

IRODALOMTÖRTÉNET

Agárdi Péter, Bakonyi István, Bálint Ágnes,
Bárány László, Bécsy Tamás, Bozó Zsuzsanna,
Demeter Júlia, Demeter Tamás,
Eisemann György, Fenyő István, Fried István,
Illés László, Kiss Gabriella, Korompay H. János,
Olasz Sándor, Szabó Gábor,
Széchenyi Ágnes, Tüskés Gábor, Vasy Géza,
Vekkerdi József, Zágonyi Ervin



1997/1-2.

IRODALOMTÖRTÉNET

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

1997. LXXVIII. évf., 1–2. sz.

Új folyam XXVIII. évf., 1–2. sz.

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

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

Szerkesztőbizottság:
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI 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 *Szemle*-rovat szerkesztője: Tarján Tamás
Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1997/1–2. szám

FRIED ISTVÁN	
„Nem váromladék ez. Csárdának romjai.” (<i>Kisfaludy Sándortól Petőfi Sándorig</i>)	3
TÜSKÉS GÁBOR	
A jezsuita meditáció irodalom a XVI–XVII. században	22
DEMETER JÚLIA	
„Ezer apró szerelmek lantolnak” (<i>Csokonai Dorottyája</i>)	48
FENYŐ ISTVÁN	
A centralista csoportosulás kezdetei	63
KOROMPAY H. JÁNOS	
Egy kritikai iskolától a kritika kétségbevonásáig (<i>A Regélő Pesti Divatlap és a Pesti Divatlap</i>)	86
VASY GÉZA	
Hazateremtés és honvédelem <i>Egy Illyés-pályaszakasz alapeszméje</i>	111
* * *	
BÉCSY TAMÁS	
Mindennapiság és szenvedély (<i>Balázs Béla három drámájáról</i>)	136
ILLÉS LÁSZLÓ	
A stíluskorszakok problémái – megoldási javaslatok	164
OLASZ SÁNDOR	
Mitikus és lélektani látás között Szentkuthy Miklós: <i>Fejezet a szerelemről</i>	172
BÁRÁNY LÁSZLÓ	
Korkép és transzcendencia <i>Kosztolányi és Camus mono-dialógusa</i>	181

SZABÓ GÁBOR	
A költő és a nyelvtanár	218
ZÁGONYI ERVIN	
Kosztolányi északi – dán, norvég, svéd – műfordításai	226
DEMETER TAMÁS	
Balogh József és a filozófiatörténet	248
BÁLINT ÁGNES	
Szerepek és magatartásformák az identitás újrafogalmazásának folyamatában	
– Gondolatok Márai Sándor <i>Verses könyve</i> kapcsán –	257
BOZÓ ZSUZSANNA	
Nemes Nagy Ágnes: <i>Között</i>	
(<i>Barangolások Nemes Nagy Ágnes költői világában</i>)	276
KISS GABRIELLA	
Egy újfajta képiség színháza	285

Szemle

AGÁRDI PÉTER	
Tasi József két könyve József Attiláról	
<i>József Attila és a Bartha Miklós Társaság; József Attila könyvtára</i>	298
SZÉCHENYI ÁGNES	
Déryről, Déryről	305
BAKONYI ISTVÁN	
Vasy Géza: <i>Nagy László</i>	311
EISEMANN GYÖRGY	
<i>Tegnap előtt</i>	
<i>Irodalmi utazások a Monarchiában</i>	314
VEKERDI JÓZSEF	
<i>Világirodalmi Lexikon</i>	318

„Nem váromladék ez. Csárdának romjai.”
(Kisfaludy Sándortól Petőfi Sándorig)

„Amely föld pusztulóban,
Haldoklófélben van, amelynek már
Nem használ sem eső, sem napsugár:
Az a költő könnyhullatásitul
S mosolygásától újra fölvirul.”
(Petőfi Sándor: *Adorján Boldizsárhoz*)

A költő rontó-javító, (át)rendező-teremtő hatalmát igazolja az e dolgozatom nyitányául szánt két Petőfi-idézet: a *cím*, amelyben egy költészet jellegzetességeit, szinte programadó állásfoglalását vélem fölfedezni, s a *mottó*, amely nem egyszerűen a költészet, hanem a Petőfi által korszerűnek és világszerűnek minősített poézist alkotó költő-lét és költői magatartás leírását adja. Mindkét idézet ellentétet állít az olvasó elé. Az első látszólag egynemű elemeket szembesít, s a tárgyi tapasztalaton túl kétfajta költői tájékozódás rövid exponálását adja, a hagyományos fenn–lenn dichotómiát meghaladva a XVIII. század közepétől-végétől az európai literatúrában (regényben, versben) mind több jelentéssel felruházott romok poézisét és poétáját látszik megidézni olyanformán, hogy (amiként *A csárda romjai* című versből kitetszik) szemléletet, asszociációkat, beidegződött frázist von kétségbe: ezáltal állításával egy másfajta szemlélet bontakozhassék ki. Hiszen a várnak a várrommal, a töredezett-töredékes jelennek az egészet sugalló-sugárzó múlttal való szembeállítását Kisfaludy Sándor oly erővel és hatással írta be a magyar költészet történetébe, hogy egyfelől elfedte a vele nagyjában-egészében egyidejű rokon képet-képzetet versbe foglaló költők hasonló kísérleteit, másfelől romnak, történelemnek, műltszemléletnek oly egységét tétélezte, amely még akkor is érvényesnek vagy legalábbis hitelt érdemlőnek bizonyult, amikor már ennek a szemléletnek csak az emléke volt jelen a magyar irodalomban, azaz amikor már nem volt oly természetes megidézése. Petőfinek dolgozatom címében idézett megállapítása első megközelítésben nemcsak modalitásában tér el elsősorban Kisfaludy Sándor *Regéitől*, hanem a költői megszólalás regisztereinek vegyítésében is, abban a felfogásban nevezetesen, hogy fentebb stílus szintén lehet szólni olyan jelenségekről, amelyek nem igényelnék a retorizáltságnak ezt a magas fokát, továbbá ott, ahol Petőfi nem a tematika időszerűségét vonja kétségbe, hanem a hasonló tematikán belül mozdítja el a megjelenítést igénylő-érdemlő jelenéseket. Nem folytatja Kisfaludy Sándor metonimikus költői eljárásait, azt tudniillik, hogy akár Csobánc, akár Tátika,

akár Somló a magyar múlt vagy a magyar történelem helyett áll, a történelem s a múlt egészét helyettesíti sorsfordulása, így a várbeli történet a várból kőhalmommá romlást, ezen keresztül a régi dicsőség sanyarú jelenné vál(hat)ását mutatja, s mindezt oly poétai magyarázat kíséretében, amely az évezredes toposznak (a mulandóságnak) példázatszerűségét hangsúlyozza, ennek következtében igencsak didaktikusan szólal meg. Petőfi ezzel szemben egy másfajta történelemfelfogást hirdet meg, amelyben ugyan távolról idecsenghetnek az országos események (adott esetben: a török rabság), ám sokkal inkább a szentség mibenlétének, a költészetbe illő tájnak (világnak), egy kulináris-deretorizált történelem szereplőinek XIX. századi-kortársi világszemléletbe foglalása jellemzi Petőfi magatartását. Az ő szemében a mulandóság nem elsősorban az antikvitásból örökölt, a XVIII. századi angol nyelvű sírköltészetben, majd ugyanennek a századnak német elégiaköltészetében az érzékenység gondolatiságába illeszkedő költői elem, hanem olyan új mitológia részese, amely a maga körébe vonja a közeli-kisszerűt és a távoli-nagyszerűt, és ahol a nap antikvitásbeli képzetének társa lehet a magyar irodalmi (hangsúlyozottan irodalmi) népiesség mesei vagy meszerű történetdarabja.

A mottót, amely a költő-költészet erejét volna hivatva érzékeltetni, szintén egy *váltás* dokumentumaként írtam dolgozatom élére. Talán nem túlságosan merész föltételezés, ha az eddig leírtakkal összhangban olyan költészetesztétikának fogom föl, amely a Petőfi által önmagának tudott költőszerepet éppen úgy foglalja magába, mint a költészet avultabb felfogását vitató és ez avultság ellenében új(szerű) lírai megjelenítés magatartásbeli változatát. Az elpusztuló föld, amely akár a *váromladék* képzetét is asszociálhatja, immár csak attól a végletek között mozgó poétikai teremtéstől virulhat föl „újra”, amelynek Petőfi vagy a Petőfi-típusú költészet a letéteményese. Vonatkoztathatjuk talán Petőfi magabízó kijelentését a magyar tájszemlélet változásaira, szintén Kisfaludy Sándortól Petőfiig,¹ jóllehet, a Petőfi-lírát jellemző motívumok már korábban, esetleg, magánál Kisfaludy Sándornál is föltűnnek (a *Somlóban* epizodikusan ilyen sorokban: „»Betekints« volt neve annak, / Amily jó bor csapjából, / Oly jó víz folyt csörgedezve / Mellette egy sziklából”. – Petőfinél a *Betekints csárda* „főszerepben” látható a *Van a nagy alföldön csárda sok* című versében!), a Lenau költészete révén, sajnos, nemzetközivé, a leginkább osztrák-német lírává váló pusztaromantika szintén tartalmazott oly rekvizitumokat (Heideschenke stb.), amelyek majd Petőfinél is föltűnnek. Gaál József és mások hazai útleírásai, Vörösmarty némely verse aligha mellőzhetőek, ha tárgytörténeti előzményeket keresünk. Ugyanakkor ezek a tárgytörténeti előzmények kevés segítséget adnak Petőfi költészetfelfogásának értelmezéséhez, hiszen valamennyi tárgyi rekvizitum olyan – új – szöveggörnyezetbe kerül, amely egyrészt egy vitahelyzet leírásával a megszólaltatható hangnemek szerint értékeli át, deformálja vagy éppen ellenkezőleg: a maga módján retorizálja az irodalmi népiesség hazai és nem

magyar nyelvű változatait, másrészt megteremti magának az előszövegeket, pontosabban kiválasztja magának, és előszövegévé avatja azokat a költői kezdeményezéseket, amelyekkel szemben teheti egyértelművé (a maga számára) álláspontját. Petőfi Sándor Kisfaludy Sándor *Regéit* választotta vitapartneréül, annak ellenére, hogy ezek a regék az 1840-es esztendőkre egy meghaladottnak tekintett költészet élő emlékei voltak. Az 1830-as évek közepére már teljesen nyilvánvalóvá lett, hogy Vörösmarty Mihálynak a Victor Hugóéhoz mérhető (méréndő) romantikája másféle műltszemléletet, de másfajta költőmagatartást is képviselt, mint Kisfaludy Sándornak Veit Weberből kiinduló, az egykorú színművek intrikus-játékaival rokonságot tartó rompoézise; az a másodlagosan „romántos”, de korántsem romantikus tájfelfogás, amelyet Kisfaludy Sándor a leginkább a horatiusi vagy /és matthissoni mulandóság-ideával kapcsolt össze, tiszteletre méltó régiségként aposztrófáltatott, míg Vörösmartynak orientalizmussal egybekötött „byronizmus”-a az ártatlanságát az ellenséges társadalomban elvesztő, egyéniségét ki nem élhető szubjektum tévelygéseit szövi bele a történelmi látomásba. Ez a történelmi látomás ugyan a magyar történelem válságos évtizedeire utal, ám ez az utalás nem több halvány háttérrajznál, az individuum és a világ küzdelme nem magyar történelmi kulisszák között bonyolódik.

Kisfaludy Sándor *Regéi* szintén a személyes szférában lejátszódó, ám történelmi fordulatoktól meghatározott eseményeket mutatnak be, állandóan szem előtt tartva azokat a részben nemzetkarakterológiai, részben történetiszemléletivé vált toposzokat, amelyek a sematikus deformálódott történetekből kiolvashatók: hűség-hűtlenség-intrika-erkölcs-honszeretet-önfeláldozás-visszavonás stb. mentén haladnak a történések, amelyek fő színhelye egy, Kisfaludy Sándor korában már romos vár.² Amelyhez a történetet kapcsolva alakul ki egy műfaj, a verses rege, amelyet ugyan az 1840-es évekre lehetett korszerűtlennek tartani, de amely elég variabilisnak bizonyult ahhoz, hogy még Petőfi (*Salgó*) és Arany (*Katalin*) éljen vele. Kisfaludy Sándor szerencsés kézzel egyesített egy – többnyire – rémtörténetet egy műfaji kísérlettel, s így egy ismerős fordulatokkal teli eseménysorozatot sikerült olyan verses műfajjá alakítania, amely (főleg eleinte) a hazai történeteket, a morális tanulságot, az ismerős táj megjelenítését, valamint a hazafias költészet kifejezőkészségét együtt prezentálta; s a kortársak szemében ezáltal a hitelesség látszatát keltette. „Lakásom romántos körében [...] naponként látom a váromladékokat” – írja Kisfaludy Sándor a *Regék a magyar elődéből* előszavában, a *Csobánczot* maga nevezi „agg regé”-nek, a *Tátikában* ezt megismétli: „Im! halljad, egy agg rege: / Tátika most csak omladék / S vércse lakta váráról, / S két fiatal magyar szívnek / Szerencsétlen sorsáról.” A három énekből álló *Somló* előhangja meg összegzi azt a módot, amiképpen Kisfaludy Sándor szembesít jelent és múltat, kijelöli a történelemlátás irányát és határát, egyben az *elfajzott* jelent ostorozó, a regében a történelemértelmezés és a jelenbírálat kettősébe állító szemléletet is körvonalazza. S miközben terjedősen veti össze

a magyar nemes hajdani várát és annak vidám életét a sivár jelennel és benne a rommal, megfogalmazza és költői toposzá emeli tézisést, amely majd a *Himnusz* egy sorában fogalmazódik költői igazsággá a vár és a kőhalom történelmi tanulságáról:³

Hol az arany borral teli
Bilikomok forogván,
S barátsággal kötött szívek
Örömhanga zajogván [...]

De a mely most pusztán áll fen,
Összeroppant kőhalom:
Feldúl a mindent dülő
Legfőbb erő s hatalom, [...]

Pusztán áll, az enyészetnek
Szomorító bús jele;
Hajdan büszke nemeseknek,
Most a baglyok lakhelye.
A vár setét falain most
Magas kórók lengenek,
S a falak mohszakállában
Hangyák, férgek pezsgenek.

Borzasztó, bús, mély csend hallgat
A falak közt mostan ott,
Hol hajdan az úri élet
S öröm mozgott és zajgott. [...]

Kisfaludy Sándortól (valószínűleg) függetlenül írta Berzsenyi Dániel hasonlóképpen versbe a maga mulandóság-élményét,⁴ a kritikai kiadás feltételezése szerint Matthissonnak *Elegie. In den Ruinen eines alten Burgschlosses geschrieben* című versét követve, azt a verset, amelyet a gyermekifjú Petőfi is lefordított *Elégia egy várron fölött* címmel. Berzsenyi *Mulandósága* olyképpen jelenetezi az élet képeit, például a várúr nő érzelmes búcsúját hadba készülő férjétől, mint Kisfaludy, a pusztulás és az enyészet szintén mintegy közös képkincsből merítve kerül a vers centrumába. Jóllehet, Berzsenyi (talán feltételezett forrását követve) az érzékenység halódás-esztétikáját látszik követni, morális tanulsága általánosabb a Kisfaludyénál, a részletekben azonban meglepő hasonlóságokat látunk.⁵ Annál is inkább meglepő ez, mivel Petőfi Matthisson-fordítása mintha költőnk Kisfaludy-ismeretét tanúsítaná. Egyetértek Gáldi Lászlóval abban, hogy a fordítás „magyar szöfűzése [...] sokkal modernebb, mint az eredeti”,⁶ ami azonban igazán feltűnő, hogy Matthisson átlag-szentimentális szókinccsét Petőfi mily mértékben közelíti a Kisfaludy Sándor kezdeményeihez fűzhető magyar terminológiához: melancholisch – borzongva, zirpt – zengedez, väterliche Hütte – ősfedél, Vergangenheit – enyészet, Vorwelt – múlt, Deutschlands Söhne – gyermek...

Az „Ott magányos kórók lengedeznek” a *Somló* megfelelő helyét idézi, az „Esti szél nyög búsan...” – a viszonylagos tartalmi hűség ellenére – szintén magyar költői megoldásokra emlékeztet.⁷

Ami azonban kiváltképpen fontosnak tetszik, hogy a dolgozat bevezetőjében emlegetett vitahelyzet kiindulópontjára lehet itt rámutatni. Petőfi hasonló forrásból merített, mint a váromladék-poézis más magyar költője, kezdőként legalábbis megkísértette egy olyan műtszemlélet, amely a váromladék-enyészet toposzra épült. Valószínűleg azért nem folytatta a magyar történelem példáinak emlegetésével, mivel erre a német vers nem adott lehetőséget. Ugyanakkor a huszadik évét még be nem töltött, különféle verslehetőségeket próbáló költő éppen a szókincset tekintve lép el az eredeti verstől. Legalábbis annyira, hogy 1848-ban még egyszer visszatérjen ehhez a várrom-tematikához: *Elpusztuló kert ott a vár alatt...* című versével. Csakhogy a mulandóság „bölcseletét”, a példázatszerűséget a személyes sorsba és személyesen megélt történelembe ágyazottság tájszemlélete váltja föl, a mulandóság szigorú törvényeinek helyébe az élet és a halál „dialektikája” kerül. A pusztuló kert és a pusztuló vár lentje és fentje immár nem a bináris oppozíció egymással farkasszemet néző két tagja, hanem elmúlás és felidézés kölcsönhatásában jelenné váló múlt. Ahol a történelem és a személyes sors egymásba játszik-játszhat át; a Rákócziak pusztuló vára-kertje a költő személyes boldogságának volt színhelye. S bár a fenn és a lenn (látzat)ellentétet s így (látzat) feszültséget teremt a versben, a történelmi képet áthatja a költő személyes részvételének, az emlékidézésnek feszültséget-ellentétet oldó szándéka. A vers valójában a feszültségkeltés–feszültségoldás dinamizmusában halad a befejezésig, amelynek kérdő mondatai a bizonytalanság megszólaltatásával zengetik ki a verset. A mulandóság érzése (tudata) a táji külsőség helyett a költő életében merül föl („Ma itt vagyok még s holnap távozom, / S tán vissza többé nem is jöhetek”), s ezzel nem érvényteleníti ugyan a mulandóságnak a kertre és a várra vonatkoztatható toposzát, pusztán oda utasítja, ahonnan érkezett: az irodalomba; a cím és az első két sor mintegy hangulati aláfestésként elkülönül a versben, a második sor után a három pont jelzi, hogy megszakad a gondolat, és új kezdődik. Hogy már az első szakasz végén megtudjuk, miszerint az *emlékezet* felidéző munkája formálja tovább a költeményt. A második szakaszba belép a költő: „Eszembe jut...”, a haza sorsa a továbbiakban párhuzamosan fut a sajátjával, hogy e párhuzamosság egyben a múlt-jelen, az enyészet–öröm történelmi, illetőleg személyes utalásait segítse körvonalazódnia. A fordítástól azonban nemcsak ez a magasfokú személyesség választja el, nemcsak a moralizálás visszavonása, hanem személyes és történelmi sorsok egymásra látása is. A kertet s a várat, a boldogság és a hősiesség színhelyét a költői emlékezet élteti, s így a kert s a vár is a versben él, de oda fut ki a személyes sors is, hiszen a véglegesnek hitt távozás után azért megmarad a vers, mely költői kérdéseivel, lezáratlanságával éppen a mulandóság állandó-

sult toposzát relativizálja. Hiszen ha még lehetséges a folytatás, talán a visszatérés sem teljesen reménytelen; ha nyitva marad a kérdés, akkor nem a befejezettség bizonyossága határozza meg a pusztuló kert és vár sugallta mulandóság-tudatot, hanem inkább eshetőségként, valószínűsíthető, ám korántsem egyértelmű lehetőségként merül föl az enyészet, amely úrrá lehet a külső világon, de amelyet feltartóztathat az emlékezet. A saját fordításán keresztül Kisfaludy rom-költészetére is reagálni látszik ez a vers. Ha ott a hősi lét megidézése elsősorban arra szolgált, hogy az elkorcsosult jelen ellentétes párja legyen, itt (1848-ban!) az ellentétek mintegy a párhuzamok kibontását szolgálják; Kisfaludy Sándor tudatosan leegyszerűsített, egymással szemben álló tézisekre lefordított történelemszemlélete a jelen megszólíthatóságának naiv optimizmusával telített, Petőfi Sándor elégikus hangvételével a sorsfordulatok kiszámíthatatlanságán érzett borongást szólaltatja meg. A történelem s a személyes sors ellentétes jelzői sem zárják ki, hogy az ellentétek egyszer ne fejlődjenek át párhuzamokká. Kisfaludy lezárja és tanulsággal végzi be történeteit, Petőfi versét – volt róla szó – nyitva hagyja. Annyit kockáztatok meg csupán, hogy a Matthisson-fordítás Kisfaludy Sándor nyomában járva mintegy hangpróbának minősíthető, a saját modorát kereső költő egyik kísérletének, aki már ekkor körültekintett a magyar irodalomban az elsajátítható hangvételek ügyében. Az *Elpusztuló kert a vár alatt...* az érett poéta verse. 1848-as lírájában több olyan darab található, amelyben a költő korábbi verseire reagál, újra fölveszi a megszakadt fonalat, s mintegy megidézi az előző művek tematikáját, szó- és képkincsét, s a változó idővel, többek között a maga poétikai idejével szembesíti. Ekként maga alkotja meg saját költészetének költészettörténetét. Még akkor is, ha nem mindegyik visszatekintő verse remekmű, bár a följebb idézett költeményt feltétlenül a sikerültek között kell emlegetni. Az erdélyi költő, Kiss Jenő a külső forma jó megoldására utal: „A jelenségek párhuzama (elpusztuló kert, elpusztuló vár) gyönyörűen egészül ki a síkok ellentétével (vár alatt, kert felett), hogy a köd és emlékezet váratlan társításával ismét egy költői párhuzam megszületésének lehessünk tanúi...”⁸

Nem kitérőképpen, éppen ellenkezőleg: a bevezetőhöz való visszatérést előkészítendő említtem meg azt a keveset emlegetett sajátosságát a Petőfi-írásoknak, hogy míg prózai műveiben lelkesedni látszik a várakért és a várromokért, idézett és még idézendő lírai termése éppen a várrom-költészetet „dekonstruálja”, mindazt, amit Kisfaludy Sándor a várakról regéibe szőtt, Petőfi lehozza a sík vidékre, s a várakhoz fűződő képzetekkel a csárdákat ruházza föl. Ugyanakkor nemcsak a várakat kedveli, amelyek viszonylag csekély számmal lelhetők föl az általa rajongva szeretett pusztán, Kisfaludy Sándor költészetét is tudja értékelni. Sőt, Sáros romjáról nyilatkozva, még a lovagvilág megidézésére is vállalkozik. „Rákóczy egykori fészke. Voltam rajta. Dehogy mulasztanám el: valami romot megtekinteni, ha csak szerét ejthetem. Olly jól esik ott színom a dicső

lovagkor levegőjét, mellyben születnem kellett volna igazság szerint. Én a tollat meglehetősen forгатom, de úgy érzem, nagyobb hivatásom lett volna a kardviselésre, mire, fájdalom, későn születtem.” Munkács váráról pedig ekképpen írt: „Az egész idő alatt, míg itt voltam, fülemben valami szellem szomorú dolgokat suttogott.” Egy nagyon valószínűsíthető adat szerint segédszerkesztőként ő írta (volna) Kisfaludy Sándor nekrológiáját, amely a költő roppant hatásáról emlékezik meg.⁹ Ez utóbbit hiba volna tagadnunk. Nemcsak utánczóik igazolják műfajteremtő jelentőségét,¹⁰ hanem talán még inkább az, hogy a XX. század két oly jelentős író-gondolkodóját foglalkoztatta Kisfaludy Sándor, mint Hamvas Béla¹¹ és Határ Győző¹² (az utóbbi nemrég *A kesergő szerelem* 27. és 126. dalának ironikus-csúfondáros parafrázisát készítette el, az előbbi szép tanulmányban vont párhuzamot Kisfaludy és Berzsenyi között. Talán érdemes idéznem egy gondolatát: „Kisfaludy húbb, az oldottság benne már lazultság, a harmónia már unalom. [...] túlérett és szétfolyó [...] Berzsenyi tüzesen, keményen, mélyen és ragyogóan harmónikus.”).¹³

Petőfinek akad olyan verse, amelyben mintha egészen közvetlenül reagálna a Kisfaludy meghonosította várrom-poézisre. A *Salgó* azonban nem a dicső múlt-sivár jelen képletére épül, hanem egy kissé Vörösmarty nyomában járva történelmi háttérként egy válságos periódust idéz meg („Megvirradott a tizennegyedik / Század s hazánkra éj következék, / Borus éj jött rá... ekkor áldozott le / Az ő napjának, az Árpád-családnak, / Végső sugára. Harmadik Endre halt meg.”), hogy ebbe a periódusba helyezze egy rablólovag-család tündöklésének és nyomorú pusztulásának shakespeare-i utalásokkal gazdag históriáját. A drámai jambusokban készült „rege” a leginkább talán Vörösmartynak *A két szomszédvárral* rokonítható, végletes romantikájával, merész képviségével. Ami Vörösmarty szerkesztési elveitől megkülönbözteti, Petőfi ezúttal is belép versébe, a történéseket előző leírást hirtelen szakasztja meg, hogy a hihetetlennek tetsző rémtörténetet saját látomásaként hitelesítse. A képlet megfordulni látszik: a derűs képek a jelenéi, a tragikus eseményektől tarkálló múlt öltözik gyászos színekbe, a várrom-történetet ígérő címet értelmező bevezetésbe váratlanul iktatódik be a költő nézőpontot meghatározó kijelentése, amely a fenn-lenn ellentétet a nála oly gyakorta hangoztatott hegy-róna ellentétre viszi át, az előbbi komor árnyalakjai előtt megjeleníti a „kék messzeség”-et,

Hol a faluknak tornyán, a mezőknek
Juhnyájain s a patakok vizén
S mindenhol a nap fénye tündökölt.

A költői helyzetudatot meghatározza, hogy tekintete „Mint börtönéből megszökött madár” (*Az alföldből ismerős sor*) gátat nem ismerve szállhat a messzeségbe, míg ő maga a romok közé telepedve látomását jeleníti meg. S mivel látomás, jelenések veszik körül („körüle kétes ködruhában / Mogorva árnyak

lengtek, a kihalt / Sötét középkor véres napjai”), így a történet tulajdonítható a költő előadásának, közvetlen részvételének, de egy önálló látomásnak is, mintegy álomszerűnek, vízióknak. Már ez önmagában eltávolítja a *Salgót Kisfaludy Regéitől*. Ezúttal csak a bevezetőt mutatnám be valamivel részletesebben, s főleg a Kisfaludy-regékhez viszonyítva. Ugyanis még ott is, ahol a várrom-poézis tematikáját folytatja Petőfi, eltér a tekintélyes mintától, méghozzá nem csupán azért, mert az a fajta műltszemlélet, amelyet Kisfaludy meghirdetett, idegen volt tőle. S bár útleírásában visszaálmodta magát a dicsőnek képzelt lovagkorba, lovagok közt a *Salgóban* rablólovagokra, családi tragédiára lelt. Ennek megfelelően a bevezető leírás már motivikusan tartalmazza az elkövetkezendő történet főbb elemeit. Mind a jelzők, mind a metaforák a haragvás, az elfáradtság köréből valók, a mitológiai utalás, Héphasztosz kovácsműhelye, az égháborúkat idézi, s még a hasonlat is a rablás asszociációját kelti föl: „Itt állt Salgóvár, mint egy óriás, / Ki az egekre nyujtva vakmerő / Kezét, hogy onnan csillagot raboljon; / Itt állt Salgó...” Mintegy az istenek ellen lázadó titánokra utal a költő, ám a folytatás a fenn–lenn (ilyenkor szokásos?) ellentétét már az elkövetkezendő történet ismeretében alkalmazza: „az éghez oly közel, / És benne mégis a pokol tanyázott.”

Eddig tart a rémtörténetet előkészítő néhány motívumát megcsendítő „nyitány”, hogy a végletesnek tűnő romantika fokozatosan átadja helyét egy, ezt a romantikát nem mérséklő, hanem inkább ironizálva tekintő szemléletnek. Igaz, a groteszk irányába elinduló előadás elsősorban önmagán ironizál, és semmiképpen sem rontja le a Kompoltiak történetének rémregényes hatását – mintegy a már idézett sorok a látomásszerűséget mintegy a kék messzeségbe merengő költő és a középkori rémregény közé illesztik. Az eget-poklot földéző nyitányra, amely a történet terét volt hivatva érzékeltetni, a történet kimenetelét, utóidejét bemutató sorok következnek, amelyeknek során a költő kiesni látszik romantizált retorikájából, s lassanként egy köznyelvibb beszédre tér át:

A századoknak döntő lábai
Elgázolák rég e vár tornyait,
Belőlök egy-két csonka fal maradt, mely
Szomorkodással tölti idejét,
Mint aki lármas ifjuság után
Éltét megunva remetéskedik.

Más kérdés, hogy a történet során a túlzás eszközének segítségével ennél jóval groteszkebb képek formálódnak. Kompolti Dávid „lelkessedve” szól *szép martalékához*, Perennához:

Oh miért
Fejem nem oly nagy, mint az ég, hogy annyi
Szem volna rajt, ahány csillag van ott,
Hadd bámulnának valamennyivel!...

Az apagyilkos a holttetemet rázva mondja:

Fölebredsz majd az ítéletnapon,
De akkor ki ne böffentsd valahogy
Az istennek, hogy én voltam, ki téged
Elaltatálak, mert megfojtalak!

Petőfi nem vonja vissza romantikáját, ez utóbbi idézet egy örült beszédét van hivatva tolmácsolni, romantikájába (azzal nem ellentétesen) groteszk elemeket épít. A bevezetésben azonban a várrom-poézis fenségességét relativizálja azáltal, hogy köznapi jelenséghez hasonlítja (dicsősége) múlását. A lármás ifjúság után remeteskedő kisszerűsége és a századoktól lerontott várfal nagyszabású volta semmiképpen nem megszokott párosítás. Mintha a költő ezzel és síkra pillantó szemlélődésével a rémtörténet ellensúlyát akarná kiképezni. Mégis, inkább (dramaturgiailag?) megakasztó mozzanatról lehetne számot adni, illetőleg arról, hogy a vár- vagy rablóromantikának lehetőségeit kísérletezi ki. Azt tudniillik, hogy mi mindent tartalmazhat ez a típusú rege. A hagyományos intrikus praktikákat semmi esetre sem. A femme fatale szokványos felfogása sem érdekli a költőt. Az útirajzban elképzelt lovagvilág (ott a színe, itt a) visszája jelenik meg, amelyben a szereplők cselekedetei lélektanilag aligha hitelesíthetők, de erre a víziószerűség miatt nincs is szükség. S mert vízió, morális tanulság sem ígérkezik, s a bevezetőben fölsejlő titán-küzdelem csak rablóhadjárat, orvgyilkosság; még a főszereplőnő, Perenna sem testesítheti meg azt a nőideált(?), aki az átlag rémregényes színművekben, epikus alkotásokban időnként fölbukkan. A várrom-poézis Petőfi művében tagadja érzelmes előzményeit, az események kikerülhetetlen végzettségével – *A két szomszédvár*hoz hasonlóan – az epikus előadás drámaiságát fokozza – szemben Kisfaludy Sándor lassított menetű előadásával. Arra ismét felhívnom a figyelmet, hogy az útleírások romélményeket rögzítő vélekedésétől eltérően, sem a történelmi visszapillantás, sem a megjelelt „lovagkor” nem a – Petőfi gondolatvilágában – valós értékek felelevenítését eredményezi: a történelem jószerivel eltűnik az eseménysor kibontásakor (a kortárs olvasó talán célzást sejtethetett a pártoskodás emlegetésekor, ennek azonban az elbeszélte történetben nincsen következménye), a „lovagkor” pedig nem abban a színben tűnik föl, amelybe a prózai nyilatkozat alapján Petőfi visszavágyódhatna. Más kérdés, hogy a Rákóczi, Zrínyi Ilona, majd másutt Hunyadi János várától „ihletett” versek már nemigen sorolhatók a várrom-romantika körébe, sokkal inkább Petőfi szabadság-képzetének történeti példákkal történő (s nem minden didakszistól mentes) költészetébe tartoznak. A *Salgóból*, írtam már, hiányzik – a néhány korfestőnek szánt sortól eltekintve – az a fajta moralizálás, amely egyfelől a bűn-bűnhődés összefüggéseit példázná, másfelől lehetővé tenné az egykorú (nem irodalmi) törekvésekre való alkalmazását. Kisfaludy Sándor költészetének közvetlen, patriotisztikus célú hasznosságával szá-

molt, és ez a gondolat Petőfi több versében is megtalálható. A *Salgó* azonban inkább a Kisfaludy Sándorétól alapjában különböző verses rege megformálásával jeleskedik, a biedermeier lírába és epikába torkolló érzelmes hanghordozással szemben szenvedélyek megjelenítését vállalja, a szerelmi háromszög szabvány-megoldásai helyébe a kaotikus időkben önmagukból kilépő, önmagukkal szembekerülő (meghasonlott) figurák vérgőzös története lép. Kisfaludy Sándor szükségét érzi annak, hogy regéi szereplőinek cselekedeteit hosszasan magyarázza, Petőfi eltekint a szereplők tetteinek értelmezésétől. A Kisfaludynál hiánytalanul összeálló részek egységét a szerző mint elbeszélő szavatolja, a *Salgó* „hiányos” történetmondása következtében például Perenna gyanútlan nőből femme fatale-lá válásának folyamatát az olvasónak kell megkonstruálnia. Petőfi elbeszéli a történetet, ám a történet egy részét a szereplők monológiába, párbeszédébe rejti, míg elbeszélőként kérdéseket fogalmaz meg, másutt a maga ismerethiányát osztja meg az olvasóval. Mindezt a bevezetés már előlegezi, a várrom nem a régi dicsőség képét hívja elő, hanem a tragikus történetet sejteti.

1847-ben két, egymás közelében(?) készült vers jelzi, hogy a (vár)rom-tematika milyen mélyen foglalkoztatta költőnket. Csakhogy ezt a tematikát nem kizárólag a verses rege műfajában érezte feldolgozhatónak. A *Salgó*ban úgy lépett túl Kisfaludy Sándor regéin, hogy egyetlen elemét sem hagyta változtatás nélkül, ezzel egyben a műfaji váltás igényének is eleget tett. A következőkben ez a tematika más – lírai – formában jelenhet meg. A *csonka torony* mintha az idézett prózai nyilatkozatok valódi folytatása lenne. A Szalontára, 1847. június elejére keltezett vers az elégia egy változatát próbálja ki, miközben emblematikájával 1848 szabadságverseire, például a *Nemzeti dalra* utal előre. Pontosabban szólva: az 1848-as versek emblematikája egy múltidéző versben ölt alakot, miközben a várrom-poézis kérdőjeleződik meg. Már csak azáltal is, hogy ezúttal a csonka torony a „rónaság felett” őrködik, a kísértetvárat benépesítő árnyak hiányoznak a leírásból, ellenben az idő tényezője kerül a középpontba, a vers keretét alkotva, hogy ebben a nem szokványosan értett időiségben fogalmazódjék meg a szabadság-rabság, múlt-jelen ellentéte. A mulandóság természetesen *A csonka torony* sorsának is okozója, csakhogy az egyenes vonalú múlt-jelen sorral ellentétben a vers szerkezete egy önmagába visszatérő gondolatot mutat be: a költői képzelet az eltűnt századot személyesíti meg, a rom magába fogadta a századot is, ekképp egyé lehet az idővel, amelynek megszólítása egyben a múlt jelenbe integrálását teszi lehetővé. A „Letűnt századba visz a képzelet” költői pozíciója kölcsönzi a vers lírai hitelét; a versben megjelenített küzdelem pedig összecseng az 1848-as szabadságversekben elbeszélte-leírt harcokkal. Az itt megfogalmazott emblémák ott új, nemegyszer biblikus utalásokat tartalmazó szövegkörnyezetbe kerülnek, *A csonka torony* történeti dimenziójában ezek az emblémák inkább allegorikusan jelennek meg, akár ilyen sorokat olvasunk, mint „A szabadság zászlója volt e szent jel; [...] Piros szárnyát hívólag lengeté.” Vagy: „Kik sza-

badon inkább elestetek, / Semhogy rabszolgaságban éljete.” Ugyanakkor (szintén szemben a várrom-költéssel) a csonka toronynak ugyan századokat előhívó képzelete sorolódik be a fenséges kategóriájába, maga a látvány kevésbé alkalmas nosztalgia fölkeltésére: „Idétlen rom, mogorva, puszta váz, / Falai között senki sem tanyáz,” – amely sor után vált a költő, az első versszakban föltámasztott „letűnt század”-tól látszik búcsúzni: „Csak a holt század fekszik odabent, / Szemfődele a hosszú, méla csend.” Nyitva marad azonban, hogy a költő képzelete által legalább egy versben megelevenített század és vele a *szabadsági zászló* bukása végleges-e. Ha igen, az elégia mint műfaji megjelölés elfogadható; ha az 1847-es Petőfi-versek koszorújába helyezjük, és mellé gondoljuk a szintén szalontai emléket versbe foglaló, Arany Jánosnak címzett hexameteres episztolát, kiváltképpen a *százszor szent égi szabadság* harsány himnuszát kizengő költői vállalást, akkor ugyan nem a műfaji besorolás iránt támadhat kétség, hanem a tizennégy szakaszos vers középső részének tulajdonítható nagyobb szerep. S így felfogható ez a vers olyaténképpen, mintha a keret pusztán ürügyet szolgáltatna arra, hogy a rom-poézist a szabadságversek közé iktathassa a költő. A közismert tematika egy lehetőségének próbája így a költemény tétje: hegy helyett rónaság, szerelmes ifjak édes-bús históriája helyett „a sok ifju bajnok”, kiknek szavai a századokból érkeznek el: „Markunkban a kard, s benne lesz, amíg / Szemfényünk vagy rabláncunk megtörik!” (Az élet vagy halál 1849-es nagy kérdésének előképe.) A természeti jelenség a sok ifjú bajnok elszántságát festi alá, nem lelkiállapotot, hanem szándékot. Az elégikus indítás és befejezés ódai hangvételt zár közre, s mind az elégikus, mind az ódai tónusnak lesz folytatása 1848-ban. A kétféle tónus együtt nem gyengíti a hatást, a költői képzelet múltba merengése és a föltámasztott század erőteljes képekbe öltözése a vers határozott megszerkesztettsége révén nem kioltja, hanem kiegészíti egymást.

