek hatására egyesül „dér” és „fagy”, „bú” és „gond”, majd végül „a szegény lomb és fő”.<sup>18</sup>) Ilyen egyesülés rejlik a *Blüte* záradékának kérdésében is: „Du?!” – hiszen az én-te közötti megszűnéséről van szó. (Ez Stramm költészetfilozófiájának alapgondolata, levélben is kifejti, miközben eljut az emberiséggel egyesítő „Wir” apoteózisáig.<sup>19</sup>)

Ugyanez az összegeződés az egyetlen „du”-ba torkollva megy végbe a három különböző hosszúságú (17, 12 és 8 soros) versszakra tagolt *Dämmerung*-ban az első két versszak, majd különleges gondolati-képi-névmási szerkesztéssel az utolsó versszak végén:

(1. vsz.)

.....

Meine Glieder  
Schwingen sinken sinken ertrinken  
In  
Unermesslichkeit  
Du!

(2. vsz.)

.....

Meine Glieder  
Wirbeln  
In  
Unermesslichkeit  
Du!

(3. vsz.)

Hell ist Schein!  
Einsamkeit schlürft!  
Unermesslichkeit strömt  
Zerreisst  
Mich  
In  
Du!  
Du!

A verszárlat concettója színdúsabb, konkrétan képi alakot is ölthet. Például az *Abendgang* végén. A Schönberg *Megdicsőült éjét* ihlető Richard Dehmel-költeményre emlékeztet az éjszakai séta kettesben, a bibliásan vázlatos tájban. Kibontakozik, himnikusan, a kozmikus arányú, mitologikus concetto: az Ég és Föld ölelése. Ajkad párás lesz: az Ég csókol, s minket szül meg a csók.

Folytathatnánk a sort azokkal a versekkel (*Erinnerung, Werben, Allmacht*), amelyekben olyan arányú az ismételt szavak, frázisok sokasága, hogy ismétlődésük *rendje* nyelvi-nyelvzenei formaként hat, s így szerepet kap a kompozíció egészében.

Vagy az a típus, melyben az egyesülést lehetetlenné tévő két-séget, két-ségbeesést kifejező concetto a „kő” és az „üveg” szubsztanciális különbsége, illetve a kővé és üveggé válás dinamizmusának nyelvújító ige-találmánya:

*Verzweifelt*

Droben schmettert ein greller Stein  
Nacht grant Glas  
Die Zeiten stehn  
Ich  
Steine.  
Weit  
Glast  
Du!

Weöres Sándor fordításában:

*Kétségbeesve*

Fenn rikító kő csapódik  
éj porlaszt üveget  
az idők állnak  
én  
kövülök.  
Távol  
üvegesedsz  
te!

Talán ezzel a Stramm-verssel (az élményhelyzet Shakespeare 61. szonett-jéé) a legrokonabbak Simon rövid szerelmi dalai. A paralelizmusokon nyugvó versképzés, verszárás Simontól sem idegen, de – azon túl, hogy szerelmes verseiben természetszerűleg ott van az „én-te” vonatkozás – költészetében nincs nyoma a Strammra jellemző pronominalis redukciónak.

Simon expresszionista hangja első kötetében a legtisztább, de későbbi kötetekben is megzendül. Ezeket a verseket lehet kedvelni, de zavartalanul élvezni csak akkor, ha nem kötik le az olvasót az expresszionista, szimultánista modorosság jegyei. Szerkezetük többnyire „szabad”, azaz csupán a kifejezést szolgáló asszociációk-disszociációk létesítik a kapcsolódást. A befejezés mindenütt hangsúlyos, de nincs mindig olyan visszavonhatatlanul zárt egészre szerkesztve, mint például az első kötet *Születés* című versében:



Négy roppant szikla között él  
a meteórok zöld susogásához hasonlatos növény  
és mögötte: emberemlékezet óta forog egy nagy vizikerék.

Néha nehéz felhők is csónakáznak a hegyek fölé.

Most azonban már csak a szoptatós kecskének szemében  
virágzik a rét:

árnyak libegnek a partokon  
és egy szülő asszony fölé borul az éj.

Rejtelmes.

Síró.

Akár a jegenyék.

De az ég köröskörül csupa fény  
és ilyenkor oly dúsak a jegenyék!!

Csillaghullások segítik a gyermek születését...

(*Kinyilatkoztatás*)

„A meteórok zöld susogásához hasonlatos növény” szabad asszociációs, kozmikus expresszionizmus. Kimondott, megnevezett kozmikusságát azonban modorosnak érezhetjük. Az emberemlékezet óta forgó nagy vízikerek viszont a legemlékezetesebb költői képekkel társul, alighanem Shelley *Első Károly* című drámatörredékének dalával is („csönd van, csak egy malomkerék / suhog a légen át” – Radnóti Miklós fordítása).

A rejtelmet érthetetlen viszonylatok (mi „rejtelmes”? mi „síró”? mi olyan, „akár a jegenyék”? s mi az, hogy – némiképp szenvelgően – „oly dúsak a jegenyék”?) sugallják, miközben mindnyájan csak a „csillaghullásos” kép- és verscsodát készítik elő. Érdemes megfigyelnünk, milyen szerepet játszik ez az itt rejtelmes-különös ige, a „segítik”, ennek a képnek a varázsában. Véletlenül sem „bábáskodnak”. Mint a csillagképek a sorsot, a meteorrajok is az előre elrendelést képviselik, azt dolgozzák bele a magzatképződménybe, környezetébe? Vagy csak jótét együttműködésükről van szó? Ezek a telitalálatok a „kihagyott” (*nem létezőnek érzékelt*) közhely helyébe emelt új szónak köszönhetik pontosságukat s az egész költeményt visszafelé besugárzó fényüket.

Értékelésem felépítésében az első helyet az ilyen dinamikus egészlet alkotó (s nem a csak képről képre, kiáltásról kiáltásra vagy suttozásról suttozásra

sikló vagy araszoló) költemények foglalják el. Bennük pontos szerkezeti helye és funkciója van az egy-két szavas felkiáltásoknak, ismétléseknek, a sorok tördelésének, a sorkihagyásoknak, s még a (nemegyszer megkettőzött, sőt megháromszorozott) felkiáltójeleknek is.

Az imént a *Születéssel* példázott hosszabb verstípus olykor, mint itt is, leíró, meditatív, anekdotikus vagy drámai történésor mozzanatai mentén indázik. Azaz dehogysis indázik: dekoratív hullámvonalai csak a fő csomópontokat kiemelve haladnak, sőt inkább szökkennek a mindent tisztázó, magába nyelő zárlat felé. Íme egy „egyperces” Lorca-dráma a „malomalja, fokos” régiójában:

*Én a palánk mögött vagyok*

Gémeskút.

Körülötte  
bokrétás legények.

Kemények!  
és  
merészek!

Merészek!  
mert  
vére  
zúgó  
valamennyinek...

Juliska az enyém!

kiáltja  
egy.

Juliska az enyém!

kiáltja  
hat  
reá.

Aztán  
kések villannak a holdas éjen át...

*(Világhullám)*

A keret, a cím is belejátszik a képbe. Az itt-ott a kelletténél hangzatosabbra hangolt közhelyek („kemények és merészek, mert vére zúgó valamennyinek” – kiem. Sz. J.; figyeljük meg: a sortördelés és a felkiáltójelek megszüntetése értelmet csorbít!) csak a tagolás és a felkiáltójelek révén emelkednek amúgy erőltetettnek tetsző önlétük fölé. Erejük nem képi; szerkezeti helyüknél fogva van jelentőségük. Pontosabban: jelentőségük csak szerkezeti. Mint tényleges drámai csomópontoknak a tömörítés szüksége, s nem a verbális rögzítés mikéntje a lényegük. A megismételt kiáltás (előbb egy, azután hat szájból) s a végkifejlet egyszerre tanúsítja a jelzők és a jellemzés szerepét és igazát. A statikus helyzeti energiákból dinamikus energia lesz.

Simon Andor költészete a maga belső lehetőségeinek akart megfelelni, amikor tipográfiája segítségével is küzdött a lírai jelenlét ilyen térbeli teljességéért, az effajta pillanatnyiságban lehetséges változhatatlanságért.<sup>20</sup> (Köte- teiben az egyes költemények mindig egyetlen oldalon helyezkednek el, ki- vétel csupán a *Költők: kivándorlaskor! így énekelnek...* című – a *Tömegáhitat*ban. Ez nem fért el egy oldalon.) Ezt a belső poétikai vonzást és célt legteljesebben az extremitásig lerövidített, a csend, a meg sem szólalás körvonaláival leg- szűkebben határos versekben érte el.

Ilyen alig emblémányi dal az, mely Móriczot elbűvölte:

*Szerelmesem*

Szerelmesem  
nagyon kívánatos leány!

Haja:  
vörös.  
Bőre:  
fehér.

Szebb, mint a tulipán.  
(*Álomföld*)

Ezek az itteni felkiáltások, kívánságok egységesen képiak, tulajdonképpen imagista versek expresszionista hanghordozással és külsőségekkel (pl. a fel- kiáltójelek – megkettőzött, megtriplázott – sokaságával). A vers hármas ta- gozású. Tökéletes arányú: az első felkiáltás az utolsóban visszhangzik, ilyen értelemben *inclusio*. A tárgyat részletezve(!) kifejtő közjáték (négy szó) pontos ritmusú, teljes párhuzamú (*paromoeosis*), s a kezdet és vég formáinál mag-

vasan tömörebb. A még közhelyesen kiszakadó első állítás a végén a közép fokú összehasonlítással válik visszafoghatatlanná. Hogy-hogy „szebb, mint a tulipán”? Ez a képtelenséget tételező s meghaladó kijelentés (mert mi lehet szebb a tulipánnál? – ha egyáltalán föltehető ez a kérdés) akkora rácsodálkozás jele, hogy ettől kezdve vagy ezen csodálkozunk, vagy a probléma megoldhatatlanságán, de a kedves szépségétől már elvonhatatlan az őt megillető hasonlítás. Ami nem hasonlat, hanem a hasonló felülmúlása.<sup>21</sup>

A kis költemény töménysége, ritmusenergiája impozáns. Írható ilyen vers abszolút ritmushallás nélkül? Simon egyik kötete fülszövegben idézi Pais Károly véleményét az akkor volt Zalamegyei Újságból: „ő ezzel a külső formával olyan valamit fejez ki, amit a kötött versformákkal sokszor nem is lehet: a nyelv ritmusát” (*Világhullám*, 78). Szövegelméleti megfontolással is csak igazat adhatunk neki: *nyelvi kötődésű* a vers kompozíciója – ezt jelenti itt a nyelv ritmusát megjelenítő külső forma, nem egyszerűen a hangsúly-ütemes („ütemhangsúlyos”) verselés jelenlétét vagy reminiszenciáit.

„Szemmel látható”, mennyire igényli ez a vers a neki megfelelő tördelést, azt a rövidebb-hosszabb sorokból, sorközökből álló tipográfiai alakzatot, melyben a papíron megjelenik. A közhelyes szavak, szókapcsolatok csak így kerülhetnek bele az önmaguk gerjesztette mágneses térbe. Utána már mondhatjuk magunkban, leírhatjuk folyóírással, az írásképpel felkeltett hatás megmarad. Annyival is inkább, mivel a *konstrukció retorikus viszonylatai élnek benne*.

Ebben a minimalista lírapoétikában az egyik domináns típus a viszonylag kötetlen egymásutánban kiszakadó képek, sóhajtások, kiáltások lineáris sorozata, a másik a nyelvileg-képileg szorosan összefonott, a végével a kezdetére vagy a közepére visszautaló, illetve a zárást már ott előkészítő szerkezet. (A „folyamatos” és az „összefonódott” *stílus* kettőssége – egyfelől sajátos lineáris mondatszukcesszióra, másfelől sajátos körmondatosságra értve – Arisztoteléstől ismert;<sup>22</sup> én úgy látom, ugyanilyen dichotómia jelenik meg a *kompozíciós* szövegeképletekben is.) Mindenképp döntő a különlegesen nagy erejű képpel vagy szentenciózus maximával történő képgondolat-zárás. A zárt szerkezetű költemények egy részét is az olyan kezdés jellemzi, amely felkiáltások látszólag kötetlen (lineárisan szukcesszív) sorából áll.

Az imént idézett versnek párja lehet a *Szája: friss!* A cím egyúttal a vers kezdő sora és a központi képhez irányító felkiáltás:

Szája: friss!

Gyönyörűség  
nézni!  
látni!

Olyan,  
mint egy piros bogyó, amelyre hull a hó!...

Világít  
édesen.

*(Aranysziget)*

A triviális megállapítások együttese szingulárisan szerves egészet alkot, a nagy fényerejű hamvas-havas-bogyós képbe torkoll, s vele egyenrangú a „lecsengés”, a csendbe visszavezető zárószavak zenéje, az „édesen”, mint a „világít” ige szokatlan, színesztéziás határozója. (Ugyanitt megfigyelhető a triviális állítások már-már érzékenységünket sértő ismétlése, a nemcsak „nézni”, de „látni” is félig-meddig tautológiája: olyan figyelemfelhívás, amely szinte kongásával, ürességével, jelentéktelenségével – és ártatlanságával – járul hozzá a következő színdús kép keretezéséhez.)

Az egyszerűség, ha tetszik, a primitívség vágya ilyen majdnem közönséges sóhajtásokat is megenged:

*Sóhajtás*

Ó, ha látnám! amint jön a hajó  
sejtelmesen  
közelébb...  
közelébb...  
tündéremmel.

*(Tömegáhitat)*

Mi emelheti fel a konvencionális poétikai igényekhez? A „sejtelmesen” közeledő hajó álomképe? A „tündéremmel” Izoldáig visszatekintő, de itt inkább csak előretekintő szokványmetaforája? A vágy és várakozás ilyen szűkszavú, sőt csak valóban sóhajtásnyi evokációja? Hogy ebben minden elem helyzete „stimmel”: a hajót várjuk látni előbb, de persze az „asztán”, a „tündérem” miatt.

Az *Örömben* című hétsorost nemcsak magyaros hangsúly-ritmusa (ebbe még a cím is belejátszik) lendíti ki a holtpontról:

*Örömben*

Keblecskét: ha szeretne!  
behinteném  
harmattal.

Alkonyatkor:  
mint az álom  
kerülgetném  
vágyammal.

*(Tömegáhitat)*

A szótagszámnak és az asszonáncnak egyéb költeményeiben sem elhanyagolható a szerepe. Asszonáncai kifejezetten, mondhatni: keresetten rossz rímek, rendszerint ragrímek, vagy csak a magánhangzók közösek. Néha nem is tudni, van-e rímzándék a versben:

*Bilincseim szerteszórva*

Szeretnék  
eltűnni  
valahová  
messze!  
virághintő rengetegbe.  
*(Világhullám)*

*Varázköpeny*

Napom:  
rubin.

Terem:  
topáz.

Varázköpeny  
tapadt  
hozzám.

*(Világhullám)*

A „messze!”–„rengetegbe”, „topáz”–„hozzám” rossz rím, de a két utolsó sorban a „topáz”–„tapadt / hozzám” a „t”, „o”, „p”, „á”, „z” hangzók anagrammaszerű megismétlésével egy kis varázslattal, szemfényvesztéssel még talán a „varázsköpeny” topázdíszítéséről is gondoskodik.

Másutt nyilvánvaló a rímzándék. Ilyen ősegszerű alaprím a magyarban a Mária-siralom óta a „világ–virág”:

Nász

Csudálatos,  
csudálatos,  
csudálatos világ.

Aranybimbó!  
ha belép az ágyba  
aranyvirág!

(*Világhullám*)

A második rész önmagában teljes *conzettó*ját ez a rím köti össze a csupán értékelő, figyelemfelhívó hangulatleíró, különösebb nyelvi, képi, gondolati leleménnyel nem ékeskedő, de várakozást keltő, kiegészítést igénylő első résszel. Megfigyelhető, mennyire pontra kimért az ismétlések, felkiáltójelek retorikai-dramaturgiai helye, szerepe, az egyszerű szavak „csudálatos” (hely-cserés) színeváltozása.

A tömörség, a szavak, szótalálatok pontos illesztése, egymásra játszása, az egymás után következéssel visszavonhatatlan alkalmak teremtése értelmük, értelmi kölcsönösségük kiteljesedése kedvéért: ez a nem veszélytelen nyelvi játék vált tökéletessé a *Világhullám* darabjaiban. A rímelésnek, az ütemezhető ritmusnak alig van jelentősége. Amikor észlelhető, olyan áttetsző, hogy el-eltűnedezik a felkiáltójeles kiáltások, a szerkezet játékát hordozó szavak, s a poentírozott zárlat erősebb fényeiben. Tulajdonképpen nincs is más funkciója, mint hogy velük egyenrangú eszköz legyen (vagyis nem kész, absztrakt forma, mint a verstanokban leírható rím- és ritmusképletek) a tipográfiai/retorikai tagozódás megerősítésében:

*Színesen remegő hangok*

Ezüstfelhő!  
Aranyfelhő!  
Borúlj!  
borúlj!  
szemeinkre.

Valahonnan!  
valahonnan!  
lángot-loptak  
szíveinkbe.

Tánc  
és  
tánc.

Most ez az álmunk.

Tánc  
és  
tánc.

Most  
erre  
vágyunk.

Óh, mért nem virúl az erdők sodra?

Elbújhatnánk:  
csókolózva...

Ezüstvirág:  
aranylombba.  
Aranyvirág:  
ezüstlombba.

*(Világhullám)*



(Egy sort kivéve szimultán trochaikus és ütemhangsúlyos lejtés.) A szimmetria teljes: az „arany” és „ezüst” motívumai megteremtik a *conchetto*-értékű helycserés, chiatikus összefoglaló képet a T. S. Eliot által megkívánt diszparát tényezőkből. Az ilyen szerkezetképletek emlékeztetnek Stramm egyesülést-különlevést értelmező szikár *conchetto*ira, transzformációira, de itt nincs „én-te” absztrakció, természetes gazdagsággal érvényesülnek a konkrét elemek, a tánc lejtése, a csókvágy s hozzá a zöld rejtkehelykívánás, az ezüst–arany „cserebomlása”, de még az olyan (költészetében visszatérő) cizellált kép is, mint az „erdők sodra”.<sup>23</sup>

A líra vele egyidős természeti, meteorológiai képeiből (zápor, föld, felhő, bimbózás) ilyen „primitív” erejű bonyolult átvittséget teremt egy jambikus lejtésű négysoros elemeire bontásával:

*Harag-zápor után*

Hallgattam, mint a föld.

Most:  
nyugszom  
kebleden.

Repülj!

Felhő!

Repülj!

Bimbózik  
kedvesem.

*(Világhullám)*

József Attila 1928-as dalai, a *Tószunnyadó*, *Tedd a kezed*, *Ringató*, *Klárisok*, vagy az 1937-esek, a *Rejtelmek*, *Kedvesem betegen...* lehetnek mérce vagy tükör. Persze a poétikai probléma más, mint az irodalomtörténeti: József Attila költészetét nem lehet összevonni ilyen típusú dalaira, s ha ebben a vonatkozásban valaminő egyenrangúságot tételeznénk fel, abból még szinte semmi sem következne a két életmű arányaira nézve.

Simon Andor költeményeiben a szorosra zárt szerkezetnek nincs egyetlen sémája: maga a *szerkezet* mindig egyszeri lelemény. A legegyszerűbb alakulat

a tárgyra mutató felkiáltásokat követő erőteljes, meglepő, önmagába forduló, öntükröző, nagy erejű kép. A rámutatást rendszerint már maga a cím elvégzi vagy előlegezi. De előfordul az is, hogy a concetto-szerű képet a cím is tartalmazza, mint az itt következő, a költészetét és önmagát kamaszmód ünneplő sorokban:

*Kristályokba nyíló sugár*

Virágzásom  
pompás!  
csodás!  
kristályokba nyíló sugár.  
(*Világhullám*)

Ritkább az az eset, hogy cím a vers egészéhez úgy társul, hogy vele egyszerre egyezést és ellentétet tételez:

*Bölcsesség*

Szavaimban:  
vallomások!  
rózsasátor!  
patakostor!  
Sejhaj  
kritikusok!  
hancurozom, mint a fény.  
(*Világhullám*)

Az *Isten* című „kenning” szavanként mázsás súlyú filozófiai feltevésekből épül, benne még az ismétlés is önálló fogalmi jelentéssel bír („titok és titok” – a végtelenbe nyíló titkosság):

*Isten*

Egy viruló Kör

kívül  
és  
belül

titok  
és  
titok

rendületlenül!  
(*Világhullám*)

Előfordul, hogy az egész versépitmény csak szokványos motívumokból felhúzott állványzat, de a kellő mértani pontra helyezve – gótikus ívek záróköveként – egyetlen párhuzam-parabola-játék tartja egyensúlyban az egész alkotmányt:

*Csalogatás*

Te!

Jer  
ide.

Heverjünk le az ittasúlt fűre.

Itt  
minden úgy ringat, mint a csók.

Igazán.  
Igazán.

Sok-sok madár dalol a lombos körtefán.

Alatta:

blúzocskád  
kigombolom!

szivecskéd  
kikérdezem!

No!

Jer  
ide.

(*Világhullám*)

S talán ezek a szerkezeti, poétikai tanulságok egyengetik a visszatérést ahhoz a vershez, melyet Szabolcsi Miklós „számunkra már teljesen karikatúrának ható szöveg”-ként jellemez:<sup>24</sup>

*Népek között*

Költő vagyok és a csillagok teljes boltozatát érzem.

Népek fölött

ragyog  
mindig  
fényem.

Népek között

lehet:  
ilyen!  
lehet:  
olyan!

Nálam

mind!  
mind!  
számba-vettek.

Szellememben:

gazdag-rendek!

boldog-rendek!

*(Világhullám)*

Szabolcsi Miklós csak a 6. sortól kezdve idézi, s így a versnek nincs esélye, hogy következetes konvenció-(de)formálásával fogadtassa el magát. Más a helyzet, ha látjuk, mi az értelme annak, hogy a költő különös módon bánik az írásjelekkel, a tördeléssel – hogy összeadódik önfelelt kiáltozásjegységeinek többletnyomatéka –, hogy a szövegfejlődés mozzanataiból képez csomópontokat, önállóságot juttat nekik, s egyszersmind, vizuális (tipográfiai stb.) eszközökkel megerősítve, egymással is összekapcsolja őket. Az egész-

nek az az értelme, hogy mindez külön-külön és együtt éppúgy a versépítés konvencionális eszköze, mint más költői modorokban a szótagszámon-mi-egyében alapuló ritmus, a sorok számával, illetve rímképletekkel véghezvitt strófa-képzés, s az így létrehozott sorokhoz, strófákhoz idomuló, hozzájuk képest az elliptikusságot kerülő, inkább még töltelék-szavakat-gondolatokat is asszimiláló, s legfeljebb az *enjambement* különböző típusai révén deformatív szintakszis. Ha ezt elismerjük, akkor ez a modor ilyen külsődleges eszközökkel ki tudja vívni, hogy a szövegegészben minden egyes szó a maga teljes szerkezeti súlyával szerepeljen, s hogy maga a szerkezet saját belső erőterének megfelelő módon szerveződjék.