A szintén Szalontára, szinte azonos időre datált *Lennék én folyóvíz...* középső (az ötszakaszos versben harmadik) strófája az összes előzőtől különböző hangvételű és tematikájú változatban kísérli meg a várrom-költészet lehetőségeinek tágítását:

Lennék váromladék
A hegy legtetején,
Bús pusztuláson
Venném csak könnyedén...
De csak úgy, ha szeretőm
Ott a repkény volna,
Elynuló zöld karjaival
Homlokomra folya.

A verstípus korábról lehet ismerős, Petőfinek a *Fa leszek, ha fának vagy virága...* kezdetű versében találkozhatunk ezzel a játékos formával, amely egyébként számottévő magyar (és nem csak magyar) költészeti múltra tekinthet vissza.

Ami Petőfi újítása, nem pusztán a tematika kibővítése (folyóvíz, vad erdő, vár-omladék, kicsiny kunyhó, felhődarab), a fenn–lenn ellentét igen változatos képisége, hanem a versszakokon belül a kétféle „poétika” egyeztetése: az első négy sor romantikus tájakra visz el, hogy a második négy sorban a biedermeier kicsinyítés hozza a feszültség oldását. Ugyancsak Petőfi újítása a tér–idő változtatás játékosá átpoetizált változata: a tájköltészetből csap át az előadás (éppen a „váromladék” révén) az idő hatalmát példázó strófába, hiszen a bús pusztulás mint időfolyamat érzékelhető, majd az utolsó versszakban a tér válik idővé; a felhődarabbá, a vadontájjá varázsolódó képzeletet az *alkonyat* teszi-teheti élővé. A vers közepére tett versszak a várrom-költészet újfajta változatát adja, amely semmiképpen nem következik a Kisfaludy Sándor-regék világából. Így az a tény, hogy Kisfaludynál csupán egy bizonyos műfajban-hangvétellel szólalt meg ez a tematika, viszont Petőfi epikája-lírája mind műfajilag, mind hangvétellel több, egyenértékű változattal szolgált, mintegy Kisfaludy Sándor (költészet)-szemléletének egyoldalúságára, ezzel szemben Petőfi Sándor költészetfelfogásának differenciáltabb voltára enged következtetni. Petőfi Sándor akképpen reagál a Kisfaludy-regékre, hogy műfaji-előadásbeli zártságukat kinyitja, s a rögzült motivikus alaphelyzetre épülő variációkkal kísérletezik. Olyan, klasszicista előfeltevésektől immár mentes poézisben gondolkodik, amely nem fogadja el a téma és a hangvétel szabályoktól meghatározott párosíthatóságának tételét, és akár egyetlen versen belül is fenntartja magának a tónusváltás jogát. S ha a toposzként elfogadott várrom-mulandóság gondolatát elfogadni látszik is, mind a hozzá fűződő érzelmes kontemplációt, mind pedig a múlt–jelen szembeállítást (mint hanyatlástörténetet) elutasítja, s egy más idő- és történelemfelfogással helyettesíti azt az egyenes vonalú időbeliséget, amely Kisfaludynak sajátja. Félreértés ne essék: Petőfi mindössze a *képzelet* költészeti szerepét hangsúlyozza, képzeleten elsősorban azt a költői teremtőképességet értve, amelynek segítségével új költői világot alkot.

A visszatekintés nem rekonstrukciós igénnyel lép föl, hanem a múltnak mint a jelen felől szemlélt világszerűségnek megjelenítésével. Petőfi várrom-költészete ekképpen lesz egy vitahelyzet jelzése, mivel egy korábbi, elfogadott, „kanonizált” költészet ellenében, annak gondolati-poétikai előfeltevéseit a maga költői gyakorlatában megkérdőjelezve, a továbbgondolt tematika alapján létrehoz egy olyan sokrétű, több tónusú lírát-epikát, amely modalitásában mindenekelőtt a kortárs európai költészethez mérhető. Az epikus költészet drámaiságát tekintve Victor Hugo, a lírai versen belüli váltásokra figyelve Heinrich Heine lehetnének azok a költők, akiknek költészetfelfogása jó néhány ponton rokonítható a Petőfiével. Csakhogy Petőfinek a Kisfaludy-regékkel kapcsolatos költői állásfoglalásának ez csak az egyik (jóllehet, igen jelentős) része. A másik rész, amelyre ennek a dolgozatnak címe, mottója és bevezetése már célzott, felvázolta azt a szembesítési stratégiát, amelynek révén Petőfi úgy szüntette meg a valóságos

és átvitt értelemben fent–lent szembenállást, hogy mindazt, amit Kisfaludy Sándor még a „fent”-nek tulajdonított, Petőfi a lentre alkalmazta; s mindaz a történet, történelem, szereplőgárda, amely a fent régiójában képviselhetette a régi dicsőséget éppen úgy, mint az érzelmek nemességét, részben (s egyre inkább előrehaladva a Petőfi-líra kronológiájában) torzképszerűen jelzi egy képzet kiüresedését, részben a „lent” emancipációját végzi el. Az irodalmi népiesség historikumába természetesen beilleszthető az a folyamat, amiképpen Petőfi a váromladékok poétikáját a csárdáéval egyneműsíti; más kérdés, hogy talán nem csak erről lehet szó. Esetleg arról is, hogy a tónusvegyítés különféle formáival kísérletező költő a kialakult-elfogadott költészeti emblematika korszerűségét vitatja, részben elfogadva, részben átrajzolva az emblematika összetevőit. S bár a váromladék helyébe a csárda kerül, nem egyszerűen táji-életképi cserét érzékelhetünk, hanem mindenekelőtt fogalmi, nemcsak a fent attribútumait kap(hat)ja meg a lent, hanem a fent is más attribútumokat kap, a fentről nézett lent (meg a lentről nézett fent) immár a megváltozott s a továbbiakban is változó nézőpont szerint minősül át, értékelődik föl (vagy éppen le). Talán az eddigieknél valamivel több figyelmet érdemelne az az aprócska adalék, miszerint Petőfi népdalgyűjteményében olvasható a „Rongyos csárda, nincs teteje...” kezdetű nóta. Mivel ez a kezdősor változataiban több „Alföld”-versből köszön vissza, feltételezhetjük: Petőfi vagy innen vette át, vagy innen kapott erősítést e motivikus tényező versbe iktatásához. Már *Az Alföldben* (1844. június második fele–júliusa) ott leljük:

A tanyákon túl a puszta mélyén
Áll magános, dőlt kéményű csárda,
Látogatják a szomjas betyárok,
Kecskemétre menvén a vásárra.

Az 1848-as *Kiskunság* szintén megemlékezik az „ütöttkopott vén csárdá”-ról, az 1845-re datált, már említett *Van a nagy alföldön csárda sok...* hasonló módon antropomorfizálja a *Betekints* csárdát:

Menni akar, de csak dűledez,
Mint ivója, kiben sok a szesz!
Födele is félre van csapva,
Mint a részeg ember kalapja.¹⁴

Gyulai Pál megfontolandó sorokat vetett papírra Petőfi tájképeivel kapcsolatban, talán nem haszontalan idézni egy passzust:

„Ha nem akarja lírává tenni, genreképpé válik festése, több személyt hoz bele s a tájkép csak keretévé válik egy jelenetnek, mely ugyan nem kikerekített mese, hanem élénk tárása valamely jellemző jelenségének vagy pedig lélektani festés. Ismét másutt, ami gyakran még nagyobb hatású, a kettőt összeolvasztja.

E nemben legszebb költeménye Petőfinek *A csárda romjai*, melyben mély hazas és szülőföldszeretet nyilatkozik váltakozva genreképekkel s megragadó elégiai felindulással.¹⁵

Amit Gyulai dicsérőleg-elismerőleg említ, tudniillik az idézett vers sűrű tematikai és tónusváltásait, azt Horváth János¹⁶ inkább a költő és verse rovására írja. Az bizonyos, hogy a „nemzeti klasszicizmus” versideálja felől tekintve bizonyos értelemben szerkesztetlenek, csapongónak tetszik a költemény, a Horváth említette műfaji egyenetlenség (elégia, óda stb.) mellett még a szerinte „mondva csinált politika” is zavarólag hathat, nem is szólva arról, hogy a „felvezetés” túlságosan terjedelmesnek tetszhet. Az azonban messze nem bizonyos, hogy a „nemzeti klasszicizmus” esztétikájából elvont versszerkesztési ideál egyszer és mindenkorra meghatározó jelentőségű lenne, az meg kíváltképpen nem feltétlenül hiba, hogy Petőfi valóban több műfaji megszólalást próbál meg a versben, még némi epikus töredékek is belekerülnek, hogy az 1840-es évek közepének költészeti vitájában állást foglalhasson. Mert amellet, hogy az alföld-, pusztaság-, csárda-tematika legfontosabb összetevői ismételtelen fölbukkannak a versben, s a térbeliség meg az időbeliség újfajta költői felfogásának kifejtésére szintén sort kerít a költő, aligha hagyható figyelmen kívül, miszerint a vers nyitányában az irodalmiságé, az irodalomé lesz a főszerep, és ekképpen ha nem a költői képzeletben, de legalább a „természet könyvé”-ben (ez sem új toposz!) új fejezet nyílhat. Jóllehet a költő úgy tesz, mintha csak a megfelelő oldalnál nyitotta volna ki a „könyvet”, valójában a jelképes cselekedet (amely hasonló formában ugyan, mégis irodalmi cselekedet) a képzelet hatalmát példázza. Annál is inkább, mivel váratlanul fölbukkanó hasonlata az irodalmi orientalizmus köréből való, ezt követi az ódai hangnemű szabadsághimnusz. (Mellékesen jegyzem meg, hogy *A csárda romjai* az első szerbre fordított Petőfi-vers, 1855-ből, Jovan Jovanović-Zmaj tollából. A Bach-korszakban egymásnak gesztusokkal jelző szerb és magyar költők-írók kapcsolatfelvételének számottévó állomása. De jelzés az is, hogy miért éppen ezt a verset választotta szerb fordítója.)¹⁷ Viszszatérve a költemény indítására, az irodalomból vett metafora indoklása a felkiáltásnak, illetőleg a később kibontakozó gondolatsornak, egyben kétféle irodalomfelfogásnak kibontása akképpen, hogy a fent–lent dichotómiát a könyvek olvasásának mikéntjére alkalmazza. Hogy Petőfi az egyszerűség mellett szavaz, akár megteveszthető is lehetne, hiszen *A csárda romjai* az egyszerűség látszata ellenére is igen összetett előadású vers. Az egyszerűség, az átláthatóság utóbb a szabadság szinonimája lesz, majd a történelemben följegyzetlenül maradtaké, végül (mint arról volt szó) a mítosz és a mese találkozásáé.

Az a görbe felföld hegy- és völgyeivel
Könyv, melynek számtalan lapját forgatni kell,
De te alföldem, hol hegy után hegy nem kél,
Olyan vagy, mint a nyílt, a fölbontott levél,
Amelyet egyszerre általolvashatok;
S vannak beléd írva szép, nagy gondolatok.

A dolgozat címéül leírt idézetet költői helyzetleírásnak fogtam föl; annál is inkább, mert az irodalom után a történelem értelmezése következik. A csárda romjait „az idő nem keresi”, így könyvekbe sem kerül, ennél fogva sem nevezetesség, sem hírnév nem kapcsolódik hozzá. Viszont a történelemnek ez a szemlélete indokolhatja a blaszfémiaának ható eseménykort, amely éppen nem a költő ellenére jelez egy deszakralizációs minősíthető, a költő felfogásában egy másféle, nem kevésbé „hiteles” világnézetből fakadó történet:

Az isten házából csárda!... és miért ne?
Itt és ott élhetünk az isten kedvére:
S láttam én csárdákban tisztább szíveket már,
Mint kit naponként lát térdelni az oltár. –

Itt és a következőkben a Petőfi-költészetnek mintegy szótárát kapjuk meg, nemcsak a szókinccs mutatja, hogy a Petőfi leírta világ más elemekből tevődik össze, mint az, amelyre reagál, amellyel szembesíti költészetét, hanem az az erkölcsi szemlélet is megfogalmazódik, amely majd a palota és kunyhó konfrontációjakor ismét megjelenik. S ha idézetünk előtt a templomból lett csárdát mentheti az, hogy a léleknek is meg a testnek is megvan a szükséglete, akkor ennek azonos értékűvé, lényeggé deklarálása már annak az új, radikális nézetnek fölbukkanását jelzi, amely az 1840-es évek második felében a költészeti váltást eredményezi, nevezetesen Petőfi végleges el- és befogadtatását. Nemcsak egy politikailag radikális megszólalás igényli „autorizációját”, hanem egy, az eddigiektől eltérő retorizáltság, költészetfelfogás is. Horváth Jánosnak igaza van abban, hogy ez a vers túlságosan gyakran, talán még hirtelenül is, váltogatja a hangvételt, több húron játszik költőnk. Gyulai Pál ezt a vers érdeméül tudta be, Horváthot zavarta az ódai hangvételt megtörő reflexió, majd a költemény második részében található zsánerkép, benne a Petőfi-líra jellegzetes figuráival.¹⁸

Ezen a ponton megint a versben lelhető irodalmiságra, önreflexióra kell utalnom. A csárdát – maga a költő állítja ezt – képzelete építi föl, „S vendégidet színről-színre szemlélhetem”... S ami következik: a Petőfi-líra egyáltalában nem jelentéktelen hányadát kitevő zsánerképek, falusi jelenetek figuráinak seregszemléje. Szinte egyetlen egy sem akad közöttük, aki ne köszönne vissza más Petőfi-versekből, a mulandóságot, a halál mindenhatóságát is ők példázzák, az antikvitásból örökölt embléma allegorikus alakjai közé egyenrangúként lépnek be. De a költői képzelet építette esemény sor a dolgozatban már idézett csárda-ver-

sek alaptónusát és képét is fölvezolja, méghozzá a megszemélyesítésnek azokkal az eszközeivel, amelyek később is jó szolgálatot tesznek a költőnek. Ez viszont azzal jár, hogy a mulandóság-toposz komorsága enyhül, a lentebb stílusba utasított tematika úgy érvényesíti a maga szempontjait, hogy szinte trivializálja az ódai vagy verses regébe illő emblémát. A várrom-poézis halódó várképzete itt a csárda „sorsának” alantabb járó tónusával találhatja magát szembe. Így relativizálódik az Idő hatalma is, amely nem vonhatja ki magát a triviális (populáris) tónus hatása alól:

A csárda is vénült, vénült és roskadott,
Leüté fejről a szél a kalapot,
A födelet... ekkép áll hajadon fölvel,
Míntha urával beszélne, az idővel,
S kérné alázattal, hogy kissé kimélje,
Hanem sikeretlen esdeklő beszédje.
Düledez, düledez...

Az aprólékos leírás, a költészetbe addig alig bebocsátott részletek pontos rajza után ismét hangnemet vált a költő. De előtte még – éppen a populáris és az emelkedett tónus között – magát, a reflexiót teszi meg költői vitájának célpontjává. A mulandóságról gondolkodás több évszázad költészetének (többnyire ódába vagy elégiába illő) tárgya. Legalábbis fentebb stílus, ennek megfelelően magasfokú retorizáltságot vagy érzelmességet igényelt. A sziklatetőre épített, pusztuló vár megfelelő emblémája ennek a gondolatnak. Az alább idézendő sorokban Petőfi úgy tesz eleget a követelménynek, hogy a fentet a megmaradt gém teteje jelzi, az elmélkedőt a gém tetején ülő sas, amelynek tartása a kontemplatív gondolkodóra emlékeztet, csupán az elmélkedés tárgya kerül változatlanul a versbe: a mulandóság. A verset záró s már említett mitikus-mesei kicsengés a tónus egyneműsége révén nem kontrasztként, hanem folytatásként fogható föl.

Csak az ágas és a gém van még épségben,
Egy mogorva sas ül a gém tetejében.
Legmagasabb hely a pusztán e gém vége,
Azért ült föl a sas ennek tetejébe.
Fönn ül és merően maga elé bámul,
Míntha gondolkodnék a mulandóságrul.

Hogy a várrom-költészet és általában az érzékenység (meg a romantika) „fentjén” élcélódik a költő, feltehetőleg beleolvasható a versbe. Hogy a kontemplatív létformával egy sast tüntet ki, már nem értelmezhető ily könnyed gesztussal. Hiszen a Petőfi-lírában (és általában) a sas semmiképpen nem a komikum attribútumaival ellátott lény, a börtönéből szabadult sassal a költő „lelke” azonosul. Ám az is igaz, hogy a kontemplatív magatartás és a sas egybelátása egyáltalában nem szokványos, sőt, igencsak egyedi párosítás. Ellenben a versformálásban az

elbeszélő modalitása látszik érvényesülni, az ismétlésekkel lassított narráció az eddig jóval változatosabb-élénkebb előadásnak vet véget, s a kontemplációhoz illő tempót diktálja. Egyszóval: többféle hatás érvényesül, s ezek nem semlegesítik egymást. Talán a több ízben emlegetett vitahelyzet indokolja a sorok többretegűségét: a „fent” relativizálását, a sas-allegória szokatlanságát, a mulandóság-gondolatnak puszta történések közé helyezését. A világos, áttetsző emblematikával, az ismert elemeket tartalmazó allegorizálással szemben a látszólagos egyszerűség jóval összetettebb hatásmechanizmust biztosít, nem utolsósorban azért, mert amivel vitázik a költő, annak elemeit úgy tartja meg, hogy meglepő összefüggések közé helyezi. Az örökölt mozzanatokot akképpen kezeli, mint amelyek újszerű hierarchizálása révén új, „eredeti”-ként fölfogható jelentés keletkezhet.

Hogy a dolgozat címében idézett verssor tételszerűen közli a költő vitahelyzetét, s ezt a mondatszerkesztéssel külön hangsúlyozza, a versegésznek lehetővé teszi egyfelől az elutasított költői-költészeti megszólalás humoros kétségbevonását, másfelől a saját terminológia esztétikai értékeinek bemutatását, és ezen keresztül egy új (költői) szemantika igényét arra, hogy tudomásul vétessék. A „tetejébe(n)” szó ismétlése a ’tető’, a ’fent’ új jelentéstartalmát látszik kiemelni, a „merően maga elé bámul” még az 1840-es esztendőök magyar színészetének is kedvelt eszköze egy bizonyos lelkiállapot jelzésére, itt a mulandóságról gondolkodó sasnak tulajdonítatik, s így egyszerre „deheroizál” és értelmez át a költő. (Még a *Bánk bán* második kidolgozásában is efféle színi utasításokat találunk: „Merően néznek egymásra”; „Merően néz maga elébe”; „csak maga elébe néz”; „merően néz”; „merően néz utána”; „merően áll”; „merően nézi”; „merően néz az ablakon által ki”.) Az *ágas* és a *gém* ennek a szótárnak fontos két szava, a *Toldi* első énekében lesz végleges honfoglalásuk a költészetben. Ám miként a rom a halódásnak (a halál előtti stádiumnak) jelzése, akképpen Petőfinél: „Még áll s emelkedik az éghez kéménye, / Mint a haldoklónak utósó reménye”.

Petőfi alaposan és minden részletre kiterjedően „vitázik”. „Téziseit” sokszorosán és sokoldalúan erősíti meg: a „vitapartner” fordulataival szegezi szembe a maga fordulatait. A *csárda romjai* azért lehet szinte ars poetica-igényű, a címben kiemelt sor pedig szinte lefordítható a költészeti váltást végrehajtó költő esztétikai nézeteire. A versből kitetszik, miként akarja újraalkotni Petőfi a költői hagyományt; de kitetszik az is, miféle jelentéssel gazdagítja a szavak szótári alakját. Ezen túl: még saját kezdő tájékozódását is átminősíti, Matthisson-fordításának elégikus hangnemét is deformálni látszik *A csárda romjaiban* megszólaltatott elégikus tónus. S hogy a romköltészet időszerűségét miként látja, azt *Az alföld* egy szakaszától *A csárda romjai* című versig, onnan a *Kiskunság* „filmszerű” jelenetváltásaiig végig tudjuk kísérni. Amit *A csárda romjaiban* kifejtve kapunk meg, a *Kiskunság* éppen csak felvillantja (a kútágas maradványát, a

látóhatár szélén a délibábot, amely „nem kapott egyebet, / Egy ütöttkopott vén csárdát emelt föl, azt / Tartja a föld felett”, majd még tündérrege is feltűnik egy hasonlat tagjaként). Ám a csárdarom-poézis talán leginkább a *Kutyakaparó*-ban nyerte el azt a formát, amelyben már eltűnni látszik a vitaszöveg, semmi nem emlékeztet sem Kisfaludy regéire, sem a vele rokon költészetfelfogásra, ám amely jelzi azt a vitaszövegen messze túlnövő lehetőséget, amelyet a Petőfi-líra hódított meg a magyar irodalom számára. Illyés Gyula bizonyára joggal érezte az efféle versek „oroszos” jellegét, orosz irodalmi jelenségekkel való rokonságát.¹⁹ Ezúttal talán azt emelném ki, hogy Petőfi komikum tárgyává teszi a maga pusztá- és csárdaromantikáját is; miután a csárdarom-költészetnek kivívta jogait, e jog birtokosaként új megszólalási változat felé tört. S ebbe belerejtette *A csárda romjai* zsánerképeit, de annak is a visszáját, az ott élvvagyó csaplárosné itt ötven-ötvenöt éves bájaival van jelen, a betyárokat a vármegye kipusztította, a betyároromantikára sem lehet tehát számítani, a nap sem válhat egy regényes történet szereplőjévé: „Mintha szánakozva tekintene / Ez árva csárdára.” A „fent”-et egy „kopár dombtető” képviseli, rajta „egy régi kőszent”. A kőszent nyakába akasztott tarisznyával: emblematikus figura lehetne, de az allegóriát maga, a költő „fordítja le”, s ezzel végzi be versét. Mintha az eddigi csárdaversek „rekvizitumai” is végleg lepusztult állapotban egy verstípus végső változatát jelentenék be (a *Kiskunság* – láttuk – néhány kiragadott példával elégszik meg), Petőfi lezárja ennek a fajta lírának útját – a maga számára; miután vitázva megnyitotta. A *Kutyakaparó*²⁰ két szereplőjét nem is a csárdaversekből, hanem *A helység kalapácsából* kölcsönözte, s a maga belépése a versbe pusztán az időmérés megkönnyítését szolgálja, ám elég általánosságban mozgó ahhoz, hogy a pontosan meghatározható számszerűségtől mentes legyen. A *Kutyakaparó* belső és külső világa egybecseng, az elégikus tónus is indokolt lehetne, ha nem hatná át az elégia groteszkbe fordulása. Ez az, ami *A csárda romjaiban*²¹ még nem volt sejthető, s ami fokozatosan készült elő a Petőfi-lírában. De ez már kívül esik a csárdarom-poézis világán.

1 Erre vonatkozólag máig a legtöbb információval szolgál SÁRKÁNY Oszkár, *A tájesszmény változásai a magyar költészetben Petőfigig*, Bp., 1935.

2 HORVÁTH János szerint Kisfaludy Sándor „»regéket« ír, lényegük szerint mű-mondákat, helyhez, várakhoz kötött, távoli múltba képzelte, kitalált szerelmi történeteket”: *Petőfi Sándor*, Bp., 1922, 214–215.

3 Egy más Kisfaludy-locus („sontból támadt halmái”) és Kölcsey *Himnuszának* rokon-

ságára már FENYŐ István rámutatott: *Kisfaludy Sándor*, Bp., 1961, 248.

4 MERÉNYI Oszkár 1803-ra teszi a Berzsenyi-vers megszületését. *Berzsenyi Dániel Költői Művei*, Bp., 1979, 39–42, 393–399.

5 Az átlelkésített mulandóság képzete Csokonainál is előhívja „A’ pusztultt várak’ omlása” gondolatát: *Gróf Erdődyne 8 nagyságához* = Lilla. Érzékeny dalok III. könyvben Csokonai Vitéz Mihály által Nagyváradon 1805. 6.

6 GÁLDI László, *Petőfi kisebb műfordításai*, ItK, 1969, 418.

7 A Petőfi-versek kronológiájában, szövegközlésében az alábbi kiadásokhoz igazodtam: *Petőfi Sándor Összes Művei*, I–VII, Bp., 1951–1967, *Összes Kötetményei*, I [1838–1843], Bp., 1973, II [1844. január–augusztus], Bp., 1983. Matthiisson versét az alábbi kiadásban olvastam: *Gedichte von Friedrich von Matthiisson*, Tübingen, 1811, Erster Theil, 111–116.

8 KISS Jenő, *Elpusztuló kert ott a vár alatt...*, Igaz Szó, 1969, 7: 107.

9 FENYŐ, *i. m.*, 410. Megbízhatatlan híradás Kisfaludy Sándor és Petőfi személyes találkozásáról: HATVANY Lajos, *Így élt Petőfi*, sajtó alá rend. KISS József, Bp., 1967, I, 345. Kortársi vélemény 1847-ből egy Petőfi-vers és a *Gyula szerelme* egy passzusa hasonlóságáról: Uo., II, 71.

10 SZINNYEI Ferenc, *A Kisfaludy-regék utánzatai*, ItK, 1911, 249–250, TÓTH Béla, *A Kisfaludy-regék utánzatai*, ItK, 1926, 286–295.

11 HAMVAS Béla, *Egy költő apológiája* = Uő, *Pannon Panteon*, 1. füzet, Kisfaludy Sándor, [Veszprém] 1990, 23–35.

12 HATÁR Győző, *Verdun 1916–1996, Élet és Irodalom*, 1996, 30. sz., július 26., 23.

13 HAMVAS Béla, *Dél és Nyugat génusza*, Sorsunk, 1943, 24.

14 Czuczor Gergely *Kurta kocsmája* (a Mezei naptár 1847-es kötetében még *Zsidó kocsmá*)

messze túlhajtja Petőfi ötletét: „Kocsmádról lehullott a vakolat s tapasz [...] Sodoma, Gomorra, förtelmek tanyája...” *Összes Költői Művei*, Bp., 1899, II. (Petőfi még a *János vitéz* rablótanyájának festésekor sem moralizál ekképpen.)

15 GYULAI Pál, *Petőfi tájképei = Petőfi-könyv*, szerk. CSÁSZÁR Elemér és FERENCZI Zoltán, Bp., 1923, 25.

16 HORVÁTH, *i. m.*, 236.

17 Sava BABIĆ, *Kako smo prevodili Petefija*, Novi Sad, 1985, 26–27, 351.

18 HORVÁTH, *i. h.*

19 „Tájleírása, valóságáttatása [...] a korabeli nagy oroszok, egy Gogol csúfondáros, éles tekintetét idézik.” ILLYÉS Gyula, *Petőfi Sándor*, Bp., 1967, 139, a *Kutyakaparóról*: 267.

20 Részletesebb elemzésem: FRIED István-SZAPPANOS Balázs, *Petőfi-versek elemzése*, Bp., 1987, 2. kiad., 193–204.

21 *A csárda romjai* nyelvi-stilisztikai szempontú értelmezésében fontos szerepet kaphat a címben idézett verssor anagrammájához fűzött kommentár: a váromladék magába rejti a *romot*, jóllehet az összetett szó etimológiailag nem vezethető le az egytagú *rom* szóból. Ennek ellenére a vitapozíció alakításában az ilyen jellegű összefüggéseknek is lehet szerepe.

A jezsuita meditáció irodalom a XVI–XVII. században

Ma már nem szorul bizonyításra, hogy a XVI–XVIII. századi katolikus áhítati irodalom, ezen belül az úgynevezett aszketikus irodalom a jezsuitáktól kapta a legerősebb ösztönzést.¹ A jezsuita meditációs, erkölcsstani irodalom ellenreformációs szerepe általában ismert,² keveset tudunk azonban ennek az irodalomnak a kialakulásáról és folyamatosan változó helyzetéről a rekatolizáció belső történetében. Az irodalomtörténet általában tényként kezeli a „jezsuita irodalom” akadályozó szerepét a reneszánsz és a barokk világi irodalom kibontakozásában, ugyanakkor viszonylag kevés részvizsgálat született például a jezsuita értekező próza irodalmi formáiról, az irodalmi formák önállóságának feláldozásáról vallási célok érdekében, illetőleg arról, hogy a Jézustársaság belső átalakulása, célkitűzéseinek változása és a jezsuita spiritualitás története hogyan tükröződik ebben az irodalomban.³

A XVI–XVII. századi vallásos irodalom egyik gyökere, mozgatója és műfaj értékű szervező tényezője a jezsuita meditáció és az eköré szerveződő, ebből kibontakozó irodalom. A meditáció elkülönítése a félirodalmi, irodalom alatti vallásos műfajok között a műfaj történeti és funkcionális szemléletű kutatások egyik közös eredménye.⁴ A meditáció műfaji meghatározását sokáig nehezítette, hogy a kifejezés értelme kettős: egyszerre jelenti a vallási cselekvést, az egyéni áhítatgyakorlat formáját és az írásos reflexiót. A meditáció szoros kapcsolatban áll más vallási cselekvésformákkal, illetőleg műfajokkal. Az ezekhez fűződő kapcsolatában számos változat és átmenet lehetséges az alapul vett szöveghez és a természetfölöttihez való viszony, az érzelmi és az értelmi elemek aránya, a vallási vagy irodalmi célkitűzés és a szöveg megformálása szerint. Ezért a műfaji sajátosságok egyik része a mindenkori kontextustól függően változik. A meditáció történetének XVI. századi szakaszát vizsgálva Erdei Klára a műfaj állandó jellemzői közé sorolta az értelem és az érzelmek ellentétes irányú, együttes működését, valamint a többnyire dicsőítésben feloldódó szubjektív vallomás és objektív hitvallás jelleget.⁵ A tartalom legfontosabb vonatkozási pontjai a személyes érzések, az egyéni áhítat megnyilvánulásai, illetőleg az egyházi tanítás és ezek feszültsége. Az ellentéteknek ez a kölcsönhatása a szerkezet mellett meghatározza a meditáció stílusát, melyben a konkrét, didaktikus és az elvont, költői kifejezési formák egymás mellett élnek, s számos átmenet lehetséges.

A verses formánál gyakoribb a próza, amely különösen alkalmas a lelki folyamatok és a szemben álló tényezők mozgásának érzékeltetésére.

A vallásos elmélkedő irodalom első felívelése a XV. század végén következett be, kiteljesedése a XVI. század utolsó évtizedeire tehető. Ekkor a meditáció a XVI. századi mentalitás és irodalom egyik modellje, Klaniczay Tibor kifejezésével „a manierizmus reprezentatív műfaja”, amely tükrözi a korszak két fontos folyamatát: a vallásosság általános válságát, a bűnről és a bűnbánatról hirdetett hagyományos tanítások megkérdőjelezését, illetőleg az erre válaszként megszülető katolikus és protestáns reformelképzelések elsajátítását, bensővé tételét.⁶ Az irodalmi igényeket is szem előtt tartó európai meditáció irodalom mellett létrejött egy nagy mennyiségű, elsősorban vallási szükségleteket kielégítő elmélkedő irodalom, melynek nem elhanyagolható része a jezsuita meditáció.

Az Exercitia spiritualia és a meditáció

A jezsuita meditáció kezdeteit a XVI. századi elmélkedő irodalom keretében vizsgálva Erdei Klára rámutatott arra, hogy Loyola Ignác (1491–1556) az *Exercitia spiritualiá*ban csupán módosította és új elgondolás alapján rendezte el a hagyományos szerzetesi áhítatformákat. A késő középkori és kora újkori írott forrásokból, valamint részben a szóbeliség által közvetített spirituális hagyományokból indult ki, a gyakorlatok középpontjába azonban az önmegismerés helyett az önnevelést, a fegyelmezést, az ember önmaga általi legyőzését és ellenőrzését állította.⁷ Erdei végső következtetése szerint, mellyel alapjában egyetértünk, a praktikus célnak való alárendelés lényegében megakadályozta a jezsuita meditáció önálló irodalmi műfajjá alakulását; az *Exercitia* termékenyítő hatása és irodalmi kiteljesedése jórészt a renden kívül valósult meg.⁸

Loyola Ignácnak a meditáció elsősorban eszközként szolgált a személyes áhítat ösztönzésére: fő feladata az volt, hogy értelmi és érzelmi szinten egyaránt bensővé, átélhetővé tegyen elvont teológiai tartalmakat.⁹ Elképzelése, mellyel a világi papság és a laikusok számára is utat mutatott az elméleti imádság és a meditáció felé, néhány évtized múlva találkozott a szélesebb rétegek igényével egy elmélyültebb, közvetlenebb vallásosság iránt. Az 1521 és 1541 között keletkezett *Exercitia spiritualia* nem egyszerűen meditációs könyv vagy kézikönyv az elmélkedéshez, hanem megvalósításra váró aszketikus és misztikus gyakorlatok „forgatókönyve”, valamint az ezekről szóló fejtegetések gyűjteménye. Loyola voltaképpen nem új módszert alkotott, hanem redukálta és egyszerűsítette a hagyományos, részben misztikus színezetű gyakorlatokat, és az új célnak megfelelően rendszerbe foglalta. Az „applicatio sensuum” és a „compositio loci” elvének következetes alkalmazásával szintézist hozott létre a misztikus és az apostoli, az egyéni és közösségi értékek, az aktív és a kontemplatív életideál között.¹⁰

A gyakorlatozó a szemlélődő imádság, az Istennel folytatott dialógus segítségével négy héten át az ember bűnösségéről, Krisztus életéről, szenvedéséről és a megváltásról elmélkedik, s közben három fokozaton megy át: a bűnből való megtisztulást a megvilágosodás követi, ami a Krisztussal való egyesülésben, Isten szeretetében teljesedik ki. Az ignáci meditációban a napi elmélkedések szerkezetét is módszeres felépítés, hármasság, illetőleg ötös tagolás határozza meg. A témamegjelölés és az előkészítő imádság után az első fő rész a „kompozíció”, az érzelmek, a képzelőerő és a fantázia összpontosítása a meditáció témájára. A második rész a téma részekre osztott elemzése az értelem segítségével. A harmadik részben történik az érzelmi és az értelmi részek szintézise, a colloquium, azaz a gyakorlat során felmerült befolyásolások, érzések és gondolatok összefoglalása, elmélyítése az akarat segítségével. Egy-egy meditáció rendszerint egy vagy több előgyakorlatból, elmélkedési pontból, imabeszélgetésből és egy vagy több megjegyzésből áll, melyekhez bevezetések, utasítások, szabályok, előkészítő imák, lelkiismeretvizsgálat és különféle gyakorlatok kapcsolódnak. Az evangéliumi eseményeken kívül néhány alkalommal más, nem biblikus történetek szolgálnak a meditáció alapjául (például elmélkedés a három bináriusról).

Loyola felfogásában a meditáció a cselekvés állandó előkészítője, forrása és kísérője.¹¹ A „három lelki képességgel” való elmélkedést csak jelentős leegyszerűsítéssel lehet egyetlen módszerre redukálni és „ignáci meditációs modell”-ről beszélni. A valóságban Loyola többféle módszert ajánl az elmélkedésre. Az első héten a lélek három képességének, az emlékezetnek, az értelemnek és az akaratnak a gyakorlása áll a középpontban a bűn, a halál és a pokol, illetőleg az ezek között lévő kapcsolat témáján elmélkedve. A második héten a Krisztus királyságának és megtestesülésének misztériumából kiinduló kontempláció a helyes választás előkészítését szolgálja. A kontempláció kifejezés itt imádkozási módot jelöl, melynek lényege az aktív részvétel a misztériumokban az „applicatio sensuum” segítségével. A harmadik és negyedik hét rövidre fogott gyakorlatait három, részben új imádkozási (elmélkedési) módszer leírása követi. Az első a tízparancsolat és a hét főbűn témáján ajánlja a három lelki képesség és a test öt érzékének gyakorlását. A második mód az imádság minden egyes szavának jelentéséről való szemlélődés, míg a harmadik a légzés üteme szerinti imádkozás.¹² Ezt követi az Ignác által ajánlott további elmélkedési témák katalógusa, középpontban Krisztus életének misztériumaival.

Az *Exercitia spiritualia*val foglalkozó könyvtárnyi irodalomból csak azokra a vizsgálatokra utalunk, amelyek segítenek a könyv által elindított irodalmi fejlődés megértésében. Gaston Fessard az *Exercitia* dialektikus szerkezetére, a negativitásnak mint szervező elvnek a jelenlétére, Ignác dramatikus valóságfelfogására hívta fel a figyelmet.¹³ L. Beirnaert és mások az Ignác által alkalmazott pszichológiai törvényszerűségek felderítésére helyezték a hangsúlyt.¹⁴ Roland

Barthes az *Exercitia* látszólag egyszerű stílusa mögött meghúzódó kifejezési vagy szövegszintek összetett rendszerére mutatott rá.¹⁵ Végső következtetése szerint az irodalmi szöveg Loyolának a gyakorlat vezetőjéhez szóló üzenete. A *szemantikai* szint azoknak az előírásoknak a sorozata, amelyeket a gyakorlat vezetője a gyakorlat végzőjéhez fűződő kapcsolatában alkalmaz. Az *allegorikus* szint a tulajdonképpeni elmélkedési anyagot szállítja, míg az *anagogikus* szint Isten üzenetét továbbítja a gyakorlatozónak.

José R. de Rivera mint kommunikációs folyamatot vizsgálta az *Exercitia spiritualiát*.¹⁶ Értelmezésében Loyola egy olyan új eszme- és vonatkozási rendszert, nyelvi és más kommunikációs eszközökkel szervezett relevanciamezőt dolgozott ki, amely az egyén gondolkodásának és világtérképének módosítása, átszervezése és egy kommunikációs közösségbe való integrációja révén alapja lett a közös cselekvésnek. Az *Exercitia* a benne foglalt cselekvési utasítások végrehajtása és begyakorlása révén az irányítás közvetett stratégiáját is tartalmazza; a meditáció mint komplex érvelési technika és integrációs eszköz a meggyőzésre irányuló kommunikáció hatásos formája.

A meditációnak mint irodalmi műfajnak a története szempontjából alapvető, hogy az *Exercitia* magját a „szellemek megkülönböztetésének” szabályai mellett elmélkedések alkotják, amelyek előkészítik és megerősítik az egyén elhatározását.¹⁷ A meditációs témák és más tartalmak a lelkigyakorlatok egész szerkezetét átfogó, komplex együttesben jelennek meg. Az együttes minden részének fontos szerepe van, ami a gyakorlatok céljának elérésére irányul. A különféle utasítások, szabályok stb. mint a meditációs tartalmak értelmezési segédletei értékelhetők. A meditációs anyagok bensővé tételének, a meghatározott tartalmak és cselekvési minták begyakorlásának egyik fő eszköze az ismétlés és a variáció, melynek következtében a különböző témák számos változatban, többször megjelennek. Az előadásmód mindig tömör, rövid, a rövideg célja az útmutatás, úgynevezett motivációs központok létrehozása az anyag belső feldolgozásához.¹⁸

A jezsuita meditáció kibontakozása a XVI. század második felében

Azzal, hogy Loyola Ignác a jezsuiták számára kötelező és rendszeres gyakorlattá, nélkülözhetetlen nevelési eszközzé tette a meditációt, új elemet vitt a műfaj fejlődésébe. A jezsuita meditációs gyakorlat, a benne foglalt apostoli célkitűzés, a más műfajokkal való folyamatos érintkezés és a laikus igények növekvő figyelembevételére együttesen különböző meditáció-típusok létrejöttét eredményezte.

A XVI–XVII. századi jezsuita meditáció műfaji változatait, az ignáci modelltől való eltávolodás kísérleteit irodalomtörténeti szempontból összefüggően eddig nem vizsgálták. A jezsuita meditáció irodalomtörténeti jelentőségének meghatározásához, de egyetlen szerző helyének kijelöléséhez is érdemes számba venni a műfajnak a renchez kapcsolódó fejlődési irányait, kibontakozási lehetőségeit

és főbb képviselőit. Ezen belül külön figyelmet érdemel a meditációnak mint irodalmi műfajnak és vallási cselekvésnek az elmélete és gyakorlata, a kettő kölcsönhatása, valamint a korabeli fogalomhasználat alakulása. Válaszra várnak olyan kérdések is, hogy például az egységes rendi alapelveken és elvárásrendszeren belül voltak-e nemzeti változatok; a jezsuita képzés változása mennyiben hatott a meditáció irodalom alakulására; melyek voltak a jezsuita meditáció popularizálódási folyamatának összetevői.

Korábbi kutatások meggyőzően bizonyították, hogy az *Exercitia spiritualia* elősegítette egy új típusú, szubjektív jellegű, de határozott keretek között tartott vallásosság kialakulását, és jelentősen hozzájárult a meditáció műfajának további fejlődéséhez. Ez a hozzájárulás kettős szinten ment végbe. Az ignáci szöveg egyrészt alapul szolgált egy nagy mennyiségű jezsuita kommentár és meditáció irodalomnak, másrészt ösztönözte egy renden kívüli, kötetlenebb formájú katolikus és protestáns áhítati irodalom megszületését.¹⁹ Fontos lökést adott ennek a fejlődésnek, hogy a tridenti zsinat XXII. ülésének (1562) egyik rendelkezése is megerősítette a laikus vallásgyakorlat, s ezzel együtt a meditáció és az épületes irodalom szerepét a hitélet elmélyítésében.²⁰

A jezsuita meditáció irodalom kibontakozását nagymértékben befolyásolták az *Exercitia spiritualia* misztikus, kontemplatív elemeinek kezdeti túlhangsúlyozása, illetőleg az ennek nyomán kialakult, renden belüli és kívüli nézetkülönbségek. Ezekre elsősorban az adott lehetőséget, hogy Loyola a „meditatio” és a „contemplatio” kifejezéseket azonos és eltérő értelemben egyaránt, nem következetesen használta, amit aztán a kommentátorok különböző módon értelmeztek.²¹ Bár az elmélkedés és a lelki olvasmány kezdettől fogva része volt a jezsuiták napirendjének, az erre fordított időt eleinte nem szabályozták egységesen, s a generális kongregációkon többször is foglalkozni kellett a kérdéssel.²² Az első jezsuiták közül a misztikus, kontemplatív elemek túlsúlyban például Pierre Favre (1506–1546) *Mémorial* című lelki naplófeljegyzéseiben.²³ Jerónimo Nadal (1507–1680) felfogásában a meditáció a kontempláció előkészítője, ez utóbbi azonban mindig szoros kapcsolatban áll a cselekvéssel. Elmélkedéseit *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae sacrificio toto anno leguntur* (Antwerpen 1594) című posztumusz művében összegezte, melyben a meditációk egyszerre kommentálják a miseevangéliumokat és magyarázzák a hozzájuk kapcsolt képi illusztrációk megfelelő részleteit. A könyv az emblematisz meditáció prototípusának tekinthető; a kép–szöveg viszonynak ezt a formáját és Jerome Wierix metszeteit később egyaránt gyakran használták előképül. Francisco de Borja (1510–1572) meditációgyűjteménye a napi evangéliumokról csak a XX. században jelent meg nyomtatásban.²⁴ A mű az ignáci formát követi: az elmélkedések szerkezetét előkészítő imák, evangéliumi szöveg, megfontolások, gyakorlati alkalmazás és befejező kollokvium alkotják. Új elemnek számít a liturgikus keret adaptációja: az evangéliumi szövegeket Borja a

miseliturgia előírásai szerint válogatta, a harmadik előkészítő ima rendszerint azonos a napi liturgikus imádsággal, s a megfontolások a napi olvasmányokhoz kapcsolódnak. Ugyanez a liturgikus szerkezet az alapja a jezsuitából kartauzivá lett Andreas Capilla 1572–1580 között megjelent háromkötetes evangéliumi meditációinak, melyeket a kutatás a Borja-féle elmékedések hatásával hozott összefüggésbe.²⁵ Borja másik műve, a *Diarium* feljegyzései majdnem olyan sürítették, mint Ignác naplójegyzetei.²⁶ Itt a belső, személyes élet misztikus, kontemplatív megfigyelésére helyezi a hangsúlyt, s a nap minden óráját egy-egy különleges szándékra ajánlja fel.

Az 1560-as évektől kezdve a rendet ért külső kritikák és a rendi vezetőség ismételt tiltásainak, illetőleg ajánlásainak hatására a kontemplatív, misztikus irányzat fokozatosan háttérbe szorult az aszketikus, racionális, aktív szellemséggel szemben. Az átalakulást egy személyben jelzi Petrus Canisius (1521–1597) munkássága. Bár 1543-ban még német nyelvű Tauler-fordítást adott ki, s naplótöredékei is misztikus hatásról tanúskodnak, a szélesebb közönségnek szánt későbbi műveit már szándékos egyszerűség, közérthető fogalmazás jellemzi.²⁷ Az először 1556-ban Ingolstadtban kiadott *Lectiones et preces ecclesiasticae* 1566-ban mint *Instructiones et exercitamenta christianae pietatis* jelent meg Canisius kis katekizmusa függelékeként. Szerkezetét az egyházi év vasár- és ünnepnapjai alkotják, az egyes részek napi imádságból, levél- és evangéliumrészletből, valamint ezek tanulságait összegző elmékedésből állnak. Szigorúan aszketikus jellegű a világi olvasóknak, napi használatra szánt *Meditationes quotidianae*, amely az *Institutiones christianae pietatis* (Antwerpen 1568) részeként már az 1570-es években több új kiadásban jelent meg. Az ugyancsak számos kiadást megért imádság- és elmékedésgyűjtemény, a *Manuale catholicorum in usum pie precandi* (Friburgi Helvetiorum 1587) IX., X. és XI. része rövidített liturgikus évet alkot. A kétkötetes *Notae in evangelicas lectiones* (Friburgi Helvetiorum 1591–1593) műfaja elmékedésre ösztönző evangélium kommentár, melyben a szorosabb értelemben vett kommentárokhoz a napi szentekről szóló elmékedő részek és imádságok kapcsolódnak.

Lényegében ugyanezt az aszketikus, racionális szellemséget tükrözik Gaspar de Loarte (+1578) passiómeditációi (*Instruzione e avvertimenti*, Roma 1571) és az *Essercitio della vita cristiana* (Venetia 1575). Ez utóbbiban a szenvedéstörténetről és a hitgizságookról szóló elmékedések két hétre oszlanak el, a reggeli és esti meditációk középpontjában a lelki élet hibáinak javítása és a kísértések elleni küzdelem áll. Az ignáci módszer hűséges adaptációi közé sorolható Fulvio Androzio (+1575) *Meditazione della vita e morte del nostro Salvatore Gesù Cristo* című műve, amely csak posztumusz látott napvilágot (*Opere spirituali*, Milano 1579).

Ebbe a vonulatba tartozik végül Frans Coster (1532–1619) munkássága, amely már a világi olvasók egy meghatározott rétege, a Mária-kongregációk tagsága felé fordult. A *Thesarus piarum et christianarum institutionum in usum catholicae*

iuventutis (Ingolstadt 1578) a kongregációs kézikönyv műfájának egyik első képviselője. Az I. részben különféle imádságok, gyakorlatok és meditációk találhatók, melyekhez Krisztus erényeit tárgyaló heti gyakorlatok kapcsolódnak. A II. rész középpontjában a vétkek megszüntetése áll, míg a III. rész a leggyakoribb egyházi szertartásokat magyarázza. A könyv a későbbi kiadásokban tovább bővült többek között Mária életéhez, Mária-imádságokhoz és az utolsó dolgokhoz fűzött meditációkkal. A passiómeditáció típusát Coster munkásságában egy másik mű képviseli (*De universa historia dominicae passionis meditationes quinquaginta*, Antwerpen 1587).

Új spirituális törekvések a XVI–XVII. század fordulóján

A XVI. század utolsó évtizedeitől kezdve a jezsuita meditáció lassan átalakult. A háttérben a rend spirituális reformja áll, melynek fontosabb ösztönzői az európai kereszténység fokozódó elvilágiasodása, a Jézustársaság tevékenységi körének kiszélesedése és az egyre erőteljesebben jelentkező misztikus áramlatok.²⁸ Ez a belső megújulás elsősorban Claudio Aquaviva generálishoz (1581–1615) és az ő kormányzása alatt kibontakozó törekvésekhez kapcsolódott.²⁹ A megújulási folyamat egyik fő mozgatója Aquaviva aszketika- és meditációkonceptiója. A generális *De renovatione spiritu* című, 1583 októberében az egész társaságnak írt levelében ismételtelen hangsúlyozta a napi lelkiismeret-vizsgálat, valamint „az Isten áldásain és az istenszolgálat számtalan oka” fölött való meditáció fontosságát. Részletesebben foglalkozott a meditáció kérdésével a generális 1590. május 8-án kelt körlevele, melyben elismerte ugyan a nem diszkurzív meditáció és kontempláció értékét, rendtársainak és mindenekelőtt a novíciusoknak azonban a módszeres, diszkurzív meditációt ajánlotta, mivel az jobban összeegyeztethető az apostoli hivatással és missziós tevékenységgel. Elképzeléseit a generális a *Directorium exercitiorum spiritualium*ban (Roma 1591) fejtette ki részletesen, amely az *Exercitia spiritualia* első rendszeres, közérthető kommentárjának, s egyben a jezsuita meditáció történetében a következő fontos állomásnak tekinthető. Aquaviva kiemelte az eredetileg öt részből álló ignáci meditáció hármastagolását, s kapcsolatot létesített a gyakorlatok időtartama és a belső élet három lépcsőfoka (megtisztulás, megvilágosodás, egyesülés) között. 1599-es körlevelében az *Exercitia spiritualia* meditációinak a nagybajti prédikációkban való felhasználását javasolta.³⁰

Aquaviva az 1604 júniusában az egész társasághoz intézett levelében még egyszer visszatért a témára, s a lélek megújítását napi feladatként jelölte meg. Szorosan összekapcsolta és közös célnak rendelte alá a lelki olvasmányt és a meditációt, amikor úgy fogalmazott, hogy mindkettőnek elsődleges célja a lélek megújulása a mindennapi cselekvésnek és a lelki élet igazságai egyre mélyebb megismerésének az összekapcsolása révén. A szigorú és alapos meditáció egyben eszköz a lelki langyosság leküzdésére, melynek alkalmazása során a lélek

megnyílik az isteni kegyelem befogadására. Ugyanitt a generális hosszú téma-jegyzéket adott a meditációhoz. Aquaviva maga is írt elmélkedéseket, amelyek a zsoldármeditációk jezsuitáknál viszonylag ritka típusát képviselik.³¹ Ezzel az aktív, módszeres meditáció lényegében a Jézustársaság „hivatalos”, általánosan elfogadott áhítatgyakorlata, s egyben a katolikus megújulás és az ellenreformáció egyik hatásos eszköze lett.

Aquaviva nagy súlyt helyezett a novíciusok lelki nevelésére. 1599-ben a provinciálisokhoz intézett *Instructió*ban azt ajánlotta, hogy a novíciusmester mellett külön lelki vezető tevékenykedjék, aki legyen járatos a lelki élet teológiájában, s akinek pontosan előírta feladatait, hatáskörét. Ugyanitt összeállította a lelki vezetők figyelmébe ajánlott olvasmányok jegyzékét. Ezeknek a lelki olvasmányoknak és az asztali olvasmányoknak kezdettől fogva nagy szerepe volt a novíciusok napirendjében,³² jelentőségük a jezsuita meditáció irodalom fejlődésében és azon kívül is magasra értékelhető. Az olvasmányok első hivatalos jegyzéke még az Aquaviva előtti időből származik. Ezt Everard Mercurian generális állította össze a novíciusmesterre vonatkozó 8. szabályban 1580-ban. A két jegyzék különbsége egyrészt világosan jelzi a jezsuita spiritualitásban húsz év alatt bekövetkezett változást, másrészt rávilágít azokra a forrásokra, amelyek közvetlenül vagy közvetve inspirálták a jezsuiták irodalmi tevékenységét, ezen belül a meditációt.

Mercurian jegyzékén első helyen állnak az egyházatyák, többek között Kapadókiai Basilius szabályai, Nagy Szent Gergely erkölcsi oktatásai, Augustinus vallomásai és elmélkedései, valamint Cassianus művei.³³ A középkori misztikus szerzők közül megtaláljuk Clairvaux-i Bernát, Bonaventura, St. Victori Hugó és St. Victori Richárd műveit, Sienai Szent Katalin leveleit, Ludolph von Sachsen Krisztus-életét, továbbá Ludovicus Blosius, Dionysius Carthusiensis és Kempis Tamás munkáit. Az egyháztörténeti művek csoportjában szerepel például Nagy Szent Gergely és Sulpitius Severus Szent Márton-életrajza, Eusebius egyháztörténete, a *Vitae patrum*, valamint Luigi Lippomani és Laurentius Surius szentéletrajz-gyűjteménye. A jegyzék csupán két szorosabban rendi vonatkozású művet tartalmaz: Pedro Ribadeneira Ignác-életrajzát és Xavéri Szent Ferenc indiai leveleit. Szembetűnő, hogy 25 évvel a rendalapító halála után az említetteken kívül egyetlen jezsuita aszketikus könyv sem szerepel. Még feltűnőbb a hiány, ha kiegészítjük a listát egy ugyanebből az időszakból származó másik jegyzékkel, melyet az asztali olvasmányok prefektusára vonatkozó 9. szabály tartalmaz. Ebben a jegyzékben a Szentírás után az előző lista több tétele szerepel, melyekhez többek között Nikephoros Kallistos Xanthopoulos és Beda Venerabilis egyháztörténete, Hieronymus levelei, Chrysostomus, Ambrosius művei, Augustinus beszédei és más művei, az egyházatyák homíliái és a római katekizmus kapcsolódnak.

Ezzel szemben Aquaviva 1599-es jegyzéke már szélesebb olvasmányanyagot ajánl.³⁴ A korábban említett szerzők közül itt sem hiányoznak például Basilius, Gregorius, Bonaventura és Blosius művei, az újonnan feltűnt nevek között elsősorban két középkori francia teológus, Guilielmus Alvernus és Joannes Gerson, továbbá a jezsuita Girolamo Piatti (1545–1591) és Bernardo Rossignoli (1547–1613) érdemel említést. Guilielmus és Gerson munkásságának közös vonása, hogy fokozott figyelemmel fordultak a misztikus teológia felé. Mindkettőjük írásait a lelki élet törvényeinek mély ismerete, arányérzék és megkülönböztetési képesség jellemzi. Elvetették a vallási képzelet túlzásait, a tudatlan jámborságot és az áhitat szélsőséges megnyilvánulásait, s felhívták a figyelmet a hamis miszticizmus, okkultizmus és a tisztán kontemplatív élet veszélyeire. Guilielmus ezenkívül az első tulajdonképpeni ars orandi szerzője.³⁵ Piatti ajánlott munkája, a *De bono status religiosi* (Roma 1590) több kiadást és fordítást ért meg. A három könyvre osztott műben Piatti a szerzetesi állapot hasznáról, méltóságáról és örömeről értekezik. A harmadik könyvben Arisztotelész *Etikájára*, Aquinói Tamás *Summájára*, Aranyshájú Szent János és Nüsszai Gergely műveire, valamint Augustinus zsoldárkommentárjaira támaszkodva fejtegeti, hogy az ember legmagasabb életlehetősége a kontempláció. Rossignoli Aquaviva által ajánlott munkája csak a jegyzék összeállítását követő évben jelent meg: a *De disciplina christiana perfectionis* (Ingolstadt 1600) a Szentírás, az egyházatyák és más egyházi szerzők nyomán öt könyvben tárgyalja a kontempláció, az Istennel való egyesülés fokozatainak, valamint a cselekvés és a kontempláció viszonyának kérdéseit. A kifejtett elvek szemléltetésére minden könyv végén külön fejezetben gyakorlati példák sorakoznak. Az egész munka Aquavivának szóló ajánlása jelzi a generális teljes egyetértését a mű tartalmával. Három év múlva Rossignoli újabb művel jelentkezett, ennek középpontjába az erények gyakorlását állította (*De actionibus virtutis*, Venetia 1603). Mindkét munka számos kiadásban és fordításban vált ismertté.

Piatti és Rossignoli könyveinek közös vonása, hogy a lelki élet tudományának (teológiájának) és technikáinak összegző bemutatását tartalmazzák, s nem tekinthetők egyszerűen homiletikai vagy vallási traktátusnak. Gerson és Guilielmus Alvernus műveinek ajánlása a generális részéről mutatja a törekvést a lehetséges misztikus túlzások helyesbítésére. A jegyzék jelentősége elsősorban az, hogy nem kizáró jellegű: inkább a generális által előnyben részesített olvasmányok típusait illusztrálja, s egyben előre jelzi az irányt, amely néhány év múlva meghatározza a jezsuita meditáció irodalom fő vonulatát.³⁶

Kiteljesedés és differenciálódás

Az Aquaviva idejében kezdődő megújulási törekvések eredményeként a XVII. század első évtizedeitől kezdve ugrásszerűen megnőtt a jezsuita aszketikus, meditációs irodalom mennyisége, s jelentős tartalmi, módszerbeli és műfaji dif-

ferenciálódás is megfigyelhető. A teljes anyag bemutatására nincs mód, ezért elsősorban a reprezentativitás és a művek elterjedtségének szempontjai szerint válogatunk. Megfigyelhetjük a folyamatot, melynek során egyrészt a jezsuita meditáció magához von különböző forrásokból származó, más műfajokhoz tartozó, irodalmi, félirodalmi szövegeket és képi illusztrációkat, másrészt esetenként eltávolodik az ignáci modelltől, bizonyos mértékben önállósul, s – Erdei Klára kifejezésével – a tisztán vallási műfajból egy vallási-irodalmi műfaj jön létre.³⁷

Először vegyük szemügyre az *Exercitia spiritualia* ignáci hagyományokat folytató gyakorlati kommentárjait és az aszketikus teológia *Exercitia* által inspirált elméleti traktátusainak meditáció-konceptióját. A jezsuita meditáció módszeréről az egyik első alapvető munkát Bartolomeo Ricci (1542–1613) készítette (*Instructione di meditare*, Roma 1600). A több kiadást megért, háromrészes mű középső részét teljes egészében a meditációnak szenteli. Ebben három meditáció módot különít el: 1. az érzékek, 2. a képzelet, 3. az értelem által végezhető meditációt. Míg az első típust mindenki gyakorolhatja, mivel az egyszerű és folyamatos beszélgetés Istennel, a novíciusoknak a harmadikat ajánlja. Ricci lényegében az ignáci meditáció módszereket adaptálta, tekintettel a különböző szükségletekre és lehetőségekre.

Még Ricci művénel is elterjedtebb volt Alonso Rodríguez (1538–1616) monumentális összeállítása, az *Exercicio de perfection, y virtudes cristianas* (Sevilla 1609), amely elsősorban az elmélkedés módjára való utasítások és a praktikus orientáció révén gyakorolt hatást a XVII. század elmélkedő irodalmára. Illyés András a XVII. század második felében magyarra is lefordította.³⁸ A művet Rodríguez novíciusmesterként tartott exhortációiból, elsősorban gyakorlati céllal állította össze a rend növekvő világi aktivitásából fakadó új igények figyelembevételével. Az első rész nyolc traktátusában a tökéletesség eszközeit tárgyalja, az 5. traktátusban részletesen ismerteti az ignáci elmélkedő imádság módszerét. Elkülöníti egymástól a szóbeli és a lelki imádságot, az utóbbin belül különbséget tesz a „meditatio” (a bűnök megbánása) és a „contemplatio” (Isten szemlélése) között. Míg az előbbi mindenkinek, az utóbbi csak a kiválasztott személyeknek hozzáférhető. A második részben az erények gyakorlásával, a harmadikban a szerzetesi élet speciális erényeivel foglalkozik. Rodríguez elsősorban Cassianus műveiből, a *Vitae patrumból* és a szentek életrajzából vette idézeteit, példáit, melyek segítségével gyakorlati tanácsokat ad a lelki élet mindennapi kérdéseiben. Kisebb művei, köztük passiómeditációi az itt kifejtett elvek gyakorlati megvalósításaként értékelhetők.

A Szentírás, az egyházatyák, Aquinói Szent Tamás és a skolasztikus szerzők mellett az *Exercitia spiritualia* a fő inspirációs forrása Louis de La Puente (1554–1624) első és legismertebb, legtöbb kiadást és fordítást megért elmélkedésgyűjteményének, a *Meditaciones de los misterios de nuestra santa Fe* (Valladolid 1605)

címűnek. Említését az elméleti munkák között az indokolja, hogy a mű elején terjedelmes bevezető található a meditációról és az imádságról, ezt követik maguk az elmélkedések két részben Krisztus életéről és a keresztény hitgazságokról. További művei közül emeljük ki rendtársáról, Balthasar Alvarezról írt életrajzát, amely egyszerre életrajz és a lelki életre vonatkozó tanítások gyűjteménye.³⁹

A spekulatív teológia felől közelít a lelki élet és a meditáció problémájához Diego Alvarez de Paz (1560–1620) *De vita spirituali, eiusque perfectiones* (Lyon 1608) című munkájában. Alvarez de Paz az intuitív kontempláció, az érzelmi imádság első jezsuita elméletírója, a *De inquisitione pacis* (Lyon 1617) című művét teljes egészében az imádságnak és a kontemplációnak szentelte. Ebbe az elméleti fejtegetések után a meditációk és kontemplációk terjedelmes sorozatát illesztette, amely a lelki élet fokozatait szemlélteti.

Az *Exercitia spiritualia* kommentárjainak sorába tartozik Antoine Le Gaudier (1572–1622), Aquaviva generális idejében a terciárius novíciusok instruktorának posztumusz műve, a *De natura et statibus perfectionis* (Paris 1643), amely a szerző korábban megjelent kisebb műveit is tartalmazza. Az első öt rész a tökéletesség természetével, fokozataival, gyakorlásával, eszközeivel (azaz az erényekkel) és „instrumentum”-aival (azaz az eléréséhez szükséges gyakorlatokkal) foglalkozik, s a hatodik, 31 fejezetre tagolt, *Introductio ad solidam perfectionem* című rész a tulajdonképpeni *Exercitia*-kommentár. A 7. és 8. részben a szeretetről és Krisztus követéséről szóló két traktátus található.

Ugyancsak részben posztumusz látott napvilágot Francisco Suarez (1548–1617) *De virtute et statu religionis* (I–II: Coimbra 1608–1609, III–IV: Lyon 1623, 1625) című munkája, amely nagy hatást gyakorolt a későbbi jezsuita írónemzedékre. A mű a lelki tökéletesedésre vonatkozó tanítások szintézise, azaz teljes aszketika. Többek között értekezik az erényekről, az ünnepekről, a tökéletesedés módozatairól, az egyházi rendekhez illő viselkedésről és lelki magatartásról, valamint a szerzetesi élet, ezen belül a jezsuita rend szabályairól. A második rész teljes egészében az imádsággal és a meditációval foglalkozik. Suarez elkülöníti egymástól a lelki, belső, egyének által végezhető és a szóval történő, közös imádságot, s külön tárgyalja az offíciúmkat.

A XVII. századi meditáció irodalom elvi, módszertani alapvetését jelentő fontosabb művek után lássunk néhányat az elsősorban világiaknak szánt ismertebb meditációgyűjtemények közül. Ebből az időszakból La Puente már említett műve mellett elsősorban Vincenzo Bruno (1532–1594), Luca Pinelli (1542–1607) és Joannes Busaeus (Buys, 1547–1611) munkáit kell kiemelni. Bruno Krisztus életéről, Mária és a szentek ünnepeiről elmélkedik *Meditazioni sopra i principali misteri della Vita, Passione e Risurrezione di Cristo* (Venezia 1585–1588) című négyrészes munkájában. Minden elmélkedés egy ószövetségi „figura”, „prófécia” felidézésével kezdődik, amelyhez kollokviumok és „dokumentumok” kapcsol-

lódnak. Pinelli több kisebb, részben képekkel illusztrált elmélkedésgyűjteményt adott ki például a rózsafüzér titkairól, Mária életéről, az oltáriszentségről és Krisztus életének misztériumairól. Busaeus elsősorban rendtársai, így például Bruno, Pinelli, Ricci és mások elmélkedő műveit fordította latinra, ezenkívül a mainzi Mária-kongregáció számára készített egy saját elmélkedésgyűjteményt *Enchiridion piarum meditationum* (Mainz 1606) címmel a vasárnapi evangéliumokról, Krisztus életének eseményeiről és különböző egyéb témákról. A meditáció műfajával érintkező, további kiadványai a szentírási, patrisztikus és más idézetekből összeállított tematikus florilégiumok, melyek középpontjában a vétkek és erények (*Panarion, hoc est, Arca Medica variis Divini Scripturae*, Mainz 1608, és *Viridarium christianarum virtutum*, Mainz 1610), valamint a keresztyén tökéletesedés lehetőségei állnak a különböző egyházi és világi állapotokban, illetőleg életszakaszokban (*De statibus hominum*, Mainz 1613). A teológiai jellegű, spekulatív meditáció típusát képviseli Leonardus Lessius (1554–1623) három munkája, a *De summo bono et aeterna beatitudine hominis* (Antwerpen 1616), a *De perfectionibus moribusque divinis* (Antwerpen 1620) és a posztumusz *Quinquaginta nomina Dei* (Bruxelles 1640).

A keresztyén élet kérdéseit gyakorlati szempontból tárgyaló útmutatók, meditációs kézikönyvek és aszketikus kommentárok tipikus példája Antonius Sucquet (1574–1627) *Via vitae aeternae* (Antwerpen 1620) című, számos kiadást megért, s néhány évtized múlva Derekay György jezsuita által magyarra is lefordított, emblematisz szerkezetű meditációgyűjteménye.⁴⁰ A három könyvre szétosztott elmélkedések címetzjei a lelki életben kezdők, haladók és tökéletesek (*via purgativa, via illuminativa, via unitiva*). A lazán összefűzött meditációk elején Boëtius a Bolswert egy-egy rézmetszete áll, a szövegek szorosán az egész oldalas képekhez, illetőleg azok betűkkel jelzett részeihez kapcsolódnak. Minden fejezet többnyire párbeszédes formában kifejtett tanítások és tanácsok sorozatával kezdődik, ezt imádságok, dicsőítések követik, s bibliai idézet és könyörgés zárja az elmélkedést. Ugyanerre a népszerű meditációs kézikönyv-típusra több példa található francia nyelvterületen Pierre Coton (1564–1626) munkásságában. Az *Intérieure occupation d'une âme dévote* (Paris 1608) imádságok, fohászok és rövid elmélkedések gyűjteménye, amely a lelki élet alapvető tudnivalóit hatásos és közvetlen formában nyújtja. Az *Exercitia* egyéni feldolgozásaként értékelhetők a *Méditations sur la vie de Nostre Sauveur Jésus Christ* (Paris 1614) és a *Sermons sur les principales [...] matières de la foy [...] réduicts [...] en forme de méditations* (Paris 1617) című munkái, ez utóbbi többek között pontról pontra kifejti és aktualizálja a két zászlóról szóló ignáci meditációt. Ugyanitt figyelmet érdemel a címadás, amely a meditációkat prédikációk rövidített változataként határozza meg. A misztikus befolyások erőteljesebb érvényesülését példázza Jan David (1545–1613) *Paradisus sponsi et sponsae* (Antwerpen 1607) című, Wesselényi István által magyarra is lefordított, illusztrált elmélkedésgyűjteménye.⁴¹ Bár a meditá-

ciók szerkezete az ignáci tagolást követi, David az átlagosnál nagyobb teret nyit a személyes tartalmak és misztikus hatások kifejeződésének. Hasonló irányba mutat David két másik, ugyancsak illusztrált munkája, a *Veridicus christianus* (Antwerpen 1601) és a *Duodecim specula* (Antwerpen 1610).

Az emblematicus meditáció típusának legtöbb kiadást megért képviselője Herman Hugo (1588–1629) *Pia desideria*ja (Antwerpen 1624). Szerkezete Sucquet említett összeállításának hármastagolását követi, a metszeteket itt is Boëtius a Bolswert készítette.⁴² Az egyes áhítati egységek emblematicus szerkezetet mutatnak, melynek részei a *pictura*, bibliai idézet (*inscriptio*), elégia (*subscriptio*), végül bibliai és patrisztikus idézetek és parafrázisok meditatív jellegű prózai kompilációja. A metszetek többségén *anima* (a lélek) kislány alakjában és *amor* (a gyermek Jézus, illetőleg Krisztus) lép egymással interakcióba. Hugo számára az embléma előre adott szerkezetet jelent, melyben a szentképek szemlélésének és a meditációnak az áhítatformái találkoznak, miközben emblematica és meditáció egyaránt hagyományos formákat és tartalmakat hordoz.

A jezsuita spiritualitás és meditáció történetében a XVII. század első két évtizedében végbement változásokat tükrözi az az olvasmányjegyzék, amely az Aquaviva halálát követő évben, 1616-ban készült a terciárius novíciusok és instruktoruk használatára.⁴³ Az olvasásra ajánlott jezsuita szerzők köre jelentősen kibővült: Piatti, Bernardo Rossignoli, Francisco Arias, Luis de La Puente, Alonso Rodríguez, Alvarez de Paz és Bellarmino művei mellett megjelentek Nadal, Bruno, Coster, Loarte, Pinelli és Capilla előbb bemutatott meditációi. Figyelmet érdemel az is, hogy a történeti témájú könyvek között először tűnik föl Caesarius von Heisterbach, Vincent de Beauvais *Speculum exemplorum*a, továbbá Szent Domonkos és Szent Ferenc krónikája, melyek a jezsuita meditáció és áhítati irodalom fontos elbeszélő forrásai lesznek az elkövetkező évtizedekben.

Népszerűsítési törekvések a XVII. század közepéig

A jezsuita meditáció további fejlődése szempontjából meghatározó jelentőségű, hogy a XVII. század második évtizedére kialakultak és megszilárdultak a jezsuita képzés és lelki élet külső keretei, melyek lényegében változatlanok maradtak a rend 1773-as feloszlataáig.⁴⁴ A meditáció gyakorlati szerepét húzzák alá a képzés során minden jezsuita által kétszer elvégzett harmincnapos, az örök fogalom előtt évente tartott háromnapos és az ezt követően évente tartott nyolcnapos lelkigyakorlatok, továbbá a napi elmélkedések. Az *Exercitia spiritualia* renden kívüli kisugárzását, a rend megnövekedett világi aktivitását és ellenreformációs szerepvállalását együttesen jelzi, hogy jezsuita vezetéssel Európaszerte lelkigyakorlatos házak létesültek, a jezsuiták rendszeresen tartottak lelkigyakorlatokat a templomokban is a világi hívőknek, s az *Exercitia* végzése a megújuló és az újonnan alakult szerzetesrendekben is elterjedt. Fokozatosan emelkedett a Mária-kongregációk száma, s megkezdődött a kongregációk dif-

ferenciálódása életkorok és műveltségi szintek szerint. A XVII. század első évtizedeitől kezdve némi időbeli különbséggel a jezsuiták egyre nagyobb szerepet vállaltak különféle áhítatformák és vallásos eszmék terjesztésében, mint például Szűz Mária, Szent József és általában a szentek, az angyalok, Jézus szíve, az oltáriszentség tisztelete, illetőleg az úgynevezett utolsó dolgok (halál, ítélet, pokol, purgatórium) gondolata. Ezzel párhuzamosan kezdett kibontakozni egy növekvő méretű könyvtermelés, melynek elsődleges címzettjei már nem elsősorban a jezsuiták és más egyházi személyek, hanem a világi olvasóközönség. Új rendi kiadványtípusok jelentek meg, mint például a társaság elhunyt tagjainak életrajzgyűjteményei, a kollégiumok éves jelentéseiből összeállított *Annuae litterae* kötetek, a missziós levelek és tudósítások, a jezsuita szentek és boldogok életrajzai, amelyek friss forrásanyagot szolgáltatottak a kongregációk kiadványaihoz, valamint a különféle lelki tanács-, áhítat-, elmélkedés- és imádságyűjteményekhez. Mindezen tényezők együttes hatására a meditáció fokozatosan popularizálódik: műfaji önállósága csökken, maga köré gyűjt különféle szépprózai jellegű olvasmányanyagokat és más vallási műfajú szövegeket, keveredik velük, s gyakran feloldódik azokban.