Ha ezeket a konvenciókat interiorizáljuk, jó esélyünk van arra, hogy a fenti vers sorainak rendjében a *másság* apoteózisát, átszellemült, kozmikus méretű s egyszersemind az esendőségig magánérdekű műalkotás-mását éljük át. Az esendőség azt jelenti, hogy védtelen iróniánkkal szemben. De ne feledjük, nem ritkaság, hogy a *szentséges* esik egybe a *karikatúrával*. A *profán* az, amiben eleve van valami karikatúraszerű, önironikus elem, s ez alkalmatlanná teszi (illetve megóvja attól), hogy *önnön* karikatúrája legyen.

Ez a vers viszont védtelen: a költő isteníti magát, lírai én-hipertrófiában(!) szenved. Bár mintha csak azt mondaná: a költő összeméri szeme isteni szem, csak így lehet tanú rá, boldogok-e a lelki szegények, gazdagok-e a megalázottak és megszorítottak.

### *Horizontösszeolvadás az irodalomértés horizontján*

Tomasz Burek lengyel irodalomkutató 1987-ben Hans Robert Jaußra hivatkozva javasolta a lengyel irodalomtörténet „deautomatizáló” rekonstrukcióját.<sup>25</sup> Úgy látta, hogy a lengyel irodalom esetében esetleg fontosabb és modernebb az, ami benne befejezetlen, mint tényleges teljesítményei. Mi a magunk irodalmával kapcsolatban szerénységünkről vagyunk nevezetesek, de talán azért nem árt megszívlelni egy, a miénkkel sok szempontból rokon helyzetű nemzeti irodalom történéseinek szavait, midőn azt javasolja, hogy irodalmuk történetét „bizonyos értelemben visszajáról” írják meg, s mint egy olyan irodalom történetét, amely befejezetlen, vagy befejezetten is töredékes: „foglalkozni kell az ígéretekkal, a vallomásokkal, az odavetett ötletekkel és prefigurációkkal, rekonstruálni kell a folytonosság hiányát, a megkezdett és elszakított szálakat, a nevezetes be nem fejezéseket, a folytatás nélküli első köteteket, töredékeket, morzsákat, romba döntött kompozíció-

kat, formába nem öntött nagy témákat és megérezett formákat, vagy akár a kitalált, de nem megvalósított formákat...<sup>26</sup>

Az utóbbi évtizedekben többen kísérleteztünk a magyar irodalomtörténet effajta rekonstrukciójával. Én némely sarkalatos részem (a *Halotti Beszéd* vagy Arany „ismeretlen” lírája<sup>27</sup>) dekonstruktív felfedezésével próbálkoztam. Itt is a poétológiai megközelítés viszonylag egyszerű, egynemű, a szövegnyelvészet és a retorika határmezsgyéin kialakított eszközeivel operálok. Segítségükkel kimutatható, hogy Stramm is, Simon Andor is él a versépítkezés olyan kompozíciós képleteivel, amelyek a versegész kialakítását nyelvi-nyelvezeti szinten szabályozzák. A szövegek közvetlen nyelvi szintjén (Petőfi S. János szavaival a „kötöttebb nyelvi formájú alkotások »szűkebb értelemben vett szöveg«-komponensében”<sup>28</sup>) és a rá alapozódó további szinteken egyszerre és egyaránt megvalósuló „szövegszerkesztés”-ről van szó. Petőfi S. János példái között találjuk Weöres Sándor *Őszi dal* című versét, amely – úgy látom – továbbépíthető, de esztétikailag az önmagáért való ismétlődést nem igazoló nyelvi-nyelvezeti kompozíciós képletet képviseli. Van olyan nyelvi-nyelvezeti kompozíciós képlet, amely „önzáró” jellegű. Ilyen, mint már utaltam rá, Arany *Nem kell dér...* című verse. A harmadik versszak az első két versszak közös mátrixának az összege: „dér-fagy”, „bú-gond”, „lomb és fő”.

Szignifikáns-e Stramm és Simon Andor költészetében az „önzáró” típust megközelítő vagy imitáló kompozíciós képletek sűrűsége? A korai Kassák – aki hathatott Simon Andor indulására – költészetéből hiányoznak az ilyen verszárlatok. A paralelizmusokat nem használja ilyen célra. Az expresszionizmusra az ilyen formatörekvés általában nem lehetett – elvi okok miatt – jellemző.

Stramm és Simon Andor kompozíciós eljárása közötti különbség nagyrészt az anyagszerűség különbségén múlik: Stramm az „ich-du” stb. variációs lehetőségeire épít költeményzáradékokat. Simon Andor eseti képi leleményként alkalmazza magát a zárlatképletet is: úgy concetto, hogy a képi-gondolatszerkezeti lelemény egybeesik. Stramm kép-, képszerkezet- és gondolat-építésanyaga (conchetto-anyaga) mindenekelőtt maga a pronominalizáció.

Ha az avantgárd-érték a hagyománnyal való szakítást érzékeltető eszközök feldúsultságával mérhető, ebben a szövegkompozicionális dimenzióban Stramm látszik erőteljesebbnek, egyértelműbbnek. Az ő esetében – itt csak feltetéssel élek – mintha természetesebb volna az átjárás, illékonyabb a határ a kvázi „önzáró” és az additív lineárisan építkező kompozíciós formák között. (Ha csattanóval záródnak, attól még nem önzáró vagy kvázi-önzáró jellegűek.) Simon Andor költészetében – ez is csak feltételezés – döntőbb

különbőség érződik a fentiek értelmében jól komponált és az inkább csak szabadon, hangulati alapon társított „kiáltozások” sorát tartalmazó, additív lineáris alakzatok között. – Nem térek ki arra, hogy a versszerkesztés efféle térszerűsége és a költemény eszme-képanyagának érzelmi-látványi képszerűsége vajon hogy s mint függhet össze Simon Andor képzőművészeti ambícióival (festő szeretett volna lenni), a tipográfiai kép iránti érzékenységével. Mindenesetre a látványszerűség itt nem a kubista vagy konstruktivista látványteremtéssel kvadrál, mint Kassák additív lineáris, paralelizmusosan progresszív (a nyelvi-nyelvezeti strukturálódásra értem) korai költészetében, ahol például a *Hirdetőszozlappal* tipográfiai képszerűsége nem nyelvi-nyelvezeti kompozíciós forma. (Hacsak az „önzáró” ellentétes értelmében nem: mint „önnyitó”, „öntárho”, mégpedig végtelenre nyitó kompozíciós képlet.) Ugyanígy még a *Vers asszonytémával* három „Én”-je („Én Én Én / kiáltok / jaj, a társtalanoknak / ?! / csönd”) sem jelenti a fentiek értelmében kvázi önzáró vagy ahhoz közelítő képlet alkalmazását.

További sejtésünk az lehet, hogy ez az avantgárdon belüli formavilág az ún. *klasszikus modernség* felé tendál. Csaplár Ferenc idézi Kassák beköszöntő cikkét a Dokumentumból, miszerint a Nyugat „akaratlanul is barrikádot emelt a valóban új formanyelven beszélő fiatalok fejlődése elé” – s a felsoroltak közt találjuk Simon Andort is.<sup>29</sup> A Nyugatba alighanem azért nyerhetett bebocsátást, mert avantgardizmusát, mihelyt túljutott az expresszionista modorosságokon, „klasszikus modernséggé” moderálta. Képi jellegzetességei az imagizmussal rokonítják, szerkezeti leleményei az imagizmust a nagy műformák felé ellendítő-átlényegítő fogásokkal egyeznek. Egy pillanatig csak, de irodalomtörténetileg azonos kronológia szerint (a húszas években) nagyon közeli rokonság támadt az angol-amerikai avantgárd fő formai áramlata és egy magyar költő verstechnológiája között. Ez a rokonság már csak azért is érdekes, mert nagyon problematikus, mennyiben lehet szükség szerű az, hogy egy ilyen tendencia akár csak futólagosan, irodalomtörténetileg nem elsőrendű fontosságú módon feltűnjék egy olyan régióban, ahol további műveléséhez, kiteljesítéséhez, iskolává formálásához, hagyománnyá érleléséhez nem voltak meg a feltételek. 1977-ben megjelent József Attila-könyvében még Szabolcsi Miklós is *kezdeményt* látott költészetében: „Kísérlet a Simon Andoré, amely korában folytatás nélkül maradt. (Bár egy korabeli irodalomtörténet [Juhász Géza: *Bevezetés az új magyar irodalomba (1900–1928)*] szerint »Kassák... követői közül jelentőségre csak a tisztább útra tért Simon Andor vergődött... leegyszerűsített szabadverseiben visszaomlik a természethez, egészséges optimizmust hirdet... Modoroskodó táviratstílusa már átmenet a dal felé.«)”<sup>30</sup>

Simon Andornak nincs, de *hatásának* van helye az akadémiai irodalomtörténetben. A *magyar irodalom története 1919-től napjainkig* (1966) szerint hatott például a munkácsi Sáfáry Lászlóra (1910–1943): „Első verseit a magyarországi Simon Andoréhoz szokták hasonlítani, akit kedvelt a szlovákiai ifjúság, és számos költeményét közölte a losonci A MI Lapunk. Második kötetében azonban Sáfáry már túljutott Simon Andor követésén...”<sup>31</sup> E hatástörténeti mozzanaton kívül csak a Pandora egyik munkatársaként fordul elő a neve.<sup>32</sup>

Alkotásmódjának jellegzetességét felismerte és irodalomtörténeti helyét kellően megvilágította Bori Imre három évvel később, 1969-ben megjelent könyve. Megállapította, hogy Simon Andor kiemelkedett a tízes–húszas évek fordulójára már „közhelyszerűvé váló költői érzésvilág és formanyelv”, az expresszionizmus közegeből: „lírájának egyéni verete, sajátos hangszerelése külön helyet érdemel a magyar expresszionista költészetben, s e költő egyike az érdemtelenül elfeledteknek...”<sup>33</sup> Bori Imre így határozta meg a Simon Andor-féle stílusátmenet történeti irányát: „Sodra a szecesszió tájairól indult, s felsejlik majd mind Balázs Béla, mind pedig a futurista György Mátyás primitív hangja expresszionisztikus-szürrealista vonásokat mutató költészetében: az expresszionista indulatot szürrealista gyöngédség oldja, a nagy képeket teremtő kedvét pedig már-már rokokó báj arányosítja. A képzeletnek az expresszionizmusban szokatlan hajlamai virágznak ki tehát Simon Andor húszas évekbeli költészetében, amely előbb preszürrealizmusát, majd pedig szürrealista képiségű verseit ihleti.”<sup>34</sup> Az irodalomtörténeti egymásutániságban kifejlő átmeneti tendenciák felismerése azokkal a nézetekkel perel, amelyek automatikusan preconcepciót alkalmaznak, azaz értéknek csak az expresszionizmus *eredeti* vagy *tiszta* megjelenítését tekintik. Így nemcsak azt tudja leszögezni, hogy „immár a magyar szürrealizmus revelálva”<sup>35</sup> van: irodalomtörténet-felfogása egy olyan ellentett (nem kronológiai) koeficiens is megragad, amely döntő tényezője az irodalomtörténet *poétológiai transzformációjának*. Ezáltal nemcsak a szöveg relatív önértékét tudja mérlegelni („a gyöngédségnek oly egyértelmű s opálos játéka...”<sup>36</sup>), hanem a korokon át érvényes poétikai vonatkozások intertextualizmusát is. Nemcsak azt ismeri fel, hogy „a vers rafináltan primitív megoldási módja a spontán közlés illúziója”<sup>37</sup>, s hogy ez jelentős költészeti eredmény, hanem azt is, hogy ez „nagy ívben”<sup>38</sup> köti össze Csokonaitól kezdve a magyar lírában megjelenő rokokószerű vonásokat. Nos, én éppenséggel a „rafináltan primitív megoldási mód” egyes eszközeinek megjelölésével utalhatok hasonló nagyságú, a kronológiai rendet más rendként értelmező ívekre.



A poétológiai megközelítés nem bizonyíthatja be, hogy Simon Andor költészetének világa mélységben, változatosságban, „fejlődésben” fölveszi a versenyt a jelentős kortársak – például József Attila, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula – nagyobb lélegzetű, teljesebb életművével. Úgy látszik, hozadéka a kismesetereké. Azé a másodvonale, melynek erőteljes jelenléte, értékekért, kezdeményekért bármikor fölkereshető munkássága meggyőzőbbé teszi a legnagyobbak teljesítményét az ún. nagy irodalmakban. Ennek hiánya, zavartsága, kicsinysége, az irodalomtörténet perifériájára szorulása (lásd Tompa esztétikai-poétikai „jelenlétének” maradékát) nem a legjobb állását gyengíti – nekik nincs rá szükségük, még talapzatul sem –, hanem valamiképpen irodalmunk menetének egészére vet zordon fényt. Benne valami hiány, szegénység, szegényesség, sivárság, szűkkeblűség, a csak az erősekkel tartó ízlésbátorság sejlik. Talán csak azt jelenti, hogy a periféria, a környezet valóban perifériális, provinciális. Örölnünk kell, ha ez a másodvonal eleven, vagy ha megfelelő kérdésekkel megpezsdíthető, s ha a jelenkor irodalomértésével egy-egy összetevője újra alkotóeleme lehet az irodalom történelmének. Ez alighanem az az eset.

- 1 *A Magyar Irodalomtörténet Bibliográfiája*, Bp., Akadémiai, 1989, 7. köt., 397.
- 2 KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, közrem. PÁNY Imre, Bp., Magvető, 1972, 232–233.
- 3 *A reggel apoteozisa – Magasztalás – Termékenység a nagy hegyek között – Borjas tehén éjszakája és a vízesés – A költőnk álma*, Nyugat, 1925, II. köt., 258–260.
- 4 SZABOLCSI Miklós, *„Kemény a menny” – József Attila élete és pályája 1927–1938*, Bp., Akadémiai, 1992, 508–511.
- 5 Uo., 508.
- 6 Uo., 511.
- 7 Uo.
- 8 Uo.
- 9 Uo., 508.
- 10 Uo., 510.
- 11 Uo., 511.
- 12 Uo., 510. – [Négy vers (Üzenet – Parázshegyen – Örvendezés – Álomélet) Nyugat, 1930, I. köt., 54. – Képzeldés – Kertünkben Nyugat, 1930, I. köt., 626.]
- 13 Nyugat, 1927, II. köt., 68.
- 14 Uo.
- 15 Különösen így van ez a *Geschehen* c. darabban (Berlin, Verlag Der Sturm, 1916, Sturm-Bücher XI.), melynek főszereplői „Sie” és „Er”. A párbeszéd nagy része a „du” és az „ich” megfelelő hanghordozású ismétléséből áll, s a végén válik hangsúlyossá a „wir”.
- 16 Vö.: STRAMM, August, *Das Werk*, szerk. RADRIZZANI, René, Wiesbaden, Limes Verlag, 1963. *Lebensgeschichte* (R. R.), különösen 432–433.
- 17 MÁCZA János Stramm költészetéről igazi „poétológiai” elemzést nyújtott: „az, amit Stramm csinált, s amit mellette és főként utánacsinálnak, nem expresszionizmus! [...] Fontos a forma. És Strammnak csak formaproblémái vannak. [...] Impresszionisztikus érzés expresszionisztikus megjelenítése. A fősúly tehát a szóra esik. A szó dinamikus erejére, zeneiségére, elhelyeződésére, grammatikai alakjára. Kevés jelző! mert a jelzők elárulják az impresszionista származást. Kevés

- főnév! ellenben minél több indulatszó, és infinitivuszba állított ige. Mert a rövidség a koncentrátságot markirozza. S a koncentrátság már magában is expressziós hatású. – Minél váratlanabb szókapcsolás, mert ami váratlan az robban. A helyes dinamikájú szónak minél többszöri ismétlése, mert az ismétlés (a fokozáslehetőségben) erő. És: a szó zenei karakterének minél élesebb kihasználása, mert... ez szép." Ma 1919, 2. sz., 23–24.
- 18 Vö. SZILI József, *Arany-féle ördöglakatok*, Új Írás, 1991, 3. sz., 89–101; 1991, 4. sz., 76–85.
- 19 STRAMM, i. h., 445.
- 20 Simon Andor eredetileg festő szeretett volna lenni. Vizuális verskép-érzékelésére jellemző az egyik interjújának az a részlete, amely az 1925-ben a Nyugatban Móricz Zsigmond támogatásával megjelent versekről szól: „– Hát én pedig adok neked – azt mondja – egy levelet Osváthoz, azzal menj el, aztán majd mondd meg, hogy mi lett belőle. Hát az lett belőle, hogy lehoztak öt vagy hat vagy nem tudom én mennyi ... teljesen le voltam törve, mert egymás hegyén-hátára, sose bírtam elviselni azt, hogyha egy Petőfi-kötetet a kezembe vettem, és ottan öt sor átment a másik oldalra. Vagy hasonló nyomdai vicceket. Mert úgy voltam vele, hogy annak levegő kell. Ha nincs meg a levegője, akkor nem ér frászt se. Agyon lehet ütni mindent.” (TASI József interjúja, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1984. június 28.)
- 21 Hatástörténeti adalék, hogy miskolci tanítványaim vers- és humorérzéke így múlta felül e fennkötséget: „Szebb mint a / tulipánminta.”
- 22 Vö. ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., 1982. 192 [1409a]. L. még: SZILI József, *A műnemek Arisztotelész Poétikájában*, Literatura, 1992, 302–332. Különösen 324 és köv.
- 23 „Nagyobb jelentőséget tulajdonítanak Simon festői vonzalmainak; számomra színérzékenysége okán inkább egy expresszionizmusba oltott impresszionistaként jelenik meg; színei szinte Tihanyi Lajos kontrasztgazdag, grell színvilágára emlékeztetnek. Stramm ugyanakkor a már fokozhatatlan nyelvi redukció expresszív szikárságát képviseli (Schrei-Expressionismus)” – írja Illés László, kinek ezúton mondok köszönetet, hogy kérésemre véleményezte kéziratomat.
- 24 SZABOLCSI, i. m., 510. (Vö. 10. jegyzet)
- 25 BUREK, Tomasz, *Milyen irodalomtörténet kell ma nekünk?*, ford. MIHÁLYI Zsuzsa, Helikon, 1993, 447–459.
- 26 Uo., 454.
- 27 *Dekonstruáljuk a Halotti Beszédet*, Új Írás, 1987, 6. sz., 65–85. – *Négy utolsó verssor*, It 1993, 152–213. – *Numen adest. A „mondhatatlan” Arany szövegeiben*, It 1993, 704–760. – *A leglaposabb epifánia, avagy Arany-versek máslléte*, Orpheus, 1993, 4. sz., 204–220. – *Lírikus rejtezkedés (Arany-líra máslléte)*, Literatura, 1994, 44–72.
- 28 PETŐFI S. János, *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet–Szemiotikai textológia)*, Szeged, Gold Press, 1991, 21. – Az önzáró típusról I. SZILI József, *A szövegsszimmetria topológiája avagy önszerkesztő és önzáró szövegstruktúrák a 19. századi magyar lírában*. ItK, 1994, 610–638.
- 29 CSAPLÁR Ferenc, *Kassák körei. Az európai avantgarde mozgalomban*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 84.
- 30 SZABOLCSI Miklós, *Érik a fény – József Attila élete és pályája 1923–1927*, Bp., Akadémiai, 1977, 184.
- 31 *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1966, 878.
- 32 Uo., 446.
- 33 BORI Imre, *A szecessziótól a dadaig. A magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma*, Újvidék, Forum, 1969, 132.
- 34 Uo., 134.
- 35 Uo., 136.
- 36 Uo., 134.
- 37 Uo., 136.
- 38 Uo.

„iramló fényt a tengeren”  
(Menekülés- és teremtésmítosz József Attila lírájában)

A huszadik századi költő egyik lehetséges menekülésmítosza a csönd, a hallgatás világa: a csönd állapotában a költő nyelven túli nyelven tud megszólalni; a Pilinszky János megfogalmazta néma beszéd el nem érhető, de megkísérélhető elvének érvényesülése kegyelmi állapot, s mint ilyen, a teremtés lehetősége. Ezt példázza kitűnően József Attila egy különös verse, melynek címe nem a megszokott helyen, a szöveg fölött, hanem a szövegben található:

Íme, itt a költeményem,  
Ez a második sora.  
K betűkkel szól keményen  
címe: „Költőnk és Kora”.

Különösen a második sor az, amely a költői nyelvet új helyzetbe hozza; benne a nyelvi jelsor önmagát jelöli. Íme, a kegyelmi állapot, a teljes jelazonosság állapota: a teremtés lehetősége és kényszere. S a költő nem is tesz mást, mint teremt: önnönmagát, viszonylatait s a köré létfeltételéül szükséges teljes univerzumot: „Én a széken, az a földön / és a Föld a Nap alatt, / a naprendszer meg a börtön / csillagzatokkal halad – / mindenség a semmi-ségbe, / mint fordítva, bennem épp e / gondolat.” Ez a vers az utolsó, melyet nyomtatásban még látott a költő, nem sokkal halála előtt.

Fölmerülhet a kérdés, vajon a teremtés motívuma maga mennyire foglalkoztatta a költőt? A kérdésre úgy adhatnánk választ, ha nyomon követnénk az őselem-szimbolika törvényei szerint építkező verseket, illetve a négy őselem: a föld, a levegő, a víz és a tűz motívumát, illetve archetípusát,<sup>1</sup> ezek ugyanis föl-fölcsillannak már a legkorábbi versekben is, s végigkísérik az egész életművet; mégis választunk közülük, mégpedig a víz, pontosabban a tenger képét-képzetét, annál is inkább, mert a korai művek e vonatkozásban is Adyt követik, aki pedig ebben is az első jellegzetesen modern magyar költő.