Az ekkor készült meditációgyűjtemények egyik csoportja tematikus jellegű, mint például Franciscus Albertini *Trattato dell' Angelo custode* (Napoli 1612) című, számos kiadást és fordítást megért műve az őrangyalok tiszteletéről. Albertini 25 fejezetben bibliai történetek, szentek életéből vett és korabeli példák segítségével mutatja be az őrangyalokról szóló tudnivalókat, tiszteletük okait és formáit. A művet rövid áhítati rész, a Bibliában és az egyházatyák műveiben található angyali jelenések, valamint az angyalokkal kapcsolatos további figyelemre méltó dolgok felsorolása zárja. Paul de Barry (1587–1661) az őrangyalok (*La dévotion aux Anges*, Lyon 1641) és Szent József (*La dévotion à S. Joseph*, Lyon 1640) tiszteletét ösztönző műveiben az elbeszélő példákkal illusztrált 16, illetőleg 26 értekező jellegű fejezettől elkülönítve egyaránt nyolc-nyolc meditációt közöl az angyalok, illetőleg József tulajdonságairól és erényeiről. A következő évtizedekben mindkét téma körül nagy mennyiségű didaktikus irodalom bontakozik ki.

A másik nagy csoportba a naptári szerkezetű és egyéb időbeli tagolású munkák tartoznak. Ennek a típusnak egyik első példája Nicolas Caussin (1583–1651) *La Journée Chrestienne* (Paris 1628) című elmélkedésgyűjteménye. Toussaint Bri-doul (1595–1672) *Le Triomphe annuel de N. Dame* (Lille 1640) című kétkötetes műve az év minden napjára egy vagy több Mária-tiszteelő példáját hozza, az elbeszélő rész végén imádsággal, lapszelen a forrás megjelölésével. Minden további kalendárium-szerkezetű meditációs mű egyik prototípusának tekinthető Jean Suffren (1571–1641) *L'Année chrestienne* (Paris 1640–1642) című monumentális meditáció- és áhítatgyakorlat-gyűjteménye, melyből kivonatos változatok is készültek. A fő rendező elv itt is az idő beosztása: az első két kötet hat részben a hét minden napjára szóló gyakorlatok mellett havi és éves gyakorla-

tokat, elmélkedéseket tartalmaz, a második kettő a hónapok számának megfelelő tizenkét részben az egyházi év rendjében a nagy ünnepeket és a szenteket veszi sorra. Egyaránt a kalendárium-szerkezetet alkalmazza elmélkedésgyűjteményében a már említett Paul de Barry (*L'Année sainte*, I–II, Lyon 1641), Amable Bonnefons (1600–1653, *L'Année chrestienne*, I–II, Paris 16456) és Michel Cuvelier (1600–1651, *Annona spiritualis*, Köln 1646). Cuvelier a bevezetőben műve megszerkesztésében elődeiként Louis de La Puente, Coster, Scribani, Bruno, Busaeus és Meyer nevét említi, s azt tanácsolja, hogy a könyv használatát az iskolai év elején, novemberben kell elkezdni. Az év minden napjára írt meditációit a via purgativa, via illuminativa és via unitiva jól ismert hármas tagolása szerint rendezte el. A kisebb időegységek (napszakok, napok, hetek stb.) szerinti tagolás alkalmazására példaként említhetők Laurent Chifflet (1598–1658) kötetei: *La Pratique de l'exercice chrestien du matin et du soir* (Tournai 1648) és posztumusz gyűjteményes műve, a *Les exercices des dévotions chrétiennes du jour et de la semaine* (Bruxelles 1666).

A népszerűsítési törekvések keretében külön kell szólni a német nyelvterület legtermékenyebb és legjelentősebb aszketikus írójáról, Jeremias Drexelről (1581–1638), akinek munkássága Németországon kívül is erősen befolyásolta a katolikus és protestáns vallásos irodalom fejlődését.⁴⁵ Drexel műveit eredetileg latinul adták ki, ezeket aztán számos nemzeti nyelvre lefordították.⁴⁶ Kedvelt műfaja a traktátus, ezeket többnyire prédikációiból dolgozta át, s összegyűjtve is megjelentette. A traktátusok egyik csoportjának fő eszmei alapja az ignáci *Exercitia spiritualia*, mellyel gyakran szó szerinti egyezések is találhatók. A meditáció műfajának tulajdonított jelentőséget mutatja az is, hogy az első gyűjteményes kiadás (1628) elejére az örökkévalóságról szóló elmélkedéseit állította, amit az utolsó dolgokkal foglalkozó írásokkal egészített ki. Az örökkévalóságról szóló elmélkedések magyarul is megjelentek, ezért ezzel a művel a magyarországi fejlődésnél foglalkozunk.

A magyarországi fejlődés

Amikor Gulyás István 1939-ben áttekintette a XVII. századi magyarországi katolikus aszketikus irodalmat, önálló fejezetet szentelt a meditációnak.⁴⁷ Ezen belül külön tárgyalta a Szent Ignác elmélkedéseinek módszerét követő, valamint a Jézus szenvedéstörténetét, az örökkévalóság gondolatát és az egyéb témákat alapul vevő műveket. Jezsuita szerző mind a négy csoportban előfordul, ami önmagában is jelzi a magyarországi anyag sokrétűségét. A XVII. század közepéig viszonylag kevés önálló munka látott napvilágot, ezért indokoltnak látszik kiterjeszteni az áttekintést a század második felére is. Azokra a fordításokra, amelyek eredetijét már bemutattuk, itt csak utalunk. Az irodalomtörténeti szempontból jelentős, de nem jezsuita szerzők (Ecsedi Báthory István, Rimay János, Madarász Márton, Pécsi Lukács, Lépes Bálint, Nyéki Vörös Má-

tyás, Malomfalvy Gergely, Kopcsányi Márton és mások) elmélkedéseivel nem foglalkozunk.

A jezsuita meditáció első magyarországi megjelenése Vásárhelyi Gergely (1561–1641) és Pázmány Péter (1570–1637) nevéhez fűződik. Vásárhelyi Canisius kis katekizmusának olyan kiadását fordította le, amelyben a már említett Canisius-féle meditáció sorozat egy része is szerepelt.⁴⁸ Vásárhelyi fordításában (*Catechismus*, Kolozsvár 1599) az elmélkedések a katekizmus és a szertartások magyarázata után, különféle latin és magyar imádságok között található. Egyik részük kötetlen sorrendben különféle témákat fejt ki, másik részük párosával, bevezető és befejező imádsággal kiegészítve a hét napjaihoz kapcsolódik. Canisius említett műve, a *Nota in evangelica lectiones* adta az ösztönzést Vásárhelyi kétkötetes perikópa- és elmélkedésgyűjteményéhez (*Eszendő által*, Bécs 1618).⁴⁹ Az első kötetben a különböző számú cikkelyre osztott „lelki elmélkedések” az egyházi év rendjében a vásár- és ünnepnapokhoz, valamint Mária és a szentek ünnepeihez tartozó evangéliumi szakaszokhoz fűződnek. A meditációkban a kifejtő, magyarázó részek és a lélek önmagával való beszélgetései váltakoznak egymással. Mint Jenei Ferenc megállapította, itt „az elmélkedések voltaképpen homília-vázlatok, amelyek egyképpen szolgálhattak a magánelmélkedés céljaira és vázlatai lehettek az evangéliumot és a lectionokat magyarázó homíliáknak is”.⁵⁰ A második kötetben az epistolákból vett szakaszok után nincsenek elmélkedések, viszont a kötet második része a perikópától független, önálló elmélkedéssorozat az emberi élet utolsó dolgairól. Itt kell megemlíteni Vásárhelyi Kempisfordítását (*Christus Jesus követéséről*, Kolozsvár 1622),⁵¹ amely két évvel megelőzte Pázmány Kempisfordításának megjelenését (*Kempis Tamásnak Christus követéséről négy könyvei*, Bécs 1624).⁵² A Pázmány-féle fordítás a XVII. században hat kiadást ért meg, így a jezsuita közvetítéssel ismertté vált mű Magyarországon is a kor egyik legkedveltebb elmélkedésgyűjteményének tekinthető. Az imádságnak és az elmélkedésnek mint vallási cselekvésnek és irodalmi műfajnak a szoros kapcsolatára hívja fel a figyelmet Pázmány *Keresztyéni imádságos könyve* (Gráz 1606).⁵³ Az első rész nem imádságokat, hanem a Miatyánk soraihoz fűzött elmélkedéssorozatot (parafrazist) és a kereszttel jeleről szóló, elbeszélő példákkel bővített magyarázatot tartalmaz.

Az emblemikus meditáció típusát Derekey György Sucquet-fordításán (*Az örök élet uttya*, Nagyszombat 1678) és Szentgyörgyi Gergely ezután bemutatandó Drexel-fordításán kívül Hajnal Mátyás (1578–1644) elmélkedésgyűjteménye képviseli (*Az Jesus szívét szerető szíveknek ájtatosságára*, Bécs 1629).⁵⁴ Az első kiadás 18, az 1642-es második kiadás 20 képpel jelent meg. Ezek előképe – mint Galavics Géza és Holl Béla megállapította – Antoine Wierix *Cor Jesu amanti sacrum* című sorozata volt, melyet többen lemásoltak, majd a képekhez elmélkedéseket és imádságokat szerkesztettek.⁵⁵ Ezek közül Hajnal Étienne Luzvic (1567–1640) *Le coeur dévot* (Paris 1626) című művének Étienne Binet (1569–1634) által 1627-ben

kiadott, átdolgozott változatát ismerte. A képek versben összefoglalt értelmét három pontba szedett elmélkedések fejtik ki, melyeket könyörgés zár le. Hajnal nem vette át a Luzvic–Binet-féle kiadás meditációit, hanem újakat írt, a képek sorrendjét megváltoztatta, a hatsoros verseket viszont lefordította. A Jézus szívéről szóló elmélkedéseket egy, a mennyei Jeruzsálemről szóló meditációval, valamint énekek és himnuszok sorozatával egészítette ki.

Jeremias Drexel elmélkedő jellegű művei közül a XVII. századi Magyarországon egyedül a legtöbb példányban kiadott *De aeternitate considerationes* (München 1620) jelent meg Szentgyörgyi Gergely fordításában *Elmélkedések az örökkévalóságról* (Pozsony 1643) címmel.⁵⁶ Az eredeti és a fordítás között több eltérés van, a fontosabbak a következők: 1. Az eredeti műben a bevezető képmagyarázatból és három-három cikkelyből álló kilenc elmélkedés előtt egy-egy emblémakép található inscriptióval és subscriptióval, melyek explicatiója a szövegben olvasható. A magyar változatban a képek hiányoznak, ezért a rájuk való hivatkozások részben értelmüket veszítik, a magyarázatok azonban így is érthetők. 2. Mint Varga Imre megállapította, Szentgyörgyi az eredeti műben található idézetek egy részét versben ültette át, sőt a Drexelnél nem idézetként szereplő mondásokat, a főszövegbe belesimuló utalásokat is versben fordította, s nyomdatechnikailag versbetétként kiemelte. 3. Szentgyörgyi új olvasói ajánlást készített a fordításhoz, melyben kifejti fordítói törekvéseit és Szent Pál mondásából (1Kor 14,15) kiindulva meghatározza az elmélkedést. Eszerint az elmélkedés olyan imádság, „melly minden szóllás-, és ajakak mozgatása-nélkül, chak szinte szívünknek belső gondolatiból és indulatiból áll”, majd a gyakran idézett záporosó-hasonlat segítségével az elmélkedést szembeállítja a csak szóval végzett imádsággal. Mint mondja, a műben az előbbieket találhatók. 4. Drexel művéhez Szentgyörgyi külön címlappal és ajánlással saját munkáját illesztette, amely az olvasói előszó szerint az *Elmélkedések* summázása azok számára, akik nem rendelkeznek elég idővel a hosszú elmélkedések elolvasására. A mű három, imádsággal lezárt részből áll. Az első részben hét úgynevezett „igazságot”, a másodikban hét prózai és verses „tanuságot”, míg a harmadikban két úgynevezett „kérdést” közöl az örökkévalóságról, amelyeket a hét napjain reggel és este javasol olvasni. Az elmélkedések szövegét elbeszélő példák, történetek teszik szemléletessé.

A jezsuita meditáció magyarországi terjesztésében nem jezsuita szerzők és fordítók, köztük világi személyek is szerepet vállaltak. A különféle hivatali és diplomáciai tisztségeket viselő Tasi Gáspár németből fordított *Lelki kalendárioma* (Bécs 1627) tizenkét elmélkedést tartalmaz az ignáci módszer szellemében.⁵⁷ A mű, melynek eredetije ismeretlen, tulajdonképpen apophtegma-gyűjtemény: tizenkét fejezetben a hónapok napjaira nyújt egy-egy egymondatos, elmélkedésre alkalmas tanítást. Minden hónapot két vesszor zár le, a kalendárium rész után a nap tizenkét órájára külön verses elmélkedéseket közöl.⁵⁸ Egy hónap anyaga egyetlen témát fejtget, így például a februári elmélkedések az ember lelki

nyomorúságáról, a novemberiek a pokolról szólnak. Tasi másik fordítása, az *Elménknek Istenbe föl-meneteléről* (Bártfa 1639) Roberto Bellarmino *De ascensione mentis in Deum* (Paris 1606) című műve alapján készült. Bellarmino munkája a dogmatikus, apologetikus tartalmú elmélkedésgyűjtemények csoportját képviseli, és egyben jelzi a meditáció lehetséges kapcsolatát a teológiai szakirodalommal. Az értelem Istenhez emelkedésének, azaz Isten megismerésének tíz fokozatát különíti el, s mindegyiket külön fejezetben tárgyalja. Hangvételét a polemizálás helyett az olvasmányos, szemlélődő meggyőzés jellemzi. Megyeri Zsigmond „liber baro” *Lölki okularja* (Bécs 1658) a Miatyánk mondataihoz fűz elmélkedéseket.⁵⁹ Az olvasói ajánlás szerint az „okulár”, azaz az elmélkedés növeli az áhítatot, s az imádság az elmélkedés által nézve nagyobbak mutatja Isten fölségét, jóságát és irgalmát. Megyeri elmélkedései tanító jellegűek, állításait sűrűn alkalmazott latin idézetekkel támasztja alá, saját szövege sokszor csupán az idézetek moralizáló kifejtése. A Szentírás, Aquinói Tamás, Clairvaux-i Bernát, Jeremias Drexel és mások mellett gyakran hivatkozik Pázmányra, egy helyütt Szent István napi prédikációjának vázlatát is idézi.

A meditáció másik határterületére hívja fel a figyelmet Kéri Sámuel (+1671) ferences szerzetes Seneca-kompendiuma. Kéri Johann Schellenberg (1586–1645) jezsuita számos kiadást megért *Seneca Christianus*át (Augsburg 1637) fordította magyarra (*Keresztyén Seneca*, Bécs 1654).⁶⁰ Mint Turóczi-Trostler József megállapította, Schellenberg *Senecája* „formailag az Erasmus–Lipsius-féle florilégiumok családjához tartozik, de kizáróan a levelekre szorítkozik”.⁶¹ Schellenberg 38 fejezetben sűrítette össze Seneca szövegét, Kéri fordítását 18 részre osztotta. A gondolatok tematikus átcsoportosítását az erkölcsi tanítás nyújtásának elsődleges szempontja határozta meg. Az átalakítás következtében a filozófiai szöveg vallásos elmélkedésre alkalmas nyersanyaggá, laikusok exemplumokban bővelkedő vallási olvasmányává vált. Ezt támasztja alá, hogy Kéri az előljáró beszédben a művet Kempis *Krisztus követése* mellé állította.

Az ignáci *Exercitia spiritualia* alapján készített nyolcnapos lelkigyakorlatot tartalmazó számos kézikönyv közül magyar nyelven Nicolaus Elffen *Scintilla cordis Exercitia S. P. Ignatii* (Köln 1672) című munkája látott napvilágot Kecskeméti János (1633–1713) fordításában a XVII. század végén (*Nagy tűz kis szikrája*, Bécs é. n.).⁶² A gyakorlatok hasznát kifejtő ajánlás után a könyv először részletes útmutatást ad a lelkigyakorlatok végzésére, majd ismerteti az elmélkedés helyét a szerzetesek napirendjében. Külön tárgyalja a bevezető három napra vonatkozó instrukciókat, majd nyolc napra elosztva napi három elmélkedést közöl. Minden valószínűség szerint jezsuita szerző munkája a *Ho-napi napok* (Nagyszombat 1691) című összeállítás.⁶³ Világi olvasóknak 31 prózai elmélkedést tartalmaz a hónap napjaira a hit fő tételeiről és a jezsuita aszketika kedvelt témáiról. Az ajánlás szerint reggel vagy este cikkelyenként kell olvasni az „azon napi gondolatot”, az alája irt „lelki hasznot” (imádságot) pedig az elmében kell tartani.

Az imádságot rövid bibliai idézet követi, utána auktorok (Augustinus, Petrus Damianus, Tertullianus, Clairvaux-i Bernát és mások) két vagy három szóból álló tanítása foglalja össze az elmélkedés fő gondolatát. A meditációkat egy *Mennyei philosophia sentenciái, Istenes bölcs tanítási* című rész zárja.

A más nyelvből fordított jezsuita elmélkedések közül a XVII. század végéről még kettő érdemel említést. Nicolaus Avancinus (1612–1686) *Vita et doctrina Jesu Christi* (Wien 1665) című, számos kiadást megért művét a Rodríguezt is lefordító Illyés András ültette át magyarra. A *Krisztus Jesus élete és tudománya* (Nagyszombat 1690) a kalendárium-típusú gyűjtemények csoportjába tartozik: az egyházi év rendjében az év napjaira egy-egy elmélkedést tartalmaz a napi evangéliumokhoz.⁶⁴ Míg az eredeti elsősorban szerzeteseknek, az átdolgozás „minden rendeknek” készült.⁶⁵ A három pontból álló elmélkedések bibliai idézettel kezdődnek, elsődleges cél a bűnbánatra ösztönzés és az akarat mozgósítása. Egy-egy bibliai eseményt rendszerint több elmélkedés tárgyal, s Avancinus különösen nagy részletességgel foglalkozik az evangéliumi példabeszédekkel és a szenvedéstörténet mozzanataival. Andreas Brunner bajor jezsuita (1589–1650) kétkötetes *Fasti Marianiját* (München 1630) Esterházy Pál fordította le *Regina sanctorum omnium* (Nagyszombat 1698) címmel.⁶⁶ Az eredeti mű átmenetet alkot az emblematicus szerkezetű meditációgyűjtemény és a szentéletrajzokból összeállított legendárium között: a változó, majd az állandó ünnepek naptári rendjében közli az ünnep és a napi szentek egy-egy képi ábrázolását inscriptióval és subscriptióval. A kép alatt a kép hátoldalán található szentéletrajz vagy bibliai esemény tanulságát összegző rövid idézet, a példából kifejezhető erényre való utalás és az egész együttes elsődleges címzettjeinek megnevezése olvasható. Esterházy elhagyja az illusztrációt az inscriptióval, a részek címeként a kép témáját megjelölő subscriptiót közli, s ezzel a fordítást az olvasmányhoz közelíti, ettől eltekintve azonban pontosan követi Brunner szövegét. További eltérés, hogy míg az eredeti mű ajánlása Miksa főhercegnek szól, Esterházy szokása szerint Máriának mint Magyarország patrónájának ajánlja a könyvet.

A XVII. század második harmadától kezdve latin nyelven, majd a század utolsó harmadában magyarul is megjelenik a jezsuita kiadványok új csoportja, amely átmenetet alkot az elmélkedés és a lelki olvasmány nehezen meghatározható kategóriája között. A szétválasztás nehézségét jelzi, hogy például Gulyás István és a XVII. századi katolikus imádságirodalmat vizsgáló Gajtókó István részben ugyanazokat a szerzőket és műveket tárgyalta az elmélkedés, illetőleg az imádságoskönyv, azon belül a lelki kalauz címszó alatt.⁶⁷ Az elhatárolás azért nehéz, mert egyrészt ebben az időszakban az imádságoskönyv, lelki kalauz, lelki olvasmány, elmélkedés-gyűjtemény kifejezések nem tiszta műfajokat, hanem vegyes tartalmú és műfajú, gyűjteményes munkákat jelölnek, melyekben a különböző műfajú szövegegységek változó arányban találhatók. Másrészt az eredetileg különböző kiadványtípusokat takaró kifejezések tartalma időközben

megváltozott: a lelki olvasmány kifejezés például a jezsuita gyakorlatban eredetileg a novíciusoknak ajánlott olvasmányok összességét jelentette, s csak utólag kezdték alkalmazni a XVII. század elejétől kezdve világi olvasók használatára szánt, különféle vegyes szöveganyagokat tartalmazó aszketikus művek egy csoportjára. Ez a fogalmi tisztázatlanság szorosan összefügg a jezsuita meditáció műfaji önállóságának fokozatos megszűnésével és popularizálódásával, melynek következtében egyrészt rövidebb-hosszabb elmélkedő részek bekerültek a kor nagyon sok vallásos kiadványába, másrészt a meditáció műfaja fokozatosan összeolvadt az egyéb vallásos műfajokkal.

Az elkülönítést az is nehezíti, hogy a jezsuita elmélkedő irodalom témája nem sokban különbözik a korszak úgynevezett lelki olvasmányainak tárgyától: mindkettő ugyanazokat a vallási tartalmakat közvetíti.⁶⁸ Funkciójuk is részben azonos, amennyiben mindkettő mozgósításra törekszik. A különbség elsősorban abban ragadható meg, hogy míg a meditáció rendszeresen és közvetlen módon válaszra, aktív cselekvésre ösztönzi az elmélkedőt, a különböző típusú lelki olvasmányok ezt inkább áttételesen, az előadottak értelmi megfontolása és feldolgozása révén kívánják elérni. A lelki olvasmányokból általában hiányzik a meditáció szubjektív vallomás jellege, a személyes érzések és az egyéni áhítat megnyilvánulása. További különbség, hogy a meditáció többnyire rövid, a kifejtést nagyjából az olvasóra bízva, az olvasmány viszont részletesebben adja elő a mondanivalót. A tiszta formák mellett a valóságban számos átmeneti forma és köztes megoldás található.

Mindezek alapján a latin és az első magyar nyelvű kongregációs kézikönyvek gazdag elmélkedés- és olvasmányanyagára csak általában utalunk (például *Lelki virágos kert*, Lőcse 1672, *Christus halála kongregatiojának*, Nagyszombat 1686, *Lelki utiköltség*, Lőcse 1693, *Myrhából szedett lépes méz*, Nagyszombat 1700).⁶⁹ Külön feldolgozást igényel Tarnóczy István (1626–1689) 12 latin és magyar nyelvű önálló, illetőleg fordított műből álló munkássága, melynek nagyobb része nem az elmélkedés, hanem a bölcséleti, erkölcsstanító lelki olvasmány, ezen belül az úgynevezett népszerű aszketikus monográfia műfajához és más áhítati műfajokhoz sorolható.⁷⁰ A kivételek közé tartozik a *Titkos értelmű Rosa* (Nagyszombat 1676) rózsafüzér-elmélkedéssorozata, amely Gyöngyösi István *Rosa-Koszorujának* (Lőcse 1690) is egyik ösztönzője lehetett.⁷¹ A kedvelt témát (például Pinelli), azaz a különböző típusú rózsafüzérek titkait Tarnóczi négy „koronára”, azaz részre osztott elmélkedésekben dolgozta fel. A részekben belül az elmélkedések a hét napjaira elosztva találhatók, naponként ismétlődő szerkezeti beosztásban. A prózai és verses imádságok közé szőtt elmélkedések részben különböző Miatyánk- és Üdvözlégy-parafrazisok, részben bibliai idézetből kiinduló, a *Tökéletességre vezető belső jóságos cselekedetek gyakorlása* címet viselő meditációk, melyekben maga az elmélkedő beszélget Istennel. Teljes részletességgel csak a boldogságos olvasó gondolatkörét dolgozza ki, a többi rózsafüzér-típus mondására

csupán javaslatokat közöl. A könyv átmenetet alkot az imádság- és elmélkedésgyűjtemény, valamint a lelki olvasmány között, s félreérthetetlenül jelzi a meditáció műfajának feloldódását.

Ágoston Péter (1616–1689) munkája, a *Szívek kincse* (Nagyszombat 1671) a hét napjaira hét-hét önálló, rövid szakaszokra osztott elmélkedést nyújt Krisztus szenvedésének és halálának mozzanatairól evangéliumi idézetekhez kapcsolódva.⁷² A költői kifejezésekben bővelkedő elmélkedésekben a lélek beszélget a szenvedő Jézussal, a hangvétel nemegyszer misztikus elragadtatást tükröz. Ágoston másik műve, a *Mirra-szedő szarandok* (Nagyszombat 1672) meditációkkal bővített keresztúti ájtatosság a nagyszombati Szent Miklós-templom utolsó vacsora oltárától induló keresztút állomásaihoz.⁷³ Az első rész nyolc fejezetben a szenvedéstörténetről való elmélkedés hasznosságát bizonyítja többek között Clairvaux-i Bernátra, Szent Brigittára és Árpádházi Szent Erzsébetre hivatkozva. A második rész a keresztút végzésére vonatkozó intéseket, a harmadik magát a keresztúti ájtatosságot tartalmazza. Ennek fő része hét elmélkedés a szenvedő Krisztussal első személyben folytatott beszélgetés formájában. Az elmélkedések szerkezete a figurista exegézis és Vincenzo Bruno említett művének hatását tükrözi: a könyörgésekkel lezárt fohászok (meditációk) ószövetségi példákhoz és próféciákhoz kapcsolódnak. A negyedik rész Krisztus sebeiről és a szenvedés eszközeiről tartalmaz misztikus hangvételű elmélkedéseket, majd *A Krisztus halálán kesergő versek* zárják a művet.

Míg Baranyi Pál (1657–1719) *Viaticum spiritaléja* (Kolozsvár 1695) törzsanyaga alapján inkább az emblémasorozattal illusztrált imádságoskönyvek típusába sorolható, melyben rövidebb elmélkedő részek is találhatók,⁷⁴ a *Lelki paradicsom* (Nagyszombat 1700) Erdély számára készült, vegyes tartalmú lelki olvasmány-, imádság- és elmélkedésgyűjtemény, amely a legfontosabb hittételeket dolgozza fel aszketikus formában, apologetikus, tanító szándékkal.⁷⁵ Fő forrása Jakob Merlo (Horstius) (1597–1644) *Paradisus animae christianae* (Köln 1630) című műve, melyet Baranyi különféle áhítati szövegekkel (például Szent Brigitta tizenöt imádsága), saját és mások himnuszaival, imádságaival egészített ki. Az olvasói ajánlás elkülöníti egymástól a csak „szóból-álló” és az elmélkedő imádságot, majd ismerteti az elmélkedés mozzanatait. A mű a hét napjaira szánt, változó számú cikkelyre tagolt hét fő részből áll: 1. a szentháromság tisztelete, 2. a szentek tisztelete, 3. a penitencia, 4. a jócselekedetekre és a keresztény tökéletességre vezető módok, 5. a misehallgatás és áldozás, 6. Jézus élete és szenvedése, 7. Mária tisztelete és a boldog halálra való előkészület. Ezután kérdés-felelet formában néhány vitatott hittételt tárgyal, majd katekizmus zárja az összeállítást. A részek felépítése általában azonos: a címben jelzett témát először Krisztus és a lélek párbeszéde fejt ki, amihez két-három különböző típusú Miatyánk-parafrázis kapcsolódik. Ezt imák, litániák, zsolozsmák, hálaadások, esetenként újabb elmélkedések egészítik ki.

Összegzés

A vallásos irodalom XVI. század végi fellendülésével párhuzamosan előtérbe lépett középkori eredetű műfajok között fontos szerephez jutott a meditáció. A meditáció a XVI–XVII. században több eltérő, egymástól jól elkülöníthető fejlődési irányt mutat. Ezeket elsősorban a különböző felekezetek vallásgyakorlata és irodalmi elképzelései befolyásolták. A katolikus meditáción belül a műfaj önálló változata a jezsuita elmélkedés, melynek fejlődését és működését összefüggően eddig nem vizsgálták. Az elemzést jelentősen megnehezítette, hogy a meditációnak mint irodalmi műfajnak nem volt abban az értelemben vett elmélete, mint például az eposznak, a prédikációnak vagy az iskoladrámának. A meditációban elválaszthatatlan egymástól a vallásos cselekvés és az írásos kifejezés, ezért a műfaj korabeli normáit és fejlődését döntően a vallásgyakorlat, illetőleg ennek elméleti és gyakorlati művekben való megjelenése alakította ki. Az áttekintésben abból indultunk ki, hogy vallási szerepe mellett a meditáció megszerkesztett szöveggként is megjelenik, melynek létrehozása a próza- vagy a versírás követelményeinek valamilyen szintű ismeretét feltételezi. A korabeli szerzők a meditációt rendszerint az imádsághoz való viszonyában, az imádság egyik fajtájaként határozták meg, az újkori imádságirodalom műfajelméleti alapjai azonban jórészt tisztázatlanok. A meditációk megszerkesztésére, formai és tartalmi kérdéseire vonatkozó elméleti munkák sem állnak rendelkezésre. Ezért nem volt más választásunk, mint a konkrét meditációs művek elemzésével és a meditáció elméletére vonatkozó megjegyzések összegyűjtésével közelebb jutni a szövegekben érvényesülő irodalmi követelményekhez és célkitűzésekhez.

A meditáció a „jezsuita rend »par excellence« műfaja”,⁷⁶ melynek kialakulásához az *Exercitia spiritualia* és a virágzó protestáns vallásos irodalom kihívása mellett jelentős ösztönzést adott az ellenreformáció és a katolikus reform új vallási ideálja. A misztikus-kontemplatív és az apostoli-aktív-aszketikus szellemiséget egyensúlyban tartó ignáci meditáció elképzelés már az első jezsuita írónemzedék kezén módosult: az aszketika fokozatosan önállóvá és meghatározóvá vált, miközben a misztikus hatások alkalomszerűen továbbra is érvényesültek. A rend saját vallásos irodalmának kialakulásával párhuzamosan az 1580-as évektől kezdve a jezsuita meditáció is egyre határozottabb jelleget öltött. Különböző meditációtípusok jöttek létre, melyeket változatos terminológia, továbbá a középkori eredetű szövegek és a különböző helyről származó újkori szöveganyagok szoros egységbe szerveződése jellemez. A legfontosabb megkülönböztető vonások a módszeresség, a pragmatikus és propagandisztikus funkció hangsúlyozott jelenléte, valamint az irodalmi szempontok háttérbe szorulása.

Az ide tartozó művek viszonylag egységesek, többé-kevésbé jól elkülöníthetők a nem jezsuita szerzők munkáitól, s valamiképpen mind az *Exercitia spiritualia* egyéni változatainak, bővítéseinek, kommentárjainak vagy feldolgozásainak te-

kinthetők.⁷⁷ Az ignáci modell szövegszintjei közül csupán egyiket vagy másikat valósították meg. Egyik csoportjuk kézikönyv jellegű: pontokba foglalják a meditációk anyagát, s a gyakorlat irányítóját vagy az elmélkedőt végigvezetik a gyakorlatokon. A másik csoport a gyakorlatozó elmélkedéseit tartalmazza, itt ő adja az utasításokat saját lelkének. A meditációk szerkezete ritkán éri el az ignáci modell összetettségét: az eredeti ötös tagolásnál gyakoribb a hármás felosztás, mások az eredeti modellből egy vagy két elemet választanak ki, s azt dolgozzák ki részletesen. A modelltől való bizonyos fokú eltávolodást és egyben a műfaj irodalmivá válásának egyik lehetséges irányát jelzi, amikor a hagyományos szerkezeten belül vagy azt szétfeszítve szubjektív tartalmak, misztikus hatások is kifejezésre jutnak. Különösen kedvelt szerkesztési elv a különféle időegységek alkalmazása.

A klasszikus elmélkedési témák (például Miatyánk-, passió-, zsoltár-, evangéliumi és Mária-meditációk) átvétele mellett a jezsuita meditációban több új téma is megjelenik (például szentek élete, utolsó dolgok, rózsafüzér, különféle aszketikus témák), s a képek segítségével való elmélkedés hagyományos formáját az emblematikus meditáció típusai közvetítik. A leggyakoribb prózai és párbeszédes forma mellett különféle verses megoldások is előfordulnak. A XVII. század második harmadától kezdve a jezsuita meditáció különösen nagy affinitást mutat más vallásos műfajokkal szemben, mint például az imádság, a parafrázis, a kontempláció, a soliloquium, a katekizmus, a kommentár, a traktátus, az officium, az exegézis és a prédikáció. Az ezekkel való állandó érintkezés következtében számos új keverék és átmeneti forma, több új kiadványtípus alakul ki. S miközben a különféle műfajok egymásba mosódnak és felszívódnak a meditációba, maga a jezsuita elmélkedés is elveszíti műfaji önállóságát, és átadja helyét más, hatásosabb szövegtípusoknak.

A jezsuita eredetű kiadványok és szövegek folyamatos nemzetközi áramlása következtében a jelentősebb nemzeti irodalmi törekvések lecsapódtak a meditációban, ugyanakkor ez a nemzetközi jezsuita meditáció irodalom is hozzájárult a különböző nemzeti irodalmak történetéhez. Magyarországon a katolikus vallásos irodalom, azon belül a jezsuita meditáció a XVII. század elejétől kezdve figyelemre méltó hatást gyakorolt a nyelv és az irodalom fejlődésére. Az eredeti művek lassan növekvő aránya mellett megfigyelhető a spanyol, olasz, francia, németalföldi és délnémet szerzők anyanyelvű befogadása, melyek közül többen a különböző nemzeti irodalmak klasszikusai közé tartoznak. Ennek következtében a magyarországi jezsuita meditáció némi késéssel ugyan, de mintegy keresztmetszetét adja az európai anyagnak. A külföldi művek fordításának és adaptációjának, illetőleg a hazai keletkezésű művekben a különféle kompilációs technikák alkalmazásának számos változata megtalálható. További sajátosság, hogy a fordítások és az itt keletkezett munkák között egyaránt túlsúlyban vannak a világiak használatára készült, gyakorlati jellegű kiadványok. Világi sze-

mélyek azonban nemcsak olvasói és mecénásai voltak a jezsuita típusú meditációnak, hanem egyben szerzői és fordítói. A XVII. század második felétől kezdve a jezsuita meditáció Magyarországon is kezdi elveszíteni műfaji önállóságát, és fokozatosan kiszorul az irodalmi fejlődésből.

1 Gottfried Felix MERKEL, *Deutsche Erbauungsliteratur*, Jahrbuch für Internationale Germanistik 1971, Heft 3/1, 30–41.

2 Jean-Marie VALENTIN, *Jesuiten-Literatur als gegenreformatorische Propaganda*, Deutsche Literatur 3 (1985), 172–205.

3 TURÓCZI-TROSTLER József, *Magyar irodalom – világirodalom*, I–II, Bp., 1961; itt: II, 162–167.

4 Klára ERDEI, *Auf dem Wege zu sich selbst. Die Meditation im 16. Jahrhundert. Eine funktionsanalytische Gattungsbeschreibung*, Wiesbaden, 1990, 18–23.

5 Uo., 45–48.

6 Tibor KLANICZAY, *La poésie méditative, genre représentatif du maniérisme*, Revue de la littérature comparée, 1982, 281–286.

7 ERDEI, *i. m.*, 99–111.

8 Uo., 173–174. Vö. KOLTAY-KASTNER Jenő, *A magyar irodalmi barokk*, I–II, Budapesti Szemle, 1944, 276. sz., 64–77, 113–133; itt: 70–71.

9 *Exercitia spiritualia sancti Ignatii de Loyola et eorum Directoria*, szerk. A. CODINA, Monumenta Ignatiana, series secunda, Madrid, 1919.

10 Fridolin MARXER, *Die inneren geistlichen Sinne. Ein Beitrag zur Deutung ignatianischer Mystik*, Freiburg–Basel–Wien, 1963; Alois SCHNEIDER, *Narrative Anleitung zur Praxis pietatis im Barock. Dargelegt am Exempelgebrauch in den „Iudicia Divina“ des Jesuiten Georg Stengel (1584–1651). Mit einem Exempelkatalog*, I–II, Würzburg, 1982, 50–65.

11 Mabel LUNDBREG, *Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca. 1540–ca. 1650)*, Uppsala, 1966, 254–270.

12 *Dictionnaire de Spiritualité. Ascétique et mystique. Doctrine et histoire (=DS)*, I–XVI, Paris, 1932–1993; itt: X, 919–921.

13 Gaston FESSARD, *La dialectique des Exercices Spirituels de Saint Ignace de Loyola*, I–II, Paris, 1956–1966.

14 Karl HOLL, *Die Geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola. Eine psychologische Studie*, Tü-

bingen, 1905. – Louis BEIRNAERT, *Expérience chrétienne et psychologie*, Paris, 1964.

15 Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1971.

16 José R. de RIVERA, *Kommunikationsstrukturen in den geistlichen Exercitien des Ignatius von Loyola*, Hamburg, 1978.

17 L. BAKKER, *Freiheit und Erfahrung. Redaktionsgeschichtliche Untersuchungen über die Unterscheidung der Geister bei Ignatius von Loyola*, Würzburg, 1970.

18 Ugyanez a rövidség jellemzi Loyola ön-életrajzát; csak annyit közöl, amennyi anyagként és háttérként szolgál elhatározásához. Vö. de RIVERA, *i. m.*, 38–39. – A. HAAS–P. KNAUER, *Ignatius von Loyola. Das geistliche Tagebuch*, Freiburg, 1963.

19 ERDEI, *i. m.*, 174.

20 *Concilium Tridentinum, sub Paulo III. Julio III. et Pio VIII. Pont. Max. Celebratum*, Venetiis, 1580, 178–185. *Decretum de reformatione*. – Vö. Hubert JEDIN, *Geschichte des Konzils von Trident*, Bd. I–IV, Freiburg, 1951–1975; itt: IV/1, 205–209.

21 Vö. DS II, 2023–2029.

22 Joseph de GUIBERT, *La spiritualité de la Compagnie de Jésus. Esquisse historique*, Roma, 1953, 180–182. – Vö. Jean DAGENS, *Bibliographie chronologique de la littérature de spiritualité et de ses sources (1501–1610)*, Paris, 1952. – Ignacio IPARRAGUIRRE, *Répertoire de spiritualité ignatienne. De la mort de St. Ignace à celle du P. Aquaviva (1556–1615)*, Roma, 1961.

23 Pierre FAVRE, *Mémorial*, szerk. Michel de CERTAU, Paris, 1960.

24 Francisco de BORGIA, *El Evangelio meditado*, szerk. F. CERVO, Madrid, 1912. – Uő, *Meditaciones sobre los Evangelios de las fiestas de los santos*, szerk. J. MARCH, Barcelona, 1925.

25 de GUIBERT, *i. m.*, 185. 35. jegyzet.

26 *Diarium Sancti Francisci Borgiae = Sanctus Franciscus Borgia, quartus Gandinae dux et Societatis Jesu praepositus generalis tertius*, Tomus V, 1569–1572, Matriti, 1911, 729–887.

- 27 ERDEI, i. m., 160.
- 28 Michel de CERTAU, *Crise sociale et réformisme spirituel au début du XVIIe siècle: Une „Nouvelle spiritualité“ chez les Jésuites français*, *Revue d'ascétique et mystique* 41 (1965), 339–386.
- 29 A továbbiakhoz vö. William J. BURKE, *The spiritual direction of Claudius Aquaviva, S. J., general of the Society of Jesus, 1581–1615. A study of ascetical tradition. Excerpta ex dissertatione in Pont. Univ. Gregoriana*, Cambridge, 1969.
- 30 Idézi BITSKEY István, *Humanista erudíció és barokk világkép. Pázmány Péter prédikációi*, Bp., 1979, 46.
- 31 Vö. Roberto BELLARMINO, *In omnes Psalmos dilucida explanatio*, Romae, 1611.
- 32 Pedro de LETURIA, *Lecturas ascéticas y lecturas místicas entre los jesuitas de siglo XVI = Uó, Estudios Ignacianos II. Estudios espirituales*, Roma, 1957, 269–331. – Vö. ÓRY Miklós, *Pázmány Péter tanulmányi évei*, Eisenstadt, 1970, 50–52.
- 33 de GUIBERT, i. m., 204–205.
- 34 BURKE, i. m., 9–16.
- 35 TARNAI Andor, „A magyar nyelvet írni kezdik”. *Irodalmi gondolkodás a középkori Magyarországon*, Bp., 1984, 54. – BARTÓK István, „Az Rend ékes és igen szükséges...” *Az imádság retorikája a XVII. század magyar irodalomelméletében*, Bp., 1994. (Előadaskézirat) 15–19.
- 36 BURKE, i. m., 15–16.
- 37 ERDEI, i. m., 171.
- 38 Alphonsus RODRÍGUEZ, *A keresztyeni jogos czelekedeteknek es a tekeletességnek gyakorlatossága*, Nagyszombat, 1688, ford. ILLYÉS András = RMK I, 1370. – Vö. KOLTAY-KASTNER Jenő, *XVII. és XVIII. századi olaszból fordított valóságos műveink*, EPhK 51 (1927), 24–31; itt: 26–27.
- 39 de GUIBERT, i. m., 213–216.
- 40 DEREKAY György, *Az örök élet uttya*, Nagyszombat, 1678 = RMK I, 1226.
- 41 Báró WESSELÉNYI István, *Az eljegyzett személyeknek paradicsomkertje*, sajtó alá rend. TÓTH Margit, Szeged, 1990.
- 42 Gabriele Dorothea RÖDTER, *Via piaie animae. Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den „Pia desideria“ (1624) des Herman Hugo S. J. (1588–1629)*, Frankfurt/M.–Berlin–Bern etc., 1992.
- 43 de GUIBERT, i. m., 206. 86. jegyzet.
- 44 Uo., 271–304. – Vö. François DAINVILLE, *L'Éducation des Jésuites (XVIIe–XVIIIe siècles)*, Paris, 1978.
- 45 J. M. BLOM, *A German Jesuit and his Anglican Readers: the case of Jeremias Drexelius (1581–1638) = Studies in 17th century English Literature, History and Bibliography. In honour of T. A. Birrell*, [London] 1984, 41–51. – Vö. ESZE Tamás, *A Magyar Napraforgóvirág, Egyháztörténet 1* (1943), 330–345.
- 46 Karl PÖRNACHER, *Jeremias Drexel. Leben und Werk eines Barockpredigers*, München, 1965.
- 47 GULYÁS István, *A XVII. század katolikus aszkétikus irodalma*, Bp., 1939, 59–86. – Vö. K. N., *Gulyás István: A XVII. század katolikus aszkétikus irodalma*, Bp. 1939, It 28 (1939), 142–143.
- 48 RMK I, 312, 387, 472, 544. Vö. SZENTIVÁNYI Dezső, *Canisius Szent Péter katekizmusa*, Válás népkönyv, Bp., 1944, 50–59.
- 49 RMK I, 477–478.
- 50 JENEI Ferenc, *Vásárhelyi Gergely Kempisfordítása*. ItK, 1961, 594–598; itt: 598.
- 51 RMNy 1271.
- 52 RMK I, 535. Vö. MIKLÓS Ráfael, *A Krisztus követése fordításai, A szombathelyi premontréi gimnázium értesítője 1934/35*, 9–65.
- 53 RMK I, 403. Vö. LUKÁCSY Sándor, *Pázmány Péter: Keresztyéni imádságos könyv. Grác, 1606*, Bp., 1993. (A faksimile kiadás kísérőtanulmánya.)
- 54 RMK I, 576.
- 55 GALAVICS Géza, *Későreneszánsz és korabarokk – Művészettörténet – tudománytörténet*, szerk. ARADI Nóra, Bp., 1973, 41–90; itt: 51–52. – HOLL Béla, *Hajnal Mátyás: Szíves könyvecske. Bécs, 1629*, Bp., 1992, 14–15. (A faksimile kiadás kísérőtanulmánya.)
- 56 RMK I, 747. Vö. RMKT XVII/9, 217–221, 635–637 és PÖRNACHER, i. m., 66–67.
- 57 RMK I, 559. Vö. HOLL Béla, *Tasi Gáspár. Adalékok XVII. századi fordítás-irodalmunk történetéhez*, Acta Historiae Litterarum Hungaricarum X–XI, Szeged, 1972, 99–106.
- 58 RMKT XVII/8, 202–206.
- 59 RMK I, 929.
- 60 RMK I, 882. Vö. RMKT XVII/9, 344, 681.
- 61 TURÓCZI-TROSTLER, i. m., II, 183.
- 62 RMK I, 1575.
- 63 Uo., 1414.
- 64 Uo., 1395.
- 65 BARTÓK István, „Szükséges azért az jó fordítás, es hasznos...” *Vázlat az 1630–1700 közötti magyarországi fordításirodalom kritikátörténetéhez*, ItK, 97 (1993), 451–469; itt: 463.

- 66 RMK I, 1534.
- 67 Így például ÁGOSTON Péter, *Mirra szedő szarándok*: GULYÁS, *i. m.*, 72–74, GAJTKÓ István, *A XVII. század katolikus imádságirodalma*, Bp., 1936, 29–30, BARANYI Pál, *Leiki paradicsom*: GULYÁS, *i. m.*, 36–39, GAJTKÓ, *i. m.*, 33–34.
- 68 GULYÁS, *i. m.*, 60–62.
- 69 RMK I, 1139, 1355, 1444, 1569.
- 70 GULYÁS, *i. m.*, 53–58.
- 71 RMK I, 1206, 1388. A Rosa-Koszu kiadása: Gyöngyösi István *összes költeményei*, III, közzéteszi BADICS Ferenc, Bp., 1935, 1–95. – Vö. RMKT XVII/15/B. 80–84.
- 72 RMK I, 1120. további kiadása RMK I, 1329 és Kassa 1737.
- 73 RMK I, 1140. Vö. RMKT XVII/11. 772–773.
- 74 RMK II, 1795.
- 75 RMK I, 1572. Vö. GULYÁS, *i. m.*, 36–39.
- 76 Klára ERDEI, „Die Kunst als Waffe” – (Un?)möglichkeiten einer engagierten religiösen Literatur am Beispiel des Jesuitenordens = Sozialgeschichtliche Fragestellungen in der Renaissanceforschung, szerk. August BUCK–Tibor KLANICZAY, Wiesbaden, 1992, 97–105; itt: 98.
- 77 Vö. ERDEI, *Auf dem Wege*, *i. m.*, 168–170.

„Ezer apró szerelmek lantolnak”
(Csokonai Dorottyája)

Csokonai Dorottyájának fő mintájaként gyakran említik Pope *Fürtrablását*, mely a magyar felvilágosodás számára egyébként is kitüntetett mű, egyszersmind a XVIII. századi komikus eposzirodalom kiemelkedő darabja. A műfaj sajátosságiból sok hasonlóság következik Pope és Csokonai eposza között. Jellegzetes a társadalom felső köreiből vett tárgy, s így az ábrázoltak és az olvasók potenciális azonossága; ez rokonítja a vígeposzt az alkalmi költészettel is.¹ Csokonai azonban minden esetben többrétű és talányosabb művet alkot, mint a mintául szolgáló *Fürtrablás*. Pope műve ugyanis csak annyiban kötődik az alkalmi költészethez, amennyiben a klasszicista eposzparódia a korabeli élet és erkölcs szatíráját szállítja a névvel is említett előkelőségekről és előkelőségekhez: azaz a szatírárt alkalmi kedveskedéssel, olykor hódolattal vegyíti. A *Dorottya* az alkalmi populáris költészet több műfaját ötvözi, s Csokonai saját műveinek témáit, motívumait önironikusan is használja.

A *Dorottya* egyfajta összegző mű a Lilla-csalódás után: fájdalmasan variálja a Lilla-élmény időszakának témáit, költői játékeit, ötleteit. Mintha a korábbi motívumok újabb felhasználása enyhítené a keserűséget. Az ismétlések nem pusztán egy-egy téma vagy motívum újabb jelentkezését jelentik, hanem minden korábbi gondolat több síkon való megjelenítését, az ironia, az önironia, a vesztesség-tudat, a könnyed játékosság, pajkosság, frivolság és gyógyíthatatlan – mert végérvényes – fájdalom együttesét. E sokrétűség jellemzésére használták már a *mozarti jelzöt*,² de kevésbé hangsúlyozták mindezt a *Dorottyával* kapcsolatban. Pedig a *Dorottya* és életműbeli környéke igencsak bizonyítja a szépségbe, nosztalgiába fölszívódott fájdalom, az erotika, életigenlés és halálközelség mozarti összetettségét.

A *Dorottya* környékén érthetően gyakori tárgy a szerelmi csalódás (*A Dorottya kínjai*, a Lilla-versek). *Karnyóné* is a diákköltészet vénlánycsúfolóiból lép elő, sőt külön tárgy a szép ifjú hölgy megöregedése (*Dórishoz – Az elmatrónásodott Dóris; A Dorottya kínjai – Dorottya*). Az élet, az ifjúság múlása sokszor és sokféle versben jelenik meg látszólag könnyed toposzként (*Újesztendei gondolatok, Már se hintó..., Impromptu egy cseresznyefa-levelet rágó hernyóra, A hajókázó Amor, Egy eltörött vas-macskára, A fiatal remény, Fillishez*). A travesztia, paródiát láthatóan különösen kedveli Csokonai ebben az időszakban, s igen hangsúlyos a testiség és az erotika

(Karnyóné, *Az aranyújításos nadrág, A feredés, Dorottya*). A *Dorottya* megsokszorozza e tematikai szinteket és a hozzájuk kapcsolódó aspektusokat.

A *Dorottya* bevezetése a Lilla nevenapjára írt versből ismerős: a kilenc Múzsza száll alá, s hárfával igyekszik a tizedik – Lilla – köszöntésére:

„Várjatok meg, Áldott Angyalok, várjatok
Én is Komáromba megyek utánnatok,
Lantos tábortokba végyetek engem is,
JULIÁNNA kedves Név én előttem is.”

E’ szómra megállván, közéjük érkeztem,
’S Imé vélek együtt hozzád érkeztem...
(*Juliánna Napra Köszöntő*)

Álljatok meg! kedves angyalkák! álljatok!
Ímé, egy Poéta siet utánnatok,
Szánkáitok’ nyomát lantolva késéri,
Hogy társaságtokba vegyétek, azt kéri
[...]
Így szölké hozzájok. De rám nem hallgattak,
’S helyet valamelyik Szánkában nem adtak.
(*Dorottya*)

A névnapra versben a kérést követően, sőt lényegében a Juliánna név említésére megállnak a Múzsák, s a poétát felveszik maguk közé. Igaz, nem a leányok, hanem a Múzsák emelik magukhoz, a *Dorottya*ban azonban ez az otthonosság is hiányzik. A *Dorottya*ban az alapesztus a magányos poéta lantolása: a fájdalommal gyönyörű és felszabadult költészet az egyetlen menedék a végérvényes szerelmi csalódás után.

A történet legelején szánon érkeznek a bálba igyekvő vendégek. A magyar szüzek pompás báli serege előbb alászáll az égből, s csak a földön foglalják el helyüket a szánkában. A cselekmény fordulathozói – Éris és Citére – természetfölöttiek, ezért már az égből hintón jönnek.

A’ szépség’ angyali Magyar szűz formába’
Leszálltak az Égből a’ földi szánkába.

Az égből érkezők – tehát a szép ifjú hölgyek is – valami földöntúli képviselnek. Az öreg asszonyok, a férfiak és a cselédek csak a földön tartózkodnak: ők hétköznapiak. Egyetlen ellentétes irányú mozgás figyelhető csak meg: a poétáé. Ő az egyetlen, aki a földről fölfelé rugaszkodik:

Én hát tsak utánnok ballagék fáradttan,
’S ímé, a’ *Pégazus* előmbe lepattan.
Felugram e’ szárnyas paripa’ hátára,
Felettek repkedtem *Mongolfír* módjára.

Ez a levegőben repkedő poéta nem illik, nem tartozik már egyik világba sem. Fájdalmasan önironikus a leghagyottság, amelyet a Pegazusra kapás hetyke kívülállásával ellensúlyoz. A hetykeség lényege, hogy választottként állítja be a kényszerű magányt. Ezáltal a kívülállást kivételezetté, „felülállássá” teszi, hiszen a poéta az egyetlen, akinek ily módon rálátása van mindenre, ég-re-földre egyaránt. A leghagyottság fájdalmának dacos megfordítása ez, amellyel jól megfér az epikus mindentudás kései elfogadása és kifigurázása: a mindent tudáshoz poétánkat épp a kitaszítottság juttatja el.

A Dorottya szerkezete

Az eposzon belül sajátos ismétlések sora figyelhető meg; ezek egyfajta körkörös szerkezetet hoznak létre, amelyben a történések, majd a szereplők és viselkedésük, majd egyes motívumok – koncentrikus körökben – térnek vissza. Koncentrikus körökön azt értem, hogy a művön belül több keretes betét található.

A csodás magyar szüzek érkezése a szánkán már bevezeti a seregszemlét, mely hosszan és pazar ötletességgel folytatódik. A vidám, étel-italos-táncos báli hangulatban a fordulatot Éris dühe, majd Ámor munkálkodása váltja ki, s fordítja a finoman erotikus, bájos, pajzán, bár vidékies rokokót izzadságos, vad szerelmi csatározásba. Ezzel a külszínről a lényegre, a testiség alantas, természetes világába térünk: a szokásos báli hangulatot először csak az Éris által feltűzelt Dorottya veszélyezteti, Ámor közbelépése azonban mindenkire kiterjeszti az ériszi, s immár szerelmi viszálykodást. A bálteremnek ráadásul meglesz a párhuzama is a cselédség csatáiban. Az éj végeztével, *a' nyájason mosolygó Citére* és *a' harmatos rózsákba öltözött Hajnal* hozza el a harmóniát, feloldja a zűrzavart, s igazságot oszt, elsősorban a *halandó nimfáknak*, akik sokat szenvedtek a kötelező, bár e farsangi éjszakán oly sokszor elhagyott szeméremtől. Így jut férjhez a megifjított Dorottya is.

A cselekmény tehát három részre osztható: (1) az Éris fellépése előtti farsangkezdet a módi, a finom rokokó disszonancia világa, (2) Éris, majd Ámor tevékenysége következtében elszabadul az infernális szerelmi csata, s végül (3) Citére megjelenésével elérkezik a harmónia. A három szerkezeti egységet tehát Éris, illetve Citére megjelenése választja el. E részeken belül figyelhetjük meg a további, keretes betéteket.

Éris dühe és furcsa hintaja, illetve Citére aranysekere már eleve keretként fogja közre magát a cselekményt, azaz a szerelmi háborút. A cselekmény viszont többször utal a kereten kívüli (tehát Éris megjelenése előtti, illetve Citére érkezése utáni) mozzanatokra.

A bálkezdetet megbolydító fordulatot, egyértelmű keretként, Éris hintaja vezeti be:

Maga beléüle egy nagy katulyába,
Rongyos pudermantelt vetvén a' nyakába,
A' szélnek ereszti öszvetsapzott haját;
Két kis pudli húzza lebegő hintáját,
Mellyben a' szellőkön magát felemelé
'S az éj' homályában tart Kaposvár felé.

A háborút Citére égi hintaja zárja, ugyancsak keretként:

Midőn egy tündöklő felhő béhempereg.
Gombolyagjain ül a' szerelem-sereg.
Maga a' nyájason mosolygó Citére
Úlvén diadalmi aranyszekerére,
A' hajnali pompás felhőből kiderül,
'S előtte minden fény setétségbe merül.

A három cselekményegységből a középső újabb betétet tartalmaz: Gergő elbeszélését, s e két háborúság párhuzamán túl számos olyan ismétlődő motívum van, amely végül hálószerűen átfonja az eposzt. A történetmondás-történetalakítás szempontjából a leghagyott poéta, a kisémmizett Éris és a csatában részt nem vevő Gergő viselkedik „szerzőként”, s hármukat jellemzi a mindentudás is. Eszerint tehát három epikus kör jön létre: a poéta története, ezen belül Éris munkálkodása, azon belül pedig a szálán kívüli események (Gergő elbeszélése).

Éris és Dorottya

Éris és Dorottya hasonlósága feltűnő. Környezetük, kellékeik a vén boszorkányok világából valók: Éris Dorottya égi mása, különbségük csak térbeli. A vígságot el nem viselő Érist ugyanolyan irigy, vén sajátosságokkal ruházta fel az epikus, mint Dorottyát és társait. Éris panaszos kérdéssora csak előkészíti Dorottyáét:

Éris:
Hát az én hatalmam? (így szól bús kedvében,
Hol orrát, hol farát vakarván mérgében)
Hát az én hatalmam, a' mellyet mindenek
Az egész világon eddig esmértenek,
Így tsonkíttasson meg? így nézzem húnyt szemmel?
Mít tesz a' barátság a' víg szerelemmel?
Ezek örvendjenek? én tsak epedjek é?
Óh nem! – a' triumfus nem lessz ám ezeké.

Miután Dorottya Érist a *gyomrába béviszi magával*, nem csoda, ha Éris szövegére és logikájára kísértetiesen hasonlít az önmagát haragra tüzelő vénkisasszony panaszkodása.

Dorottya:
 Egek! már én tehát tsak azért születtem,
 Hogy Férfi soha se feküdjék mellettem?
 Miért juttattatok hatvan esztendőre,
 Ha szert nem tehetek egy rossz főkötőre?

Ezért Érisre nem sokáig van szükség, Dorottya tökéletesen helyettesíti avagy teljesíti terveit. Már csak az van hátra, hogy Éris megbabonázza a zenészeket, illetve Ámor tréfás ötletével szerelmi csatává tegyen minden összetűzést, s ezzel kiterjessze a testi hadviselést öregre, fiatalra egyaránt.

Ezután Éris fölemelkedik, s a poétához hasonlóan fölülről, kívül álló, de lét-rehozó *szerező*ként szemlélődik:

Éris pedig szíve' tellyes örömében
 Felemelvén magát pudlis szekérében,
 Titkos katzajok közt lebegett felettek;
 'S Denevér Nimfái körülte repkedtek.

Invokációk, enumerációk

Éris fellépésével másodszor is létrejön tehát a szerzői kívül(felül)állás, s – a betétjellegét erősítendő – ismét felhangzik egy, az enumeráció teljességéért szóló invokáció:

Nyílj meg most, Helikon, nyílj meg; Ti magatok
 Szép Istenasszonyok, előttem dalljatok.
 Ti elmondhatjátok, jut is eszetekbe,
 Kik állottak belé a' Leány-seregbe.

A mű elején a részletes somogyi helyismeretet bizonyító településnevekre, herceg Eszterházyra és Szécsényire való hivatkozás után az (első) enumerációban felvonulnak az öt somogyi járásból érkezett vendégek vezetői: Bongorfi, Tserházy, Etse, Bordáts, Szemő, valamint Opor, a fővezér. Poétánk csak három fehérszemélyt rajzol részletesen: Tserházyt, Laurát (Szemő mátkáját) és Amáliát. A három szépség leírásának tökéletességet sugárzó, harmonikus hangulata az eposz végét idézi, amikor Citére megszüntet minden vénséget, csúfságot. Ezt támasztja alá az a tény, hogy az ifjú hölgyek lefestésében dominál a Vénus-analógia:

Azok a' szépségek, kik véle valának,
 Meg-annyi próbáji voltak a' hibának;
 Őtet úgy nézhetni, mint egy tökéletest,
 Kinek minden ízén Vénus egy Vénust fest.
 [...]
 Szeme' két csillaga úgy derült ki erre,
 Mintha két Phosphorus ragyogna egyszerre.
 [...]
 Elég, hogy ő olyan, mint az a' rózsaszál,
 Melly a' Cipris' mellyén hasadófélben áll.

A földöntúlian harmonikus szépség leírása keretezi tehát a fergeteges csata-jeleneteket. A mű elején a három hölgy a viszonylagos harmóniát, Citére pedig a kiteljesedett, magasabb rendű harmóniát jelenti a *Dorottya* világában. A vének közül a seregszemle Dorottya mellett csak Orsolyát említi. Mindez ál-enumeratio tehát, amelyet csak Éris fordulata után követ a valódi seregszámle, amikor nemcsak újabb szereplők jelennek meg, hanem felsorakoznak a hadosztályok is.

Az epikus mindentudás

Éris fellépésével kezdetét veszi a félelmetes háború. A század komikus eposzai-ból ugyancsak jól ismert szerelmi csata ez a javából: *Ámor fortélyá következ-tében a' láthatatlan láng gyújtván a' velőket, / Édes tsiklandással emésztette őket. A Dorottya e csiklandós, ötletes sajátossága a legkevésbé egyéni. A háború és az udvarlás szókincse, cselekménye magától értetődően keveredik, s Pope nyomán a heroikus és a gáláns világ egységét az erotika biztosítja.*³

A *Dorottya*ban a harcoló felek leggyakrabban földre, egymás ölébe, egymásra hullnak, megfent kardok, rudak végei ontják ki a nimfák szűz véré, szoknyák és nadrágok hasadnak, lyúkadnak. *Metaphorában* választ kapunk tehát arra, *hol a dámmák nyitja: van é olly rejteke az asszonyi nemnek, / A' mellyben nem nyílnék rés a' szerelemnek.*

E tárgykörben az epikus mindentudás jelentősegteljesen hiányos:

Másként is sok itten a' mi titok, és szent;
'S még a' Poéták sem tudhatnak itt mindent.

A *Dorottya* másik epikusa Gergő, ugyancsak minden titkok tudója, de nem hajlandó elbeszélni. Diszkrétcióját ismétléssel is nyomatékosítja:

„Bizony, Gergő! a' tűz már nagyon láttatott,
Még is, a' jó Latzi, jó hogy nem alhatott,
'S ekképpen a' tüzet hamar mególthatta;
De tudod é, Gergő! ki distrahálhatta?" -
E' tréfára Gergő felelt valódi
Orzával: „az ollyast vizsgálni nem mód!
Az illy kérdést tartom helytelennek,
[...]
'S szabad é azt osztán másoknak vizsgálni?
Az illy kérdést tartom igen helytelennek:
Elég, hogy elaludt a' tűz: hál' Istennek!”

A fölülről mindent látó poétában és a diszkrét Gergőben közös a szerzői ismeret és fölény.

A szalán belül és kívül

A háború sikereinek-balsikereinek hullámmása következtében az Opor csókjáért tülekedők leejtik Dorottyát, aki kezét-lábát törvén végrendeletét fogalmazza, majd szinte haló poraiból támad fel a fordulatra, Carnevál elfogására, akinek kivégzését (kiherélését) csak újabb fordulat, a hirtelen kiütött tűz akadályozza meg. A tűz eloltása után a harc újbóli fellángolását Citére érkezése akasztja meg, amellyel lezárul a cselekmény.

Éris sikere után Dorottya hadosztályok létesítésével szervezi a hadműveleteket, melyekbe a fiatal nők is bekapcsolódnak. Az agg Rebekához hasonlóan nyilván ők is elégedetlenek a *Pártés*, a *Schlossberg* örömtanyáit látogató férfiakkal, akik *magok eltsergetik másutt sűgárjokat*:

Kereken kimondom; az Urak 's Úrfiak
Tsak ahon nem kéne, ott tsintalan fiak.

A harcleírásokban már nem a nagy csapattestek, hanem a *párviadalok*, az egyéni heroikus haditettek dominálnak. E párviadalok kizárólag *iffú* legény és leány között esnek, s győzelemmel – Ámor győzelmével – végződnek. Fillis és Károly, majd Károly és Rozinka, Albert és Thrézi, Koriska és Lajtsi, Belinda és Bordáts, Chlórís és a deli Vintze összecsapása mind a földön, egymáson heverve ér véget.

Gergő elbeszélésében, a szalán kívül ugyancsak fiatalok kavarodnak össze, Fridrik és Mantzi (ráadásul hatodmagával), Jantsi és Kalári, Etse hajdúja két frajjal, Ferkó, a francia pázsi több nőszeméllyel, s a szénaboglyában Latzi és Náni, miközben *kiégett a' Lízi szoknyája*. A szála *párviadaljaival szemben* a szalán kívül feltűnően gyakori a *csoportos* és egyenlőtlen szerelmi hadviselés, amikor több leányzó támad egy kiszolgáltatott férfiúra.

A farsangot nyitó jelenet főszereplője Carnevál és a mátrikula voltak; a fordulat is ezekkel kapcsolatos. A mátrikulát sikerül elégetni, Carnevált viszont megmenti egy másik tűz, amely az udvarban üt ki. E tűz okának magyarázatáért kerülünk a szalán kívülre: kezdetét veszi Gergő elbeszélése, amelyben számos tűz lángol, a környezetben és a szereplőkön belül egyaránt. Gergő történetében megelevenedik az eddigiekben elmondott cselekmény visszája, a báli szalán kívül, lényegében az alatt, látszólag erőteljesebb, azaz bohózati színekkel. Mivel azonban minden ugyanolyan, mint a szalában, nincs valódi különbség. A szalán kívüli kalamajka is a nők lázadásával kezdődik: *Letsepültek minden betsületes Legényt*. Ifjak és leányok itt is együtt zuhannak földre, csávéba, szénába, omlanak-bomlanak az öltözékek, ugyanolyan orgia dúl, mint fent a szalában – s e kettő egyszerre, egy időben zajlik.

A XVIII. századi, nyugat-európai komikus eposzt a szakirodalom általában *álcaként* jellemzi:⁴ az előkelő társaság tagjainak beemelése (megváltoztatott néven) az eposz cselekményébe, illetve az alsóbb osztályok álöltözetben (leggyak-

rabban pásztori ruhában és környezetben) ábrázolása egyaránt *álorca*. Ehhez képest újdonság a Csokonai hangsúlyozta párhuzam az előkelő báli szála és a cselédség szálán kívüli világa között. Csokonainak a mintákból ismeretlen, önálló kettőzése ez, álca és álöltözet nélkül, s így a stílus- és eszményparódia többszörös fénytöréssel fölerősödik.

A szálában játszódó szerelmi csatározást keretbe is foglalja a szálán kívüli alacsony világ: a fordulatot hozó Éris, Kaposvár felé szálltában mindent összezavar, így megjelenésére felbolydul Kapos udvara is. Csatlósok, kocsisok és szolgálók zördülnek össze. Fridrik szakács már ekkor belép a bohózati színbe: *perbe szállván a' dajkával, / Leöntötte nyakát egy zsajtár tsávával*. Ezután következnek a bálterem történései, s Gergővel lépünk át ismét a szálán kívülre. Hogy a keret egyértelmű legyen, Gergő elbeszélésének elején *Fridrik szakács éppen az ágyon szunnyadott, / Hogy hatod-magával Mantzi rátámadott. / Leöntötték szegényt*.

Dorottya végrendelete

A hullámmás nemcsak a hadiszerencsét jellemzi, hanem a *Dorottya* szerzői aspektusait is. A szánba fel nem vett, de Pegazusra pattanó poéta szemlélete eleve kettős: kitaszított és hetykén fölszárnyaló. Ehhez járul az a fiatalos-diákos nézőpont, amely a szépség bűvöletében kegyetlenül kikacagja az aggot. Ugyanakkor végérvényes veszteség, örök lemondás is érződik, amely szeszélyesen kibukkan olykor a paródia hullámaiból. Ez a lemondás érezhető Dorottya lágy, halk fohászában, a Citére megjelenését követő finom hangulatban, valamint Dorottya végrendeletében.

A bosszúra fölesküdt Dorottya groteszk áldozatát megindító fohász zárja:

Óh édes Szerelem!
Így szól, tégy már egyszer, tégy kegyelmet velem.

Ez is kiemeli azt a többektől hangoztatott tényről, hogy a nevetségesen groteszk Dorottya sajnálatra méltó, mert a szerelem által kitagadott figura is. Nem arról van szó persze, hogy e költői sajnálat beleszövődne a fergetes csúfolódásba, s így enyhítené azt, hanem arról, hogy Lilla elvesztése életzárást is jelent Csokonai számára: a költői életmű tehát összegzi és távolítja a kegyetlen élményt, a *Dorottya*ban éppen a teljes részvétlenség látszatával.

A halálba készülő Dorottya jelenete a fergetes hadakozások és Carnevál ítélete közé ékelődik. Köztes, pihenő jellegét még inkább aláhúzza az a tény, hogy Carnevál durva ítéletének végrehajtását Gergő obszcén orgia-története akadályozza meg. A végrendelező Dorottya jelenete tehát lassú, hangulata éles ellentétben áll a rákövetkező győzelmi mámorral.

Carnevál elfogása jelenti az aggszüzek első – és egyetlen – győzelmét, még-hozzá végre, egyszer a lényeket tekintve. Nem kétséges, miféle szoros kalodába⁵ zárja a nőcsapat az elítéltet:

Bé is tsukták ötet kemény áristomba,
A' melly olly keserves fogház és kaloda,
Hogy a' Napfény soha bé nem süthet oda,
Dupla Moldon-fallal van kerítve körül,
Nehéz hozzá fézni, erős körös-körül.
Olly' hely mint a' minőn Ulissz hajdanába
A' Palládiumért bémene Trójába.

Dorottya testamentomát egy kalendáriumlevélre írhatja, s egyértelművé teszi: feladja a harcot. Baróti Dezső értelmezte Dorottya kiaszott alakját böjt-allegóriaként,⁶ márpedig ha Dorottya a böjtnél szakítja ki a lapot a kalendáriumból, azaz kiiktatja a böjtöt az esztendőből, nem is olyan egyértelmű küzdelmének feladása. E gesztusa előlegezi Citére döntését, amely – ha nem nyújtja is meg a farsangot, vagy törli el a böjtöt – legalább megoldást ad a rövid farsang alatt férjre nem találóknak.

A hagyatékozás-paródia régi, jól ismert diákréfa. Dorottya azonban valódi vagyont (is) testál a szerelem kárvallottjaira. E kárvallottak sorában találjuk a poétát:

Továbbá, ha ama Költő jó kedvébe,
A' ki most itt múltat ebb' a' Vármegyébe,
Leírná a' Dámák mellett tett hartzomat,
'S hattyúi szárnyain zengné halálomat,
Minthogy, a' mint mondják, eddig minden Nagyok
Üressen bocsáták: néki fundust hagyok.
Lentseni Kertemet mezei házómmal,
Minden Bankóimat az egész Smukkommal
Adják néki: ebből holtig elverselhet,
'S Beótzán Parnasz' hegyeit emelhet.

Az *üressen bocsáták* ellen a poéta jegyzetben tiltakozik, hivatkozván azon fizetségekre, melyeket verseiért kapott. A dolog azonban nagyon is átlátszó: fájdalmasan panaszkodik a mecénások hiányát a *Tempeffőiben* vagy *Az én Életemben*, s 1795 után élete egyetlen keresés: boldogságé, biztonságé, nyilvánosságé.

- Lilla elvesztését a mecénás hiányával magyarázza, Lillával pedig elvesztett a boldogság lehetősége. Iszonyú fájdalom járja át a megtört, végrendelkező vénkisasszonyt, s iszonyú, végérvényes lemondásról vall a költő, akinek mecénása, egyszersmind (szerelmi) szenvedéseinek – egyetlen – megértője e halálba készülő aggszűz. A személyes fájdalom szépen, észrevétlenül belesimul a testamentom-paródiába.

Nanét, Nánika, Náni

A *Dorottya* dévaj és keserű világa mögött a Lilla-csalódás élményét, boldogságigényét és a boldogság lehetetlenségét is látjuk, azaz mindezt elsősorban a Lilla-élményhez kapcsoljuk.