A modernség rehabilitálta ugyanis a romantikának, a lázongások irodalmának e legkedvesebb kísérő, táji motívumát: a tengernek a képét. Ott zúgott

a tenger már a Sturm und Drang Goethéjének költészetében, ott Byron verseiben; elkísérte magányos útján Coleridge „vén tengerészét” s Shelley Alastorát, ott hánykolódott Heine, Lermontov, Poe költeményeiben, feltűnt Wagner „bolygó hollandijának” homályló dallamában, s mintegy új életre kelt, uralkodó lett a modernség új arcú romantikájában. A tenger volt a főhős Baudelaire pusztulást s újat együtt vállaló, merész, céltalan utazásaiban, végtelenjét idézték Nietzsche más partok után vágyódó Kolumbus-dalai, s Lautreamont szédült, örült víziói. Távoli nagy vizek hívását hallotta Henri de Régnier és Tristan Corbière, „az óceán bohémja”, s mint mindennek a betetőzője, megjelent Rimbaud úrbe táncoló „részeg hajója”.<sup>2</sup> S feltűnt – mint Király István írja – „a végtelen vizek hagyományos, szép szimbóluma rögtön az induláskor Ady Endre lírájában is. Már az első igazi Ady-kötet verseiben, az *Új versekben* ott kéklott a tenger. S a pálya végéig, »az utolsó hajóig« hallatszott zúgása. Paradox módon – s épp ezért jellemzőn – uralkodó lett egy tengerek nélküli ország lírikusánál a tenger motívuma. ...a lényeg mindig azonos maradt: a teljes életnek, a végtelennek vágyát, félelmét, veszélyét – a nagy kihívást hozta ez a zárt, emberi világba.” Király szerint nem – illetve elsősorban nem – irodalmi reminiscenciaként került Adyhoz a tenger motívuma: 1904 őszén, Nizzában járva, két hónapon át szinte együtt élt vele: néhány héten át a Léda-szerelemmel s Baudelaire-rel, a végtelen vágyak kemény, tiszta költőjével, s az ő versei – *A fároszok, Az ember és a tenger, Moesta et errabunda* – hatására is kísértette a *Messze* ígérete. „A korlátok közé kényszerült élet – jelképesen mintegy – vágyón a parton állt, s figyelt a habok hívó zúgására. »Tengerpart, alkony, kis hotelszoba« volt a »daloló vad tengert« hallgató, magányos vágynak az elrendelt díszlete. »Pálmás parton« tűnt fel a bámuló nézők előtt a tenger »vörös szárnyú, nagy, vízi szekere«. »Sötét vizek partján« kellett birkóznia. Partra kényszerülten élt a magyar ugar fáradt száműzöttje, s azt a percet idézte, várta, mikor újból, bátran nekivághat majd az ismeretlennek, s előtörhet »nagy szűzi vizekre«, »boldog nagy vizekre«, mikor ha holtan is, de tengerre vágthatat vele a komor »vörös bárka«. »Más ég alatt szűz hajnalokon, lármás habokon« akart élni, a »szent nagy Óceánba« kívánt befutni az avantgarde lélek csilapíthatatlan nyugtalansága.”<sup>3</sup> (Az idézett versek: *Egyedül a tengerrel, Vörös szekér a tengeren, Sötét vizek partján, Várnak reánk Délen, Harc a nagyúrral, Új vizeken járok, Rettegek az élettől, Teremtés a tengeren, Így szólna a szám, Értől az Óceánig.*)

A fiatal József Attila Adyt követi nemcsak a motívumkezelésben, de helyenként még a megfogalmazásmódban, a pátoszt sem nélkülöző magatartásban is: „szép szűzi tó” képe jelenik meg az *Ezerfárosznyi végzetben*, az

Útrahívásban pedig egyszerre érezzük meg Rimbaud, Baudelaire s Ady vágyainak újrafogalmazódását:

Libbenő, lágy árnyad az ár locsolja –  
csolnakom ring, szállna az útra máris!  
Ó, hiszen vár engem a messzi szépség  
szűz kikötője!

Ezekben a korai versekben „Harsog a *tenger*, árad a *tenger*” (*Végtelen óta*), „Rengő csoda a *Tenger!*” (*Tengerhez*), még a Csend is „Riasztó, mint a föl-morajló *tenger*”. Hatalmas kamaszenergia, lelkesedés munkál e sorokban, s követelő kérdéseiben: „Hát hol az a *tenger*, amelyik / Ily kedvvel ringatna gyönyörű hajót”? (*Tüntetés*), még ha megszólalnak közhelyes utánérzések is: „Lelked ... Ringatózik mély *tenger* ölében” (*Hozzá!*). Adyra mutat vissza, ahogy várja a lélek, „hátha *partot* ér” (*Lélekszirten*), vagy ahogy a biztonság féltését: „S elsüllyedünk, ha nincsen *partunk*” (*Szép lobogóval, vagy anélkül*), a biztonság utáni vágyat megfogalmazza: „S de furcsa állat a magános ember, / Szeretne látni büszke *partokat*” (*A gyerekszemű élet-tavon*).

Igazi egyéni mozzanatok azok a versek mutatnak, amelyekben bibliaira, zsoltárosra fordul a hangja: „S megcsöndesülnek mind az Óceánok ... Az én számról friss források fakadnak” (*Tanítások*), „Hát gondoljatok a hárfaszemű fiatalokra, szegények / Nincs, aki friss, tiszta vízzel borulna rá ártatlan életükre” (*Én dobtam*). Ekkor már – 1926-tól – a primitív teremtésmítoszok szemléletének megfelelően, egyértelműen női princípiumként jelenik meg a víz, mint a *Szeretők lázadásában* is:

S a víz a sok vad ajándéktól  
kijön értük, előnti őket,  
hanem hiába zúg, zúgása  
erősíti az éneklőket.

A lányok dalát: *Tenger vagyunk*,  
keserű só vagytok ti bennünk, –  
a fiúk dalát: *Partok vagyunk*,  
keserű tenger vagytok bennünk. –

S a víz habzó, kibomlott kontyán  
ragyogó holtakat ringat csengve,  
és háborogván emlékezik  
az elcsöndesült szerelemre.

Hasonló megoldással találkozunk másutt is: „De én nem vagyok fáradt, kedvesem – / Csak a *tenger* jött el a küszöbömig.” (*Csak a tenger jött el*) Szinte csak variációnak látszik a *Négyen ugrottunk a vízbe*, amelyben szintén a víz és a föld kap hangsúlyos szerepet, mindkettő mint női princípium: „Négyen ugrottunk vízbe. A habok / Szivünkben zúgnak, zubognak, fehér / Tarajuk lobog, mint kigyulladt zászlók. [...] Az áldott anyaföldet más ki vinné / Friss karjaiban, testében, szívében, / ilyen erőt-foganó, tiszta nászba?” József Attila világképében ezé, a víz–föld elem párosé a prioritás, mégpedig úgy, hogy a földet inkább a halál képzetköréhez, a vizet pedig a születéshez, termékenységhoz, szexualitáshoz társítja a költő.

Emlékezzünk csak, hogyan történik az ég és a föld, a víz és a föld isteni elválasztása, a teremtés: „Kezdetben teremté Isten az eget és a földet. A föld pedig kietlen és pusztá vala és setétség vala a mélység színén és az Isten Lelke lebeg vala a vizek felett. És monda Isten: Legyen világosság: és lőn világosság. És látá Isten, hogy jó a világosság; és elválasztá Isten a világosságot a setétségtől. És nevezé Isten a világosságot nappalnak és a setétséget nevezé éjszakának: és lőn este és lőn reggel: első nap. És monda Isten: Legyen mennyezet a víz között, amely elválassza a vizeket a vizektől. Teremté tehát Isten a mennyezetet és elválasztá a mennyezet alatt való vizeket, a mennyezet felett való vizektől. És úgy lőn. És nevezé Isten a mennyezetet égnek: és lőn este és lőn reggel, második nap. És monda Isten: Gyűljenek egybe az ég alatt való vizek egy helyre, hogy tessék meg a száraz. És úgy lőn. És nevezé Isten a szárazat földnek; az egybegyűlt vizeket pedig tengernek nevezé. És látá Isten, hogy jó.”<sup>4</sup> A József Attila-i értelmezés is hasonló, de az elválasztás-elválasztódás jelképezheti a gyermeknek az anyatestből való kiszakadását is, ezért van, hogy a föld úgy vágyik vissza a vízbe, mint férfi az asszonyölbe, ez a magyarázata a korai versek felfokozott, kérkedő – többnyire a világteremtés ürügyén megnyilvánuló – szexualitásának, falikus szimbólumok gyakori szerepeltetésének (kalapács, gerely, torony, páncélvonal, hal, szomorúfűz); igen gyakori kép a vízbe (tóba, folyóba, patakba, tengerbe) hulló tárgy vagy élőlény (kő, meteor, madár). Az idevonatkozó legjellemzőbb darabokat is ekkor írja (*Kovács, A csapat, Hivogató*). A világteremtés első, extenzív szakaszának művei ezek, közülük programversnek *A világ megteremtése*, *A Kozmosz éneke* című szonettkoszorú és a *Medáliák* tekinthető, ezekben a költő mintegy előadja a maga szabályos teremtéstörténetét, mégpedig úgy, hogy e művei már megelőlegezik az érett korszakot, szoros szálakkal kötődnek a késői költeményekhez: „Külön világot alkotok magam. / Mert mint baktériumnak csepp is *tenger*, / Idegen, messzi bolygó minden ember, / Kinek csak álma, vágya, gondja van.” (*A Kozmosz éneke*)

Van olyan korai verse is, melyben keserű-groteszk iróniával utal menny és pokol kettősségére is: „Pokolbeli gonosz tenger vonagló agyunk / S világtalan angyalaink mi magunk vagyunk.” (*Minden rendű emberi dolgokhoz*)

1927-ben született a baráthoz szóló vers, a *Két vázlat* második darabja, a *Németh Andor*:

Egy nagyon tiszta vízcseppet  
dörgöljete a szemire –  
harminchat éve várja már  
térden a kétpúpú teve.

Lidi, főzz neki húslevest,  
rabbi, mondj neki kabbalát,  
vegyetek békákat neki,  
hogy legyen népe legalább.

Vad ágyúszóval vágatott  
gyöngyház-korán a tenger át,  
két fürtjén őrzi a leölt  
halacskák szürke sóhaját.

A harmadik szakaszt Hankiss Elemér mint József Attila első, már tökéletesen megszerkesztett komplex képét vizsgálta. Értelmezése szerint a „gyöngyház-korán” metaforikus jelző azt mutatja, hogy a gyerekkor éppoly sebezhető, éppoly gyöngyösen fénylő, mint a kagyló, e jelzőtől függ egy újabb metafora, a „tenger”, mely úgy veszi körül, s úgy rejti magában a gyöngyházkagylót, mint az élet, a világ a növekvő gyermeket. Ez a tenger azonban ahelyett, hogy rejtette, óvta, táplálta volna a kagylót, „átvágatott” rajta, mégpedig ágyúszóval, a háborúra utalva, mely átdübörgött a vers hőisének ifjúkorán, a szakasz-záró metatézis pedig a szürke mundéros, s a halálban szürkére sápadó katonák metaforája („halacskák szürke sóhaját”).<sup>5</sup> Hankiss gondolatmenetét „igazolni” látszik Németh Andor nem sokkal a költő halála után született írása. „Mikor József Attilával megismerkedtem, mindketten végtelenül elhagyatottak voltunk. [...] Találkozásunk évében még mélységesen rám nehezedett a Fekete kolostorban töltött évek melankóliája. Az Atlanti-óceán partközeli szigetein egy középkori klostrom, majd egy III. Napóleon korabeli erődítmény magányában borongtam végig a világháborút, magamba süppedve és végképpen feladva magamat. Mindez hangosan kiabált magatartásomból és minek-jeimből.” Németh Andor szerint ezt summázzák szépséggé a költő sorai. „Nem tudtam beszélni – folytatja – soha

ezekről az évekről, ma sem tudok. Valami dermedt közömbösség fagyott rám, valami életuntság, amit érzéketlenségnek is lehet, ha tetszik, minősíteni. A gyöngyház vastag, áttörhetetlen kéregként rakódott a kedélyem köré. [...] Ezért vár ma is még, s nyilván hiába, a kétpúpú teve, bármily szolgálatkészen térdel is előttem... Ő vinne, bizonytalannal vinne. De valami visszatart attól, hogy elhelyezkedjem púpjai között... Talán ez is azért van, mert nem tudok sírni. Innen az első két sor, a mindennél fontosabb: *Egy nagyon tiszta vízcseppet dörgöljete a szemire.*" A teljes szöveget értelmezi, találkozásai, barátságuk történetéből fejt föl a vers élményanyagát s végül így fejezi be írását: „Jó a vers? Nem tudom. Akár az, akár nem az, József Attila féltő barátságának meghatározó megnyilatkozása számomra. S ami az igazi titkokat illeti, nyilván azok az igazi titkok benne, amikre itt otrombán rávillantottam. A versekkel is úgy vagyunk, mint az álmokkal. Amiről én beszéltem, az még mindig csak a manifeszt tartalom. A mélység, a titok nem itt van, hanem egy réteggel mélyebben, ott, ahova még az emlékező elemzés kutató sugara sem tud lehatolni...”<sup>6</sup>

Hogy valóban a késői versek élményvilága felé mutatnak már e művek, arra szép bizonyíték egyik töredéke, mely így szól: „Örökkön háborog a tenger / örökkön zúgnak a lombok / örökkön fájdalmas az ember / örökkön kicsik a dolgok.” Németh Andorhoz visszatér még versben a költő, s érdekes módon, mindkét esetben él a víz motívumával-képzetével; a feltehetően 1932-ben írt *Balladában* így: „Vízcsepp az ég, viszi a szél / *Ajánlás:* / Legalább N. A. sejtse meg / Ki izlelő nyelven beszél / E gorgonzola-versemet.” A másik vers József Attila „esztétikai testamentumának tekinthető nagy költeménye”, az *Ars poetica*:

Költő vagyok – mit érdekelne  
engem a költészet maga?  
Nem volna szép, ha égre kelne  
az éji folyó csillaga.

Az idő lassan elszivárog,  
nem lógok a mesék tején,  
hörpintek valódi világot,  
habzó éggel a tetején.

Szép a forrás – fürödni abban!  
A nyugalom, a remegés  
egymást öleli s kél a habban  
kecsesen okos csevegés.



Ez a Németh Andornak ajánlott vers azonban már 1937 kora tavaszán íródott, akkor, amikor a költő immáron másként, de újrafogalmazza teremtésmítoszát, a vers befejezése szerint hittel: „Én mondon: Még nem nagy az ember. / De képzeli, hát szertelen. / Kisérje két szülője szemmel: / a szellem és a szerelem!”

Mint látható, a teremtés, a tenger, a víz motívuma a korai és a késői költészetben releváns. Magyarázatot erre a következőkben látok: a Vágó Mártával történt megismerkedés idejétől kezdve fölerősödnek költészetének bensőségesebb hangjai, a nagy archetipikus szimbólumok-képzetek – a jellegzetesen József Attila-i arányosság-igénynek megfelelően – emberi léptékűvé kicsinyülnek; e szemléleti változást úgy is felfoghatjuk, hogy a makrokozmosz megteremtésébe belefáradó lélek törvényszerűen fordul saját mikrokozmosza felé, mintegy „új bőrbe” bújjik, költészetét inkább az apró lények, miniatűrök antropomorfizálása kezdi jellemezni. Logikus e szemléletváltás, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy korai korszakának világokat mozgató lírája óhatatlanul összekapcsolódott a kor divatos expresszív jellegű, biblikus, Walt Whitman-es, kassákos öblös szónokiasságával, de emberi érés eredménye is lehet a gesztus: a harsány, széles ecsetvonásokkal megrajzolt nagyléptékű vázlat után az intenzív világteremtésnek igyekszik szentelni figyelmét a költő, az volt fontos, hogy kozmikus látvatokból alászálló, „tárgyasulni” vágó költészete megtalálja tárgyait.<sup>7</sup>

Csakhogy a teremtés szándéka szinte meghiúsulni látszik, a motívumok új, negatív értelmezést nyernek, az elemekkel mintha hirtelen történt volna valami. A legszembetűnőbb a levegő állapotának megváltozása a szél motívumában, mely mindig is fontos volt József Attilának, különösen az anyaversekben: „A szegényasszony rég halott már, / de fiát a szél el nem hagyja” (*Április 11*, 1925). Most sem hagyja el, de lelassul, elcsendesedik, csupán leng, hull, remeg, ing, száll, hömpölyög, lengedez. A nyugtalan szél mindig is az izgága, mindenhová befurakodó értelem metaforája volt József Attilánál, ha lelassul, azért teszi, hogy átadja helyét a kontemplációnak, a nyugodt és bölcs szemlélődésnek, a számadásnak, a mérésnek és megmértetésnek (*Holt vidék, Külvárosi éj, Téli éjszaka, Elégia*). De, mit is tesz a szél? Az ól aajtáját babrálja (*Holt vidék*), tovaringatja a zümmögő időt (*Határ*), kóbor kutyaként jár (*Külvárosi éj*), lebeg lebontva (*Ritkás erdő alatt*), de a legkülönösebb metafora mégis ez: „Csontos öreg nő ez a szél”; tétova, tűnődő, kiszolgáltatott és aszexuális. A vers, melyben olvasható, a Németh Andornak szóló *Ballada* szomszédságában született *Sárga füvek*. Emlékezzünk csak ismét a teremtésre, mégpedig a harmadik napra: „Azután monda Isten: Hajtson a föld gyenge fűvet, maghozó fűvet, gyümölcsfát, amely gyümölcsöt hozzon

az ő neme szerint, amelyben legyen néki magva e földön. És úgy lőn. Hajta tehát a föld gyenge füvet, maghozó füvet az ő neme szerint és gyümölcsstermő fát, amelynek gyümölcsében mag van az ő neme szerint. És látá Isten, hogy jó. És lőn este és lőn reggel, harmadik nap.” Ugyanez a „gyenge fű” így formálódik meg a József Attila-versben:

Sárga füvek a homokon  
Csontos öreg nő ez a szél  
A tócsa ideges barom  
A tenger nyugodt, elbeszél

Dúdolom halk leltáromat  
Hazám az eladott kabát  
Buckákra omlott alkonyat  
Nincs szívem folytatni tovább

Csillan a nyüzsögő idő  
Koralszirtje, a holt világ  
A nyirfa, a bérház, a nő  
Az áramló kék égen át

Az első szakasz változatának látszik csak a következő is: „Sárga füvek a homokon, a dél / szikrázik, / elült, lefolyt a tors között a szél, / a tócsa bőre ráng idegesen.”

Lássuk tehát, mi történik a vízzel! Hogy jéggé, hóvá lesz, önmagában még nem furcsa, de az már meglepő, hogy tiszta vizet feltűnően keveset találunk: homokkal, porral keveredik, tócsákba gyűlik, nyirkosítja a falakat, lucskosítja a szalmát, gödör fenekén áll (*Határ, Külvárosi éj, Reménytelenül, A város peremén, Eszmélet, Nyári délután*), vagy „nyeli” a szél „nagy, lógó nyelvével”. Az ekkor írt töredékekben is „a tó jegét kásás hó fedi”, sőt összekapcsolódik a költő halálképzetével is: „Kásásodik a víz, kialakul a jég / és bűneim halállá állnak össze.” Teremtés helyett ebben az időszakban „Töredeznek a világ pántjai”, s nincs reggel és este: „Az ágakról, mint fátyol, lóg a szél, / szürkület.”, „A csipogó árnyakból fiókait / összegyűjti a szürkület.” Hideg, fagyos világ vesz körül bennünket, a teljes univerzum e képzetekkel terhes:

Idegeim elmeritem,  
mint a hálót,  
hust fogni s a nehéz vizen  
könnyű álmot.  
[...]

Kiterített fagyos háló  
az ég, ragyog –  
jeges bogai szikrázón  
a csillagok.

(Háló)

A víz azonban nemcsak a földdel elegyedhet, hanem a levegővel is: jellemző formái a köd, a pára, a gőz. A köd is egyik fő motívuma az életműnek, kapcsolatba hozható a csönddel (*Ködből, csöndből*) és a semmivel (*Óda*), egyébként pedig tekinthetjük az ősvíz vagy magzatvíz emlékének; az anyasággal való kapcsolata nyilvánvaló: a képzettársítások közt szerepel az anyatej is („a köd szoptató melle buggyan” [*Ritkás erdő alatt*]; „csüggedten várják a fák a sebes, apadt mellű ködöt” [*Fák*]). A pára, a felhő általában, mint elpárolgott víz, a szublimált vagy szublimálandó ösztönöket jelenti, hasonló értelemben jelenik meg a gőz (*Eszmélet*), ám hangulata természetszerűleg füledtebb. A negyedik őselem, a tűz is hasonló „metamorfózison” megy keresztül: immár kiégett tűznek látszik, többnyire korom, füst formájában. *A város peremén* valósággal tobzódik e képzetekben: „Ily kormos, nagy szívet / az látott, hallott, ki napot látott / füstjében fulladni meg”, „puha szárnyakon száll a korom”; még a sursum corda liturgiai fordulata is őrizi a motívumot: „Föl a szíved, / füstölögjön odafönt!” A *Külvárosi éjben* és az *Elégiában* is találunk példát: „Szegények éje! Légy szemem, / füstölögj itt a szívemen!”, „Mint ólmos ég alatt, lecsapódva, telten, / füst száll szomorú táj felett”.

Egyetlen vers van, mely szinte minden vonatkozásban „kilóg a sorból”, s ez az *Óda*, mely feleselni próbál a kiégett világgal: „Szeretlek [...], mint lángot a lélek, test a nyugalmat.” A tűz, a láng a lélek egyik állapota, a másik pedig – mint a *Falu* mutatja – a füst, a szállongó korom: „...Lámpát gyújtanak az asszonyok. / És erőlködve, rángva, / égbe röppenne, mint elnyomott / lélek, a lángja. / El is lobban mind...” Az *Óda* kivételnek számít a teremtés szempontjából is, sugallva, hogy csak az örökkévalóság szempontjából ítéltető meg minden a szerelem pillanatában: „Hullámzó dombok emelkednek, / csillagképek rezegnek benned, / tavak mozdulnak, munkálnak gyarak, sűrög millió élő állat”, hogy a vers végén a szerelem szeretetté csendesülhessen a *Mellékdal* „Csobog a langyos víz, fürödj meg!” felszólításában.

A késői versekben újra fölerősödik az újratelemtődés szándéka, ezt mutatja az „új világ” motívumának megjelenése is. E korszak idevonatkozó

programversének mondható a [*Zöld napsütés hintált...*], mely visszamatat a korai *Medáliákra* és *A világ teremtésére*:

Zöld napsütés hintált a tenger lágy, habos vizén,  
meztelenül, vigan, nagy messzi beúsztam biz én,  
a fényes ég, a csipke víz pólyája testemen,  
bölcsőben fekvé ringtam ott, behunyva két szemem.

Én nem tudom, hogyan, mi volt. A locska őselem,  
a víz kihült és nagy hideg zuhant rám hirtelen.  
Szivemből rémület szökkelt, mint bokorból a vad,  
kiáltottam vón s keserűn szájon vágott a hab.

A hátam mögött szüntelen valami ordított.  
Iszonyúbb volt, mint óriási tarajos gyikok  
csordája, az a tenger ott s én küzdöttem vele,  
elfeledtem, hogy mit sem ér az ember élete.

Usztam vagy usztam volna, ám úgy értem partot ott,  
hogy vert a hullám s végül egy hatalmas kidobott.