Csokonai életrajzának vizsgálói szerint azonban e korszak egy (vagy több?) másik szerelem ígéretét is hordozza. A leggyakrabban emlegetett és legtalányosabb hölgy ekkor Csokonai barátjának, Puky Istvánnak felesége: Darvas Anna. Puky Csokonai még Sárospatakról (1796) ismerte, barátságuk csak a költő halálával ért véget. Többször vendégeskedett Pukyéknál, s a Puky-ház egyszerre jelentett meleg, családi környezetet és szerelmes tekinteteket Csokonai számára. 1800 elején nyolc kis verset írt Darvas Annához,⁷ a baráti körhöz tartozó Borbély Gábornénak pedig így ír egy levelében: „Tekintetes Ifjasszony! A Szépség ereje a Bajnoki Szíven nagy, hanem a poétát is tisztelettel ragadja el az emberiség becsének éneklésére: sőt a legbölcsebb Szókrates áldozatot tett a Gráciáknak. Három ilyen Gráciákkal van a mi Alföldünknek szerencséje dicsekedni: az első a Tekintetes Asszony, azután Darvas Nanette, a harmadikat szabad legyen ki nem neveznem, hogy így kiki magára érthesse...”⁸ A levél tartalmán, Darvas Anna említésén túl különösen érdekel bennünket a játszi névhasználat: Nanette. A Borbély Gábor és Vay Johanna házasságkötését ünneplő versében (*A szépség ereje a bajnoki szíven*) Johanna szép *Jeanette*-ként és *Zsanétként* szerepel, s a költő jegyzetben magyarázza is: *Vay Jeanette (olv. Zsanét, magyarosan Johanka)*. Eszerint Darvas Nanette is olvasható, sőt írható Nanétnak. Nanét feltűnik a *Dorottya*-ban is:

Fársángi jó borral habzó BUTELLIA!
Mellytől a' Múzsákban gyúl a' fantázia.
Te tölts bé engemet élő Spiritussal,
Hadd danoljak hartzot én is Enniussal.
És te, NANÉT, töllem szívességgel vedd el,
Ha munkámnak betszet szerzek szép neveddel:
Legalább, ha könyvem' végig nem olvasod,
Megpróbálhat'd rajta frizérozó-vasod'.

Érdemes megvizsgálni a Nanét-ajánlás helyét. A mű az *Éneklem a Fársáng napjait s Dorotttyát* propositióval kezdődik, ezt követi az invocatio a *butelliához*, majd az ajánlás Nanétnak. A következő egység az – első és még hiányos – enumeratio meglehetősen hosszú felvezetése, melybe beékelődik egy apró, újabb propositio és invocatio, sőt egy újabb ajánlás-féle is. A felvezetés, az enumeratio első része a Fársáng Budáról Somogyba vezető útját írja le.

Kapos volt a' vidám Fársángnak is tzelja;
Hol szállásává lett a' Hertzeg' Kastélyja.

Itt nyugodott ő meg. De bezzeg előre
Nem tudta, mi szélvész támad jövendőre.

[...]

Így járt a' Fársáng is. – De míg még a' lenne,
Hogy e' zúrvarra Múzsám reá-menne:
Előbb kell kezdenem elbeszélésemet. –
Fársángi víg Húmor! tsiklándj fel engemet.

Dob- 's trombitaszóval elhagyá már Mérőt,
A' Fársáng, vivén sok vezetőt, kísérőt.

E közbevetett tárgymegjelölés és segélykérés után folytatódik a seregszemle a szánkákban ülő magyar szüzek felsorolásával. A művet tehát a ténamegjelölés–segélykérés–ajánlás–seregszámla indítja, s ennek azonnali párhuzamát tételzem fel, még a somogyi gavallérok bemutatása előtt. A felvezetésen belül felfigyeltünk a beékelt propositióra és invocatióra, valószínű tehát, hogy az első invocatiót követő Nanét-ajánlás párhuzama a szánban ülő hölgyek jelenete a poétával. Annál is inkább, mert az ifjú hölgyek finoman erotikus leírása a mű hasonló hangulatait idézi: Nanét alakját és Citére világát.

Nem akárhol találkozunk tehát Nanét nevével, hanem a butelliához intézett invocatio utáni ajánlásban. Mindez pedig mintegy előkészíti könnyedségnek, fájdalomnak és öniróniának azt a vegyülékét, amely a szánok után hiába lantoló költő alakjában, majd hirtelen felszárnyalásában alapvetően meghatározza a *Dorottya* látásmódját, alaphangját.

Mire is számíthatna a poéta, ha nem arra, hogy frizérozó vas próbálgattassék műve lapjain. A *Tempeffői* bárdolatlan zsáneralakjai hasonlóképp jártak el jeles szerzők szép műveivel (Serteperti fidibusznak, Tökkolopi kártyacsomagoláshoz, a ferences gvárdián pedig tűzijáték-készítéshez használta az irodalmat). A frizérozó vas ugyanakkor jól beleillik a *Dorottya* füledt budoár-világába, s visszhangozza az *Előbeszéd* szavait is módiról, luxusról, elkorcsosulásról. Ebben az egyetlen ajánlásban megvan tehát minden: a nyilvánosság- és mecénásnélküli, a szerelemnélküli, a viszont nem szeretett költő – csupa hiány, tehát csupa fájdalom. Ez a költő mégis maga a könnyűség, finom szárnyalás, a felszínen az igénytelenségnek hódolás, kiszolgálás gesztusával.

Csokonai a valódi, előkelő társasági hölgynek ajánlás gesztusát a század divatjától is tanulhatta: a mintaként is szolgáló angol komikus eposzban a dedikáció előkelő hölgye – más néven, de felismerhetően – maga is megjelenik az eposz cselekményében.⁹ (Pope *Fürtrablásában* Arabella Fermor kisasszony Belindaként szerepel.)

Nanét alakja azonban nemcsak a fájdalmas veszteségek, hiányok világát idézi, hanem egyértelmű hódolat is a szépségnek. A *szép* jelző Nanét nevéhez járul, e név azonban becset szerez a műnek: ez az igazi hódolat. Ezért kapcsolódhat, negyedikként, Nanét az enumeratio három csodás hölgyalakjához.

A *Dorottya* oly sokat emlegetett sokrétűségéből következően elképzelhető, hogy Nanét alakja egész más összefüggésben is felsejlik. Az ajánlás Nanétja nem kap helyet a báli szalában, ám megjelenik Gergő történetében, ekkor neve a népi elbeszélés hangulatának és nyelvi világának megfelelően *Náni*, *Nánika* formában szerepel:

[a leányok]
Ihogtak-vihogtak, nyakunkra tódúltak;
Mégkövetem – még a’ nadrágba is nyúltak,
Nézze tsak a’ Tens Úr, millyen ez a’ mente,
Nánika a’ Stertzel ni hogy öszvekenete.¹⁰

Valamivel később, a sokadik tűz keletkezésekor, így hangzik Gergő beszámolója:

Meggyúladt a’ széna! – Latzi szerentsére
Ott feküdt, és álom nem jött a’ szemére:
Látja, hogy mellette a’ tűz lángot vetett:
Valami baja vólt, mindjárt nem kelhetett.
Kitsapott már a’ láng: lármát kiáltottunk:
De ő előlotta, míg vízért futottunk.
Megszűnt a’ tűz, mire mi elértünk oda:
Kijött Latzi, és még – Náni vagy kitsoda.

Latzi és Náni kettőse a szénaboglyában azzal a tűzzel kapcsolatos, melynek kitörése megakadályozta, hogy a dámák végrehajtsák kegyetlen ítéletüket Carnaválon, igen fontos tehát. Nánival kezdődik a lányok lázadása, az ő esetével végződik Gergő története, s ilyen értelemben ráadásul keretfigura is. Ez a Náni nem Nanét, nem finom, előkelő hölgy, de lehetséges, hogy ő is az *Előbeszéd*ben emlegetett *umbra* része, amellyel a szerző a *galánt csatának fényét emelni* akarta.

Darvas Anna-Nanét a Lilla utáni immár végérvényes szerelemnélküliség példája lehetett Csokonai világában; elválasztja tőle Puky, a barát, Csokonai „öreg-sége”, mely felsejlik a korszak verseiben, s minden bizonnyal a viszonzatlanság. Nyilván könnyebb udvarló verseket írni Darvas Annának, Vay Johannának, s más szépasszonyoknak, akiktől nem tragikus a visszautasítás. Nem véletlen, hogy Lilla, Juliánna stb. nevű hölgy semmilyen formában nem szerepel a *Dorottya*ban.

Módi, luxus

Az én szerzeményemnek interesszéje áll a nemzeti luxusnak és elkorcsosodásnak kigúnyolásában s ifjainknak és leányainknak csintalan, sőt sokszor pajzán mulatságaiknak megbűntetésében. A módi ostorozását, azaz a kor indulatos visszatérő témáját idézi az Előbeszéd. A budoár-világ, a mű alaphangulatát jelentő könyved felszínesség a mély veszteséggel és a nemzetféltő hevülettel egyaránt szemben áll.

Az egyes részletek közül ide tartozik a magyar táncról szóló „hazafias” szónoklat: előadója Bordáts, akit az enumeratio torzonborz hadfiként mutat be. A *vitéz Bordáts* más nemzetek módijával állítja szembe a magyar táncot, s felszólamlásához csatlakozik a narrátor, látszólag a magyar tánc egyediségét bizonyítva (*még a módi nem tett alacsonnyá téged*), valójában azonban az is legalább annyira függvénye a módinak, mint a többi tánc vagy a bálterem bármely más hívsága.

Tsak a' Magyar tántz az, melly díszesbé teszi
Az embert, és soha hívságra nem veszi,
Mert ha tsak vitézi módra nem öltözött,
'S ha nints sarkantyúja, tsúf a' többi között.

A táncról szóló eszmefuttatás „tudományosságát” emeli a jegyzet is.

A módi nem hagyja érintetlenül a szálán kívüli világot sem: a francia pázsi külföldi tarka ánginjával *új módit kaptott*, s a lenti, bohózati körben éppoly *ragadós a' módi, kivált ha Frantzia*, mint az előkelők között. A francia pázsi e nagy népszerűsége a frajok körében ráadásul aláhúzza Gergő történetének csoportos erotikáját.

Végül a tűz utáni ijedtséget követően Fama nimfa csaknem felizzítja a harcot, amikor a hajnallal együtt Citére is elérkezik. Halandó nimfáinak Citére megígéri a következő farsang megnyújtását, addig pedig Módi nimfát hagyja vigasztalásukra:

Itt van egy fő Nimfám, ki a' nagy-világban
A' mai Dámák közt lábra keltt hívságban,
Mindenhatóságát olly nagyra terjeszti,
Hogy a' fél világnak könnyen esztét veszti.

Citére vigaszának lényege, hogy Módi tevékenysége révén a viseletben nem különböztethetők meg a lányok és az asszonyok. A Módiról szóló rész meglehetősen hosszan akasztja meg és függeszti föl a hajnal és a megoldás hangulatát. Apró fintor ez, amely sűríti a *Dorottya* sokszínűségét: hétköznapi, kisszerű, de puffogó hasonlatoktól és leírásoktól terhes, azért, hogy oldja a Citére-rész finom könnyűségét.

A XVIII. századi vígeposztól elvárták az erkölcsi tanulságot, mely azonban nem annyira verbális, mint inkább belső tanulság, az előkelő világnak hódolás a *Fürtrablás*ban sem mond ellent a bűnök elseje: a gőg és büszkeség felmutatásának.¹¹ A *Dorottya Előbeszéde*, a magyar táncról szóló eszmefuttatás és a Módi jellemzése úgy tesz eleget a komikus eposz követelményeinek, hogy egyben annak műfajparódiáját is adja.

Ifjúság?

A csatázó felek férfiak és nők. A férfiak kora nem érdekes, Dorottya – akárcsak Karnyóné – egyszerűen férfira vágyik. A nők egy oldalon harcoló csoportja viszont már fiatalokra és öregekre bomlik, mindkettőben közös a boldogságvágy. A szálán kívül csak fiatal leánykák vannak, akik, mint láttuk, csoportosan rohamozzák a férfiakat. A bálteremben a fiatalok a szerelmi kettős viadatok részesei-áldozatai-győztesei, ellentétben az öreg hölgyekkel, akiknek elszánt csatározása nem talál viszonzásra. A szerelmi háború kimenetele tehát az aggszüzek számára igencsak kérdéses: a férfiak megsemmisítése nem hozhat gyógyírt bajukra. Ezért érezhető a műben egyszerre a fergeteges életigenlés, az agresszív fiatalos erotika, illetve a lemondás, végérvényes kiábrándultság fájdalma.

A boldogság törekenységét már az Éris megjelenése előtti részben is érzékelteti valami zavaró, nyugtalan feszültség. E disszonancia van a bájos, finom rokokó mélyén. A vénlányok megjelenése szemben áll ugyan a báli rokokó világgal, de nem ez a disszonancia fő oka, hiszen ettől még egységes lehetne a hangulat.

A hangulat egységének átmeneti hiányát főképpen a komikus eposz sajátosságával, azaz a választott kicsinyes tárgy és a nagyszabású feldolgozás közötti feszültséggel, ellentéttel szoktuk magyarázni. A *Dorottya* stílusparódiájában a leginkább a terjengős „feszített” hasonlatok dominálnak; a hasonlatok fő része a hasonlót bontja ki igen terjengősen, gyakran külön életre kelő, bonyolult képsorokban, a hasonlított pedig csak a legvégén derül ki, meghökkenítő, frappáns, szinte csattanós formában. E jelenségnek azonban nemcsak frenetikus komikus hatása van, nem pusztán a paródiát és a travesztiát érzékeljük, hanem sajátos hiányt, felbillenést is – ez tehát a feszültség egyik forrása. A vidámság áradó leírása mögött ott van ezen túl a poéta le hagyása, így a leíró (poéta) helyzete és a leírás könnyedsége között is állandó a feszültség, mely a kisemmizett Dorottya alakjával, a boldogság távoli voltával észrevétlenül elmélyül.

Ez a feszültség Éris érkezésével ölt majd testet (azaz válik észrevehetővé), s a teljes harmóniát csak Citére hozhatja el, kizárólag a mindenkinek juttatott boldogsággal. A boldogsághoz elengedhetetlen a fiatalság, ezt bizonyítja Dorottyaék példája. Az életmű *Dorottya*-környéki versei egyre gyakrabban kezelik az ifjúság hirtelen elmúlását, az idő előtti hervadást olyan tényként, mely önmagában akadály a szerelem-boldogság megszerzésének.

Tavaszlott éltem bimbója,
De titkon rágván hernyója,
Korán hervadásra dült.
Hernyóm, kiben gyönyörködtem,
Pillangóvá vált előttem
S frissebb rózsákra repült.
(*Impromptu egy cseresznyefa-levelet rágó hernyóra*)

Ide sorolható az *Újlesztendei gondolatok* záró toposza, s ott lappang ez a fájdalom a *Fillishez* soraiban is. Ennek fényében Citére megoldása több, mint a gonosz vénlánycsúfoló elsimitása, megszelídítése. A Citére által elhozott harmónia földöntúli, kulcsa a szépség-ifjúság. Az oldott övű, lágyan erotikus gráciák, az őket megajándékozó Thália, s végül a megifjodott Dorottya szépsége egyaránt földöntúli: csak olyan poéta képes e sok tündöklő szépség varázsos megörökítésére, *ki tűzhelyet, családot már végképp másoknak remél.*

1 Ulrich BROICH, *The Eighteenth-Century Mock-Heroic Poem*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, 31–36.

2 JULOW Viktor, *Csokonai Vitéz Mihály*, Bp., 1975, 206.

3 BROICH, *i. m.*, 114–115, illetve ZENTAI Mária, *„Tanúlt fülek és rongyon gyűlt munkák”*, Előadás a debreceni felvilágosodás-konferencián (1995. március).

4 BROICH, *i. m.*, 30–49.

5 ZENTAI Mária, *i. m.*, idézi a *Dorottya* e részletét, hozzátéve a plutarkhoszi történetet, miszerint Odüsszeusz és Diomédész Trója szennyvízcsatornáján keresztül lopta el a Palladiumot. Zentai Csokonainak a *Minden szerelmes katona* című versére is hivatkozik, amelyben az egyértelmű szerelmi várostrom leírásában ugyancsak megjelenik a trójai utalás: *„Magamnak is vagyok annyi Bátorságom, [...] / 'S ha a' nagy Ulysses Trója Fala mellett / A' Pallás Várából kifolyó vizellet / Allyukán bé menni hajdan nem szégyellett, / Mikor vitézkedni olyan Helyen kellett.”*

6 L. BARÓTI Dezső, *Csokonai „Dorottya”-ja = Uő, Írók, érzelmek, stílusok*, Bp., 1971, 204–240.

7 *Csokonai emlékek*, szerk. VARGHA Balázs, Bp., 1960, 218–219, illetve *Csokonai Vitéz Mihály minden munkája*, sajtó alá rend. VARGHA Balázs, Bp., 1973, I, 1111.

8 KILIÁN István, *Csokonai és Puky István barátsága*, 619 = *Déri Múzeum 1975. évi évkönyve*, Debrecen, 1976, 617–646.

9 BROICH, *i. m.*, 133.

10 Sterc: *„Piritott lisztből vagy burgonyából stb.-ből készült ételfajta”* (1798), *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára III*, Bp., 1976, 601. Vö. *der Sterz* (német).

11 BROICH, *i. m.*, 53, 119, és Ian JACK, *Augustan Satire. Intention and Idiom in English Poetry 1660–1750*, Oxford University Press, Oxford, 1965, 77–96.

12 L. JULOW Viktor, *Szatíra-e a Dorottya*, It, 1974, 399–410, illetve Uő, *Csokonai Vitéz Mihály*, Bp., 1975, 186–187.

A centralista csoportosulás kezdetei

1. Új baráti szövetségesek

A centralista körnek Eötvös József és Szalay László baráti kettőse volt a magva. E közös szellemi műhely akkor kezdett csoportosulássá válni, amikor ők ketten megindították folyóirat-vállalkozásaikat. Ennek nyomán az 1830-as évek vége táján két új baráti szövetséggel gyarapodott ez a kettős: Trefort Ágostonnal és Lukács Móriccal. Trefort már a centralisták első folyóiratában, a „Themis” (1837–1839) című jogtudományi közlönyben is közreműködött, Lukács viszont csupán a következő vállalkozásban, a Budapesti Szemle két kötetében (1840) szerepel majd. Eötvös és Szalay duója az ő csatlakozásukkal kezd önálló együttesé szerveződni, sajátos politikai szerveződéssé válni. Amit azontúl ők négyen írnak és mondanak, azt már egy önállósulni kezdő eszmei platform képviselőiben teszik – jöllehet a többi ellenzéki reformertől egyelőre csak az különbözteti meg őket, hogy jövőkéjükben a nemességnek jóval kisebb szerepet szánnak.

A társak egymásra találása a következőképpen történt. Lukács Móricot Eötvös és Szalay már ifjúkoruk, levelezésük tanúsága szerint legkésőbb 1836 májusa óta ismerték.¹ Ekkor azonban kapcsolatuk még nem terjedt ki eszmei síkra. Barátságot először Trefort és Lukács kötöttek 1837 elején. Előzőleg látásból már ismerték egymást: 1834 tavaszán ugyanis mindketten jelen voltak a Nemzeti Casinóban rendezett egyik hangversenyen. (A találkozás színhelye mindkettejükre jellemző.) Lukács azután bemutatta Trefortot Szalaynak, majd Trefort 1837 őszén Marczibányi Livius házában Eötvössel is megismerkedett.² Emlékirata szerint a következő esztendőben már sok kellemes órát töltött el az Eötvös-házban.³ Éppoly sírig tartó barátja lett Eötvösnek, mint Szalay, sőt utóbb sógori kapcsolat is szorossá tette barátságukat – Rosty Albert földbirtokos leányait vették el mindketten.

Lukáccsal a centralisták ismeretsége akkor erősödött eszmetársi szolidaritássá, amikor Szalayék új vállalkozásaikat, a Pesti Műegyletet, illetve a Budapesti Szemlét szervezni kezdték, azaz 1839 első hónapjaitól kezdődően. Lukácsot azonban nem érdekelt annyira a politika, mint a három barátot, alkata is visszahúzódóbb volt az övékénél, céljaikat illetően sem fog mindenben egyetérteni velük. Ezzel együtt főbb törekvéseik legnagyobb részét illetően egy életen át hú fegyvertársuk lesz.

Trefort személyében viszont teljes elkötelezettségű szövetségessel gazdagodtak. Négy évvel volt fiatalabb Eötvösnél és Szalaynál, azok már ismert írók voltak akkor, amikor ő fellépett. Kezdetől fogva elfogadta hát szellemi felsőbbségüket. Barátságuk nagyon sokat jelentett az ő számára: a honorácior származású, egyedül képességeire támaszkodó fiatalembernek, ki saját bevallása szerint túl büszke volt ahhoz, hogy „magát az arisztokrata társaságba becsempéssze”, szellemi hazát adott Eötvösék együttese. Azok pedig az ő személyes élményeiből, értelmiségi életsorsa jellegzetességeiből profitálhattak: Trefort nemcsak és elsősorban nem eszméinek hajtóereje, hanem társadalmi helyzete alapján vált a rendiség ellenfelévé.

Nem volt könnyű ifjúsága. Annál is inkább nem, mert egy felhőtlen, anyagi jólétben eltöltött gyermekkor után tizennégy esztendő korában napok alatt tragikusan magára maradt: az 1831-es kolerajárvány egymás után elpusztította szüleit és nagyanyját.⁴ Ehhez járult az idegen származás tudata: nagyapja került Magyarországra, katonarvosként, egy vallon ezreddel, valamikor a XVIII. század második felében.⁵ Apja seborvos lett Homonnán, az eldugott Zemplén megyei faluban. A gyermek Trefort iskoláit is itt kezdte, a falusi népiskolában, éveken át járt együtt a jobbágygyerekekkel. Első élménye, hogy azokat verik a tanítók, órá viszont tekintettel vannak.

Öntudatra ébredésének következő állomása Eperjes volt, hová kilencesztendő korában német szóra vitték. A gyermek számára nagy lehetett a kontraszt Homonna és Eperjes között. Az utóbbi ugyanis polgárosult műveltsége, lakóinak életstílusa révén megközelítette egy nyugat-európai város színvonalát.⁶ Nyoma sem volt itt az országban oly általános vidékiességnek: magas kulturális szintű polgárság és polgárosuló nemesség élt a városban. Eperjes iparosodó és nagyfokú kereskedelmi tevékenységet folytató település volt, 1845-ben már több mint 1200 iparúzó dolgozott falai között. Fejlettségére jellemző adat, hogy több orvos működött itt, mint másutt egész vármegyében. A város nyomdával, kórházzal, árvaházzal rendelkezett, magyar színtársulat vendégszerepelt benne, sőt 1833-tól állandó színháza is lett. Kétségtelen, hogy az akkori Magyarországon – a többi vidéki településhez viszonyítva – sehol sem találkozunk ilyen szélesen kifejlett, igényes polgári réteggel.

A polgári mentalitás részeként Eperjesen érinthette meg Trefortot – 1835-ben joggyakorlatra is ide ment vissza – a művészet szeretete is. Annál is inkább, mert hamarosan ismerősei, illetve barátai közé számíthatta Henszlmann Imrét és Pulszky Ferencet – a hazai esztétikai gondolkodás két úttörőjét.⁷ Az eperjesi polgárság magas életnívójának jele volt a városi építkezések nagyarányúsága és szépsége. A XV. század végétől kezdve egész sor műalkotásszámba menő középület emelkedett Eperjesen. E városban Trefort naponta láthatott olyan magasrendű építészeti produktumokat, mint a híres Szent Miklós-templom, mely mai napig a csúcsíves építkezés egyik gyönyörű megvalósulása a Kárpát-medencé-

ben. Eperjesen állott a magyarországi reneszánsz művészet egyik legszebb emléke is, a Szent Miklós-templom vörös márványból készült keresztkútja. Annyi bizonyos, hogy Trefort Eperjesen kezdett urbánus és művészetkedvelő lélekké válni. Több mint egy évtized múltán, amikor 1839 nyarán ismét ellátogatott Homonnára, már „sivatag”-nak nevezte azt, a városba kíváncszott, hol mindennap hozzájuthat újságjaihoz és a polgárosult életforma más jótéteményeihez.⁸

1829 őszén a fiú Sátoraljaújhelyre kerül retorikára és magyar szóra. Vonzalma a könyvek iránt elmélyül, egyre többet tanul. Itt éri a lengyel forradalom híre, nagy rokonszenvet váltva ki a kamaszfiúból.⁹ A parasztfelkelésről Homonnán értesül, s ez számára nemcsak egyéni tragédiája miatt válik emlékezetessé. A tömegmozgalom tőlük mindössze két mérföldnyire tört ki, s a fiatal Trefortnak nemcsak a jobbágyok félelmetes öldöklését kellett átélnie – a kassai katonaság mentette meg őket –, hanem a megtorlást is. Hivatali gyámja ugyanis elvitte Varannóra, hol a statáriális bíróság a fellázadt parasztonkon ítélkezett. Arra kényszerítette a gyermekeket, hogy végignézzék kilenc paraszt kivégeztetését. A gyermekekre pedig e hóhérszenet oly ijesztő hatást gyakorolt, hogy szinte belebetegedett. „Ez félelmetes vérbíróság volt, ahol nem jogról és igazságról, hanem bosszúról volt szó” – állapítja meg negyedszázad múltán is Trefort.¹⁰

A bajban annyiban szerencséje volt, hogy elnyerte Csáky Petronella grófnő, az „árvák anyja” támogatását, kinek segítségével folytathatta tanulmányait – előbb Egerben, majd Pesten. Ezzel együtt tudatára kellett ébrednie annak, hogy az életre fokozottan fel kell készülnie. A személyes hátrányokat még inkább munkával, stúdiumokkal, önépítéssel próbálja hát nivellálni. „Az igény a tudásra, magam kiművelésére, s általuk egyfajta karrier elérésére nagyon erős volt bennem” – írja utóbb erről az időszakáról.¹¹ Immár franciául is tanul, éjjel kettőig, háromig görnyed könyvei fölött. Hozzákezd az angol és az olasz nyelv tanulmányozásához is.

Az 1833 nyaratól-őszétől kezdődő hónapok nagy könyvélményeket tartogatnak a kamaszfiú számára. Mindenekelőtt Mignet forradalomtörténete volt rá alakító hatással, liberális meggyőződése fontos impulzusokat nyert innen. Ekkori eszmei fejlődéséről Trefort maga ad pontos helyzetképet: „...A francia forradalom története Mignet-től az első francia olvasmányom volt: s egyáltalán; ez volt a francia forradalom első módszeres ábrázolása, amit olvasni kezdtem. A benyomás nagyszerű volt. Ehhez társultak a természetjogi stúdiumok, Rousseau és Voltaire írásai, az utazás az Egyesült Államokba, Schiller művei. Kialakult politikai látóköröm, ami éles ellentmondásban volt a fennálló renddel, s ezzel egyidejűleg bensőségesen lelkesedtem a nemesért és a szépért. Bepillantást nyertem mind a magyar közjogi felfogásba, mind Ausztria és hazám politikai berendezkedésébe. Hogyan fogadhattam volna szimpátiával azokat a privilégizált állapotokat, amiket csak a nemesség élvezett?”¹²

Mignet műve, az *Histoire de la révolution française* (1824) a Gironde szellemiségének összegzése volt – éppúgy elítélte a francia udvar korlátolt konokságát, mint a jakobinus diktatúra szektás fanatizmusát. Értelmezése szerint 1789-től kezdődően két forradalom játszódott le francia földön, amelyek közül az elsővel teljesen azonosult.¹³ Trefort leginkább azt a felfogást sajátította tőle el, amelyet Eötvösök a restauráció történetírásának más nagyjaitól, Guizot-tól, Augustin Thierry-től stb. hasonlítottak át (utóbb ő is sok tanulsággal olvasta azok műveit): nevezetesen, hogy a reformok elodázása forradalomhoz vezet, a társadalom bajain csupán az segíthet, ha a kiváltságos osztályok előjogaikról lemondanak. Emellett Mignet arra tanította magyar olvasóját, hogy a hatalmat a művelt középosztály kezébe kell adni, mert főképpen az képes gondoskodni a reformok békés megvalósításáról. A francia forradalom történetének vezérelve volt az a gondolat is, amely Trefort egész jövőendő életművét áthatja majd: szabadság nincs rend nélkül, mint ahogyan rend sem képzelhető el szabadság híján. A szélsőségek viszont katasztrófához vezetnek, a rögeszmékhez való ragaszkodás szintúgy, a tömeg zsarnoksága éppoly káros, miként egyetlen emberé. Aki a kor szükségszerűségeinek ellenáll, azt Mignet szerint a kor félresöpri, a kormányzásnak meg kell felelnie a „dolgok erejének”, azaz a polgárok akaratának, különben semmivé válik.

1833-tól kezdődően a fiatalember Széchenyi fő műveivel is megismerkedik. Róla már két évvel korábban hallott, a *Hitel*t is látta, akkor azonban még nem olvasta. Visszaemlékezése szerint azóta vágyott megpillantani őt. Mindazt, amit ez idő tájt a világirodalom és a világgondolkodás nagy alkotásaiból elsajátított, most a *Hitel* és a többi Széchenyi-mű segít számára „lefordítani” a hazai valóság nyelvére. Önépítő távlatot éppúgy nyújtanak, mint társadalmi elszánást. A *Hitel*ből nyeri a közgazdaság iránti érdeklődés első impulzusait, első gazdasági tanulmányában is érezhető lesz Széchenyi hatása.¹⁴

Ekkori olvasmányainak hatására Trefort mindinkább fokozza stúdiumait: a jog kétévnyi anyagát egyetlen esztendő alatt végzi el. Saját bevallása szerint mielőbb szabad akart lenni, s Amerikába kivándorolni. Ez az utóbbi elhatározása sokatmondóan jelzi szellemi fejlődését. 1835-ben már valóban utazhat is – igaz, egyelőre csak Bécsbe. A császárváros igen jó benyomást kelt benne, először fordul meg európai rangú képtárakban, a Belvedere és a Liechtenstein Palais gyűjteményeiben. Pozsonyban eljár az országgyűlés üléseire. Az ottani lárma, rendetlenség nincs rá jó hatással.¹⁵ Megszerzi tehát első tapasztalatait a rendi közjogi mechanizmus működéséről. Bécsi útja alkalmával megismerkedik Pulszky Ferencsel és annak nagybátyjával, Fejérváry Gáborral. Ebben az évben Trefort Eperjesen van ismét, itt tölti a juratéria idejét – sokat van együtt Pulszkyval. Együtt olvassák Byront, Victor Hugo-t, Dumas-t, sokat lapozgatja ez idő tájt Goethét és Heinét is, főleg az utóbbi gyakorol rá hatást. S Pulszky ráveszi egy új nagy európai utazásra is.¹⁶

Fejérváry Gáborban pedig nagy műveltségű, igazi européért ismerhetett meg Trefort: független gondolkodót, a polgári társadalom hívét, ki unokaöccsének emlékezése szerint „egészen az újkor embere volt”.¹⁷ Emellett amatőr régész és műgyűjtő, a műkincsek szerelmese, gyönyörű régiséggyűjtemény birtokosa – olyan értelmiségi, melynek elterjedésétől várta utóbb Trefort a hazai jövőt. Azt a nyugati kultúrát képviselte a magyar parlagon, amely felé hamarosan ő is elindul.

A fiatalember 1836. április 3-án kelt útra. Homonnáról Kassára szekerezett, majd diligence-szal utazott tovább Pestre, innen pedig Bécsbe. Május 9-ig maradt itt, ekkor pedig gyorskocsin folytatta útját Prágába, Teplitzbe, Drezdába, Lipszbe, Berlinbe, Hamburgba. Innen előbb Angliába tervez utazást, majd kiszélesíti terveit: Lübeckben gőzhajóra száll, és előbb a cári birodalmat látogatja meg. Szentpétervári és moszkvai hetek után Finnországot keresi fel, majd Svédországba megy át, utóbb Koppenhága, Lübeck, Hamburg érintésével London felé tart. Augusztus 2-án érkezik a brit fővárosba. A szigetországban töltött két hónap alatt számos körutat tesz Skóciában is. Liverpoolban csak egy idősebb útitársa beszél le arról, hogy átkeljen az óceánon New York felé. Október elején Hollandiában és Belgiumban, majd német városokban időzik. November elején jut el Párizsba. „Itt nemcsak jól éreztem magam – írja életrajzi feljegyzéseiben –, hanem sok mindent láttam és sokat tanultam.” December 18-án Dél-Franciaországba utazik, majd januárban Marseille-ben ismét hajóra száll Genova, Milano, Velence, Trieszt felé. Tíz hónap után, 1837. február 7-én, épp huszadik születésnapján érkezik haza Pestre.¹⁸

Utazása mérlegét ő maga vonta meg nem is egyszer, felsőfokban magasztalva annak jótékony hatását. 1856-ban így emlékezett meg róla: „Ez az utazás rendkívüli módon jó hatással volt rám, elősegítette érésemet, és évekkal öregbített. Mint ifjonc mentem el, s mint férfi jöttem meg. Gyakorlati érzékem kifejlődött, s nemcsak látóköröm tágult, de külső megjelenésem is finomodott, és megtanultam megérteni a világot és az embereket.”¹⁹ 1882-ben pedig a következőképpen összegezte egykori tapasztalatait: úgy utazott el „mint ábrándozó fiú, ki az hitte, hogy a magyar társadalomban nem fog maga számára helyet találni, ki az ország sorsa iránt is desperált és sok állami tényező létjogát nem értette, s a tényekkel megalkudni nem tudott”.²⁰ S úgy jött vissza, mint józan fiatal ember.

Hazatérve immár Pesten telepszik le, időlegesen hivatalt vállal, mellette történelmi ismereteit mélyíti el. Előbb történésznek készül („Thierry és Guizot történelmi munkái nyitották fel a szememet a történelem lényegére” – olvashatjuk emlékiratában), majd 1838-ban pénzügytannal és nemzetgazdaságtannal foglalkozik.²¹ Hamarosan egyike lesz idehaza azon keveseknek, akik a közgazdaságtanhoz értenek.

Az utazás megérleli benne a tollforgató embert is. A Grand Tournak két részletét örökíti meg egy-egy útirajzban. Az elsőt, a velencei örmény kolostorról,

hazatérése után öt hónappal publikálta (*Szent Lajos szigete Velencében*. Társalkodó, 1837. VII. 8.), a másodikat, az oroszországi élményeket összefoglalót, két évvel később (*Utazási töredékek az 1838-i Árvízkönyvből*).²² Az Európa két végpontjáról készített tudósításokat a műkincsek és a társadalmi berendezkedés azonosságán kívül összefűzi, hogy az utazó a velencei szigetkolostorban és a „Néva jegén”, valamint a Kremlben egyaránt az Európától való elkülönülés, a nemzeti autarkia és a nacionalista gőg károságát érzékeli, s a nyugati műveltség áthasonításának szükségességére eszmél rá erőteljesen. Felismeréseiben nyilván közrejátszik a francia restauráció történetíróinak hatása, az európai nemzetek összetartozását hirdető tanítása is.

A velencei szigetkolostor azonban Trefort számára nemcsak a fejlődéstől elzárkózó örmény nép balsorsát példázza, hanem az ezzel immár szembeszálló örmény katolikusok elszánt küzdelmét is. A cári birodalom viszont maga a pangás, a despotikus uralom előidézte mozdulatlanság az ifjú európai utas szemében. Beszámolója minderről annál értékesebb, mert reformkori utazóink közül ő az egyetlen, aki ilyen messzire is elment, s mivel megfigyeléseivel igazolta azoknak az ellenzéki politikusoknak a szorongását, akik ekkor már egyre növekedő mértékben tartottak a cári önkényuralom terjeszkedésétől. Trefort számára már a kronstadti megérkezés kiábrándító: a mérhetetlenül lassú útlevélvizsgálat, a bürokratikus ügyintézés, a poggyászok átkutatása, a magukkal vitt könyvek lepecsételése. Fokozza kedvetlenségét a „nemzeti dagály és hiúság” megannyi látható jele, hiszen e külsőségek az elzárkózás szelleméből fakadnak és arra hatnak vissza. Idegenkedését némiképp rávetíti Pétervár és Moszkva építészeti alkotásaira is, azokat a valóságosnál kedvezőtlenebbül értékelve. Elítéli azt is, hogy a színházak Pétervárott nem a nemzeti életből fejlődtek ki, hanem csupán mulatóhelyül szolgálnak a főrangúaknak.

Emberi személyiségeket Trefort a despotikus rendszerben nem képes érzékelni: hitelesen jeleníti meg, hogy orosz földön a gigantikus hivatalos törekvések mögül hiányzik a lélek, a szabad kezdeményezés. Kifejezésre juttatja, hogy ott csupán egyetlen akarat érvényesül. Pétervárott nem lát vidám embertömeget, csupán „bús csend” az, ami körülveszi. Nem csoda, hogy a cárizmus ezernyi rendszabályába ütköző utazó örült, amikor végre maga mögött tudhatta a mindenható atyuska birodalmát.

A külföldtől való elzárkózás elleni tiltakozás nemcsak a nagy európai utazás tapasztalatainak következménye volt Trefortnál, hanem egyszersmind reagálás is arra a nagyszabású cikksorozatra, amelyet barátja, Pulszky Ferenc 1838–1839-ben *Eszmék Magyarország történetének philosophiájához* címmel az Athenaeumban megjelentetett.²³ Pulszky munkája ugyanis kifejezetten a nemesi történet-szemlélet eszmei sablonjait összegezte, a nemzetet a nemesi mentalitással azonosította. A nemességet változatlanul a szabadság, függetlenség stb. fundamentumának tekintette, bajaink, gondjaink okozójának pedig főképp az idegeneket,

s szerinte a történelem nemzet és király ellentétében ragadható meg igazán. A nemzeti eszmét szembeállította a haladással, a külföldi hatások szerinte megromtják a nemzetet. Pulszky a magyarságnak oly szupremáciájára építi fejtegetéseit, amely az elzárkózást propagálja, s a magyarságot szembeállítja az országban élő, más etnikumokkal.

Mindez a német romantikusok egy részére is visszavezethető történetértelmezés éles ellentétben állott azzal a felfogással, amelyet Trefort az új francia történetírók nyomán magáénak vallott. 1839 folyamán a Társalkodóban írott öt cikkében is szembeszállt – hol közvetlenül, hol közvetve – ezzel; hozzákezdve általuk politikai publicisztikájához. Amit ugyanis ez írásokban kinyilvánít, legalább annyira a politika időszerű gondolköreihez tartozik, mint a történetíráshoz. Főképp Pulszky egyoldalú múltértékelését és a nemzetiségektől, valamint a külföldtől való elzárkózását vitatja. *Elmélkedések a történettudományról* címmel arról szól, hogy a régi történetírás a középkorral sírba szállt, az új történettudománynak minden emberi viszonyra ki kell terjednie, a jelenlegi alakulások csíráját, az uralkodó eszmék magvát és lépcsőnkénti fejlődését szükséges kimutatnia.²⁴ Trefort Guizot és Augustin Thierry útmutatásai nyomán annak megismertetését kívánja a történetírástól, hogy „a népek összes részosztályai miképp éltek, szenvedtek, szerettek és gondolkodtak”. A nemesség múltja helyett tehát őt a dolgozó rétegek historikuma érdekli. Mielőbb szeretne olvasni egy életnek megfelelő magyar történelmet, melynek szerzője – s ez szintén új vonás – arról sem feledkezze el, hogy „több nép lakja honunkat, s hogy a nem-magyar népségeknek is igénye lehet a történetre”. Azt kívánná, ha elválás és elnyomás helyett a népek, nemzetek egymás mellett élése következne be a Kárpát-medencében. Figyelemre méltóan türelmes állásfoglalás ez a nemzetiségi kérdésben, kár, hogy sem a cikk szerzőjénél, sem a többi centralistánál hosszú ideig nem lesz folytatása.

A fiatal Trefortnak *Augustin Thierry* a történetírói ideálja. Róla készített portréjában az új történetírás hatékonyságát a képviselési rendszer és a szabad sajtó működésével hozza összefüggésbe, s a kor eleven áramába való bekapcsolódástól teszi függővé a történelmi művek sikerét: „...csak az, ki korának irányait felfogja s élő ideáért él, láthat saját valóságos színökben múlt idöket”.²⁴ Nem ért egészen egyet az idősebbik Thierrynek azzal a felfogásával, amelyet az *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (1825) című művében kifejtett – közelebbről azzal a nézetével, mely szerint az új Európa létét a nemzetek ellentétének köszönheti. Trefort szerint a normann hódítás jótékonyan egészítette ki Angliában a szász civilizációt. Ugyanakkor nagyra értékeli azt, hogy Thierry a néptömeg históriáját igyekszik megírni, hogy bemutatja, milyen tüzzel vívtak szabadságjogaikért az egykori laoni, rheimsi stb. községek egy-szerű polgárai.

Mi tehát szerinte a kor „iránya”? Trefort válasza: a polgárosodás. A pályakezdő fiatalembernek ez a kulcsszava. A *polgárosodásról* cikkezve azt az emberi történelem legfontosabb céljának és rendeltetésének nyilvánítja, az állam és a társadalom fő hivatásának, s rajta a társadalmi állapotok javítását és az egyének tökéletesedését egyaránt érti.²⁶ Azaz: a polgárosodásnak nála szinonimája a fejlődéseszmé és a haladáselv. Leszögezi, hogy sokat hoztak már létre az egyes nemzetek, de végtelen sok megvalósítandó dolog hátra van még. Trefort szerint el kell érni azt, hogy az ész uralkodjék a butaság és az anyag fölött.

Cikkeinek szemléletét az is rokonítja a centralistákéval, hogy a polgárosodás eredményeként az újkori Európa vívmányait jelöli meg. Elkülöníti ezt az antikvitás polgárosodásától, mivel „Amaz egy népre s egy ország határai közé vala szorítva, a népeket hódításokra ösztönzé; az emberek egyenlőségét nem ismerte el; a szolgaságot törvényes állapotnak s a munkát a szabad férfira nézve becstelennek tartá.” Ez az elhatárolódás tehát politikai programot is körvonalaz Trefortnál, olyan polgárosító célok megjelölésére szolgál, amelyet a kereszténység embereket, népeket, nemzeteket összeforrasztó szellemiségéből vezet le. Az egyes európai nemzeteknek szerinte megvan a maguk humanizáló-civilizáló feladatkörük. Politikai intézmények terén Anglia a példaképe, társadalmi érintkezésben Franciaország. A cikkíró arról is meg van győződve, hogy a polgárosodás Ázsiában is előre fog haladni – várhatóan a szlávok közvetítése által.

A népek, nemzetek kölcsönös érintkezésének szenteli Trefort következő két írását is. *Kelet befolyása az európai polgárosodásra* címmel arra hívja fel a figyelmet, hogy Kelet országai nagy befolyással voltak egykor az európai civilizációra, s mivel a polgárosodás egyik nemzetről a másikra száll, könnyen lehet, hogy hazánk a Duna és a gőzösök útján a Nyugatot szorosan össze fogja kötni a Kelettel. Most Európán van a sor az adósságot Keletnek lefizetni – hirdeti Trefort.²⁷ 1849 után Kemény Zsigmond fogja képviselni ezt a koncepciót. A *nép-vándorlásokról* című cikkében pedig – melyet A. H. L. Heeren, a kor neves német liberális történésze nyomán alkotott – Trefort elvileg foglal állást ismét amellett, hogy az idegen országokkal való kapcsolat mennyire kitágítja az emberek látókörét, jótékonyan változtatva meg egész életvitelüket is.²⁸ Amit azután erről szentenciózusan megfogalmaz, az teljesen egybehangzik a centralisták ítéletével: „...látták, hogy nem minden olyan, mint otthon, s hogy nem mindennek kell olyannak lennie”. Eltökélt liberális, sőt egyes saintsimonista elvekkel rokonszenvező állásfoglalásáról tanúskodik az a kiadatlan levele is, amelyet Trefort 1839. július 24-i keltezéssel Szalaynak küldött. Nézete szerint „...a társaság jogosítva van nemcsak minden birtokra adót vetni, de minden embertől is munkát követelni”.²⁹ A „herék létét” a társadalom számára tűrhetetlennek minősíti.

Levele írásakor már ő is telítve van cselekvésigénnyel, közlésvágygal. Nem kell már sokáig várnia a jelentékeny fellépésre.

Ha Trefort self-made-man volt, ki – Csáky grófnő segítségével kívül – csak önmagára támaszkodhatott, s kit így az élet már korán megedzett, úgy Lukács Móric e típusnak teljességgel ellentétéként nőtt fel. Jómódú birtokos középnemes apa és gazdag pesti háztulajdonos anya gyermekeként született 1812-ben, Pesten, így anyagi gondjai sohasem voltak.³⁰ Gyermekeveiről, ifjúságáról keveset tudunk, amit erről ismerünk, arról csupán 1840 augusztusában papírra vetett önéletrajza alapján van tudomásunk. Gyulai Pál által készített biográfiája, majd minden más újabb feldolgozás ezen az önéletrajzon alapul. Maga Lukács írja öregkorában, hogy életének vezérelve volt: „Qui bene latuit, bene vixit.”³¹

Gyermekkorát részben a fővárosban, részben apja bresztováci birtokán (Temes megye) töltötte. Féltő szeretettel nevelték, Gyulai meg is jegyzi, hogy anyja túlságosan is gondot viselt reá. Általában szülei semmi pénzt sem sajnáltak fiuk neveltetésére. Magánúton, nevelőtől nyert oktatást, kinek társaságában már kora ifjúságában több ízben is külföldön utazhatott.³² Járt Alsó- és Felső-Ausztriában, Sziléziában, Morva-, Cseh-, Szász- és Poroszországban. Ezek szerint Lukács számára kezdettől fogva mindent megadott az élet – későbbi félénksége, visszahúzódása, akaraterejének gyöngesége feltétlenül összefügghet ezzel.

A család németül beszélt – akárcsak a többi centralista esetében –, így Lukács előbb ismerte meg a német, a francia és az angol irodalom alkotásait, mint a magyarét, első irodalmi kísérleteit is németül írta. Már 7–8 éves korában Shakespeare történelmi drámái voltak a legkedvesebb olvasmányai. Mellettük sorra megismerkedett Goethe, Schiller, Cervantes, Calderón alkotásaival is, viszont Zrínyi, Kazinczy, Berzsenyi, a két Kisfaludy, Vörösmarty művei ekkor még alig kerültek a kezébe. Olvasta továbbá a görög és a latin klasszikusokat is, valamint történettudománnyal, közgazdaságtannal és filozófiával is foglalkozott. Korán igen széles körű műveltségre tett szert tehát. Ebben nagy nyelvtudása is segítette: franciául, angolul, olaszul és spanyolul egyaránt megtanult.³³

A magyar irodalomra Toldy *Handbuchja* révén, 1828-ban, tizenhat esztendőskorában lett figyelmes. Ő maga úgy vall erről, hogy találkozása a magyar költészettel olyan volt, mintha egy új világrészre, vagy egy ismeretlen szigetre bukkant volna. Beszélte ugyan a magyar konyhanyelvet, ám az irodalmi nyelvet még meg kellett tanulnia.³³

Iskoláinak elvégzése után, 1831-ben Krassó vármegyében tiszteletbeli aljegyzőnek s Temes, Csanád és Csongrád vármegyék táblabírájának választották, utóbb 1836-ban pedig a nádor Pest vármegyében nevezte ki tiszteletbeli aljegyzőnek. E hivatalokat azonban csupán rövid ideig viselte. Nem volt semmi kedve a megyei szerepléshez, s miután 1832-ben anyjával együtt visszaköltözött Pestre, mindinkább a független értelmiségi életét élte. Megtehetette – a család tőkéjének kamataiból s a Bécsi utca sarkán levő pesti ház (melynek harmadrésze anyjáié volt) jövedelméből gondtalanul meg lehet élni. Apjának 1837-ben bekövetkezett halála után állást, pozíciót már végképp nem vállalt. Önéletrajzában írja, hogy

ebben az időben visszatért „szokott független életmódjához, ez ólta semmi hivatalt nem viselt”.³⁵ Gyulai Pál reflexiója erről: „A magyar írók között alig volt függetlenebb helyzetű ember, mint Lukács, egészen a tudománynak, irodalomnak s a közügyeknek élhetett.”³⁶

Irodalmi pályája műfordításokkal indult: az 1829-es *Koszorúban* közölt fordításokat a görög antológiából. Barátja, Bertha Sándor költő, az 1832–36. évi országgyűlés kerületi naplójának közreadója közvetítésével 1830 táján jelentkezett az Athenaeum triászánál, akik pártfogásukba vették. Mindenesetre 1830-ban már tanulmányt adott át Vörösmartynak a Tudományos Gyűjtemény számára az „álló hadak”-ról, amely azonban a cenzúra tilalma folytán nem jelenhetett meg. A cenzúrai eltiltás ténye pedig eleve támpontot ad számunkra Lukács ekkori politikai orientációjára vonatkozólag. 1830-as keltezéssel két levele is fennmaradt – Vörösmartynak, illetve Bertha Sándornak címezve, amelyekben a tizennyolc esztendő fiatalember meglepő politikai érettségről tesz tanúságot, a maradi, illetve a forradalmi szélsőséget egyaránt elítélő liberális reformerként mutatkozik be. E leveleiben először ad hangot azoknak a félelmeknek, amelyeket utóbb – a negyvenes évek során alkotott –, fontos tanulmányaiban a szociális kérdés elhanyagolása, a pauperizmus, a munkásnyomor kapcsán drámai erővel fogalmazott meg. Korai levelei olyan szellemi-közéleti diszpozíciókat árulnak el, amelyek évtizeddel később a centralisták társává teszik Lukács Móricot.

A Vörösmartynál jelentkező fiatalember arra a fenyegető veszélyre hívja fel a figyelmet, amelyet a társadalom méhében érzékel.³⁷ Ennek megelőzésére kívánja bírni polgártársait, noha nem hiszi, hogy az ő gyöngye szava „a Hazánkban oly szükséges Reformációt” eszközölhetné. A júliusi forradalom időszakában, amikor a haladás emberei idehaza is telve voltak reményekkel, Lukács meglepően tragikus evokációval, némiképp látnoki szuggesztivitással szólal meg: „...Sötét felhők tornyosulnak felettünk! Pusztító vihart rejtenek el méhökben! Lábaik alatt inog a föld!!!” A Bertha Sándorhoz 1830. október 26-án intézett levél azután pontos indokolását adja a fiatal Lukács aggodalmainak, szenvedélyes haraggal felvázolja benne a hazai politikai helyzetet is, az olvasó elé vetítve azt a vészt, amely rövidesen bekövetkezhet – abban az esetben, ha a nemesség továbbra is vonakodik attól, hogy rálépjen a reformok útjára.³⁸

A levélíró azzal kezdi közlendőit, hogy a hazai dolgokkal megelégedni lehetetlen. Elutasítja a rendi politizálás módszereit, mindazt, ami az 1830-as diétán történik. A feliratban éppúgy, mint az arra adott királyi válaszban, valamint az országgyűlési beszédekben undorodva olvasta az „Avita Constitutio” szüntelen emlegetését. „Még nem mentünk előbbre?” – kérdezi megbotránkozottan. Ezt követően – a közelmúltra, a júliusi forradalomra emlékezve – haragja, dühe sodróan tör elő az ifjú lélekből: „Most, mikor az egész világ vérét ontani kész új szabadságoknak, a természet szent törvényeivel és korunk felvilágosodott szellemével megegyező szabadságoknak megnyeréséért; most ezek az elavult

előítéletekben megrozsdásodott arisztokraták csak mindég régi constitutiójokat, setéségbn okoskodó századoknak fonák szüleményét akarják fenntartani?” A felháborodott helyzetértékelést Lukács lángoló, az olvasóban rémületet kelteni szándékozó mementója kíséri – egyszerre jósolva meg Európában a proletárok felkelését és idehaza a jobbágyforradalmat: „Én azon véres harcokban, melyek Európa nagy részét zavarba döntik, és hihetőleg nemsokára a fél világot tűz-zel-vassal fogják pusztítani, véres, nagy betűkkel írva látom a korunkbeli szellem nagy postulátumait: Szabadságot! Törvény előtti egyenlőséget! ez kívánsága a nemzeteknek, ezt, ha jó móddal meg nem nyerik, erővel vívják ki magoknak.”

A kifakadás tetőpontja ezután következik. Lukács egyszerre ad programot és fenyegeti a habozókat: „De nem Revolutiót kívánhat a Szabadság valódi barátja! Ez a sok vérontás megmocsolja a szabadság szent ügyét! Reformáció! Csendes Reformáció, ez jelszava a jobb résznek, ez az egyetlen sikeres orvosság a háborgó elmék csillapításokra. – Szörnyű a nép haragja! Véresen bosszulja meg sértett igazát!... Dózsa napjaira emlékeztessük-é azokat a Méltóságos és Ttes Urakat, akik finomabb agyagból készülteknek vélvén magokat, nyugodt lelki-ismérettel az utolsó vércseppet is kicsikarják nyomorult jobbágyaikból? Vagy talán nem is térhetnének vissza azon véres napok? – Ha az emberiség, ha a közvélemény javallatjai iránt siketek is Nemeseink, talán megrendülnének, ha valamely jó hazafi, nem félvén a hatalom haragjától, eleikbe tartana egy tükröt, melyben kastélyaiknak füstös romjait, vérben fetregő, a népdühnek feláldozott gyermekeiket látnák!” Írja mindezt Lukács esztendővel az 1831. évi parasztfelkelés és több évvel Kölcsey, Horváth Mihály, Eötvös és mások hasonló szellemű megnyilatkozásai előtt!

A harmincas évek folyamán az irodalom, közelebbről Byron és Bulwer alkotásainak tolmácsolása köti le az elégedetlen fiatal lélek energiáit. Annál is inkább, mivel Vörösmartyék megnyitották fordításai előtt az Aurora és az Athenaeum köteteit. Ezekben, továbbá a Társalkodóban és a Budapesti Árvízkönyvben összesen tíz Byron-fordítása jelenik meg: szinte kivétel nélkül a lázadásnak, az adott világrénddel való éles szembefordulásnak, a diszharmóniának hangjai.³⁹

Mi vonzhatta ezt a szelíd, finom lelket a disszonancia és a meg nem alkuvás nagy költőjéhez? Feltehetőleg az, hogy Byronban oly alkati vonásokat méltányolhatott, amelyek belőle többé-kevésbé hiányoztak. Olyan karakternek érzekelte, amilyenné ő maga is válni szeretett volna. Lukács úgyszintén elvágyódott a maga létfeltételei közül, miként angol előde, ő is másként kívánt gondolkodni és érezni, miként amaz. Byronban feltalálta azt a „protestáló vétó”-t, amelynek kimondására a hazai viszonyok közepette és saját visszahúzó alkata következtében nem volt képes elszánni magát. A *The Dream*, a *The Lament of Tasso*, a *Darkness*, a *Childe Harold*-részletek, a *Cain*, a *The Deformed Transformed* és a többi nagy byroni mű tolmácsolása révén Lukács is eltalált abba a „szellemi hazába”, amelybe idehaza hasztalanul vágyódott.

Másért is értékelnünk kell e Byron-átültetéseket. Bennük Lukács először éli át a „mindenek vesznek, tűnnek” erkölcsi kétségbeesését. Először jeleníti meg idehaza azt az élményt, hogy sarkaiból kifordult a világ, hogy az emberiség megrontja önmagát. Byronból ő a radikális ellenzékit fordítja magyarrá – olyfajta világtudat felé orientálódva, amely az akkori Magyarországon merőben új volt. Szakítást jelentett az akkori közgondolkodás alapját képező világgéppel, harmóniaigénnyel. Egy idehaza ismeretlen totális negációt, abszolút világfájdalmat szólaltat meg Lukács, s egy olyfajta öntudatot, mely nem hajlik meg senki előtt, még az Isten előtt sem.

Bulwertől a *The Pilgrims of the Rhine* című regény egyik részletét ültette át. Ehhez fűzött jegyzetében és *Mr. Edward Lytton Bulwer mint író* címmel ugyancsak a Társalkodó 1835. évfolyamában megjelent tanulmányában az irodalom feladatával, funkciójával kapcsolatos elgondolásait fejti ki.³⁹ Felfogása Szalay és Eötvös irodalomkritikai elveivel rokon – az ő ars poeticáját is a „tömegekre hatás” elve, a minél szélesebb körű írói publicitás igénye határozza meg. S egy olyfajta társadalombírói attitűd, amely kiváltképpen Eötvös regényírói munkásságában jut majd érvényre.

A Bulwer-regényrészlethez fűzött jegyzetében Lukács részben még Bajza Józsefnek *A román-költésről* (1833) című tanulmánya nyomán haladt, amikor a regényműfajt a következőképpen népszerűsítette: „Miként Homér idejében az eposz, Sophoklesében a dráma s a középkor különféle szakaiban az Amadis-féle lovagrománcok, a francia fabliau-k, Ariosto és Tasso regényes művei, s a német »Lied der Nibelungen«: úgy most az okoskodó román... a nemzeti élet, hiedelmek s intések tükre és vezére.” Bajza nézeteit továbbfejlesztve e megjegyzésekben megfogalmazódott az a polémia, amelyet évekkel később a fejlődés elvének alapján az úgynevezett eposzi és drámai korról mint az irodalom két korszakáról Szontagh Gusztáv és Toldy Ferenc folytattak. Bajza, illetve Lukács eltért viszont egymástól a műfaj funkciójának, tematikájának kijelölésében: az utóbbi a nemzeti élet változásainak, az új útra lépő kollektívum világának ábrázolásában látta a regény fő feladatkörét. Bajza értelmezésének középpontjában az egyén állott, Lukácséban a közönség. S Lukács nemzeten már főképp társadalmat ért: a „kor nyavalyái”-nak feltárását, „a jelenkor fonákságainak hű rajzolatát s korholását”. Olyan irodalmat kíván, mely mindennek bemutatásával a közönség többsége számára is nyújtana szellemi táplálékokat; „a káros előítéleteket kiirtva, hasznos ismérteket pedig népszerű alakban terjesztve utat törnének fontos és nélkülök talán nem is létesülendő társasági haladásra”.⁴¹

Az irodalom hegeliánus típusú, „népbarát” koncepciója még erőteljesebben nyilvánul meg Lukács Móric említett Bulwer-tanulmányában. Fejtegetéseiben irodalomnak és társadalomnak ugyanazt a szoros kapcsolatát találjuk meg, mint Eötvösnek Victor Hugóról írott tanulmányaiban, mindketten szintoly megvetően vetik el a francia klasszicizmust s hivatkoznak a romantikus kezdeményezésekre,

és a jelenkori élet ábrázolásának igénye, az irodalom erkölcsjavító-felvilágosító funkciójának hangoztatása nem kevésbé azonos náluk. Lukács Bulwert mindekelőtt annak „józan szabadelvű nézetei” alapján méltányolja, továbbá azért, hogy azok hirdetését akár elébe is helyezi a művészet esztétikai rendeltetésének: szerinte Bulwer kész volt inkább másodrangú író szerepét vállalva nagy körben haszonnal olvastatni, mint olvasatlanul kevesek által nagy tudós vagy költő gyanánt magasztaltatni.

A továbbiakban Lukács sorra értelmezi-értékeli az angol író egyes regényeit, s elemzéseiben újra hangot ad a jövőendő szociális forradalmaira vonatkozó aggodalmának – amennyiben a „divatos élet”, azaz a társadalom vezető rétegeinek álnokságán és szellemi alantasságán nem változtatnak. A *Paul Clifford* című regényről szólva egyenesen a társadalmi vulkán várható kitörését jósolja: szerinte Bulwer érdeme, hogy irtózó pillantást vet az ínség és a romlottság örvényébe, „melyben az angol népnek kivált londoni alosztályai fetrengenek, s megtöltött rettegéssel egy status nyugalmaért, melyben a veszedelem oly undok elemei halmozvák”. S Lukács itt Eötvös és a maga későbbi börtönjavítást célzó törekvéseit is előlegezi azzal a megállapításával, hogy Bulwer megjelenítése szerint a börtönök a bűn iskoláivá váltak, hogy az angol közvélemény a bűnelkövetők személyes helyzete folytán egyeseket akasztófára küld, másokat viszont köztekintélyhez juttat.

E tanulmány szerzője a monarchikus elv helyeslésében éppúgy osztozik a centralistákkal, mint abban, hogy a társadalom visszasságait szintén „a pénz és a vagyon szerfeletti bálványozásának” tulajdonítja. Az írók politikai szerepvállalásának propagálásával is az ő jövőendő pályaválasztásukat előlegezi: „...méltnán várhatjuk – írja Bulwer parlamenti tagságáról –, hogy nem kevés sikerrel fog haladni a nyilvános élet pályáján, mint a tudományokén, s hogy abban, kit most mint nagyhatású írókat becsülünk, talán nemsokára üdvös befolyású statusférfinak is fognak örülni, kik szívükön hordják az emberiség valódi javát.”

Tanulmányának megjelenése után egészen a centralisták új folyóirata, a Budapesti Szemle terve felmerüléséig, tehát 1839 tavaszáig Lukács csupán Byron-átültetéseivel jelentkezett a sajtóban. Ő maga adja meg ennek visszaemlékezéseiben az okát: „Írói dicsvágy... nem ösztönzött soha; ami keveset, barátaim unszolására írtam.”⁴² A húzódozásnak Lukács önbizalomhiánya, egész életén át megnyilvánuló kisebbségi érzése volt az indítéka. Kétségtelen: kiváló képességű centralista társaiban jóval nagyobb alkotókészség és társadalomformáló energia lakozott, mint őbenne, ám arra az önmérsztő fogyatékosági érzésre, amellyel Lukácsnak folyvást küzdenie kellett, nem volt oka. Pontosan jellemezte őt 1843-ban a *Croquis aus Ungarn* című, Lipcsében megjelent satirikus gyűjtemény, amikor így szólt róla: Lukács birtokában van a tudás kincsének úgy, mint kevesen Magyarországon; de birtokában van egy fogyatékoságnak is, mint szintén kevesen: nincs tudatában saját képességeinek. Hisz néhány ember meg-

indokolt nézeteiben, s nem vesz tudomást arról, hogy „neki nincs vontatóhajóra szüksége”.⁴³ A karcolatgyűjtemény azt jósolja, hogy sok tudomány szak őrzi majd meg tisztelettel az ő nevét.

Ha Lukács önmagáról szól, szinte mindig kisebbit saját teljesítményeinek az értékét. Emeltettt önéletrajzában például azt jegyzi meg, hogy minden, amit addig sajtó alá adott, csak gyakorlatnak tekinthető, s hogy édesapjának elvesztése után, azaz 1837-től kezdve minden literátori tevékenységről lemondott, mivel „alig lelete reménye a közepszerűségnél tovább haladni”.⁴⁴ Stúdiómaít, amelyeket addig bizonyos céllal végzett, azontúl csak időtöltésül és mintegy szokásból folytatta. A negyvenes években írott, kiadatlan leveleiben úgyszintén állandóan lebecsüli önmagát. Az évtized elején Szalay Lászlóhoz írott levelében például arra kéri, olvassa fel helyette az Akadémián a külföldi városok helyzetéről írott tanulmányát, mivel azt ő nem tartja felolvasásra alkalmasnak. 1843. március 28-án Toldyhoz írott levelében tiltakozik a Kisfaludy Társaság jegyzőjévé történt megválasztása ellen, hiszen ő – idézzük – „a szépliteratúraban majdnem idegen s a tudományok csak egypár legszárazabb ágába munkás”; mi jogon foglalná el a tisztséget, amikor voltaképp még tagja sem igen lehetne a társaságnak?⁴⁵ 1846. február 10-én ugyancsak Toldynak címezve azt veti papírra, hogy nem vállal munkát, úgysis fölöslegesnek érzi magát.⁴⁶ S még évtizedekkel később, 1874. január 24-én kelt levelében is arról panaszkodik Toldynak, hogy ha a munkában gyógyszerert keresne is, hiányzik belőle a tehetség.⁴⁶

Lukács Móric munkássága igazi értékét barátja, Trefort határozta meg méltóképpen róla készített emlékbeszédében: „...okos, humánus, a szellemi érdekekre nagy súlyt fektető, azokért lelkesedni tudó ember s a szó legszorosabb értelmében nemes ember, valódi gentleman volt.”⁴⁸ Trefort szerint elhunyt barátja bármely testületnek díszére vált volna. Habár keveset írt – mégis írói temperamentummal rendelkezett, „literary gentleman volt par excellence”. Hozzáteszi ehhez azt, hogy bármennyire szkeptikus természet volt is Lukács, akkor, amikor ők a Budapesti Szemlélt tervezni kezdték, sok fontolgatás után legyőzte azt, s tagja lett szövetkezésüknek.

2. A Pesti Műegylet

Trefort a centralistákhoz való csatlakozása után nemcsak publicisztikai írásaival szolgálta a reformok ügyét. 1838 végén felvetette egy olyan polgári társulásnak a tervét is, amely a pest-budai művész-literátor értelmiség első intézményes csoportosulása lett, s amelyben immár mind a négy centralista szívvel-lélekkel részt vett. Ebben az egyesülésben forrtak ők össze elvbaráti szövetséggé; az 1839 folyamán megvalósult Pesti Műegyletet tekinthetjük a centralista szerveződés első formájának.

Az új egyesület kezdeményezője a hazai alkotó értelmiség legnehezebb viszonyok között élő rétegének, a képzőművészeknek helyzetét használta fel a fővárosi értelmiség java részének kezdeti megszervezésére. A festőknek, szobrászoknak társadalmi szituáltsága, megélhetése, egyáltalán emberi és művészi boldogulása kétségbeejtően rossz volt, olyannyira, hogy képzőművészeti életről nálunk voltaképp beszélni sem lehetett. Festészettel, szobrászattal hivatásszerűen nemesember alig foglalkozott, a művészek szinte kivétel nélkül a polgárság, illetve a plebejusi rétegek soraiból kerültek ki. A magyar művészsors ez idő tájt egyenlő volt a kiszolgáltatottsággal, a feudális méltóságoktól való kényszerű függéssel.⁴⁹ Megrendelést nem kaptak, kiállítás, műkereskedelem, képtár és művész-akadémiai oktatás nem létezett; sem az udvar, sem a rendek nem törődtek a magyar művészettel. Az udvar és a főnemesség igényeit kizárólag bécsi művészek elégitették ki. Így a képzőművészet alighanem a legelmaradottabb művészeti ággá vált idehaza, s ebben a polgárság hiánya, az urbanizáció általános fejletlensége, az ipar, a kézművesség gyöngesége is alapvetően közrejátszott. Novák Dániel, a korszak kritikusja *Hajdan-, közép- és újabb kori híresb képírók, szobrászok és rézmetszők életrajza* című könyvében (Buda, 1835) keserűen – bár némi túlzással – jegyezte meg, hogy Magyarországon „...a képzőművészet mezején nem található s mutathatni fel csak egyet is, kiről ezen írásban még most joggal említést tehetnők”.⁵⁰

A magyar társadalom lenézte a művészetet. A nemesség szégyennek tekintette, ha a gyermekei festőnek, szobrásznak mentek. Erről a Tudományos Gyűjtemény már 1819-ben tehetetlen haraggal emlékezett meg: a művészek az ismeretlen cikkíró szerint „a közönség közt minden becsület nélkül élnek a magyar hazában, s valóságos mesterembereknek tartatnak némelyek által”.⁵¹ A festő még gyanúsabb egzisztenciának számított idehaza, mint a színész. Az egykori művészet megpróbáltatásainak részleteiről Lyka Károly festett szemléletes képet.⁵² Eszerint Pest-Budán a Brunswick-család kivételével nem létezett semminő művészeti gyűjtemény. Vidéken voltak ugyan gyűjtemények, de ezek a közönség számára hozzáférhetetlenek voltak, s a gyűjtők élő magyar művészek alkotásaira nem tartottak igényt. Kölcsey 1834-ben például hiába ösztönözte országgyűlési követársait egy Kazinczy-emlékmű felállítására. Akadémiai oktatás híján csaknem minden festőnk és szobrászunk kénytelen volt tanulmányainak végzésére külföldre menni. A fiatal tehetségek rendszerint Bécsbe távoztak – itt éltek ugyanis a Monarchia leghíresebb művészei, s az érdeklődők számára nagyszabású művészeti gyűjtemények is rendelkezésre álltak. A bécsieken kívül viszont a magyar alkotók legnagyobb része más külföldi mestert alig ismert. Az ottani akadémia magyar tanítványai pedig 1836–37-ben kénytelenek voltak abbahagyni tanulmányaikat, mert a nyomor hazakergette őket.

Képzőművészetünk fejlődésének létkérdése volt tehát az, hogy művelőit lehetőség szerint kiemeljék a feudális mecénatúra függéséből, hogy társadalmilag

és gazdaságilag némiképp emancipálják őket. El kellett érni befogadásukat és létminimumuk biztosítását. Ezt ismerte fel a *Pesti Műegylet* életre hívója, Trefort Ágoston, ki az alkalmat felhasználta a hozzá hasonló módon honorácior réteg szociális egyenrangúsításának előmozdítására. Az ő útja egyébként az egylet-alapítás gondolatáig tükre volt a képzőművészettel való hazai kapcsolatteremtés ritka módozatainak. Ő maga szólt arról utóbb, hogy az első képgyűjtemény, amelyet láthatott, Pyrker János László egri érsek gyűjteménye volt, melyet mint kivételes ritkaságot tekinthetett meg tizennégy esztendőskorában. Utána évekig nem látott tisztességes képet, mígnem 1835 pünkösdjén Bécsbe nem utazott.⁵³ Egyheti itt-tartózkodása idején megnézte a császárváros nevezetességeit, köztük a Belvedere-i és Liechtenstein-galériákat is. Itt érlelődött meg benne a felismerés: „...kell, hogy a művészet a szellemi élet egyik nagy tényezője legyen”. Nagy európai utazásán, Drezda, Berlin, Párizs stb. múzeumaiban ez a meggyőződése tovább szilárdult. „Hazatérve – folytatja emlékezését Trefort – szinte szégyelltem magamat, hogy nálunk egyes kevés kivétellel a képzőművészet ismeretlen föld, s hogy még azt sem tudjuk becsülni, mit a középkor hagyományozott nekünk. Egy este élénkebben éreztem, mint máskor, hogy ez nagy hiány, s fiatalkori felindulásban megírtam a cikket a műegyesületről. Ismerőseim, kik olvasták, megdicsérték, s igazat adtak nekem; én tehát fölbátorítva, bővebben megbeszéltem a dolgot, megírtam a programot, aláírtam ismerőseimmel s barátaimmal, s bármi szerény lehetett a kezdet; ez volt mégis kiindulási pontja az újabb kori mozgalmaknak s törekvéseknek a képzőművészet terén.”

Trefort a *Társalkodó* 1838. december 22-i számában tette közzé felhívását *Néhány szó egy Pesten alapítandó művészeti egyesület ügyében*.⁵⁴ Gondolatai kifejezetten polgári értékrendet tükröznek, amennyiben szerinte az ókori Görögország számára a lángelméjű művészek éppannyi dicsőséget szereztek, mint a hadvezérek és az államférfiak. Erről tanúskodik az a megállapítása is, hogy Róma az újkor kezdetén, többek között Raffaello, Michelangelo, Tizian munkássága nyomán nem kevésbé volt dicső, mint egykori világoralma idején. A bajnoki, a vitézi erények primátusát tehát nála felváltja az alkotó munka, az egyéni képesség. A polgárosodás, a civilizált élet Trefort szerint függvénye a művészetek elterjedésének is: a művészi szépség ugyanis fáradhatatlan tevékenységre ösztönzi a szellemet. Érve az is, hogy nyugaton általában igen tisztelik a művészeket.

Mindez arra készíti a cikkíró, hogy előálljon egy művészeti egyesület terével, mely arra lenne hivatott, hogy műkiállítás hozzon létre hazánkban. Az egyesület általa javasolt keretei kiküszöbölnék a feudális mecénatúra mechanizmusát. Ezer részvényt bocsátának ugyanis ki, egyenként öt forint lefizetése ellenében. Ez az összeg lehetővé tenné azt, hogy az egyesület megvásárolja a legjelesebb kiállított festményeket. Trefort azt várja az egyesülettől, illetve a kiállítástól, hogy a vagyonosokat a remekművek vásárlására fogja ösztönözni,

a művészek kedvet kapnak majd arra, hogy a hazában maradjanak, a nép pedig erkölcsileg nemesedni fog.

Az új szervezet mintáját Trefort – mint azt a *Pesti Műegylet* alapításának gondos elemzője, Szvoboda Gabriella megállapította – a már sikeresen működő német társulásokban találta meg.⁵⁵ A kontinensen műegyletet Münchenben 1823-ban alapítottak először. A cél az volt ott is, ami utóbb idehaza: polgári festők számára akartak mecénásoktól független kiállítást és eladási lehetőséget biztosítani. Münchenben szervezték meg tehát a művészek először öntudatosan saját megélhetésüket.