A vers keletkezési idejéről, körülményeiről nem tudunk bizonyosat, azonban a korábbi feltételezésekkel<sup>8</sup> szemben úgy vélem, még a gyerekkorinál is korábbi időszakot idéz meg s nem más, mint a lehetetlen megfogalmazása; egy olyan állapot leírása, melyről az akkor még csupán ösztönlényként élő ember nem tud semmit, ez – még a születés pillanatát is megelőző, az anyaméhbeli állapot.<sup>9</sup>

Nem e versben formálja meg először a költő e vágyát: újraélni a létezés harmóniájának naivan tiszta élményét, ezt tette már a *Medáliákban* is: „Elefánt voltam, jámbor és szegény, / hűvös és bölcs vizeket ittam én, / a dombon álltam s ormányommal ott / megsímogattam a holdat, a napot, / és fölnyujtottam ajkukhoz a fát, – / a zöld cincért, a kígyót, a kovát, – / Most lelkem: ember – mennyem odavan, / szörnyű fülekkel legyezem magam –.” Itt is a születés előtti lét s maga a születés, illetve a mágikus és természeti elemek felsorakoztatásával a teremtés fogalmazódik meg. A nappal és holddal megjelenített zárt univerzum birtoklása olyanfajta kozmikus-ságot jelent, mely a születés által véglegesen elvész, „mennyem odavan”, ahogy a költő mondja. De a *Medáliák* mellett ezt fogalmazza meg a költő a *Vallomás* első tételében is: „Körülnézek, – benne vagyok a világban, mint

egy mérhetetlen szeretetben. Mellem dagad, úgy érzem, semmi dolgom. Torkomból a görcs alászáll, s ha ez az állapot tarthatna, bizonyára föloszlana egész testemben, epikusan, képben objektiválva ezt az érzést: gyermek vagyok az anyatestben.” – Igen, gyermek az anyatestben, ez József Attila a vers első szakaszában is; visszatér a költő az ősharmóniához, s egyes szám első személyben fogalmazza meg az ember első ösztönös létélményét, gyánútlanágát, otthonosságérzését az őt körülvevő „világban”. Személyesség, nem pusztán ösztönösen átéltté akarja váltani a „felidézett” pillanatokot, erre utal az is, hogy az eredeti „Zöld napsütés játszott a tenger lágy, habos vizén” sor igéjét átírja a sort személyesebbé, rá közvetlenebbül vonatkozó tárgyias igével: „hintált”. A verset kezdő jelzős szerkezet – „zöld napsütés” – is szinte álomszerűnek, irracionálisnak mutatja az örökkévalónak tűnő pillanatokot. Álomszerű ez az állapot, „idilli”, ember és környezetének olyan szerves összekapcsolódása, eggyéolvadása, mint amelyet *A szocializmus állásáról* sorai sugalltak: „Fák közt, / virág közt / ülök egy padon. / Kotyogok mint elhagyott csolnak, / sok lágy levegő locsolgat – / a szabadság nagy csendjét hallgatom. / S valami furcsa módon / nyitott szemmel érzem, / hogy testként folytatodom / a külső világban – / nem a fűben, a fákban, / hanem az egészben.” A [*Zöld napsütés hintált...*] első versszakából is hasonló biztonságérzet, derű, nyugalom árad, a „lírai hősnék” és környezetének – a teljességet, a világ egészét jelentő anyaméhnek – a meghitt kapcsolata sugárzik, a bibliai teremtésnek az a harmóniája ez, amellyel az *Eszmélet* első tételében is találkozhatunk: „Földtől eloldja az eget / a hajnal s tiszta, lágy szavára / a bogarak, a gyerekek / kipörögnek a napvilágra; / a levegőben semmi pára, / a csilló könnyűség lebeg! / Az éjjel rászálltak a fákra, / mint kis lepkék, a levelek.” Azonos jelzője is van a három versnek: „sok lágy levegő locsolgat” – írja az *Alkalmi vers*, a hajnal „tiszta, lágy szavára” utal az *Eszmélet*, „a tenger lágy, habos vizéről” szól a [*Zöld napsütés hintált...*]. A jellegzetes jelző már önmagában is a jóság, naivitás, melegség, otthonosság, bizalom jelentését hordozza.<sup>10</sup> Hogy többről van szó, hogy az ősharmónia, a „teljes harmónia” itt egyúttal az anyaméh biztonságát is jelenti a még meg nem született gyermek számára, hogy az ösztönös létérzékelés naiv örömét a felnőtt a magzatba vetíti vissza, azt bizonyítják a határozók: „meztelenül, vigan”, de jelzik ezt a versszakzáró metafora elemei, a „pólya”, a „bölcső” s a „ringtam” anyaidéző jelentéstartománya és a szövegmodosítások is. A harmadik–negyedik sor eredetileg fordított sorrendben s így szólt: „hanyatt feküdve ringtam ott, behunyva két szemem, / a fényes ég, a csipke víz ru” – s itt azonnal átjavította a költő a szakasz utolsó szavát, mely eredetileg bizonyára „ruhája” lett volna, s így írta végül: „pólyája”. A „hanyatt feküd-

ve” szerkezetet is a gyermeket közvetlenebbül idéző kifejezésre cserélte: „bölcsőben fekvő”.

A második szakasz hirtelen jelentőset fordít a versen, az élére került személyes névmás megtorpanója, a tagadószó s a hozzákapcsolódó ige („nem tudom”) megmerevíti, az egymás mellé helyezett kérdőszók („hogyan, mi”) pedig már valami új, az eddigiektől eltérő érzelmi tartomány felé viszik a verset; a döbbenet, melyet a harmónia és derű hirtelen megszűnése okoz, a formában is észlelhető: míg a lágy, puha dallamú első szakasz egyetlen hosszú mondat, addig a második szakasz három, a harmadik szakasz pedig két mondatból áll. A második versszak élén álló mondat nincs még egy verssornyi sem, s a verssor második fele is egy negatív értéket hordozó jelzőből („locska”) s az előző szakaszra visszautaló főnévből („őselem”) áll.

Óriási a különbség a két szakasz közt. Az első szakasz visszautalni látszott a *Vallomás* első tételére, a következő két szakasz pedig a próza második tételére alludál: „Gyermek vagyok az anyatestben? A kérdés maga visszahozza a hisztérikus görcsöt a torkomba. Szó sincs róla, hogy magzat volnék! Magzat, melyet a világ visel? A világ nem végzi el helyettem az anyagcserét! Idegen tárgyak kellene, hogy élhessek, meg kell telnem és ki kell ürülnöm, hogy ismét megtelhessek a kiürülés végett. Amily magától értetődő élet és boldogság volna az élet az 1. [tétel] szerint, olyan értelmetlenség és boldogtalanság az élet így.” De honnan e hisztérikus görcs, e rettenet („rémület szökellt”), hiszen még mindig ugyanazon a létszinten mozog a vers? Az első szakasz pozitív elemei azonban negatívvá válnak, a „lágy, habos víz” itt „locska őselem” lesz, s egy hideggé vált világ veszi körül a lírai hőst („a víz kihűlt és nagy hideg zuhant rám hirtelen”), a változás gyorsaságát, a magzattal szembeni kíméletlenségét mutatja a kívülről jövő mozgást érzékeltető ige, a hideg jelentését pedig még fokozza is a jelzője s végül a határozó is zaklatottá teszi a szakaszt, a harmadik–negyedik sor pedig a körülmények hirtelen megváltozásával szembeni tehetetlenséget, kiszolgáltatottságot és a harmónia elvesztésével járó fájdalmat panaszolja. A születés előtti lét utolsó pillanatát érzékelteti az utolsó sor archaizáló igei szerkezete, a „kiáltottam vón”, a „locska őselem” pedig a magzattvíz, kihűlése a harmónia megszűnte, azaz a szülés–születés megkezdődése; az első versszak harmóniájával, végtelenség-érzetével szemben a második a bizonyosság, a valóra ébredés megsejtése. Érdekes, hogy a *Medáliák* második szakaszában is a kéziratban a „most lelkem: ember – mennyem odavan” helyén ez állt: „a csillag rázuhan”; ez az elháríthatatlan katasztrófa képzetét kelti, az élet szinte rázuhan az emberre, ez jelentheti a születéssel járó megrázkódtatást s a tragikus létet is.<sup>11</sup>

A harmadik szakasz pedig a magzat első igazi nagy félelme – magától az élettől, mely mint halál jelenik meg érzékei, ösztöne számára, szemben azzal a harmóniával, nyugalommal, melyben eddig „élt”, melyet eddig életként érzékelt, „értelmezett”, a szülés-születés páros küzdelmének vagyunk itt is tanúi, mint a *Nagyon fáj* soraiban: „A csecsemő is szenved, ha szül a nő. / Páros kint enyhíthet alázat.” A rettenet tovább fokozódik, mint a „szüntelen” határozó mutatja, állandósul, a lírai hős tehetetlenül szenved el a vele történeteket, először csak a harmadik sorban védekezik a magzat a tengerrel szemben, mely szinte szörnyként, „mint óriási tarajos gyíkok csordája” jelenik meg számára. A védekezés mozzanata érzékelhető a két utolsó sorban is („én küzdöttem vele, / elfeledtem, hogy mit sem ér az ember élete”): a haláltól való félelem segíti az élethez a magzatot. Ez ugyanaz a mozzanat, mely a felnőttnek a felismerés pillanatát jelenti, mint a *Modern szonett*ben: „Életben tart a halálfélelem. / (E nehéz percben ismerek magamra.)” Ezek az első ösztönös „eszmélés” percei.

A vers utolsó két sora pedig a folyamat végét, a megszületés pillanatát sugallja a magzat „nézőpontjából”:

Usztam, vagy usztam volna, ám úgy értem partot ott,  
hogy vert a hullám s végül egy hatalmas kidobott.

A küzdelem folytatódik, de hiábavaló, hogy végül a megújuló szenvedések árán a természet, a „törvény” győzedelmeskedjék, s megszülessék, világra jöjjön a magzat: egy zárt, harmonikus, derűs világból egy tág, ismeretlen világba kerül, ezt érezteti már maga az utolsó ige, de még inkább a hozzákapcsolódó igekötő irányultsága („kidobott”).

A tenger és a part motívuma az ez idő tájt írt versekben gyakran szerepel, s a fentebb értelmezetthez hasonló jelentésben. A *Csak most* című versben az új világba tartó költő így ír: „Elenyésztek a régi partok, / nem ödöngök zajuk-bajukban: / az emberarcok mélyiről / új értelem szegélye bukkan.” A születés-teremtés képzetköréhez kapcsolódik a motívum az *Aki szeretni gyáva* vagy utolsó két sorában is: „Egykor egy sejt a tengerben kikelt, / hadd jusson el már örökös öledhez!” Az *Elmaradt ölelés miatt* panaszos szentenciájában és hiánytudatában is ezzel a képzetel találkozunk: „De mélyben, egyben él, aki szeret. [...] s nem is uszhattam a sodorral szembe / kedves öledben!... Hol volt az öled?...” Az egész, a teljesség megfogalmazásához hívja segítségül a képzetet a *Már régesrég* című versben is:

Már régesrég rájöttem én,  
kétéltü vagyok, mint a béka.  
A zúgó egek fenekén  
lapulok most, e költemény  
szorongó lelkem buboréka.  
[...]  
Mint a halak s az istenek  
*tengerben* és egekben élek.

*Tengerem* ölelő karok  
meleg homályú, lágy világa.  
Egem az ésszel fölfogott  
emberiség világossága.

S ott vannak e motívumok a *Flórának*, a *Bukj föl az árból* s a *Jelenet egy büntetőtörvényszéki tárgyalás irataiból* soraiban is, az utóbbinak van a legközvetlenebb motivikus kapcsolata a [*Zöld napsütés hintált...*] gondolatmenetével. A vádló szavaiból idézünk:

Mit vall be? amit mind tudunk már –  
iramló fényt a *tengeren*,  
de bűne íze (rengve lenn)  
fogai s ínye között bujkál!  
[...]  
Arcátlan szenvedő! Nem átalsz  
rettegni kínod örömét.  
*A tengerfenék gyönyörét.*

Hogy a [*Zöld napsütés hintált...*] sorait egy tengerparti fürdésemlék felidézéseként értelmezték, abban éppen Németh Andor játszott nagy szerepet: 1938-ban, amikor közölte, címet adott neki: *Tengeri fürdő*, de bizonyára zavarta, hogy nem kerek, nem lezárt írásmű, hogy negyedik szakasza csonka, ezért az utolsó két sor híján közölte, hasonlóan járt el, azaz töredéknek tekintette Bálint György, Kardos László, B. Szabó György is.<sup>12</sup>

Az utolsó, csonka versszak nélkül esetleg jobban elképzelhető, hogy egy tengeri fürdés emlékét olvassuk, a vershez azonban szervesen hozzátartozik e két sor, s ezzel együtt sem töredék, „csonkasága” ellenére sem az; nem töredék, hanem „nyitott vers”: a hiányzó két sor jelentése éppen hiányában fogható meg. Az utolsó két sor s az utolsó szó, a „kidobott” a megszületés



pillanataról, az ezt követő két sornyi hiátus pedig a megkezdődött életről „tudósít”. A költő gondolkodása megfordít mindent: „képben objektiválja” az elképzelhetetlent, a magzat sejtéseit és reakcióit a születést megelőző stádiumban és a megszületés pillanatában, ugyanakkor elhallgat a költő, a „csöndbe tér” a vers a „magára ismerés” pillanatát követően, az elmondhatót – az életet – már föl sem villantva, csak sejtetve a két sornyi űrrel. Ez a versvégi csönd a kimondott szónál is beszédesebb, a kimondhatónál is mélyebb pesszimizmusról árulkodik.

Ugyanaz a keserű, önmardosó gúny olvasható ki e versből, mint amilyenek a *32 évvel ezelőtt* kezdetű prózai írásában lehetünk tanúi: „32 évvel ezelőtt – a fegyintézet nyilvántartó könyvei szerint pontosan, 1905. április 11-én este 9 órakor – lázadás, kémkedés, rám bízott titkok elárulása, szemérem sértés, közveszélyes munkakerülés, állandó botrányokozás, beteges hazudozás miatt örökös dologházi fenyítésre ítélték, kilenc hónapig tartó vizsgálati fogság után, elutasítva kegyelmi kérvényemet, átutaltak a javíthatatlan bűnözők világába. A nyomozás eredménytelenségét a hatósági közegek kínvallatási adataival palástolták s a kínvallatás, mondhatom, egy örök-kévalóságig tartott. Hiába hangoztattam ártatlanságomat, a bíróság a nyomozati jelentést s a kikényszerített beismerő vallomást fogadta el az ítélet alapjául...” A prózai önvallomás teljes szövegét idéztem, a szöveget záró három pont is ugyanazt a hiátust, az élet folyamatát hivatott keserű-groteszk módon jelezni, mint a vers zárószakaszának „csonkasága”. A tartalmi elemek, motívumok hasonlósága valószínűsíti, hogy születésnapját „ünnepelhette” velük a költő, mint a *Születésnapomra* című versével és a talán legszebb anyaversével, a középkori Mária-himnuszok<sup>13</sup> közvetlen hatását mutató, a léten túli létre vonatkozó teremtést megszólaltató *Édesanyám, egyetlen drága* kezdetűvel:

Édesanyám, egyetlen drága,  
te szüzesség kinyílt virága,  
önnön fájdalom boldogsága.  
Istent alkotok (szivem szenved),  
hogy élhess, hogy teremtsen mennyet,  
hogy jó legyek s utánad menjek!

Hogy e kései versekben mennyire kozmikussá, transzcendenssé válik az anya képzelet, azt mindennél jobban megerősíti a tény, hogy 1936. január 9-én újraközli a költő *Mama* című versét; az újraközlésben nem is annyira az apróbb interpunkciós szövegeltérések a lényegesek, hanem az, hogy új

címet is ad korábbi versének a költő, s az új cím így hangzik: *Mennybemenetel*.<sup>14</sup>

Az esztendő végén a halálképzethez is társul a tenger képzele s meglepő módon, a hozzárendelt ige miatt a másik őselemhez, a földhöz válik hasonlatossá: „Eltöm a föld és elmorzsol a tenger: / azt mondják, hogy meghalok.” A Flóra-szerelem azonban kiszabadítja képzeletét szorításából s az „úri szemle” szépségének örülnek a versek, s még a bolygók kihűlése sem kelthet félelmet: „Mert a mindenség ráadás csak, / az élet mint az áradás csap / a halál partszegélyein / túl, örök, szívek mélyein / túl” (*Flórának*), „A megbántott Föld ha kihül, / ég Flóram és szívem szerelme.” Amikor visszavisszatérnek a harmincas évek elején megfogalmazott negatív képzetek, éppen a víz, az éltető nedvek hiányát észleli, ezzel csak a szerelem követelését tudja szembeállítani: „Száradok, törődöm, / korán előregszem. / A sivatag földön / álmatlanul fekszem. / [...] Ifjíts meg, bocsánat! / Flóra szép szerelme!” Hasonlóan formálódik meg egy ekkori töredéke is: „elapadt kedvem, elapadt nedvem, / elszáradt ág tüze lobog, / a gyűlölet, sívó szívemben”. A (*Szaggatlak, mint a fergeteg...*) is követelő és fogadkozó, szerelemvágyó és énféltő egyszerre: „Fölszív a vágy, mint patakot a hőség. / Mind mélyebbről bugyog e szerelem. / El nem apadnék, nehogy keserű könnyed / gyűljön tengerré szilaj öleden.”

S nem meglepő, hogy egyik utolsó töredékében, egy olyan versben is használja a vizsgált képzeteket, amely az alkotás mibenlétére, a teremtés lehetőségére, a költői mesterség relativizálható kényszerére utal, az ekkorra már megszokottá vált, jellegzetesen József Attila-i, a versből kikacsintó, az olvasóra cinkosan mosolygó iróniával:

Amikor verset ír az ember,  
mindig más volna jó,  
a szárazföld helyett a tenger,  
kocsi helyett hajó.

Amikor verset ír az ember  
nem írni volna jó

1 Egyértelműen elkülöníti egymástól a kettőt CS. GYÍMESI Éva: „a motívum egy-egy műalkotás vagy egész életmű ismétlődő, rendszerint szimbolikus értékű tematikai egységeit, [...] az archetípus pedig az egész világirodalomra kiterjedő szimbolikus tematikai közhelyeket, a mítoszokban, hiedelmekben, vallásokban is kimutatható irodalom előtti jelképeket” jelöli. = CS. GY. É., *Teremtett világ*, 78.

- 2 Vö. KIRÁLY István, *Ady Endre*, Magvető, 1972, I. köt., 330–331.
- 3 Uo., 331–332.
- 4 Szent Biblia, ford. KÁROLYI Gáspár, Mózes első könyve. 1.1–10, Magyarországi Református Egyház Zsinati Irodája Sajtóosztálya, 1966.
- 5 Vö. HANKISS Elemér, *József Attila komplex képei* = H. E., *A népdaltól az abszurd drámáig*, Magvető, 1969, 13–15.
- 6 NÉMETH Andor, *Medáliák* = N. A., *A szélén behajtva*, Magvető, 1973, 299–300; vö. még SZABOLCSI Miklós, „*Kemény a menny*”. *József Attila élete és pályája. 1927–1930*, Akadémiai, 1992, 127–136; TVERDOTA György, *József Attila és Németh Andor*, Forrás, 1981, 4, 67–70; VÖRÖS Boldizsár, *József Attila: Németh Andor: „Elvarázsolt” portré és profán ima = „A hetedik te magad légy!” Újabb József Attila-versértelmezések*, szerk. SZABOLCSI Miklós, ELTE BTK, 1991, 49–71; írt a költő verset Németh Andorról 1932-ben (*Hová forduljon az ember...*) [eredetileg *Németh Andor* címen adta ki maga Németh Andor 1938-ban] címmel, ez KABDEBŐ Lóránt szerint „általánosabb érvényű változata a korábbi *Németh Andor* címűnek” = *Három versportré. Versek között*, 1980, 36.
- 7 Vö. SZÉLES Klára, „*Minden szerzem óra*”. *József Attila költői motívumrendszeréről*, Magvető, 1980, 17–23; a Vágó Márta-szerelemről és verseiről SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 25–122.
- 8 JAÓM II, Akadémiai, 1955, 431; SZABOLCSI Miklós, *Fiatal életek indulója*, Akadémiai, 1963, 155; BÓKA László, *Arcképvázlatok és tanulmányok*, Szépirodalmi, 1962, 87–88; TÓTH Ferenc, *Abbázia vagy Volosca?*, Somogyi Könyvtári Műhely, 1980, 1–2, 1–7.
- 9 Részletes elemzését I. SZIGETI Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény. Motívumértelmezések*, Magvető, 1988, 76–96.
- 10 A jelzői motívum részletes elemzése: uo., 45–76.
- 11 A *Medáliák* elemzését l. még TÖRÖK Gábor, *Költői rébuszok*, Magvető, 1974, 113–224; SZÉLES Klára, *i. m.*, 146–172; MAJOROS Valéria, *A „medáliák”-ról = Költők és korunk*, OPI, 1983, 269–290; SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 246–275.
- 12 Vö. *József Attila összes versei*, sajtó alá rend. NÉMETH Andor, Cserépfalvi, [1938]; *József Attila összes versei és műfordításai*, sajtó alá rend. BÁLINT György, Cserépfalvi, 1940; *József Attila összes verse*, sajtó alá rend. KARDOS László, Révai, 1950; *József Attila összes versei és műfordításai*, sajtó alá rend. B. SZABÓ György, „Testvériség–Egység” Könyvkiadó Vállalat, Novi Sad.
- 13 TARNÓC Márton írja: „Különösen a második sor: *te szüzesség kinyílt virága* árulkodik a Mária-himnuszokkal való rokonságról. Hogy éppen melyik himnuszra gondolhatott vagy emlékezhetett írás közben, megállapítani csaknem lehetetlen, de nem is igen szükséges, mert nem *egy* szöveg, hanem a régi magyar költészet egy műfajtípusának hatásáról van szó. Az RMKT XVII. századi sorozatának 7. kötetéből is szép számmal lehetne idézni hasonló sorokat: *szüzességnek szép virága; szép virága és világa szent szüzességnek* stb.” *A régi magyar költészet és József Attila = „A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd”*, ELTE, 1980, 69–70.
- 14 Vö. LÁNG József, *Adalékok három József Attila-vershez*, ItK, 1962, 476. A rövid adalék szerzője elmondja, hogy 1936 januárjában, februárjában és márciusában egy-egy József Attila-verset is közöl az Ünnepek című képes irodalmi folyóirat, köztük a *Mamát*.

## A megértett disszonancia – A József Attila-versek ambivalenciája és kohéziója –

„A disz[szonancia] tulajdonképpen probléma. Probléma nélkül annak megoldása nincs, tehát konsz[onancia] sincs... Csak disszonancia által lehetséges alkotás. A konsz[onancia] nem egyéb megértett disszonanciánál” – írja József Attila Bartók-tanulmányvázlatában.

Ezekbe a sorokba József Attila a maga költészetének problémavilágát is belevetítette. Versei nem a motívumok egyszerű egymás mellé sorakoztatására épülnek: egymásnak ellentmondó, egymással ütköztetett képei első pillantásra kuszának tűnő szövevényéből bontakozik ki egymáshoz kapcsoltságuk, determináltságuk, a kaotikusan örvénylő, diszharmonikus elemekből azokat harmóniává ötvöző szándék.

Ha az ismétlődéseket, egybecsengéseket, s mindazt, amit „költői eszközök” címszó alatt tárgyal a leíró stilisztika, egyszerűen „zeneinek” nevezzük, óhatatlanul degradáljuk az irodalmat, a költészetet: a zenéhez mint egyfajta abszolútumhoz viszonyítjuk. A zene és a költészet hasonlatosságából indulunk ki, figyelmen kívül hagyva lényegi különbözőségeiket. A konszonancia – két (vagy több) szólam egyidejű egybecsengése a zenében. Az irodalomban ilyen formában nincs, nem lehetséges ez az egyidejűség (elég, ha a kánonokra gondolunk: két, egymás után belépő, s egyszerre felhangzó szólam zenei egybecsengését érzékelhetően zavarja a két különböző szöveg szimultán egymásra vetítése): a „szólamokat”, motívumokat egymásutániségükben érzékeljük. Mégis a szimultán zenei egybecsengésre emlékeztet az a József Attilára különösen jellemző, tömörítő képalkotási mód, melyet – nem biztos, hogy a legszerencsésebb terminus alkalmazásával, de kétségkívül találóan – Hankiss Elemér komplex képnek nevez.

Fordulatról, hirtelen váltásról nemigen szólhatunk József Attila költészetében: kései versei világának fokozatos alakulásáról annál inkább. A folyamat, mely a két utolsó esztendő termésében csúcsosodik, 1934-ben megélt belső válságával mélyül el igazán. (Erről részletesebben „*Úr a lelkem*” – *A kései József Attila* című könyvemben írtam.) Ekkor kerül az előtérbe a mama fölidézett alakja is: ekkor tér át az addig következetesen és kizárólagosan használt, erős távolítást is kifejező *anya* szóról a *Mamában* és azt követően újra és újra fölzengő, fölzokogó, gyerekkori emlékeit közvetlenebbül idéző

*mamára*. Hibáznánk, ha egyértelműen az ún. „anyaversekre” koncentrálnánk: a tematikus bontással József Attila csaknem valamennyi kései versében megnyilvánuló egységes, a világot mint olyant egyszerre, szándékát tekintve egészében felvillantó képalkotását kérdőjeleznénk meg.

Verseiben sokasodnak az egzisztenciális, lételméleti problémák: ezek egyik lényegi eredője az anya korai elvesztése, óhatatlanul és következetesen ötvöződve a halál partszegélyeinek, a fenyegető homálynak bejárásával, felmérésével. Nem filozófiáját kutatjuk, s nem pszichés státuszát rekonstruáljuk, valamely kutatási módszernek alárendelve költészetét: filozófiai és lelki motiváltsága verseiből, egymással nem látványosan, de igen szorosan összefüggő képeiből mindenképpen kiviláglik.

„Az ember abban különbözik az állattól, hogy magában hordja a semmit” – olvasható egy kései József Attila-verstöröredék kéziratának margóján az egzisztencialista, már-már heideggeri ihletésű mondat. („Ismerte-e vagy sem Nietzsche és Heidegger eszméit – írja Németh G. Béla –, közömbös. Ami e tekintetben valóban reális, valóban érték volt bennük – megragadta, megélte, megírta a maga eszközeivel, a maga megnyilatkozási mezőnyén ő is.”) Költőnk valóban magában hordozza a *semmit*: annak időbeli („Az idő semmit játszik”) és térbeli („Úr a lelkem”) megélését. Nem (csak) elvont fogalomként, de tárgyként is, s a személy, a személyiség részeként is, melybe az szervesen beleépült. Költészetének alapvető sajátja konkrét és elvont, tárgy, személy és fogalom egymásra vetítése, egyidejű felvillantása. (Ha képeire barkochbaszerűen rákérdeznének, nem lenne könnyű az egyértelmű válasz, hogy „tárgy”, „élőlény” avagy „fogalom” áll-e centrumukban.)

Kiindulási pontunk az 1934-ben íródott „Ez éles, tiszta szürkület...” kezdetű, befejezetlenségében, látszólagos kuszaságában félelmetes költemény. (Nem egészen véletlen, hogy ezt a verset csaknem mindmáig az utolsó, 1937-ben íródott költemények között tartották számon: Németh Andor és nyomában Bálint György, de a Waldapfel–Szabolcsi-féle kritikai kiadás is oda sorolta, s csak a költemények Stoll Béla szerkesztette új kritikai kiadásában került valós helyére. Hiszen egész hangvétele oly jellemzően „kései”. Csakhogy a „kései” versek vonulata előbb kezdődik, s e – nem egykönnyen értelmezhető, s be nem fejezett, töredéknek is tekinthető – vers képei feltűnnek a költő ekkortájt született más költeményeiben is. „A nagy szürkület lassan elborít” – bukkan föl a fenyegető kép a *Mióta elmentél* című vers 1934-ben átírt zárósorában, a korábbi, idillikus „és mint a rózsa, lassan beborít” helyén.)

A disszonáns elemeket vizsgálánk: a bennük feszülő, József Attilára oly jellemző ambivalenciát. Kezdjük a vers talán legkülönösebbnek tűnő képével.

...De észre egyikük sem veszi púpomat,  
mit úgy hordok, mint őrült anya magzatát,  
amellyel némaságot szül – azt hiszi ő –  
vagy ősi, tiszta úrt...

Első pillantásra inverz képnek, metatézisként fognánk föl, hiszen az *őrült anya magzatát* képben nehéz nem észrevenni a mögötte sejlő, önmagára vonatkozó „anya őrült magzatát”. Kétségtől elvonulva inverz kép is: az *őrült anya magzatát* is magában foglalja. (Miként ekkortájt írt, *Anya* című versében is: *mint tébolyult anya motyogja...*) A két, egymással ellenkező, egymást látszólag kizáró jelentés (az őrült anya magzata, illetve az anya őrült magzata) *egyidejűleg* van jelen e képben, mint egyik – de messze nem egyetlen – jellemző megnyilvánulása annak a fantáziált duálunióknak, mely anyjával szervesen egybeköti, s amely a halál általi egyesülésben nyerheti el végső kiteljesedését.

Az itt megnyilvánuló kettősség, két jelentés, két „értelmezési lehetőség” egyidejű, disszonáns fölcsillantása, s egyben e két jelentés egybesűrítése jellemző sajátja a József Attila-i ambivalenciának, azt sugalló költői képeinek, poétikájának.

A *duálunió* a gyermeklélektan szakszava: a csecsemő és az anya egybeforrottságát, egymásra utaltságát jelzi, midőn a gyermek még nem fogja fel önmagát és az anyát két önálló személyiségnek. Hogy ez József Attilánál mennyire aktivizálódott (egyáltalán nem freudi vagy egyéb olvasmányai, hanem a megélt traumák, s az azokat felszínre segítő pszichoanalitikus kezelés következtében), s lételméleti szinten is megfogalmazódott (megintcsak elsősorban nem filozófiai olvasmányai, hanem önnön létét megemészteni – és fölemészteni – szándékozó gondolkodása okán), mutatja egyebek között ugyancsak ekkortájt keletkezett *Iszonyat* című versének átlomleírása:

Éjjel a csillagok nem égnek,  
évszakok sírnak és egek.  
Álmában sír az anya s ébred:  
azt hiszi, sír a kisgyerek.

Azon néma vinnyogás dermed.  
Az anya ágyából kikel –  
úgy látja, mosolyog a gyermek,  
és megnyugodva alszik el...

Megintcsak kettős, ambivalens képet érzékelhetünk: ki is sír valójában? Az anya vagy a gyermek? Hol végződik az álom, a képzelet, s hol kezdődik a valóság? A duálunió a maga teljességében megnyilvánul: az anya *álmában sír, s ezért azt hiszi, sír a kisgyerek*, csakhogy az valóban sírt: *azon néma vinnnyogás dermed, mégis, az anya úgy látja, mosolyog a gyermek*, s az álmába lopózó valós tényt képzeletben az ellenkezőjére fordítván *megnyugodva alszik el*. S mint csaknem mindig, az anya felidézése egy kozmikus képpel ötvöződik: *évszakok sírnak és egek*. Nem egyszerűen az anya fölmagasztosításának háttere ez a kozmikus sík (ahogy a *Mama* című vers *szürke haja lebben az égen* képe sem pusztán az): a kettő – az anyának és a kozmikussá tágított világnak a képe – szervesen összekapcsolt, de egyik elem sincs a másiknak alárendelve.

Az „*Ez éles, tiszta szürkület...*” kezdete, felütése már önmagában is problémadús, ambivalens. Hogy nem a hajnali, hanem a (semmibe hajló) esti szürkületről van szó, egyértelművé válik magából a versből is. A *szürke*, a *szürkület* egész kései költészetét determináló árnyalata nem véletlenül bomlik ki éppen az anyát megjelenítő *őszi eső szürke kontyá*-ból (*Anyá*), s nem utolsósorban a *Mama szürke haja lebben az égen* sorából, s tér vissza állandóan, ahogy költészete is fokozatosan akromatikussá válik, s át is vált az est, a homály, az elmúlás *szürkületébe*. Ezért is tűnhet inadekvátnak a két jelző: a szürkületnek éppenhogy nem az *éles, tiszta* a jellemzője, hanem sokkal inkább a ködös, homályos. Lehetetlen nem észrevenni, annál kevésbé, hiszen a versben explicite is jelen van, ki van mondva (gondoljunk megintcsak a *púpmat-ra*, az *őrült anya magzatát-ra*), hogy ez a *szürkület* a tudat szürkületét is magában hordozza. Ami azonban bevilágítja ezt a borulást, ezt a szürkületet, amitől mégiscsak, dacolva a (tudatát is beborító) homállyal, köddel, *éles, tiszta*: a szürkület folyamatának (és állapotának) éles, tiszta körülírása, s költészetének egésze, melynek végletesen éles és tiszta képei szembeszegülnek a semmibe hajló szürkülettel magával.

A *szürkület* és az azzal rejtetten összekapcsolt *anya* képe, képzete következetesen sugall további, ezekhez (nem csak asszociatív) szorosan kapcsolódó képeket egész kései költészetében: az (*őszi*) *esőt*, a *tar ágakét*, a köztük sétáló *madárét*, s nem utolsósorban a *némaságét*. S itt megintcsak igen plasztikusan, in statu nascendi, érzékelhető a konkrét kép átlényegülése a filozofikusan elvontba: a vissza-visszatérő *néma* (*csak ment és teregetett némán*) a Goethe *Erlkönijé*hez hasonlóan fenyegető *ágról-ágra lépked egy némaság* képében jelenedik meg, amely azonmód, a határozatlan névelő határozottá tevésével is a maga elvontságában még fenyegetőbben tér vissza ugyanabban a versben: *...lépked a némaság* (*A fán a levelek...*).

Egybeötözöttségük, s egyben a *szürkület* eme másik (s mivel az anyával történő egyesülést is magában hordozza), „pozitív” vetülete bomlik ki fokozatosan József Attila egy kis töredékének változataiból. Első két sorának fokozatos alakulását idézzük:

Az árnyékból elindul lassan  
hús szárnyakkal a szürkület

A szürkület itt még megelevenített „természeti jelenség”, egymagában. A következő változatban már inkább „valamivé”, illetve „valamikké” (talán madárrajszerűvé) alakul:

Az árnyékból elindul lassan  
csapatosan a szürkület

Majd a kép még egyértelműbbé válik, az árnyék külön-külön *árnyakra* oszlik, s a szürkületben – mint annyiszor – fölsejlik az anya képe:

Az árnyakból – csipogva – fiókáit  
összegyűjti a szürkület

S végül teljesen egyértelművé válik anya és szürkület eddig, a korábbi variánsokban inkább csak sejtetett azonossága:

A csipogó árnyakból fiókáit  
összegyűjti a szürkület

Az „Ez éles, tiszta szürkület...”-nek két sorát idézzük még:

A távolban tar ágak szerkezetei  
tartják keccsel az üres levegőt.

Megintcsak igen ambivalens képet érzékelhetünk: a *tar ágak*, de a kép egészének groteszk jellege is félelmetes. Valamely – más által meg nem látott – rendszer, szerkezet van itt jelen: a maga földi mivoltában is kozmikus jellegű és távlatú. Valahonnan innen bontakozik ki a tudat kopárságának a vers egészen végigvonuló képe. A *tar ágak* vissza-visszatérnek a költő későbbi verseiben, *tar ágak-bogak rácsaiként* (*Ősz*), az ágak alkotta rácsok eszméi



rácsaivá szilárdulnak, s a *szürkület* rejtettebb taszítása-vonzása a tudat (bűntetesként megélt) elhomályosodásától való félelem riasztó képévé tágul:

Eszméim közt, mint a majom  
a rácsok közt le és föl,  
vicsorgok és ugrándozom,  
mert semmit nem hiszek s nagyon  
félek a büntetéstől.

(*Kiáltozás*)

A (nemritkán már téveseszmékbe hajló) eszmék, gondolatok szürkületi bizonytalanságát, inkább csak asszociatív, mintsem logikailag követhető inkoherenciáját, ennek az igen mélyről feltörő *Kiáltozás*nak a tagolatlanságát, s ezzel egyidejűleg e folyamat kívülről látásának – és láttatásának – lehetőségét, tudati szintre emelését a versnek éppen e benne leírt kuszasággal dacoló kohéziója, rendezettsége, a kifejezés végletes fegyelmezettsége biztosítja. *Kint s bent* („nem fog a macska / egyszerre kint s bent egeret” – az *Eszméletben*), *kívül-belől* („Kívül-belől / leselkedő halál elől” – a *Nagyon fájban*) disszonáns ambivalenciája így egységesül a kettő egyidejű felvillantásában, megértésében.

Maga a vissza-visszatérő anyakép, a mama földidézése is igen ambivalens, *lány őszi tájból és sok kedves nőből* (*Kései sirató*) ötvözött. S nemcsak az anya, hanem az anyát idéző *sok kedves nő* mindegyike (nemcsak az *Ódában* megelvenített nőalak: nem utolsósorban a versben több helyütt is az anyával kontaminált analitikusnő, aki a vers megírása idején kezeli) *édes mostoha*: „érti e szavakat, – s mégis ellökött magától” (*Nagyon fáj*).

Magának az anyának a földidézése a *Kései siratóban* nem kevésbé ambivalens:

Mint lenge, könnyű lány, ha odaintik,  
kinyujtóztál a halál oldalán.

A vers korábbi változataiban ezek a sorok még egyértelműen káromló jellegűek, s fokozatosan finomulnak, nyerik el kettős töltésüket: *Mint utolsó ringyó, ha odaintik – Mint senki lánya, ha odaintik – Mint kitaszított nő, ha odaintik* – s végül: *Mint lenge könnyű lány, ha odaintik*. A végleges szövegben ott feszül a *lenge, könnyű* szavak tudatosan kétértelmű, földi mocskot és égi tisztaságot ötvöző ambivalens víziója.

Megelevenedik – látszólag derűs emlékként – az egykori nagy verés (amikor – a valóságban – orvost kellett hívni mind a sodrófával megvert gyerekekhez, mind az eszméletét veszítő anyához):

Lásd, örülnék, ha megvernél még egyszer!  
Boldoggá tenne most, mert visszavágnék:  
haszontalan vagy! nem-lenni igyekszel  
s mindent elrontsz, te árnyék!

A korábbi változatban a „visszavágnék” még egyértelműen a verés „szemet szemért” jellegű visszaadására utal:

Boldoggá tenne most, mert visszavágnék,  
a földbe bujsz, s nem lenni igyekszel,  
megütnélek, te árnyék!

A vers végleges szövegében a „visszavágnék” kétértelmű jelentést kap: a 'megütnélek' is jelen van ugyan, potenciálisan, a „visszavágnék” viszont már verbális visszavágássá szublimálódik, finomul. Képzelt válaszra utal, ami nem kevésbé ambivalens: „haszontalan vagy!” (Amit valóban a gyerekek, a „kis haszontalannak” szokás tréfásan mondani.) Itt viszont a „haszontalan” szónak egy rejtettebb, jóval kevésbé tréfás jelentése is nyilvánvalóvá lesz: a 'haszon nélküliség', a 'használatatlanság' árnyalata is feltűnik.

Emlék és annak fájdalmas megélése szembesül a versben, vetül egymásra a jelen és múlt idő disszonáns váltogatásával (*lázban égek; odaintik; próbállak – mentem; hasaltam; hoztam; – szélhámos vagy; – elhagyta; cigány vagy!; – visszaloptad*), s egyesül az idősíkokat egybeötvöző emlékezés – és eszmélkedés – megidézett folyamatában:

Világosodik lassacskán az elmém...

A szürkület homálya így világosodik, amit azonban felidéz, az a szürkületet követő végső dolgoknak („Ha küzd, hát abba, ha pedig kibékül, / ebbe fog belehalni”) az árnya.

József Attila verseinek külön-külön elemei ambivalensek, disszonánsak, akár a bennük kifejezésre jutó, egymással viaskodó mélyebb indulatok, érzelmek. Szembesítésük és ötvözésük, az eszmélkedés folyamatának érzékeltetése eredményeként azonban maga a megszerkesztett költemény már „megértett disszonancia”: az egymásnak feszülő disszonanciák a vers egészének konszonanciájában oldódnak és egyesülnek.

Radnóti Miklós: *Erőltetett menet*

1. Aligha lehetne a befogadás esztétikájának vizsgálatára megfelelőbb verset találni az *Erőltetett menet*nél. Olvasóinak egy része – és az a gyanúm, sőt nemcsak gyanúm, hanem többé-kevésbé megfigyelésem is – hogy olvasóinak nagyobb része úgy tekinti ezt a költeményt, mint egy önmagán, saját kétségbeesett helyzetén felülemelkedett lélek megnyilatkozását; a halál közelében a halált már-már szinte túlélte, a bölcsesség és az érettség legmagasabb lépcsőjére jutott személyiség nyugalalmát. Bizonyos, hogy ez a tény is bennefoglaltatik a vers élményt adó értékében. Éppen ebben áll befogadólélektani érdekessége: bennefoglaltatik, de csak úgy, ha ezt az állítást, paradox módon, nem fogadjuk el. Ha ugyanis közvetlenül tesszük magunkévá, éppen lényege tűnik el: a halálfélelem érzékelése nélkül hogyan is érzékelnénk azt a folyamatot, amivel túllépünk rajta; a pánik nélkül hogyan a nyugalmat, a lélek zűrzavara nélkül hogyan a visszanyert vagy a megteremtett harmóniát? Vajon azok, akik ebben a lelki emelkedettségben látják a költemény lényegét, mind tudatában vannak-e ennek az ellentmondásnak, vagy esetleg átsiklanak felette, anélkül, hogy maguk is végigszenvednék a vers lényege szerint átélt szenvedést, a teljes alámerülés véglegességét, és az abból feltámadó lélek már örökössé lett bizonytalanságát ebben a világban, melyet egyszer már elhagyott, s mely egyszer már, szinte szó szerinti értelemben eltemette őt? Valószínűnek tartom, hogy ezek az olvasók elsősorban az eredményt érzékelik, az artistikum köntösében megjelenő nyugalmat, a köntös, a forma nyugalalmát, mely olyan meggyőző erővel sugárzik, hogy nem is merül fel bennük a kérdés: valóban a lélek *nyugalma* vagy talán a léleknek más, másképpen kompenzáló, elhárító, vagy e vágytól érthetetlenül különböző indítéka teremti meg ezt a dolgok tiszta átlátását sugalló formát. A vers illetően elfogadásában az olvasó önmegnyugtatása érvényesül: az eredmény elfogadása az odavezető út szenvedésének bejárása nélkül, annak az abszurditásnak kételymentes biztonsága, hogy normális emberi reakcióval képesek lehetünk rá, hogy a fizikai megtörettetés legutolsó stációján, állandó félelem és megaláztatás közben formailag és logikailag tökéletes műalkotást hozzunk létre. Nemcsak arról van itt szó, hogy Radnóti képes volt rá – bármennyire csodáljuk is emberi és költői nagyságát, telje-

sítményét mindig példának is érezzük. Példának és biztatásnak: *lehet* embernek maradni az embertelenségben, költőnek akkor, amikor szinte a szóhoz való szabadságot is megvonják a szó emberétől, lehet szolidárisnak maradni azzal a néppel, mely kivet magából. Pontosabban: a lélek elérkezhet a szabadságnak arra a fokára, hogy differenciálni tudjon a nép és egy ideológia szószólói vagy kiszolgálói között. Nem kevesebbről van itt szó, mint arról, hogy az arra erős lélek a fizikai és idegrendszeri kínok, a kínoztatás megaláztatásai között is megőrizheti szabadságát.

Csakhogy ez ilyen egyszerűen és ilyen közvetlen igazságként nem érvényes. Az embernek ember általi kínoztatásának, a szabadságtól megfosztásnak, megaláztatásnak, a kiszolgáltatottságnak nagyon is ismeretes lélektani hatásai vannak, olyan pszichológiai jelenségek, melyek alól a szenvedőnek szinte lehetetlen kivonni magát. A kérdésnek óriási szakpszichológiai irodalma van, mely részben a tudományos érdeklődés, részben – és főleg – a túléltek lelki károsodásainak gyógyítása céljából keletkezett. Ezeknek a többé-kevésbé izolált, bezárt, szabadságtól-megfosztott helyzeteknek, és főleg az állandó és kiszámíthatatlan kiszolgáltatottság tudatának hatására az ember megfosztódik személyisége lényegétől: attól a szabadságtól, mely akaratának erejével önmaga szabad kiteljesedését tenné lehetővé. Lelki értelemben kerül a mágikus bénultság állapotába, többé már nem ura gondolatainak, lelki cselekedeteinek, vonzalmi és személyes ellentétei nem mindenben kontrollálhatók. Ez a helyzet nem csak külső körülményei miatt alkalmatlan bármiféle szellemi tevékenységre, így a versírásra is. A költői mű megteremtése egyszerre igényli a szellem legteljesebb, korlátlan szabadságát és a koncentráció maximális korlátozottságát. Gúzsba kötött szabadság ez, színtere azonban mégiscsak a lélek határtalanságának mezeje, s e mező tágaságának érzékeléséhez van szükségünk a szellem nyugalomára. Nem véletlen, hogy a koncentrációs táborok irodalma szinte teljes egészében a visszaemlékezések művészetete. Ott készült műalkotások nemcsak azért nem maradtak meg, mert a láger körülményei miatt megsemmisültek, hanem mert igazában, egyes kivételektől eltekintve, nem is jöttek létre.

Hogyan, a lélek milyen erőinek segítségével születhettek akkor a kései, lágerben írott Radnóti-versek? Mielőtt a feltételezett belső motiváció kérdését vizsgálnánk, még egy kitérőre kényszerülünk: nem szabad ugyanis figyelmen kívül hagynunk azt a nagy különbséget, mely a németek által telepített, valóságos koncentrációs táborok (különösen a megsemmisítő részleggel felszereltek) és a magyarországi munkatáborok között fennállott. A különbség lényege valószínűleg abból adódott, hogy a munkatáborok távolról sem voltak olyan izoláltak, mint a KZ-lágerek. A világ régi, megélt, reálisnak-

racionálisnak tartott formációi, még ha drótkerítéseken át is, de legalább láthatóak-érzékkelhetőek voltak; a munkaszolgálatosok általában olyan munkát végeztek, amelyben nem voltak tökéletesen szeparálva a nem-munkaszolgálatosként dolgozóktól; volt valami lehetőség a családi kapcsolatok fenntartására, levél, időnként látogatások formájában; a leszerelés reménye sokáig életben maradhatott. Természetesen mindez csak a Magyarországon tartottakra érvényes – az orosz fronton tökéletesen más volt a helyzet. Mindemellert: bármily fárasztó volt is a munka, sok szempontból hasonló emberek gyűltek össze; az egykori, otthoni kulturális életforma nem tűnt el a soha nem létezett, lehetetlen valóságok birodalmába. Bármely embertelenek voltak is sok helyütt a keretlegények, valamelyes emberi hang legalábbis néhányuk és a munkaszolgálatosok között mégiscsak kialakulhatott. Érdekes, hogy ugyanez a különbség áll fenn a börtönök és a lágerek között is: a rab és a foglár között, különösen hosszabb távon, valamiféle, bár többnyire csak csökevényes, de mégis kétirányú kapcsolat alakul ki. A börtönélet rettenetes, kegyetlen, lehet iszonyatosan félelmetes is, de nem irracionális. A KZ-lágerek ördögi légkörét éppen ez az irracionalitás alakította ki: az ember ott nem egy másik emberrel – lett légyen az bármilyen szadista vagy érzéketlen –, hanem egy megsemmisítő gépezet részével állott szemben. Ez tette e lágereket minden más emberi élménytől oly végzetesen, oly történelmileg és oly metafizikusan különbözővé. Az ember mindig tapasztalt emberi gonoszsgot: az egész emberi történelem, és jórésztében az egész emberi irodalom ezt tanúsítja. De a *gépesítésnek* ezzel a formájával ember még nem találkozott: nem az elgázosítás, a tömegpusztítás gépesítésével, hanem azzal, hogy a vele közvetlenül szemben álló másik ember önmagát is mint e gépesítés részét, láncszemét, eszközt látja. Ez oly mértékben sérti az emberi racionalitást, hogy talán éppen e sértés miatt terjed ki *minden* megszokott emberi érzésünkre és viszonyulásunkra: a hitre csakúgy, mint az erkölcs biztonságot adó szabályrendszerére. Az erkölcs itt nem mint az emberi lét alapvető feltétele sérült, fordult át megnyilvánulásának negatívjába, hanem semmissé vált, mint ahogyan sokak számára semmissé vált Isten léte is. Ezeket a tábortokat a félelmen is túlnőtt, a félelmet már nem is érzékelő, mert éppen benne és miatta érzéketlenné lett katatónia felhője ülte meg; a Pilinszky örök érvényű szavával jellemzett *kockacsend* rettenete. A hazai munkatáborokra, legalábbis egyes, különösen feszült krízishelyzetektől eltekintve nem volt jellemző ez a katatón rémület. Így, ezek alapján többé-kevésbé megérthető Radnóti munkatáborban, még a bori táborban is írott egyes verseinek szépsége, a *Levél a hitveshez*, vagy az *A la recherche* formai fegyelme. Csakhogy az életmű leginkább megrázó darabjai, a *Gyökér*, az *Erőltetett menet*, a *Razg-*

*lednicák* mégiscsak már az észveszejtő félelem állapotában kellett hogy megszülessenek. A *Negyedik raglednica* valóban reális tarkónlövésről szól, az *Így végzed majd te is* nem költői fordulat, hanem olyan valóság, amit *már nem is lehet kimondani* – akkor hát hogyan lehetett mégis? Hogyan lehet megmagyarázni azt a szép, rendezett kézírást, mely a kockás fedelű bori füzet verseit tartalmazza, az ötnyelvű beírással? Hogyan lehetett valakinek fontos az élet, a létezés végső pillanatában éppen a szó, a szó megmaradása?

Az olvasót magával ragadja a költői öntudat biztonsága, felelőssége. A tiszta szó bűvölete, az a számára hihető-hihetetlen, tőle idegen jelenség, hogy az a nyelv, amit ő mindennapi életében többé-kevésbé öntudatlanul használ, mint kikristályosodott művészet, túlelmelhette a költőt a halálfélelem szakadékaiban. Túl azon a vegetatív félelmen, ami – feltételezésünk szerint, akárcsak egyes betegségek kórtünete – a test erőtlensége, de mondhatjuk így is: a test saját léttörvényei szerint elkerülhetetlen. A gondolatnak lehet parancsolni, de a szívdobogásnak, és a vérkeringés, a nem-tudatos idegrendszer megváltozása miatt az agyi funkcióknak nem. Ezekben a végső pillanatokban már a test veszi át az uralmat, a test fél, gondolkozik, reszket, a testen át vész el a lélek szabadsága. Aki látta a koncentrációs táborokról készült *Shoa* című dokumentumműsort, vagy olvasta Koestler híres regényét, a *Sötétség délbent*, fogalmat alkothat a halált megelőző percekben a lélektől elszabadult test önállósult rémületéről. Hogyan, milyen lélektani mechanizmus szerint tarthatta meg Radnóti a testi-lelki káosz ilyen körülményei között versformájának tökéletes szabályosságát, s azt, ami e formát egyedül megteremtette, a világrend abszolút szilárdságának érzetét? Ez a rend aktuálisan széteshetett, formái összetöredezhettek – de mint a teremtés örök érvényű szinonimája, nem rendülhetett meg, hiszen ha megrendül, azonnal érvényét veszti a szó, mely rejtélyesen a világ rendjét hivatott kifejezni és talán megteremteni is. Bizonyos, hogy van olyan költő, aki ilyen körülmények között nem tud megszólalni – mert számára a szó eszköz csupán, a szavak tartományánál összehasonlíthatatlanul mélyebb lelki tartomány elégtelen kifejezésére. Vanak költők, akiknek a költészetnél fontosabb az, ami már túl – vagy még innen – van a költészetten. S van a költészet befogadásának egy olyan nézete, mely a verset: nem mint célt, hanem mint eszközt látja, s amelynek számára mélyebb költészet az, ami olykor néma, s hitelesebben, „költőbben” költő, aki nem a versért, hanem egy versnél hallgatagabb, voltaképpen mindig kimondhatatlan lelki tartalom kimondásáért ír, s ha ez a tartalom arra kényszeríti – mondhatjuk, erkölcsileg –, akkor inkább hallgat.

Másféle erkölcsről beszélek itt, mint amit Radnótival kapcsolatban oly sokszor szoktak emlegetni. A költői öntudatnak azon a fokán, melyet Rad-

nóti mint identitásának alapját *volt kénytelen* megteremteni, vállalni és megélni, az emberi erkölcs egyik legnagyobb tette, minden félelmetes veszélyhelyzetben egyik legnagyobb példája, hogy önmaga, saját sorsa elé állította a vállalt *kötelezettség*, a költőnek megmaradás feladatát. A vers, a kimondás vágya már régen nem az esztétika, hanem a moralitás létszférájába költözött. Csakhogy, s ez az erkölcsnek egy másik nézőpontja, számára valóban a *kimondás*, és nem csupán a *mondás* tartozott-e az életfontosságú dolgok rendjébe, s ennek a másféle erkölcsnek jegyében vajon nem tekinthetnők-e mélyebb, és több gyötrelemmel (belső gyötrelemmel) vállalt kötelezettségnek azt, hogy itt, most, Radnóti lemondott volna erről az önmagában megteremtett identitásról, a magyar költő szerepéről, és vállalja a kitértegből, az el nem fogadottságból fakadó identitásválság bizonytalanságát? A kérdés virtuális, és abszurd is egyben: a stáció-járás ez utolsó fázisában ilyen erőfeszítés, a veszélyeztetettségnek ez a *belső* vállalása már semmiképpen nem lehetséges, hiszen ez a legvégén bekövetkezett szembenézés végérvényesen és lélektanilag elviselhetetlenül fosztotta volna meg erejétől, a belső tartás adta bizonyosságtól, attól, hogy szinte halála pillanatáig önmaga előtt se adja fel emberi méltóságát. Ez a virtuális kérdés semmit nem akar levonni a Radnóti-választotta út emelkedettségének tudatából. Inkább kétféle emberi magatartás lehetőségét kívántam vázolni, s e kettővel a belőlük fakadó kétféle költői lehetőséget – azt a kettőt, melyet nagyon durván egzisztenciális és szerep-költészetnek nevezhetünk. A kettő nem áll szemben egymással, és alapjaiban-megjelenésében nem is választható el: a legmélyebben egzisztenciális problémák kifejezése is feltételez bizonyosfokú szerepvállalást (ez teremti meg a formába öntés lehetőségét), és mindaz, amit komolyan vett és művészi értékkel bíró, elsődlegesen a formába vagy a szerepbe húzódo költészetnek tartunk, mégiscsak az egzisztencia problémáival foglalkozik. Végül pedig e költészet kutatója sem térhet ki önnön kérdésfeltevésének indoklása, pontosabban ez indoklás saját magára érvényes problémái elől. Attól, hogy e sorok írója is úgy érzi, hogy egész életében az identitáshiány démonaival kell küzdenie, nem teszi-e fel túlságosan elfogultan a kérdést; nem saját problémáját vetíti-e a költőre, amikor e vállalt identitás legmélyebb, tudattalan gyökereit firtatja? Mentsége, hogy mindenekelőtt e költészet sajátságaiából indul ki, hogy Radnóti költészetében a visszafogottság jegyeiben egyben az esztétikai korlátozottság jegyeit is felfedezni véli, s hogy ezt nemcsak ennek, hanem számos vers elemzésének alapján teszi.

Radnóti sok verset, és nagyon szépeket írt a versért, saját költői öntudatának fenntartásáért és költői elhivatottsága bizonyítékául – úgy is mondhatnánk, hogy költői elhivatottsága felelősségének, a kimondás elkötelezett-

ségének jegyében. Néha úgy is érezzük, hogy talán el is túlozta költői szerepvállalásának fontosságát – olyannyira, hogy „szerepe” valamely számkra ismeretlen, vagy csak sejtett lelki hiány kompenzálásának is felfogható. A legvégső verseknél, különösen az *Erőltetett menet*nél nem érzem ezt a kívülről jövő, a vers saját belső kényszerétől független késztetést. A legvégső versekben Radnóti mintha már öntudatlanul menekülne a szóhoz, a formához, mintha már csak ebben találná meg azt a biztonságot, mely a világ rendjét még, ha csak percekre is, elfogadtatni képes. Azért mutathatja fel, és mi azért láthatjuk benne a tiszta emberi szó méltóságát, mely szembehelyezkedik az adott világ mocskos és amorf indulataival, mert ekkor már maga is csak ebben kereshette, és egyedül ebben találhatta meg azt a kapaszkodót, mely a legutolsó pillanat elképzeltetlen tragédiájáig még élni segítette. Az *Erőltetett menet*et is ilyen végső kapaszkodásnak érzem, minden tartalmi nagysága, emelkedettsége, és mint majd bizonyítani igyekszem, paradoxája mellett elsősorban olyan *értelmes ritmusnak*, mely valóságosan és jelképesen is segíthetett a továbbmenésben. Önmagának szóló recitálás ez a vers, nem véletlen, hogy rejtett önmegszólítás, hogy az első, a másról, a *bolondról* szóló sorok önmagához beszélnek. Az én megkettőződése ez, talán azt is mondhatnók, hogy meghasadása, szelíd bekövetkezte annak az örületre emlékeztető jelenségnek, melytől, egy-egy verse tanúsága szerint Radnóti minden másnál inkább rettegett. Ez a megkettőződés most nem az én és nem a világ dezintegrációjához vezet, hanem talán éppen az én és a megbolydult világ eleve adott kettőssége miatt helyreállítja az én egységét, és látszólagos (vagy talán nem is látszólagos) reménytelensége miatt ad erőt az út folytatásához. Nem hosszú időre; a költő már két hónapig sem folytathatta *erőltetett menetét*, de mi, olvasók, közülünk hányan merítenek *erőt* e sajátosan baljós költeményből?

2. Az *Erőltetett menet*et Radnóti 1944. május 15-én, két nappal azelőtt írta, hogy menetoszlopát, a munkaszolgálatos tábor egyik felét Borból Belgrád felé irányították, s ezzel megkezdődött a valóságos, halálba vezető *erőltetett menetelés*. Tudjuk, hogy a költő mindent elkövetett, hogy ebbe a transportba bekerülhessen, és azt is tudjuk, hogy ebből a csoportból kevesen értek haza. A táborban maradtakat néhány napon belül szerb partizánok felszabadították – ők csaknem mindannyian túléltek a háborút. Nyilvánvaló, hogy a munkaszolgálatos évek alatt Radnóti számos ilyen menetben vett részt, tökéletesen ismerte ennek fizikai és lelki gyötrelmeit – mégis, a valóság érzetében más ez a vers, mintha csakugyan a hazafelé vezető úton született volna. Olvasói tudatunkban egybeolvad a legutolsó *Razglednicák* kiváltotta képzeletkörrel, nehezen tudjuk róla elképzelni, hogy megírásának időpont-



jában inkább előrevetítése, mintsem regisztrálása egy majdani szenvedésnek, méghozzá olyannak, melyet oly mély érzelmi azonosulással kell szemlél-nünk, hogy lehetetlenné válik a vers poétikailag differenciált befogadása. Megráz bennünket a halál kimondatlan előrelátása, melyről nem tudjuk meg-állapítani, hogy csak mi látjuk-e bele a szövegbe, vagy éppen ellenkezőleg, elbagatellizáljuk rettenetét? Olvasói gátlásainkat az a szempont is okozza, hogy szinte szentségtörésnek érezzük azt, hogy e pokolban született költe-ménnyel szemben kritikai észrevételeket tegyünk, földöntúli derengésből levonjuk a mindennapi versértelmezés prózai és szakmai szempontjai közé. Pedig ha lélektani értékelésével kapcsolatosan nehezen tesszük is túl ma-gunkat a megértés nehézségein, esztétikai értékei olyan kiemelkedőek, hogy ezek elemzésekor a verset még magasabbra emeljük.

A költemény olvasásakor elsősorban és mindenekfelett formai tökélye ra-gad meg bennünket. Konkrét verstani formájáról, és ennek feltehető eredetéről a későbbiekben még szó lesz – egyelőre azt kívánom hangsúlyozni, hogy ez a menetelést, a menetelés vontatottságát, erőltettségét felidéző ritmusképlet mindezek érzékeltetése mellett a haladás, a folytonosság előre-lendítő hatását is felkelti. A lehanyatló és félsoronként megújuló újra- és újrakezdés monotóniája a végnélküliség jellegét viszi bele a versbe, a „ha eddig, akkor tovább is folytatódni fog”-érzetét (melyet, paradox módon ép-pen a vers lezárása, a *fölkelek* pozitívabb értelme vág el, hangzásának sem-mibe vesző ritmustalanságával). Így tehát végül ez a befejezés árulja el a költemény belső ívének leszállását, *szemben* a szöveg szó szerinti értelmével, hiszen a valóságos mondanivaló már az előző sorok paradoxiajában benn-foglaltatik, éppen úgy, ahogyan a ritmusképlet előrevivő és mégis monotó-niát sugalló jelenségében.

*Bolond* – ezzel a pejoratív szóval kezdődik a vers, e rejtett önmegszólítással, melynek jellegét a visszatérő befejezés fogja bizonyítani. A *bolond* szó még egyszer visszatér, itt is határozott önreflexióval: *pedig bolond a jámbor*. Az első sor hatását azonnal megerősíti, a vers ritmikai szépségét, formai tökélyét szinte belénk szuggerálja a belső rím: (fel)kél–lép(ked), az *l* hangzók véget és új kezdetet hangsúlyozó azonosságával. Ezt a szépségeszményt fokozza a *vándorló fájdalom* képe, hangulatilag valamely csöndes transzcendencia felé irányítva képzeletünket, elsősorban, a *vándor*, *vándorló* szónak az erőltetett menetben hajszott áldozattól hangulatilag oly mélyen különböző asszociációs körével. A két szó, a jelölő és a jelölt, a *vándorló fájdalom* is emelkedettebb, spirituálisabb érzeteket ébreszt, kiváltképpen az utána felbukkanó *bokát, tér-det* képpel, mely az utána következő *mint akit szárny emel* félsorral mintha Hermész szárnyas bokájára reflektálna. Bizonyos, hogy nem tudatosan – de

távolról sem ily bizonyos, hogy nem az önvigasztalás öntudatlan reflexével, ugyanazon készlettel, ami e vers formai szépségét is nyilvánvalóan létrehozta. Ugyanezt a tendenciát erősíti, még kifejezettebben és talán még ösztönösebben a *szárny emel* kettősen is értelmezhető képe. Jelentheti azt, hogy tán már nem is a test, hanem a testétől megfosztott lélek emelkedik itt fel – talán már nem a test, hanem minden konkrét, földi kép ellenére a visszánézés földöntúli, nosztalgikus közegében. A cél, amiért ez áldozatra szánt vándor erőt vesz magán: a halál elérése, ott, ahol asszonya várja, s ahol a halál tán még bölcsebb és szép lehet. Ennek a menetelésnek, mint minden földi útnak célja és talán értelme is a halál, mely szárnyakkal röpíti maga felé a szenvedő lelket. De ezek a szárnyak nemcsak a lélek saját attribútumai lehetnek, hanem jelenthetik az angyalt is, e Radnótinál többszörösen visszaterő, meghatározatlan, de nyilvánvalóan mindig transzcendens szimbolikájú jelentést, az angyalt, aki felemeli és szárnyas magasságában tartva viszi az áldozatot, viszi egy megváltást kínáló jövő felé. Itt sem tudunk elvonatkoztatni attól a költő által adott értelmezéstől, hogy e jövő a *bölcsőbb, szép halál*, s az, amiben ez újra és újra nekiindul „bolond” bízik, amiért a továbbindulás gyötrelmeit újra és újra vállalja, csak egy elpusztult otthon, semmivé vált élet, mindannak megszűnte, ami ennek az életnek értékét jelentette. Az érték szinonimája, kulcsszava az *otthon* – Radnóti számára a létezés helye, lehetősége. Nem véletlen, hogy a *honni éjszakával* együtt a mindössze húsz soros versben háromszor fordul elő az *otthon* szó – hiszen mind a világ destrukciójának négy, mind a hazatérés reményének hat sorában csakis és egyedül az otthon varázsa az, ami a lét értelmét, illetve veszteségét megadni látszik. *Hanyattfeküdt a házfal, eltört a szilvafa* – ezekben a képekben testesül meg a veszteség, és ugyanez a szilvafa termi-teremtette a hűlő lekvár békét és boldogságot, mindenekelőtt az otthon érzetét keltő gyümölcsét. Még a *bolyhos éjszaka* is érthető az otthonosság ismerős anyagának (bár éppen úgy az érdes ismeretlenség súrlódó, dörzsölő, nem-sima közegét is érezhetjük benne). Mindenesetre nagyon is bekerített, szűk világ az, ami mind a veszteségekben, mind a visszavágyás nosztalgikus vágyában megjelenik. Talán az is túlzás, ha az otthonról beszélünk – nem lehetetlen, hogy helyette inkább az otthon hangulatát kellene említenünk, s e hangulat magába foglalja azt, hogy sem valóságnak, sem a valóság hiányának nem tekinthető; közege más, átmeneti, talán a vágy közege, és talán ez az, ami Radnóti egész költészetét meghatározta. Menekülés a vágy képeibe, és a vágy teljesülésének félelme, határmezsgye valóság és remény, valóság és reménytelenség között.

3. Radnóti egyik legszebb fordítása Walter von der Vogelweide középkori német költő *Ó jaj, hogy eltűnt minden* című nagy verse. Aligha akadhat bárki is, aki ne látna közvetlen összefüggést e költemény és az *Erőltetett menet* között, s aki ne tételezné fel, hogy Radnóti verse megszületésében a fordítás vissza-visszacsengő sorainak ne lett volna meghatározó szerepük. Még azt is feltételezhetjük, hogy az *Erőltetett menet* technikailag is, de főleg lélektanilag ennek a nagy költeménynek, pontosabban a fordítás élményének-erőfeszítésének köszönheti létrejöttét. Tamaszt adhatott, a lélek legmélyebben rejtekező barlangjaiban olyan közösséget teremthetett, mely feloldotta a halálba vezető út magányát, s ritmusával-képeivel, a szituációnak egyszerre hasonló és ellentétes jellegével mintegy kézenfogta a költőt, a régi példa nyomán bizalmat vagy bizakodást öntött belé. Ott, akkor, azon körülmények között ez a vers nagyon is személyes élményként hathatott, egyszerre lehetett egy kiegyensúlyozottabb történelmi-erkölcsi kor és a költő egy nosztalgikusan szebb életszakaszának, a versfordítás békésebb idejének jelképe (még akkor is, ha a történelmi kor csak ebben a versben hatott erkölcsileg szilárdnak, tisztának és kiegyensúlyozottnak, ha a keresztes háborúk, melyek Vogelweide szemében a morális vezeklés szimbólumává váltak, kegyetlenségükben nagyban meg is egyeztek az árja faj megtisztításának ideológiájával, illetve az ebből fakadó elszabadult szadizmussal, és még ha Radnóti életének érzelmi-morális problémái sem voltak olyan problémamentesek, mint ahogyan azt verseivel elhitetni szándékszik).

Arany is, József Attila is leírják, hogy egyes verseik megszületésében milyen nagy szerepe van a bennük előbb megcsendült, öntudatlanul is rögzült, továbbdúdolt néma dallamnak. Bizonyos, hogy ezek az öntudatlan mélységekből felbukkanó dallamfoszlányok nem véletlenül emelkednek az öntudatlan tudat küszöbe fölé és jelennek meg a lélek aktuális, de nem végiggondolt, nem „választott” tartalmaként. Bizonyos, hogy van valamelyes affinitásuk ahhoz a szintén öntudatlan, rejtekező, intenzív lelki tartalomhoz, mely burkát feszítve azt az alkalmat várja, hogy kitörhessen a tudat viláosságára, s e kitörésben ne kész mondanivalóként jelentkezék, hanem mintegy alkalmá legyen önmaga megszületésére. Kétségtelen, hogy egy-egy hirtelen felbukkanó, a megelőző pillanatban még kifejezhetetlennek tűnő, feszítően intenzív lelki tartalom nemegyszer jelenik meg olyan formában, mely e tartalmat magában foglaló, megjelenítő kép, s e kép egyben már vesszor is, egész mivoltában rész is, és hogy ez a váratlan élmény (az én magáradöbbenése úgy, mintha önmaga hirtelen kívülről látná, a kész vesszor szinte misztikus előbukkanása a határtalan, látszólag mindent magába foglaló tenger-semmi-ből) szintén megindíthatja a vers megszületésének mindig

rejtélyesnek tűnő folyamatát. Valószínű azonban, hogy ennek a kezdeti versornak hirtelen felbukkanó képi megnyilatkozása együtt jár nyelvi formájának szuggesztivitásával. Az, hogy a formában mennyire van szerepe a ritmusnak és mennyi a ritmusban hordozott tartalomnak, valószínűleg minden versben különböző, függ alkotója személyiségétől, költői alkatának természetétől, az egyes versek jellegétől, és ezért alkotáslélektani szempontból mindig újonnan felmerülő, újonnan vizsgálendő kérdés. Az *Erőltetett menet* elemzésekor különösen fontos jelenségnek tarthatjuk, hogy a Vogelweide-vers, mely minden bizonnyal megindította megírásának folyamatát, mely mintegy ősmintájának számíthatott, és ezzel lélektanilag képessé tette arra, hogy ez egyáltalán nem költészetre termett körülmények között mégis megalkothassa lírájának egyik legtokéletesebb darabját, egyszerre volt ritmusában követhető, sőt az „erőltetett menet” saját üteméhez leginkább illő, de tartalma szerint is azonos a fájdalomban, és mégis biztató e fájdalom meghaladásának, a megváltásnak lehetőségében. Ez az egybeesés nem törvényszerű; egyedül a ritmusképlet is alkalmas lett volna rá, hogy a menetelés monotonijának hasonlóságára állandóan megújuló ingert ébresszen a tiszta ritmus szavakkal történő feltöltésére – itt azonban a szavak, a tartalom is erőt adó faktor lehetett. Nem hinném, hogy Radnótit akár *csak* a ritmus, akár *csak* a tartalom ragadta meg ebben a versben; a hatás itt oly rendkívül komplex, hogy inkább vállalkozhatunk leírására, mintsem elemzésére.

Mindkét vers az úgynevezett „nibelungizált alexandrin” formájában íródott, a középkorban szokásos sorközépi cezúrával, mely mintegy kettéválasztja, két részre bontja, de formailag mégis egybentartja a sort. Bizonyos, hogy Radnóti adott szituációjában ennek a formának sajátos lélektani hatását is megérezte: a kettősség-egység folytonosan megismétlődő kényszere minden verssorban összekapcsolja a két szétszakadó világot, lehetséges, hogy Rajnai Attila szép megfigyelése szerint a Radnótiban egyszerre élő magyar és zsidó identitás rejtett szimbólumaként. Magam inkább úgy látom, hogy az ellentét a menés és a maradás, az élet és a halálvágy kettőssége között feszül, s a bori noteszben is élesen ábrázolt cezúra egyszerre elválasztó folyóvíz, de híd is e folyó két partja közt. A két vers formája azonban csak akkor látszik azonosnak, ha felületesen szemléljük. Éppen eléggé hasonló ahhoz, hogy elég legyen ahhoz, hogy Vogelweide versének inspiráló hatását megértsük, de eléggé különböző, hogy a vers tartalmi különbségeit formailag is tükrözze. S éppen ezzel világít rá Radnóti költeményének metakommunikatív tartalmára, nemcsak a más versével, hanem a sajátjával történő azonosulás árnyalatnyi hézagára – arra a hézagra, mely Radnóti látszólagosan tökéletes formáiban lehetővé teszi a mindig mélyebb, a tökéletességben ki-

fejezhetetlen tartalom elő-elővillanásait, azt a mondanivalót, melynek adekvát formája nem ez a tökéletesen lecsiszolt forma – vagy ahol a tökéletesen lecsiszolt forma mint zárvány rejtegeti az ön maga elől is titkolni vágyott tartalmat.

Az első megközelítés során csak azt vesszük észre, hogy a fordító Vogelweide ritmusával sokkal szabadabban bánik, mint amennyire saját verséét a költő kezeli. Nem tudom, ezzel az eredeti szöveghez alkalmazkodik-e, vagy a fordítás során önmagában kialakult új vers tolerálja jobban a ritmus ki-be dudorodásait. Ha azonban alaposabban megfigyeljük, állandóbb és merevebb különbségre is bukkanunk. Mindkét költemény sorainak osztása nagyjából 7–6 vagy ritkábban 7–7 szótag, a sor első fele mindig csaknem szabályos, vagy szuggesztivitása folytán szabályosnak érezhető harmadfeles, a második sorfél hármás jambus. Csakhogy Radnótinál többször és hangsúlyosabb helyen (mindjárt a vers indításakor, az első két sorban) látunk a második félsorban szintén harmadfeles jambust, tehát a végén ereszkedő, ezzel vonszolódást, lehullást, áttételesen reménytelenséget idéző sorképletet. A hatszótagos félsoroknak pedig csaknem mindegyike a végén megrövidül, ellaposodik, már nem a járásnak, hanem a tétova ácsorgásnak, a tehetetlenségnek ritmusát idézi – így hát az *Erőltetett menet* ritmusképlete valóban mint a verset beindító, alaphangját megadó jelleg érvényesül. Ugyanígy a vers befejezése: itt már nem az eredeti ritmust, hanem annak lefékezését, átváltását érzékeljük, mintha a költemény menete egy másféleképpen értelmezett mondanivalóba, egy más létszemléletbe fordulna át. Paradox módon éppen a *fölkelek*-kel végződő utolsó sor áll a legnagyobb ellentétben a vers menetelést, még ha kényszeres, megfáradt, erőltetett menetelést is idéző ritmusával.

Még hangsúlyosabb a két vers tartalmának egymás közötti viszonya. Mindkettő a halál, a pusztulás és a háború jegyében, ennek kimondására, mondhatjuk, lelki feldolgozására született. A két versben azonban csaknem mindezek a jelenségek eltérő értelmezéssel és eltérő értékkel bírnak – oly eltérővel, amilyennel csak két teljesen különböző világnézetű ember fogalmazhatja meg egzisztenciájának alapját. Az értelmezés és az értékelés különbözősége egymástól eltérő érzelmi tónust is szuggereál – mégis: ez a tartalmi-érzelmi egyezés-különbözőség lehetett az egyik kiváltó oka annak, hogy Radnótiiban, mint versformáló minta, éppen ez a költemény szólalhatott meg. Nem azt akarom ezzel állítani, hogy ez a tartalmi elem fontosabb volt a ritmikainál; azt sem, hogy elsődlegesebb. De nem tartom lehetetlennek, hogy mélyen, rejtetten, a Vogelweide-versből kicsengő remény, a hit és az erkölcs megtartó ereje *juttatta* Radnóti eszébe a formát, sok-sok réteggel a

tudatosság, és nem is kevéssel a ritmikai azonosság feltörésének szintje alatt. Nem állítás ez, csak feltételezés – de hiszen a bennünk élő és megvalósuló alkotások mindig többszörösen és többfelől motiváltak, s a motivációk értékrendjét szinte sohasem lehet biztonsággal megállapítani.

4. Miről „szól” hát Vogelweide költeménye, ez a nagy, 3×17 soros, versszakonként refrénnel befejeződő, a versszakok tagolását a tartalommal nagyon is indokló vers? (Melyet Szabó Lőrinc is lefordított.) Egyáltalán – éppen e tagolás miatt – állíthatjuk-e, hogy egyetlen témája van, s nem kényyszerülünk-e annak beismerésére, hogy az egyetlen cím alatt voltaképpen két egymással rokon, de tartalmi mélységében mégiscsak elkülönülő költemény áll előttünk. Mert könnyű lenne azt mondanunk, hogy a vers egésze (akár csak Radnótié) a pusztulással, elmúlással, ennek okával és a megváltás módjával foglalkozik, de ha figyelmesen összevetjük az első versszak szubjektív hangütését a későbbiek erkölcsi tanításával, valóban igaznak tarthatjuk-e megfigyelésünket? Ugyanazt a halálképet szuggerálja-e az első versszak, mint a következő kettő? Hiszen az első csak az énről, az én látásában megjelenő képekről, e látás kiváltotta szelíd szenvedésről szól. Ez a halál az öregember csendes elmúlása, és fájdalmas felismerése annak, hogy a világ nélküle is létezik, változik. Témája a minden embert egyformán, egyazon csendes bánattal érintő elmúlás – pontosabban ennek még életünkben megtapasztalt tudata, az életünkbe épült halál érintése. *Ó jaj, hogy elüint minden, hogy hullt le, évre év! / Éltem valóban én, vagy álmodtam itt előbb? / Amit valónak hittem nem volt talán sehol? / Mély álom ringatott el, csak nem tudom mikor.* Mily más halál ez, mint ami az erőltetett menet szenvedőire vár, rájuk, akiknek nem adatik meg a saját sorsukkal invokált, a rilkei saját halál átélése. Tán ez az, amiről Radnóti beszél, ez az, amit *bölcsebb, szép halál*-nak nevez ez a természetes, úgy is mondhatjuk, az Istentől küldött, az angyal által átadott halál, amelyhez a költő csak csendes nosztalgiával, az elérhetetlenség fájdalmával közeledhet. Csakis ezzel, mert ez a halál nem enged más viszonyulást, és mert ez a halál teszi lehetővé azt, hogy az életet is ugyanezzel a nosztalgiával lássuk. E vers első szakaszában Radnóti mindazt *lefordítja*, amit így megírnia nem lehetett – mert ennek a halálnak sohasem került közelébe, és ennek az életnek sem, amelynek elmúlta egyszerre fájdalmas, de szelíd is, ismerős és ismeretlen, valóság és varázslat. A vers első szakasza álom az álomról, megbékélés azzal a fájdalommal, amivel igazából nem lehet megbékélni. S mennyi utalás Radnóti saját költészetére, vagy mennyi átvétel a saját költészetből, s mi minden, amit maga is írhatott volna és mégsem írt: *gyerekkorom kalandos vidéke ismeretlen – vagy, közvetlen előzménye az Erőltetett menetnek: erdőt irtottak erre, amott bedőlt major.*

A vers további két szakasza már nem áll ilyen közvetlen kapcsolatban az *Erőltetett menet* mondanivalójával. Vagy, rejtetten, magát vigasztalóan talán mégis? A második versszak a szenvedésről szól, de úgy, ahogyan Radnóti ezt sohasem fogalmazta meg – mert nem is tehetette, az ő szenvedésének alapvetően más a kiindulása. Vogelweide versében a szenvedés büntetés: a megromlott erkölcsök büntetése, melyből a megváltás is elképzelhető, és ebben a felfogásban megváltás lehet a háború is, a kereszteshadjárat, s a benne elszenvedett halál. Radnóti szenvedése nem büntetés, a halál nem erkölcsi, hanem áldozati esemény, de még csak nem is a feláldozottság definíciójával. Ez a költészet, melynek közel tíz éven át (s az is lehet, hogy még régebben) központi témája a halál, nem foglalkozik a halálnak sem erkölcsi, sem transzcendens vonatkozásaival. Nem kizárható, hogy a Vogelweide-vers tartalma, kimondatlanul, éppen ezért, éppen ennek biztonságáért, egy elgondolatlan, nemlétező, de vágyott erkölcs, igazságszolgáltatás vagy megváltás reményét szűri át az *Erőltetett menet*be.

5. Mind Vogelweide, mind Radnóti versében, minden tragikumuk ellérére rengeteg a hangulati elem. Vogelweidéében főleg az első, a halállal foglalkozó versszakban, Radnótiéban a vers második felében. Itt, a vers második részében a realitás képei is átlépnek a szubjektivitás tartományába, a vágyott béke képei idillé nemesülnek – de úgy is mondhatjuk, hogy idillé korlátozódnak. *Nem csak szívemben hordom* – igen, ezek a képek-jelenetek a valóság részei, lényegükben azonban a békének mindig is a szívben hordott, a szív által megfogalmazott képei: létezésük közege mindenekelőtt a hangulat – ugyanúgy, mint Vogelweide költeménye első szakaszában, ahol a hangulat szinte tárgya, mondanivalója a versnek. Ez a két hangulati elem: a Vogelweide-vers első szakaszának tematikai álomhangulata és a Radnóti-vers második felében a nem kevésbé irreális, vágyott-álmodott valóság, a még pusztulásában, emlékeiben sem biztos hogy létezett múlt vetül vissza az *Erőltetett menet* elejére is. Három tényező alakítja e verskezdetet, pontosabban e verskezdet appercepcióját: e két hangulati tényező, és a *bölcsebb, szép halál* szelíd és mégis szinte kibírhatatlan fájdalma, menekülés a halálból egy másik halálba, melyet az élet képei álomszerűségükkel csak alátámasztanak. Valószínű, hogy a *hold ma oly kerek* képe ugyanezt a metafizikai rejtélyességet erősíti. A kimondottnál egy réteggel mélyebben így lesz paradoxonná e költemény tartalma: nem az élet akarta, hanem a halál elfogadása szólal meg benne – nem először Radnóti lírájában.

6. Nagy kört jártunk be. Kiindultunk abból a hatásból, melyet az *Erőltetett menet* mint a formai tökély és mint az emberi akarat és bátorság örök érvényű példája gyakorol az olvasóra. Elfogadtuk e két hatást keltő tényezőt, szinte

áhitatos csodálattal, és mégis: nem tudunk kiiktatni magunkból bizonyos feszültséget: a versben kifejezett lélektani abszurditás feszültségét. Végül a Vogelweide-vers hangulati elemeinek elemzésekor úgy véltük, hogy Radnóti költeménye sokban ez általa fordított vers tónusához alkalmazkodik, hogy annak hangulati dominanciáját veszi át s ezzel, az olvasó szemében maga is többé-kevésbé a hangulat szinonimájának, a nosztalgikusnak, a nem-teljesen reálisnak színeibe öltözik. Ennek a hangulati-nosztalgikus látásmódnak megjelenése a vers első soraiban megjelenő *bölcsebb, szép halál* definiálatlan, inkább csak éreztetett képze, ez az egyszerre szelíd és rettenetes, éppen vigasztaló vágy-jellege miatt oly abszurdan fájdalmas képzet. Az *Erőltetett menet* tehát nem, vagy nem csak a továbbélés megfeszített, görcsös akaratának, hanem a halál elfogadásának is verse. Ebből a kettősségből fakad különös, egyszerre beletörődő és nyugtalanító tónusa, hiszen a lét legnagyobb ellentéteit egyesíti anélkül, hogy bármelyiket is kiemelné az érzelmek homályba és nosztalgiába merülő világából. Nemcsak a *bölcsebb, szép halál* és nemcsak a *van visszatérni otthon* ellentétes tartományai maradnak meghatározatlanok, hanem ez a meghatározatlanság a költő irántuk érzett vágyának-taszításának is árulójává válik. Van-e még otthon, ahova érdemes visszatérni, és van-e halál, mely értelmesebb és szelídebb az itt várakozónál? Van-e még vágy, erő és kívánság e kérdések megválaszolására, mélyebben és könnyörtelenebbül, mint ahogyan e vers a probléma igazi és reménytelen lényegét szépségével eltakarja? Értjük-e már e szépség lényegét, mely nem más, mint e kérdés megválaszolatlanságának adekvát nyelve, s észreveszünk-e, hogy az olvasó reakciója valóban *nem* a lelkierő csodálata, hanem a probléma átélésének követése, újraélése. Radnóti költészete gyakran állítja elénk ezt a csapdát: egyszerűnek, lelkileg a problémákon túlemelkedőnek látszik, s ezért a befogadás elemébe mindig belevegyül a követhetetlenség, a végső nem-értés halk idegenség-érzete. Le kell hatolnunk e felszínükön oly sima, oly csiszolt versek alsóbb rétegeibe, át kell törnünk a forma megbonthatatlanak tűnő tökélyét ahhoz, hogy észrevegyük mélyükön a megfogalmazatlan vívódás vízjeleit. Vonzódásunk ezekhez az alig láthatóan halvány, rejtett formákhoz tapad, ezek hívják elő és ezek strukturálják érzéseinket. Csak ennek az útnak bejárásával világosodhat meg előttünk Radnóti költészetének lényege és költészetének valódi nagysága.



## Zendülőkről – többféleképpen Cocteau- és Márai-szövegek párbeszéde

Cocteau és Márai sohasem folytattak párbeszédet egymással, szövegeik azonban – akarva-akaratlanul – dialógusba kezdtek. Erre az általánosabb, nem a közvetlen érintkezésen alapuló párhuzamra már a kortársak közül fölfigyeltek néhányan. A *Hétköznapiok és csodákat* író Szerb Antal a *Vásott kölykökben* (1929) és a *Zendülőkből* (1930) a racionális lélektan elleni lázadást vette észre: „Jean Cocteau legjobb regénye... olyan világot rajzol, ahol csak a lélek uralkodik, a külső világtól, az ész- és célszerűség világától függetlenül. Valaha mindnyájan ilyen világban éltünk és minden cselekedetünk action gratuite volt: gyermekkorunkban. Cocteau regényének hősei véget érni nem akaró, és ezért tragikus gyermekkorban élnek. Lázadásuk az, hogy nem akarnak felnőni, nem akarják alávetni magukat a felnőttvilág racionális lélektanának. A regény alapelgondolása közeli rokona Márai Sándor *Zendülők-jének*, amely a legjobb magyar regények egyike.”<sup>1</sup> A pontos megfogalmazásból is kitűnik, Szerb Antal nem tekintette a *Zendülők* közvetlen okának Cocteau regényét; sokkal bölcsebb volt annál, mint hogy ilyen kauzalitást föltételezzon.

A két mű egymásra vonatkoztatva is értelmezhető, s ez a kölcsönösség mindkét regény jelentését árnyalja – függetlenül attól, hogy még csak nem is ugyanazon nyelvhez és kultúrához tartoznak. A *Zendülőket* azonban évtizedekig (már amennyire beszélni lehetett róla egyáltalán) csupán a korábbi szövegre vezették vissza, s konkrét hatásra utaló megfeleléseket kerestek benne. 1946-os naplójegyzetében Márai maga is szükségesnek tartotta kijelenteni: „Mikor a »Zendülőket« írtam, Cocteau még neki se látott az »Enfants terribles«-nek! S később a francia kritika kissé gúnyosan hangoztatta a két könyv hasonlóságát? S nem állhattam oda, aktákkal bizonyítani, hogy nem is tudtam Cocteau könyvéről! Sötétben botorkálunk, s örökké egymásba ütközünk, mint a vakok. Már igazán csak szaglásunk tájékoztat...”<sup>2</sup> Egyáltalán nincs szándékomban megkérdőjelezni e mondatok őszinteségét. Mindössze arra emlékeztetünk, hogy az *Enfants terribles* igen zajos sikert aratott, s bizonyos motívumok, történetelemek (ezekre később kitérünk) kísértetiesen azonosak. Azt sem zárhatjuk ki, hogy Márai nem pontosan emlékezett vissza. Amikor 1946-ban újraolvassa Gide *Pénzhamisítóját*, sietve följegyzi:

„Most már értem, miért szerette Gide a »Zendülők«-et, s örülök, hogy esztendőkkkel előbb jelent meg könyvem franciául, mintsem Gide megírta regényét...”<sup>3</sup> A *Zendülők* (*Les révoltés*, ford. Gara László) már 1931-ben valóban megjelent franciául, a Gide-regény viszont 1925-ben. A dolog lényegén azonban mindez vajmi keveset változtat. Az is lehet, hogy Márai pusztán a plágium gondolatát akarta elhárítani, anakronisztikusnak ítélte egyúttal azt a fölfogást, hogy csupán az önmagába zárt műalkotás tanulmányozható. Márai – Ottlikhoz hasonlóan – már meglévő szövegek, történetek átalakíthatóságában, variálhatóságában hitt. Nem föltétlenül új történetek kitalálásában, hanem újrafogalmazásában lelte kedvét. Hiszen a mesék száma – Szini Gyula emlékezetes Nyugat-beli esszéjére utalva (1908) – amúgyis véges, elmondásuk, ha kell, kifordításuk hogyanja viszont végtelen. (Azokra a Márai-regényekre gondoljunk, amelyek – Odüsszeusztól Júdáson át Casanováig – az európai kultúra alaptörténeteinek átírását jelentik.)

Míg a komparatistikát korábban csaknem kizárólagosan meghatározó hátkutatás a szerző szintjére korlátozódott, az újabban oly gyakran emlegetett szövegek közöttiség az olvasóról sem feledkezik meg, akinek tudatában a mű mindig valamely kontextusnak, több szöveg által alkotott kapcsolatszövevénynek is része. A reciprok intertextualitás nemcsak előre-, hanem visszautalást is föltételez. A befogadó maga választja meg, hogy az adott művet milyen más alkotással hozza összefüggésbe. Így a befogadó szintjén a későbbi mű is befolyásolhatja a korábbi jelentését. „Minden egyes új szöveg – írja Kulcsár Szabó Ernő – csakis intertextuális úton, azaz csak más szövegek vizsgálatában határozható meg egyáltalán. Ebben az esetben a (már) meglévő szövegekkel kialakuló (mert elkerülhetetlen) dialógusviszony kérdése a szöveg-ontológia kérdésévé válik: új entitás keletkezése csak akkor lehetséges, ha a keletkező a már fennálló és létező másik révén, azon keresztül definiálja önmagát.”<sup>4</sup> Tanulmányunk többféle módszerrel próbálja a két művet megközelíteni. A nyilvánvaló hasonlóságok miatt a tényszerűen kimutatható összefüggéseket sem kerülhetjük meg, de tudnunk kell, hogy a Cocteau- és Márai-regény közötti lényegi egyezés (és különbség) a hagyományos „hatásológiaiával” megfejthetetlen. A közös „alapelgondolás” (Szerb Antal) csak a létértelmezés felől közelítve (szemléleti-alkati rokonság, bölcséleti háttér) és poétikai aspektusból világítható meg.

A nyilvánvaló párhuzamok elsősorban a tematikai közelséggel és bizonyos motívumok azonosságával magyarázhatók. Közülük Szegedy-Maszák Mihály is említ néhányat:<sup>5</sup> öntörvényű kisvilágok magánmitológiája, céltalan lopások, játék (színházat játszanak), a szülők hiánya vagy távolléte. A hasonlóságok egyáltalán nem érnek véget ezzel. A játék, a hasznavehetetlen

tárgyak gyűjtése mindkét regény hősei számára csak úgy érdekes, ha az akció veszélyes. Gyermekek- és felnőttkor határán még a halált is el akarják játszani. Cocteau regényében Élisabeth hipnotizálja, altatja öccsét, s Paul „mohó vágyai lehullottak, könnyítettek a súlyán s megkötött kézzel és lábbal engedték a holtak vizére”.<sup>6</sup> Végül mindketten öngyilkosok lesznek. A *Zendülők*, mint tudjuk, az áruló Ernő halálával ér véget. Látványosabb példaként említhető Szerb Antal regénye, az *Utazás és holdvilág* halál-motívuma: az Ulpiusok halál utáni vágya, Mihály beszélgetése Waldheimmel az etruszkokról, a meghalásról mint erotikus aktusról stb. A *Vásott kölykök*ben Paul Dargelos, a *Zendülők*ben Ábel Tibor iránti rajongása az a leplezetlenül konfesszionális elem, amelynek jelzése az *Egy polgár vallomásaiban* (1934) oly kihívóan őszinte. Ábel azt szeretné, ha Tibor fölött hatalmat nyerne. Paul ugyanerről ábrándozik Dargelossal kapcsolatban. Valójában Paul is, Ábel is a csonkaságukat érzik – Thomas Mann Tonio Krögerének Hans Hansen iránti csodálatára emlékeztetően. Ahogy Hans Hansent nem érdekli a *Don Carlos*, úgy tolja félre Tibor is a könyveket. Némelyik motívum ezek közül már-már irodalmi idézetnek is tetszhet: a lopás és szökés Rousseau *Vallomásaiból*, a plátói szerelem *A varázshegy*ből, az erotikus játék Musil *Törlesséből* ismerős. Mindkét regényben szerepel egy-egy olyan figura (a gazdag amerikai fiú, Michaël, illetve Volpaj Amadé, a színész), aki a külvilágot képviseli, s akit a gyermekek valósággal istenítenek.

A színpadiasság, a színházi életet idéző mozzanatok következetesen végigvitt láncolata, a regények egészét behálózó képzet-sora talán minden más egyezésnél hangsúlyosabb. A mesterségesen kialakított, a szerepjátszásra alkalmat adó „üvegbura alatti” létet érzékeltetik. Ezek a „nagy komédiások” (Cocteau szavai) „egy másik világ magatartása mögé” rejtőznek így. Dargelos a Racine-hősnő, Athalie jelmezében látható egy fényképen: „meglepően hasonlít az 1889 körüli nagy tragikákhoz.” Élisabeth „otthagytta őket, színész mozdulattal simítva végig a haján s tetteve, mintha lépés közben uszályt vonszolna maga után”. A lomtárnak látszó szoba ágyai színpadhoz hasonlatosak: „Már a színpad is oly prológust vezetett be, mely mindjárt megindította a drámát.” „A színház a szobában este tizenegy órakor kezdődött. Vasárnapot kivéve, sosem volt délutáni előadás.” Az 1920-as, 30-as évek prózájában oly gyakori tendenciára vall a gyermek- és ifjúkor mitizálása: „...e színpad szereplői közül egyik sem tudta, hogy szerepet játszik, még az sem, aki néző volt. A darab épp ennek az ősi öntudatlanságnak köszönhetette, hogy örökké ifjú maradt. Anélkül, hogy sejtették volna, a darab (vagy ha tetszik a szoba) mindig a mítosz partján ringatózott.”<sup>7</sup> Cocteau regényében a piros pamutronggyal letakart lámpa vörös homályba borítja a szobát,

s úgy vetíti előre a végzetet, mint Kosztolányi *Édes Annájában* a csillár vilnyagömbjeire dobott csipke („színpadi fényt szórtak az új tapétákra”). „Tudjuk – írja erről a jelenetről Bori Imre –, a nagy tragédiákhoz méltó végjelenet következett be.”<sup>8</sup> Az amerikai fiú szobájában „jókora reflektoros-lámpa” áll: „a külső világítás alulról jött, mint egy színpadi rivaldából s az egész termet sajátos színházi holdfényben fürösztötte”. A tragikus racine-i cselekmény megállíthatatlanul rohan végkifejlete felé, résztvevői „éppoly kevésbé fontolták meg cselekedetük közvetlen és közvetett következményeit, éppoly kevésbé elmélkedtek önmaguk belső életén, ahogy a színpadi remekmű sem törődik a cselekménnyel vagy a megoldás közeledtével”. A már-már beteges testvéri szeretet jellemzője, hogy Élisabeth még akkor sem engedi el zsákmányát, amikor Paul már haldoklik: „Már elhagyják az Átridák poklát, magas koturnusokon, mint a görög színészek.” Az életének revolverrel véget vető Élisabethre ráborul a spanyolfal, „föltárta maga mögött a behavazott ablakok halvány fényét, oly nyílást ütve a zárt szobán, mint egy bombázott városon, s a titkos szobát nyílt színházzá változtatta, nézőtérrel”. A nézők mintha kinn, a havas ablakok mögött ülnének.

Márai hősei is tudják, hogy a banda játékaik mögött ott van egy másik világ. Ez a furcsa társaság „ennek a másik világnak szilánkjából szeretne építeni valamit, az ég alá egy kisebb üvegburát, amely alatt el tudnak rejtezködni, s az üvegen át keserves fintorral bámulni a másik világra”.<sup>10</sup> De ott, az üvegbura alatt sincs menekvés, őket is nézi, meglesi valaki. Sőt, játékaikat valójában kívülről rendezik meg („valakinek érdeke volt ez a játék”), ők csak azt hiszik, hogy maguknak játszanak. Bár a gyanakvás („valaki csalt”) kezdettől bennük van. (Gondoljunk az *Emlékpóba* és *Zene* című jelenet részeg játékára. Ők a színpadon, reflektorfényben, mialatt valaki figyelni őket az egyik páholy sötétjéből.) Márai zendülői is fölfedezik, hogy színészi tehetségek, jelmezekbe öltöznek, szerepeket játszanak, s úgy kapaszkodnak ebbe, mint az elveszett világért való „egyetlen kárpótlásba”. Ám leginkább azt akarják megérteni, miért vannak együtt, miért játszanak, miért élnek. Cocteau árvagyerekeiben ezek a kérdések meg sem fogalmazódnak. Eszükbe sem jut, „hogy ők csak dugárúként léteznek, hogy a sors csak megtűri őket, mintegy szemet huny előttük”.<sup>11</sup> Ezen a ponton azonban a regények színházi képzet-sorainak vizsgálata mélyebb (világképi, személyiségfelfogásbeli) összefüggések területére vezet.

A regények lehatárolt színpadképei, szobákba zárt különvilágai a menekülés terepei. Tudjuk, ennek az exodusnak tekintélyes irodalma van az európai kultúrában. Amikor a múlt század második felében – Poszler György találó megfigyelésére emlékeztetve – kiderül, hogy se igazán drámai, se

igazán epikus mozzanat nincs, az irodalom vagy megkapaszkodik a realitásban (naturalizmus) vagy az irrealitásba vonul vissza. A folyamat talán Baudelaire „mesterséges mennyországával” (*Les paradis artificiels*) kezdődik, folytatódik a kincses és rejtelmes szigetek kalandjaival, s aztán eljut „a legközelebb-legtávolibb zártságba, a psziché mikrokozmoszába”.<sup>12</sup> 1913-ban megjelenik századunk egyik legkülönösebb regénye, Alain-Fournier *A titokzatos birtok* című műve. Álomvilág van itt is – lampionos kerttel, elpattant húrú hangszerekkel. Cocteau és Márai regényében végzetesen elromlik a játék. „...nagydiákok erotikus-halálos játékközössége. Későkamasz forrongás a felnőttkor küszöbén – írja Poszler. – Kényes váltás. Ifjúból férfi lesz, erotikumból szexualitás. Jó esetben a férfi őrzi az ifjút, a szexualitás felszívja az erotikumot. Rossz esetben a férfi legyőzi az ifjút, a szexualitás megsemmisíti az erotikumot. Itt az utóbbi. Erotikus-halálos játékból kirobban a szexuális aberráció. Az ifjúkor romantikus végjátékából a férfikor rossz szájízű prózaisága. Atmoszférikus sejtetés helyett praktikus valóság.”<sup>13</sup> Az 1920-as, 30-as évek fordulóján olyannyira beborul a világ, hogy a játékból induló lázadás a kultúrával való minden kapcsolatot elveszíti. Lehet belőle az antik tragédiák dermesztő hidegét árasztó önpusztítás, mint Cocteau regényében, lehet – a gyermeki tisztaságot már alig őrző – romlékony álomvilág, mint Márai *Zendülőkjében*, és lehet olyan elvaduló erőszak és barbárság, mint Golding művében, *A legyek urában* (1954). Ha az energia nem hasznosul, ha nem lehet levezetni, akkor a játék öncélúvá, befelé fordulóvá és romboló erővé válik. A modern regényben egyébként – nem függetlenül Freud nézeteitől – sorra születtek meg a gyerekhős, a gyermek-motívum archetipikus jellegén, a gyermek toposzán alapuló művek.

Az értelmes közösség nem adatik meg, s e gyerekhősök eljátsszák, átélik, ami képzeletükben megjelenik. Felfoghatatlan, de részleteiben világos történeteket mesélnek, játszanak egymásnak. Itt mindent lehet, aminek nincs célja. Fölrúgják azt az értékrendet, amely szerint a környezetük él, így próbálják legyőzni az unalmat, a csömört, az élet ürességét. Cocteau és Márai kivételes érzékenységgel vetítenek előre olyan felismeréseket, amelyeket a filozófia is csak később tudatosított. Ha arra gondolunk, hogy az álomvilágba menekülés ideje e regényekben többnyire az éjszaka (a vásott kölykök előadásai rendszerint hajnali négyig tartanak), akkor a nappalit tagadó éjszakai megnyilvánulás érzékletes megfogalmazását Karl Jaspers 1932-ben megjelent *Filozófiájában* is megtalálhatjuk. Az „Éjszaka Szenvedélye” semmibe veszi az emberi valóságot rendező, annak értelmet, világosságot, célelvűséget adó „Nappal Normáját”: „Kifürkészhetetlen vágyainak engedve, melyek révén sosem keres öngazolást, az Éjszaka Szenvedélye hitetlen lesz és hűtlen a

nappalhoz. Nála sem kötelességek, sem célok nem számítanak; az Éjszaka Szenvedélye voltaképp beleszédülés a vágyba, hogy elpusztítsa magát a világban, hogy minden világ megsemmisítésének mélységében kiteljesedhesen.”<sup>14</sup> A felnőttek világa, nappali normája azonban Márai regényében végül is közbelép. Megérkezik Tibor apja, s föltehetőleg le is zárul hőseink retardált gyermekkora. A zendülők előbb rebellisek: láznak az apák ellen; aztán konzervatívok: igazodnak az apákhoz. (Miként erre Márai önéletrajzi esszéregényétől Hevesi András *Párisi esőjéig* oly sok példa akad.) Márai nem titkolja, mindaz, ami a Furcsa nevű hegyi vendéglő szobájában lejátszódik, valamiképpen a felnőttek világának tükörképe. „Ők háborúban élnek, a maguk külön háborújában, mely független a felnőttek háborújától...”<sup>15</sup> Független, mert erkölce, szerkezete, törvényei élesen különböznek a felnőttekétől. Játékuk elválaszthatatlan Volpay Amadé clown-figurájától. A színész ezernyi apró trükkel szinte hipnotizálja a fiúkat. Ambivalens személyiségében szüntelenül érezhető az üres modorosság, a manír, de tud valamit, s ezzel a többlettudással feledteti az apák minden bölcsességét – beleértve Zakarka úr, a tót cipész zavaros messianizmusát is. Jellemző, hogy a regény egyik legsúlyosabb mondata is az övé: „Amíg csinál az ember valamit, ártatlan. A bűn ott kezdődik, mikor kiállsz a körből és nézed.”<sup>16</sup>

Cocteau regényében a felnőttvilág még így, kontrasztként sem jelenik meg, a szerelmi négyszög tagjain kívül egyetlen jelentősebb figurát sem emelhetünk ki. Élisabeth és Paul, Agathe és Gérard ösztönösen játsszák el szerepeiket, s az elbeszélő többször is fölhívja a figyelmet arra, hogy létükben „az értelemnek úgyszólván semmi hely se jutott”. Márai, aki – például az *Egy polgár vallomásaiban* – oly szépen írt a ráció tiszteletéről, a neurózis, a szorongás, a félelmi állapot legyőzhetőségéről, „a tudatalattiból felgőzölő mocsárláz” elutasításáról, Cocteau ösztönlényeinek végzetes útját nem követhette.<sup>17</sup> A *Zendülők* elbeszélője szerint ezek a fiatalok könnyen egyezséget kötnének apáikkal, ennek azonban az őszinte és egyenes beszéd a feltétele. Hőseink ezt az alkut később – e feltétel teljesülése nélkül is – megkötik. Ábel és Ernő beszélgetése is erre utal a regényben: „Mi is felnőttek leszünk – mondta komolyan Ernő. – Talán. De addig védekezem. Ennyi az egész.”<sup>18</sup> (Máshol meg arról olvashatunk, hogy máris „alacsonyrangú felnőttek” zuhantak vissza.) Akad olyan is (Tibor), akinek a lázadás eme gyerekes formája egyáltalán nincs ínyére. A *Zendülők* apák és fiúk, elvek és ösztönök, én és természet, szocializáció és korlátok nélküliség feszültségét úgy sűríti regénybe, hogy ennek az ellentétnek az időlegességét, átmenetiségét is érzékelteti. Az adott egzisztenciális kérdést jól-rosszul tudatosított életproblémaként élék meg. Talán Kosztolányi *Aranysárkányának* diákjainál is tudatosabban. Igaz,

ott meg az „ami vitális, az antiracionális, ami racionális, az antivitális” unamunói kettőssége körvonalazódik élesebben. (Az *Aranysárkány* azt az időszakot is fölillantja, amikor a hajdani diákok már hozzászürkülnek a felnőttek világához.)

Ottlik Gézáról írt könyvében Szegedy-Maszák Mihály mutat rá arra, hogy a felnőtté válás mint értékcsökkenés a romantika és örököseinek hagyománya az európai irodalomban.<sup>19</sup> Az *Iskola a határon* a sok hasonló témájú regénytől abban is eltér, hogy az átalakulás gyarapodást és nem kényszerű hanyatlást jelent. Cocteau és Márai regénye annyiban mindenképpen rokon, hogy hőseik a gyermekkor bensősége és biztonsága után a „létbe vetettség” állapotával szembesülnek. A *Zendülő*kben azonban ez a váltás megvalósítható személyiségértékeket fenyeget, s ily módon sodorja veszélybe a személyiség integritását. A *Vásott kölyök*ben nincsenek ilyen értékek, az én legbensőbb lényege végérvényesen megbomlott. A *Zendülő*kben ilyen figura a színész: személyiségének már nincs magja. Ő maga sem tudja, hogy sok arca közül melyik a végső.

Az a meglepő, hogy az irodalmi, képzőművészeti, zenei stb. avantgardedal oly intenzív kapcsolatot tartó Cocteau mondhatni „klasszikus” és „hagyományos” regényt írt. Első elbeszélő művei még játékos ötletek halmazai, valahol a dadaizmus és a szürrealizmus között. A *Vásott kölyök*ben azonnal szembetűnik, hogy mindvégig olyan elbeszélő közli velünk a külső és belső történéseket, aki éppoly magabiztosan, fölülnézetből festi meg a Cité Monthier behavazott kis palotáinak látványát, mint a hősök lelkivilágának legapróbb rezdüléseit. Cocteau minden fölöslegestől megszabadítja az elbeszélést, modell-helyzetet teremt. Minden bizonnyal a dráma, a film formanyelve is a prózai kifejezés lehetőségévé transzponálódik. Az olyan komplex tartalmú helyzetnek, mint amilyen a *Vásott kölyök* cselekménye előtt létrejön, az összes részletét elképzelhetetlen egy kisregényben összesűriteni. Mindezt csak jelezni lehet abban a néhány ember között kialakuló szituációban, melyben a kapcsolatrendszer elemzése nem térül el más, mellékes irányba. Kitérők, elágazások nélküli linearitás – mondhatnánk –, ha nem éreznénk az egyenletesen távolságtartó közlés és az ábrázolt folyamat ellentmondásossága közötti feszültséget. Mert egyfelől tagadhatatlan, hogy az egyébként gyér események a hógolyózás nyitó jelenetétől az egyre végletesebbé váló szenvedélyek miatt akadály nélkül jutnak el a kettős öngyilkosságig. A történések menete viszont egyre inkább a befelé mélyülő és szűkülő spirálra emlékeztet. Helyzetük egyre kilátástalanabb, miközben azt hiszik, hogy önmegvalósításuk egyedül helyes útját járják.

Márai „fejlődéstörténetileg nem igazán huszadik századnak” minősített regényformája (Szegedy-Maszák Mihály) valójában annak az ábrázolási eljárásnak a módosítása, amely eredetileg tágasabb tér- és időviszonyokkal próbálta a fikcióvilág szociológiai alapozottságú teljességét adni. Márainak – ember- és létértelmezése következtében – erre a megjelenítésre nem volt szüksége: ez a mű is a központi alakok felől rendezi be a regényvilágot, s csak annyi tárgyiságot integrál, amennyi a hősök sorsát okvetlenül befolyásolja. Mellékcselekményre, a tárgytól való elkalandozásra nem találunk példát. A kronológiát ugyan meg-megszakítják a gyakori visszautalások (például a regény elején Ábel emlékképei). A narráció harmadik személyből észrevétlenül elsőbe vagy önmegszólító másodikba vált át – az elbeszélő és Ábel szólamát azonosítva. Márai a kauzális kapcsolatok föllazításával, kimondás és elhallgatás finom játékának lehetőségeivel is él. Teheti, minthogy a szöveg jelentős részében action gratuite-eket kell leírnia. Mindez azonban a regény poétikai struktúrájában különösebb fölfordulást nem okoz.

Azt ugyan nem állíthatjuk, hogy a két műben egyértelműen a korábbi korszakok prózaírói gyakorlata él tovább. Ám mindkét regény szemléletében, világképében jóval merészebb, mint az elbeszélés új formáinak kialakításában. Ha arra gondolunk, hogy a század epikájában a döntő változások a történetnek az elbeszéléshez való viszonyában figyelhetők meg, akkor Cocteau és Márai regényében a tradíció bevált, kiművelt alakzataihoz, illetve azok részleges megújításához kapcsolódik a cselekmény megformálása. Modernségüket azonban aligha kérdőjelezhetjük meg, s talán azt is megkockáztathatjuk, hogy a modernségnek nem föltétlenül sajátossága a cselekményalakítás módjának radikális változtatása – miként azt Thomas Mann, Ernest Hemingway, Alfred Döblin vagy Scott Fitzgerald műveiben is látjuk. Sok jel mutat arra, hogy Márai regényírását leghelyesebb az esztéta és a másodmodernség között elképzelni. A *Zendülő*kben is történetet mond el „jól fogalmazott mondatokban”. A narratív dominancián belül olyan jellegzetes másodmodern sajátosságot vehetünk észre, amelyben valójában a beszélgetés az epikus igazi közege: Ábel és Zakarka úr, Volpay és a fiúk beszélgetése stb. A diszkurzív nyelvhasználat<sup>20</sup> is lehetővé teszi a személyiség kérdéssé válására utaló tudattartalmak közlését, de mindez nem jelenti az egyéniség mibenléte, megalkothatósága iránti teljes bizonytalanságot.

Olvasta-e Márai Sándor a *Vásott kölyköket*? A tárgyválasztástól egészen apró mozzanatokig sok-sok hasonlóság alapján mondhatjuk: minden bizonynyal igen. Ha nem az adatszerűen kimutatható érintkezésekre figyelünk, s nem célzatosan megválasztott idézetekkel manipulálunk, akkor jóval izgalmasabb kérdések sora nyílik meg. Hogyan teremtette meg a *Zendülő*k a maga



előtörténetét? A hagyományból vagy a kortársi jelenből milyen művekre utal, milyen bölceleti és poétikai kérdésekre reagál és ezeket hogyan értelmezi? Ebből az aspektusból az „olvasta-e” kérdése akár bagatellizálható. Miként azt – jó érzékkel – Márai Sándor is tette.

- 1 SZERB Antal, *Hétköznapi és csodák* = Sz. A., *Gondolatok a könyvtárban*, Bp., 1971, 493.
- 2 MÁRAI Sándor, *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*, Toronto, 1991, 140.
- 3 MÁRAI Sándor, *i. m.*, 152.
- 4 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez*, It, 1993, 661. – A reciprok intertextualitás kérdéséhez: HIMA Gabriella, *Szövegek párbeszéde*, Bp., 1994, 5–14, 155–158.
- 5 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Bp., 1991, 152.
- 6 COCTEAU, Jean, *Vásott kölykök*, Bp., 1994, 91, ford. GYERGYAI Albert.
- 7 COCTEAU, *i. m.*, 53, 55, 80, 82 és 84.
- 8 BORI Imre, *Az Édes Anna egy lehetséges nézőpontjáról*, Literatura, 1986, 58.
- 9 COCTEAU, *i. m.*, 127, 178–179 és 180.
- 10 MÁRAI Sándor, *Zendülők* = M. S., *A Garrenek műve*, I–II, Toronto, 1988, I. 81.
- 11 COCTEAU, *i. m.*, 96.
- 12 POSZLER György, *A regény válaszútjai. Műfaji változatok a XIX. század második felében*, Bp., 1980, 254.
- 13 POSZLER György, *Magyar város – európai kultúra. Márai Sándor és Kassa mítosza* = P. Gy., *Vonzások és tasztítások*, Bp., 1994, 180.
- 14 Idézi RÓNAY László, *A gólyakalifa. Babits, Bergson, Freud*, It, 1984, 671–672.
- 15 MÁRAI, *i. m.*, 84.
- 16 MÁRAI Sándor, *Zendülők*, *i. m.*, 142.
- 17 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Bp., 1990, 283.
- 18 MÁRAI Sándor, *Zendülők*, *i. m.*, 77.
- 19 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Bp., 1994, 137.
- 20 A diszkurzív nyelvhasználatról részletesebben: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között*, Literatura, 1992, 252–253.



*Számunk szerzői*

BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Budapest–Pécs–Veszprém

BENEY ZSUZSA író, Budapest

BÍRÓ FERENC egyetemi tanár, Budapest–Miskolc

BITSKEY ISTVÁN egyetemi tanár, Debrecen

BOGOLY JÓZSEF ÁGOSTON egyetemi docens, Budapest

K. BOLGÁR ÁGNES nyugalmazott könyvtáros, Budapest

FERENCZI LÁSZLÓ tudományos főmunkatárs, Budapest

FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged

GÖRÖMBEI ANDRÁS egyetemi tanár, Debrecen

HOPP LAJOS irodalomtörténész, Budapest

KENYERES ZOLTÁN egyetemi tanár, Budapest

KERÉNYI FERENC irodalomtörténész, Budapest,

NAGY MIKLÓS egyetemi tanár, Debrecen

OLASZ SÁNDOR egyetemi docens, Szeged

SZABÓ FERENC SJ író, a *Távlatok* főszerkesztője, Budapest

SZIGETI LAJOS SÁNDOR egyetemi docens, Szeged

SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, Budapest

SZÓKE GYÖRGY egyetemi docens, Budapest–Miskolc

TOLCSVAI NAGY GÁBOR egyetemi docens, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály

Felelős szerkesztő: Kovács Sándor Iván

Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga

Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben

Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft  
Összevont szám: 350 Ft  
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.  
Előfizethető bármely hírlapkézbosztó postahivatalnál,  
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál  
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.  
Példányonként megvásárolható  
a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.),  
a *Studium* (1052 Budapest, Váci utca 22.) és  
a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint  
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál  
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).  
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat  
(H-1389 Budapest, Pf. 149).