A kedvező visszhang nyomán Trefort a Társalkodó 1839. február 13-i számában közzétette az egyesület programját.⁵⁶ Ezt tízen írták alá, közülük hárman – Eötvös, Lukács és Trefort – a centralisták soraiból kerültek ki. (Szalay csupán azért nem szerepelt az aláírók között, mert abban az időben külföldön tartózkodott. Hazatérve lelkesen beállott ő is a szervezők közé.) A többiek: gr. Dessewffy Aurél, dr. Eckstein Frigyes, Grimm Vince, br. Jósika Miklós, br. Prónay István, dr. Rupp János és gr. Serényi László – Eötvös–Szalay levelezéséből és Trefort önéletrajzából kitűnően – mindhármójuk barátai és ismerősei voltak.⁵⁷ Az utóbbiban olvashatjuk például azt, hogy 1839-ben Trefort már szoros barátságban élt Prónay Istvánnal és dr. Ruppall, s hogy sok új kapcsolatra tett szert, így Dessewffy Auréllal és Jósikával. Előzőleg arról emlékezik meg, hogy Serényi László vezette be őt az Eötvös-házba. Eckstein Frigyes pedig Eötvös és Szalay háziorvosa volt immár hosszú évek óta.

Dr. Eckstein, dr. Rupp és Grimm Vince személyiségénél érdemes egy kis időre megállnunk. Az első kiváló belgyógyász volt, aki – jöllehet nem volt egyetemi tanár – az 1843/44. és 1844/45. tanévekben az orvosi kar dékánja lett. Ő vezette be idehaza – bécsi mintára – a sztetoszkóppal való hallgatározási és kopogtatási rendszert.⁵⁸ Dr. Rupp János ugyancsak a ritka műveltségű pesti orvosok közé tartozott. 1844-től a pesti egyetemen az államorvostan (törvényszéki orvostan) professzora, 1860–62 között az orvoskar dékánja, 1866–67-ben az egyetem rektora.⁵⁹ Grimm Vince pedig – mint azt Szvoboda Gabriella kutatásai tisztázták – 13 éves korában Bécsből jött Magyarországra.⁶⁰ 1831-ben műkereskedést nyitott a pesti Dorottya utcában. Képeket, metszeteket, kottákat árult. Emellett litográfus, portretista, kottakészítő, karikaturista és illusztrátor volt – valójában tehát alkalmazott grafikus. A szabadságharc időszakában Debrecenbe is követte Kossuth kormányzatát, majd emigrálni kényszerült. A centralisták felkérésére ő szervezte meg 1840-ben az első műkiállítást Pesten. Nem kétséges: mindhárman annak az ez idő tájt felemelkedő honoráciorrétegnek voltak a képviselői, amelynek társadalmi egyenjogúsítása Trefort, illetve centralista társai törekvéseinek homlokterében állott.

A program főként az idehaza teljesen új részvénytársasági formát ismertette. Eszerint az egyesületnek előfeltételek nélkül minden „szépet kedvelő ember”

tagja lehetett, ki öt forint lefizetése ellenében részvényt vásárolt. Ez volt hazánkban az első olyan magánjellegű társulás, amelynek tagságát illetően nem számított a rendiség. Az aláírók 800 részvény jegyzését kívánták meg az egyesület létrejöttéhez. Azt tervezték, hogy 1840-től kezdve évente rendeznek kiállításokat, amelyekről – a művészet hazai kezdő állapotára való tekintettel – idegen művészek alkotásait sem zárják ki. Az évi jövedelmet a kiállított legjobb festmények megvételére szándékoztak fordítani, ennek egynegyedét visszatarítani egy megalapítandó képtár számára, a többi képet pedig a részvényesek között sorshúzás útján kiosztani. A legjelesebb képeket kőre metszik, amelyből mindegyik részvényes egy példányt kap majd. Az egyesület ügyeit igazgatóság fogja intézni egy titoknok és egy pénztárnok közreműködésével. E tisztségviselőket az egyesület gyűlése választja, hol mindegyik részvényes – akárhány részvénnel rendelkezik is – egyenlően egy szavazattal bír.

A jegyzési ívek kibocsátása után már az első hetekben sok jelentkező akadt. A *Pesti Művészeti Egyesület részvényeseinek névsora* (Pest, 1840) összesen 666 aláíró nevét sorolja fel. Ennek nyomán a program helyben lakó aláírói 1839. szeptember 9-re összehívták az alakuló ülést. Az ezen történekről Szalay László tájékoztatta a közönséget a Társalkodó szeptember 21-i számában.⁶¹ Eszerint mivel már több száz részvénynek megtörtént az aláírása, az egyesületet megalakultnak nyilvánították. Elnökké Trefortot, titoknokká Szalayt, pénztárnokká Grimm Vincét választották. Vagyis az egyesületnek, amelynek kezdeményezői között, majd választmányában több arisztokrata is helyet foglalt, honorácior elnöke lett! Az ülésen 21 statútumot állítottak fel, hogy azokat a november 10-re kitűzött nagygyűlés elé terjesszék.

A résztvevők arról is döntöttek, hogy az egyesület irányítását a tisztségviselők mellett egy 40 tagú nagyobb választmány intézi, melyet évente megújítanak. Emellett egy 7 tagú kisebb választmány is tevékenykedik majd, melyből hatan a műismerő részvényes szakemberek közül kerülnek ki. Az utóbbi hat szakember a kiállításon részt vevő művész is lehet – ebben az esetben azonban a művésztől nem lehet majd képet vásárolni. E kisebb választmány hivatott a műkiállítás szervezésére és a kő- vagy rézmetszet tárgyának kiválasztására. Elnöke Schedius Lajos, a pesti egyetem esztétikai tanszékének professzora lett. Szvoboda Gabriella találóan állapítja meg: az egyesület szervezeti működését a parlamentáris rendszerek önkormányzati testületeinek mintájára szabályozták.⁶² Tegyük hozzá: ez volt a centralisták elveinek első sikere a magyar közélet egyik területén.

A nagygyűlés 1839. november 10–12. között, három napig tartott. Ezen fogadták el az alapszabályt és erősítették meg a tisztségviselők megválasztását. Eseményeiről ugyancsak Szalay számolt be a Társalkodó november 16-i számában.⁶² Arról az elhatározásról tájékoztatta az olvasókat, hogy ha a részvények száma felülhaladja az ezret, a tőke egyötödét régi nyilvános műemlékek fenn-

tartására, illetve újak emelésére fordítják. Nagygyűlést azontúl évente egyszer tartanak. Ezen kívül az alapszabályokon nem változtattak. A negyven tagú választmány 12 arisztokratából, 12 nemesből, 12 polgárból, valamint 4 művészből tevődött össze. Az összetétel a társadalmi konszenzus megvalósulását tükrözi, létrejött egy olyan megmozdulás, amelyben különféle társadalmi rétegek tagjai egyenlő feltételekkel működtek együtt.

Szalay tudósítása nem szól arról az élénk vitáról, amely a nagygyűlésen kerekedett afölött, hogy az alapszabály lehetővé tette külföldi művészek szereplését a tervezett tárlaton. Ettől számosan a szereplő magyar művészek sikerét féltették, tartottak attól, hogy a hazaiak nem állják majd a versenyt a jóval fejlettebb tevékenységi lehetőségek közül érkező külföldiekkel. Azt szerették volna, ha a jövődő tárlaton csupán a hazaiak számára engedélyeznék a részvételt. Vagyis képzőművészetünk területén megismétlődött az a vita, mely majd másfél évtizeddel korábban gróf Mailáth János és Toldy Ferenc között az irodalomkritikában már lezajlott. Mailáth az irodalomban a nemzetiséget fontosabbnak tartotta az esztétikai értéknél, magyar költészettörténetében Berzsenyit azért minősítette a legnagyobb magyar költőnek, mivel egészen magyar. Álláspontját Toldy cáfolta meg: „...a nemzetiség-e legfentebb tulajdona a költőnek, s nem lehet-e a nem-nemzeti nagyobb mindeneknél?” S amikor a feudális nacionalizmus a hazaiak kritizálása terén „kíméletet” emlegetett, szellemesen ríposztzott: „mehet-e addig a patrióta kívánsága, hogy száraz kórót rágjunk, mert e földi, az ananásznál, mert nem e földi?”⁶³

A nagygyűlésen felhangzó egyoldalúan nacionalista aggályokra Lukács Móric lényegretörő és lényeglátó elvi cikkben válaszolt a Társalkodó 1839. november 30-i számában. *Néhány szó a pesti művészeti egyesület ügyében* címmel mindenekelőtt arra a kérdésre felelt, hogy vajon tanácsos volt-e az intézetet előzetesen csak egy évre megalapítani?⁶⁵ Lukács a polgári öntudatra alapozta válaszát: „...Igenis az volt! Mert ezen egyesület más hazai intézetektől annyiban különbözik, hogy tagjaitól nem vár, nem kíván a haza oltárára áldozatot.” Ezt az első évet ők próbaévnak szánják, mely alatt a közönség meggyőződhet arról, hogy hozzájárulásával a célt minden anyagi áldozat nélkül, sőt haszon reménye mellett fogják elérni. Az alapítók számításaikat nem egyedül hazafiságra akarták építeni, hanem a magános érdekekre is.

Még energikusabban utasítja el a cikkíró a külföldi művészek részvételének korlátozására tett javaslatot. Lukácsék a nemzeti eszme szolgálatát nem tartják már elegendőnek a művészet területén, számukra a minőség, a teljesítmény értéke éppoly fontos. Érvelésében Lukács a hazai realitás tényeiből indul ki akkor, amikor azt a szónoki kérdést teszi fel, hogy hány honi művésznk van, akinek képei érdemesek a kiállításra? „...Három vagy négy képet aggassunk-e fel valami kis szobácskában, s ezt pesti művészeti kiállításnak nevezzük? [...] vagy hogy legalább számra több képünk legyen, vegyünk-e fel minden honi festőtől

beküldött bolt-címerféle mázolás?” A továbbiakban kifejti, hogy ha a magyar művészeket a vásárlásnál előnyben részesítenék, a külföldiek közül csak a középszerűek küldenék el gyengébb képeiket. Azt a helyzetet, amikor is a részvényesekkel „álhazafiságból a várt remekművek helyett holmi silány mázolásokat nyeretnének”, az ő kijátszásuknak minősíti. Az-e a cél, hogy a kiállítást középszerű, vagy éppen kontár-művekkel sáskasereg gyanánt elborítsák? – hangzik fel ismét az újabb szónoki kérdés.

A művészet és a művészek egyesek által kötelezően előírt hazafiságára vonatkozólag Lukács azt a meggondolkodtató elvi problémát veti fel, hogy vajon kit is tartsunk magyar művésznek? „...Azt-e, ki történetből a magyar korona alá tartozó valamely helységben született, ha mindjárt stúdiumait – a külföldön tette, ott telepedett meg, s nyelvre, szokásra, egész gondolkodásmódjára nézve idegen lett? Vagy azokat tartsuk honi festészeknek, kik külföldi születésűek s neveltetésűek ugyan, de a sok versenytárs miatt nemigen boldogulhatván hazánkba jöttek, köztünk laknak s magyar pénzen élnek? Vagy csak azon képeket mondhatjuk-e hazai eredetűeknek, melyek festője magyarul beszél?” Így a műbíráló választmány mellé egy filológiai is szükséges lenne kinevezni, hogy megállapíthassa a művész jártasságát a magyar nyelvben – vonja le a tanulságot frappánsan a cikkíró.

Egy harmadik, az előbbivel homlokegyenest ellenkező kifogásra is válaszolnia kellett. Arra, amelyet egyes tagok az egyesület hivatalos nyelve, a magyar ellen emeltek. Velük szemben Lukács rámutatott arra, hogy csupán kevés idegenajkú taguk van, így „...képtelenség volna tőle azt várni, hogy nézeteinek s egész hivatalos munkásságának orgánumává más nyelvet válasszon a nemzetinél, egy oly nyelvnél, mely most már az európai viszonyok mérlegében is nyomni kezd, melynek talán a közel jövőben hasonló feladás jut, mint vitéz eleink fegyverének, hogy véd fala legyen a művelt világnak egy barbár elem árja ellen” – kapcsolja be fejtegetéseibe a centralisták közül elsőnek az orosz veszély szempontját, amely közrejátszik majd azok Bécshez, a birodalomhoz való viszonyának alakulásában.

A nagygyűlés után félesztendővel – elsősorban Grimm Vince szervező tevékenységének köszönhetően – a Pesti Redout épületének első emeletén megnyílt az első magyar képzőművészeti tárlat. Ezen 143 művész vett részt, közöttük 20 müncheni, 88 osztrák és egyéb idegen, és mintegy 35–38 magyar és magyarnak számító alkotó – több mint 300 képpel.⁶⁶ A külföldieket mind Grimm nyerte meg a kiállításnak, s ő érte el azt is, hogy a májusban bezárt bécsi kiállításról a teljes müncheni anyagot fővárosunkba szállították. Ennek révén a centralistáknak az a célja is megvalósult, hogy a magyar kultúra egyik ága nemzetközi kontextusban szerepelhessen a hazai közönség előtt. Képzőművészetünk intézményesen kezdett bekapcsolódni a közép-európai szellemi vérkeringésbe. A kiállítás összetétele különben igazolta Lukács Móric álláspontját: Grimm Vince és

segítőtársai hiába követtek el mindent azért, hogy minél több magyar festő műveit vonják be a tárlatba – akkor még egy teremre valót sem tudtak kiállítani.

A túlzó nacionalista felfogás azonban továbbra is kísérte a *Pesti Műegylet* munkáját. Megnyilvánult ez a kortársak, majd az utókor igazságtalan értékelésében, amely a külföldiekkel való egyenlő verseny miatt az egylet tevékenységét hazafiatlannak ítélte. Henszlmann Imre, a kor jelentős művészettörténésze és kritikus *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon* (Pesten, 1841) című kiváló könyvét például olyan előszóval látta el, melyben közvetve, megnevezés nélkül, de elfogultan reagált az előző évi kiállítás idegen művészekkel kapcsolatos toleranciájára. Henszlmann azt tartotta volna üdvösnek, ha a nemzetek sajátágaikat csupán önmagukból igyekeznek kifejleszteni. Ebből kiindulva az igazi művészet életre hívójaként egyedül a nemzetiséget jelöli meg, azon kívül nem érzel a hazai művészet számára lehetőséget. „...nemzetiség volt mindenkor – hirdeti Henszlmann – a leggazdagabb kútfő, melyből minden nagy, minden jó, igaz és művészi eredett... Ha tehát mi is a művészetekben nagyokká válni akarunk, szükséges leend, hogy először is valódi magyarokká válni tanuljunk.” Megnyilatkozása intő előjele volt a centralisták eszméit kísérő értetlenségnek, egyoldalúságnak.

Ők ekkor már visszavonultak az egyesületben való tevékenységtől. 1840 nyarán Trefortot az elnöki székben Fáy András váltotta fel. Visszahúzódásuk nem elkedvetlenedésből fakadt – ez idő tájt Eötvösök már el voltak foglalva új folyóiratuk szerkesztői munkáival, nagy jelentőségű tanulmányaik írásával, nem utolsósorban pedig az 1839/40. évi országgyűlésen és más közéleti teendőikben való részvétellel. Elvbaráti egységük a *Pesti Műegylet*nek köszönhetően is megszilárdult, s új folyóiratuk, a *Budapesti Szemle* már a nevében is képviseli majd azt a közönség-háttérrel, amelyre ők a fővárosi értelmiség megszervezésével társadalompolitikai törekvéseikben jórészt számítani fognak.

1 Eötvös József – Szalay Lászlónak, 1836. május = EÖTVÖS József, *Levelek*, Bp., 1976, 102.

2 GYULAI Pál, *Lukács Móric életrajza* = LUKÁCS MÓRIC: *Munkái*, Bp., 1894, I. k., VIII; TREFORT Ágoston, *Lukács Móric = Uő, Újabb emlékbeszédek és tanulmányok*, Bp., 1887, 1–24; TREFORT Ágoston, *Önéletleírása*, ford. BARSZ János, Sátoraljaújhely, 1991, 36.

3 Uo., 37.

4 Uo., 24–25.

5 Uo., 11.

6 FÉNYES Elek, *Magyar Országának, s a hozzá kapcsolt tartományoknak... stb.*, Pest, 1837, III. k., 246–247; MAGDA Pál, *Magyar országának és a határ őrző katonaság vidékének leg újabb statisztikai és*

geográfiai leírása, Pest, 1819, 404–405; HUNFALVI János, *Iparstatisticai adatok Eperjes sz. kir. városáról*, *Hetilap*, 1845, 3. sz., IV. 8., 42–43. h.; POTEKIN Ödön, *Sáros vármegye leírása*, Pest, 1863, 17; VÖRÖSS Sándor, *Képek az eperjesi magyar színház múltjából*, *Eperjesi Lapok*, 1908, 10–13 sz., III. 8–29; GÖMÖRY János, *Eperjes = Tátara-almanach*, Bratislava, 1938, 137–188; DIVALD Kornél, *Eperjes templomai*, Bp., 1904; FENYŐ István, *Haza és tudomány*, Bp., 1969, 130–133.

7 PULSZKY Ferenc, *Életem és korom*, Bp., 1958, I. k., 120.

8 Trefort Ágoston – Szalay Lászlónak, *Homonna*, 1839. VII. 24., OSZK Levelestár.

9 TREFORT, *Önéletleírása*, 21–22.

- 10 Uo., 25.
 11 Uo., 26.
 12 Uo., 27.
 13 [MIGNET], *A francia forradalom története*, ford. Gaal, I–II. k., Pesten, 1845; B. RÉIZOV, *L'histoire romanesque française (1815–1830)*, Moscou, 353–386.
 14 TREFORT, *Előszó = Uő, Kisebb dolgozatok az irodalom, közgazdaság és politika köréből*, Bp., 1882, XVIII.
 15 TREFORT, *Önéletrása*, 30.
 16 Uo., 32.
 17 PULSZKY, *i. m.*, I. k., 62.
 18 TREFORT, *Önéletrása*, 34.
 19 Uo., 34.
 19 TREFORT Ágoston, *Kisebb dolgozatok*, Bp., 1882, *Előszó*, VIII.
 21 TREFORT, *Önéletrása*, 36.
 22 TREFORT, *Szent Lázár szigete Velencében = Uő, Kisebb dolgozatok*, Bp., 1882, 1–5; *Utazási töredékek az 1839-i Árvízkönyvből = Emlébeszések és tanulmányok*, Bp., 1881, 283–322.
 23 PULSZKY Ferenc, *Eszmék Magyarország történetének philozófiájához*, Athenaeum, 1838, II. k., 9, 18, 21, 25, 30, 47, 1839, II. k., 5, 14, 22, 27, 30. sz.
 24 TREFORT Ágoston, *Elmélkedések a történettudományról*, Társalkodó, 1839, II. 2. Újban = *Kisebb dolgozatok*, Bp., 1882, 13–15.
 25 TREFORT, *Thierry Ágoston*, Társalkodó, 1839, 43. sz., V. 29. Újban: Uo., 16–20.
 26 TREFORT, *A polgárisodásról*, Társalkodó, 1839, 17. sz., II. 27.
 27 TREFORT, *Kelet befolyása az európai polgárisodásra*, Társalkodó, 1839, 18. sz., III. 2.
 28 TREFORT, *A népvándorlásokról*, Társalkodó, 1839, 49. sz., VI. 19.
 29 Trefort Ágoston – Szalay Lászlónak, *Homonna*, 1839. VII. 24., OSZK Levelestár.
 30 Lukács Móric *önéletraja*, 1840. aug., MTA Kézirattár, Tört. 4. r. 215. sz.; GYULAI Pál, *i. m.*, I. k., V–VI.
 31 LUKÁCS Móric, *Munkái*, Bp., 1894, II. k., 439.
 32 SZÁSZ Károly, *Lukács Móric emlékezete*, KTÉ XVIII. k., 1883, 345.
 33 GYULAI Pál, *i. m.*, V–IX.
 34 LUKÁCS Móric, *i. m.*, II. k., 429.
 35 Lukács Móric *önéletraja*, 1840 aug., MTA Kézirattár, Tört. 4. r. 215. sz.
 36 GYULAI Pál, *i. m.*, XI.
 37 Lukács Móric – Vörösmarty Mihályhoz, 1830 = VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei*, Bp., 1965, XVII. k., 288–290.
 38 Lukács Móric – Bertha Sándornak, 1830. X. 26., MTA Kézirattár, Régi és újabb írók, Ivrét 36.1.; BERTHA Sándor, *Hogy gondolkozott 1830-ban a magyar értelmiség?*, Vasárnapi Újság, 1891, 8. sz., 125–126.
 39 Lukács Byron-műfordításait lásd *Munkái*, Bp., 1894, I. k., 6–52.
 40 Uő, 56–57. – Uő, *Az álom élete. Töredék Bulwernek „The Pilgrim of the Rhine” című románjából*, Társalkodó, 1839, 9–10. sz., I. 31., II. 4.; uő, *Mr. Edward Lytton-Bulwer mint író*, Társalkodó, 1835, 13, 16, 17. sz., II. 21, 25, 28. – E művek újban: L. M., *Munkái*, Bp., 1894, I. k., 53–56, 58–65.
 41 FENYŐ István, *Valóságábrázolás és eszményítés. 1830–1842*, Bp., 1990, 367; FRIED István, *Az „Abafi” előzményeihez*, ItK, 1986, 222–229.
 42 LUKÁCS Móric, *Emlékezéseim = Munkái*, Bp., 1894, II. k., 443.
 43 *Croquis aus Ungarn*, Leipzig, 1843, 165.
 44 Lukács Móric *önéletraja*.
 45 Lukács Móric – Szalay Lászlónak, é. n. [1840-es évek eleje], OSZK Kézirattár, Levelestár; Lukács Móric – Toldy Ferencnek, 1843. III. 28., MTA Kézirattár, M. Irod. Lev., 2. r. 4. sz. I. r.
 46 Uő – Toldy Ferencnek, 1846. II. 10., MTA Kézirattár, M. Irod. Lev., Történl. 2. r. 13. sz.
 47 Uő – Toldy Ferencnek, 1874. I. 24., MTA Kézirattár, M. Irod. Lev., 4. r. 109. sz.
 48 TREFORT Ágoston, *Lukács Móric = Uő, Újabb emlékeszések és tanulmányok*, Bp. 1887, 24, 5.
 49 SZANA Tamás, *Száz év a magyar művészet történetéhez*, Bp., 1901, 7, 36; LYKA Károly, *A táblabíró világ művészete. Magyar művészet 1800–1850*, Bp., 1981, 7, 73, 77, 91–92, 111, 115, 127; *Magyar művészet 1800–1945. A magyarországi művészet története*, II, szerk. ZÁDOR Anna, Bp., 1964, 13–14.
 50 NOVÁK Dániel, *Hajdan-közép- s újabb kori híres képirok, szobrászok s rézmetszők életraja*, Budán, 1835, *Előszó*.
 51 B. P., *A Képirásról, annak gyakorlásáról és betségéről*, Tudományos Gyűjtemény, 1817, II. k., 59.
 52 LYKA Károly, *i. m.*
 53 TREFORT Ágoston, *Kisebb dolgozatok*, Bp., 1882. *Előszó*.

- 54 Újabb: uo., 6–9.
- 55 SZVOBODA Gabriella, *A Pesti Műegylet megalakulása és első kiállítása 1840-ben*, *Ars Hungarica*, 1980, 2. sz., 284.
- 56 TREFORT Ágoston, *A Pesten felállítandó művészeti egyesület programmája*, *Társalkodó*, 1839, 13. sz., II. 13.
- 57 EÖTVÖS József, *Levelek*, Bp., 1976, 84–85, 87, 91, 97, 105, 146, 263; TREFORT Ágoston, *Önéletrajza*, 37–39.
- 58 GYÓRY Tibor, *Az orvostudományi kar története*, Bp., 1936, 417, 419, 447–448, 787.
- 59 Uo., 432–434, 597, 780, 786, 793.
- 60 SZVOBODA Gabriella, *i. m.*, 284, 314.
- 61 SZALAY László, *Második jelentés a pesti művészeti egyesület ügyében*, *Társalkodó*, 1839, 76. sz., IX. 21.
- 62 SZVOBODA Gariella, *i. m.*, 286–287.
- 63 SZALAY László, *A pesti művészeti egyesület első nagygyűlése*, *Társalkodó*, 1839, 92. sz., XI. 16.
- 64 FENYŐ István, *Az irodalom reszpublikájáért. Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1817–1830*, Bp., 1976, 314.
- 65 LUKÁCS Móric, *Néhány szó a pesti művészeti egyesület ügyében*, *Társalkodó*, 1839, 96. sz., XI. 30.
- 66 SZVOBODA Gabriella, *i. m.*, 304.

Egy kritikai iskolától a kritika kétségbevonásáig (A Regélő Pesti Divatlap és a Pesti Divatlap)¹

Az 1842 eleje és 1844 közepe között Erdélyi és Garay szerkesztésében megjelent Regélő Pesti Divatlapban² Henszlmann az antik tragédia fölé emelte Shakespeare-t, aki a hazai közönség ízlésében egyúttal a francia romantikus dráma túlzásait is ellensúlyozhatta; ez utóbbi megítéléséről és a jellemből következő cselekvény felfogásáról folytatott polémiát az Athenaeum szerkesztőjével, Bajzával. Ebben a képzőművészeti háttérű, Winckelmann neoklasszicizmusát is bíráló, az *egyéni* és *eszményi* ábrázolás közötti esztétikai vitában Jean Paul nyomán Shakespeare képviselte az „egyéni jellemzetes” példáját, míg a görög dráma, s még inkább a francia romantika a másodikat. Erdélyi – a Henszlmann-nal együtt kidolgozott esztétikai program mellett – már a Regélő Pesti Divatlapban kezdte közzétenni az irodalmi hagyományt, a népköltészetet és a történeti epikumot érintő írásait.

A közös elvi alapok olyan kritikai iskolát hoztak létre, amely egy folyóiratba tömörült az Athenaeum, elsősorban Bajza ellenében. Nemesyszer olvashatjuk, hogy mennyire hiányzott az az irodalmi életbeli összefogó tekintély, akire felnézni lehetne: nem töltötte be ezt a funkciót Vörösmarty, a triászhoz tartozó „nemzeti költő” sem. Ezt tükrözi Henszlmann-nak a *Párhuzamban* megfogalmazott kritikuseszménye, ezt hangoztatja Erdélyi is 1842-ben: „kár, hogy nincs a szépiralomnak olly férfja, kiben az írók véleménye megnyugonnék, kiről elhinnék, hogy igazat itélni tud is, akar is”,³ s Vahot 1847-ben: „Ezen abnormis állapotnak egyik oka abban is rejlik, mert nincs fővárosunkban olly író, ki vezéri szerepet tudna vinni, s az írókat, és az ezekével annyira rokon pályájú művészeket, a társaséletben is öszpontositaná, egyesitené.”⁴ Ezekben a megállapításokban ott rejlik a felelősségnek (Vahot esetében inkább az ambíciónak) első személyű megnyilatkozása, s mintaként feltűnnek a múlt tekintélyei: mint legnépszerűbbek Kazinczy és Kölcsey, vagy a közelmúltból Kazinczy Gábor, akinek baráti köréhez a Regélő Pesti Divatlap olyan munkatársai is hozzátartoztak, mint Erdélyi János, Egressy Gábor, Vahot Imre és Vachott Sándor.⁵ A kritikai előzményeknek ez a számontartása, tehát a múlthoz való viszonyítás érték és felfogás, megítélés és folytatás tekintetében újnak mondható a reformkori irodalmi tudat történetében. Henszlmann és Erdélyi jelentőségük elismerése ellenére sem nevezték Kazinczyt vagy Kölcseyt mesterüknek, s az Athenaeum triászja sem talált követőkre: Bajza nem tanítványi kört, hanem inkább ellentábort

nevelt, amelynek felfogása a francia dráma megítélésében leginkább Toldy nézeteihez kapcsolódhatott.

Vahot Imre, a lap munkatársa, a következő megjegyzést tette a Regélő Pesti Divatlapról: „Mit Henszlmann e lapokban a francia drámák ellen általánosan mondott, azt mivelők együtt többen, bár ritkán saját neveink alatt, egyes színi bírálatokban részletezni, gyakorlatilag alkalmazni, példákban felvilágosítani, érthetőbbé, népszerűbbé tenni el nem mulasztottuk.”⁶ Ez az összegező mondat mindenképpen tisztázást érdemel.

Bajza, tudjuk, sokáig álnevek mögé rejtőzve vitatkozott Henszlmann-nal, aki hosszú ideig hiába kísérelte meg nyílt vitára bírni polémiáiról híres ellenfelét. Ez volt az a gerillaháború,⁷ amelyet Vahot alattomosnak nevezett: szerinte ez „az Athenaeum álnevű íróinak az úgynevezett franciáfalók elleni nemtelen kikelése”.⁸ Az álnév mindkét részről fontos szerepet kapott, azzal a különbséggel, hogy – az Athenaeum szerkesztőjével és a Regélő Pesti Divatlap színibírálóival ellentétben – a kezdeményező Henszlmann saját nevével írta alá vitacikkeit.

Érthető, hogy az ellenfelek le kívánták leplezni egymást, s ez az esetek többségében sikerült is. Ennek „szabad és szabadtalan” módja,⁹ tehát az irodalmi élet szokásai által jóváhagyott eszközei és határai azonban nem voltak tisztázva, így az ezek fölötti, magáról a vitáról folytatott vita nemegyszer elnyomta a ízlés- és felfogásbeli különbségek lényegét. A polémia szabályrendszerének első pontja nem tárgyi, hanem alanyi jellegű volt: kivel folyik tulajdonképpen a vita. S mivel Bajza, Vahot és mások esetében is ügyvédi vizsgát tett ellenfelekről van szó, nem alaptalan a jogi analógia: az irodalmi per kifejezése nemcsak metaforikus, hanem valódi hasonlóságon alapul, az alanyiség, az azonosság, a szerzőség kérdése a vita egyik fő problémája lesz.¹⁰

Az álnevet használó mindent megtett, hogy elkerülje a lelepleződést, ami leginkább akkor volt kellemetlen, ha – mint Bajza esetében – több, egymásnak olykor ellentmondó nézeteket valló álnév mögött ugyanaz a személy állott. Tisztázatlan volt az, hogy milyen bizonyításra van szükség a másik azonosításához: a kérdést az tette nehezzé, hogy ez egyszersmind az önleplezés elfogadását is szabályozta. Vahot felháborodott azon, hogy Bajza az Athenaeumban „minden irodalmi szokás, rendszabályok és méltányosság dacára” közölte Lauka Gusztáv cikkét, amely kiderítette az ő egyik álnevét: „a legcsalhatlanabb tanubizonyság bírása nélkül – a mi egyedül az álnevű írónak valódi neve saját nyilvános kijelentéséből szerezhető meg –, ki lehet arra a világon feljogosítva, hogy például a Nekidemi nevet egyenesen reám tukmálja, vagy ruháztassa?”¹¹ Rendszabály azonban nem létezett, s irodalmi szokás és méltányosság pedig különbözőképpen volt értelmezhető. Vahot mindenesetre a legóvatosabb megoldást választotta: szerinte az álnév választása és megfejtése kizárólagos magánügy. Ez egyben azt is jelenti, hogy ő maga is lemond a másik azonosításáról, de azt is elárulja, hogy ez volt az egyetlen mód a leleplezés elkerüléséhez.

Ellentámadásként viszont ezt írta ellenfeléről, akinek módszereiből sokat tanult: „Hát vajjon mit mondana Bajza úr, s mit a fölöttünk álló közönség, ha csak valaki sejtésből, gyanuból, hallomásból, s több e féle félpróbák sánta lidérce után indulva, az irodalom zajos piacán ezt kiabálná: Uraim, a mi csak Szekelébi, Keve, Káldy, ...mb, Zsiday, 99, Sz...vi. s több e féle álnevek és jegyek alatt apró csirkekakasokként búvik ki a világosságra, mind az Bajza tollából ered [...]?”¹² Annak írásbeli rögzítése, ami közbeszéd tárgya volt, tévesnek és alaptalannak minősült az Athenaeum szerkesztője részéről a feltételes módnak mint az állítást helyettesítő, azzal egyenértékű közlésnek formális elfogadásával: „B. úr erre azt mondaná, hogy meddig e *piaci* kiabálás csak sejtés, gyanú, addig mese-beszéd [...]. Ha pedig ez a valaki tovább menvén, a gyanút, és sejtést mint bizonyosat emlitené, akkor azt mondaná, hogy a pusztá beszéd bizonyítvány nélkül hazudság.”¹³ Ez a vita újabb fordulóját indította el, s a bizonyítás követelése, majd ennek megkísérlése olyan irányba fordult, hogy a szemben álló felek azonosítása már önmaga képezte a polémiát. A másik szerző valódi nevének megállapítása kettejük között már fő feladattá és a harcmodornál is fontosabbá vált: magát a győzelmet ígérte, s ez végképp aláasta a vita tárgyilagosságának lehetőségét.

Közben az álnév funkciójának kérdése is fölmerült. Vahot Bajza ellentmondásait mutatta ki: „Bizony, bizony szépen tartjuk meg azon elveket, miket egykor az álnevűség védelme – és biztosítására olly leckéztető modorban hirdettünk! Én azt tartom, az erejében bizó, emberséges ember nem gyáva félelemből, de más okokból s különösen sokszor azért ir álnév alatt, hogy az elvetemedett erkölcsű, minden gonoszra képes, tudatlan, szemtelen ellenfelek aljas rágalmai ne ejthessenek csorbát jó nevéen, mert az illy vitázók száma nagy, s a közönség körében is igen sok könnyen hívő találkozik.”¹⁴ Vahotra jellemző az a polarizált világkép, amely az eszményített én és az eleve gonosz ellenfél kettősségére épül. Meg kell jegyezni azonban, hogy az álnevek körüli vita Bajza részéről nem Henszlmann-nal vagy Erdélyivel, tehát az irodalomkritikai ellenzék vezetőivel folyt: egyfajta megoszlás volt kibontakozóban a szembenállás különböző – tárgyiasabb vagy személyesebb – szintjei szerint, ami ellentétte növekszik majd a Pesti Divatlap és az anonim cikkeket közlő Magyar Szépirodalmi Szemle között. 1847-ben Vahot a Szemle megfoghatatlan jellege ellen tiltakozik Tompához írt irodalmi leveleiben: „Még az álnév is jobb a pusztá névtelenségnél.”¹⁵

Kik voltak a szerzői a Regélő Pesti Divatlapban megjelent színírálatoknak? Teljes névvel csak Erdélyi, Garay, Henszlmann és Vahot (a Regélő Pesti Divatlapban még Vachot) tette közzé cikkeinek egy részét, ugyanő V. I., Erdélyi E. rövidítéssel is. Az álnevek, betűk és számok közül *Beniczey Gusztáv*, *Ember Pál*, *H.* és *88.* Erdélyi János,¹⁶ *Igazfi Szilárd*, *Mephisto* és (valószínűleg) *Szemes Győző* pedig Vahot Imre különböző aláírásai (beszélő neveivel az ő szerzőteremtő képzelete vígjátékíró fantáziájához hasonlóan működhetett¹⁷). Nem tudjuk viszont,

kit jelölt a G. (talán Garayt), az I., az Y., a 0,25, a 2., 3. és az 5. jegy (ez utóbbiban Henszlmann sejthető).

Egressy Gábort is ideszámítva legalább öten voltak azok, akik a színházi előadások kritikájában és tárgykörében érvényesítették új dramaturgiai elveiket. Két csapat állt szemben egymással: az egyik ténylegesen létezett, a másik fiktív volt; az álnevek itt a munkatársak számát növelték meg, ott viszont a magányos szerkesztőt sokasították. Vahotnak igaza volt abban, hogy „Bajza különféle álnév alatt ugyszólván egyedül vitézkedik a francia drámák mellett, míg a magyar aestheticusok nagyobb része, mint például: Schedel, Pulszky, Henszlmann, Egressy Gábor, Tarczy, Erdélyi igen sok hibát találnak a vadregényes iskola korcszüleményeiben”.¹⁸

Az új felfogás első és lényeges pontja tárgykritikai jellegű volt. *H.-Erdélyinek A velencei kalmár* előadását tárgyaló s szándéka szerint nem a közönség, hanem a színművészek számára írt bírálata így foglalt állást: „E vad, és borzasztó mesé![] darab mutatja, hogy a művészetben igen sok szabad, és lehető, sőt – minden a maga helyén, okkal móddal, az az gyökeresen motiválva; s ha kivált némelly újabb francia színművekben a borzasztóságok ócsároltatnak, az ócsárlás inkább a kidolgozást illeti, mint a jellemeket; és ne feledjük, hogy a görög tragoediák többnyire borzasztók alapjaikban.” A Henszlmann művészettörténeti fejtegetéseiből már ismert – Petőfi fogadtatásának előzményeként is számon tartandó – tárgyi szabadság¹⁹ feltétele az organikus műegészben betöltött funkció és a lélektani indokolás, s a költői feldolgozás és a tárgy közötti esztétikai különbségtétel. Nem véletlen, hogy az érvelés a neoklasszicista dramaturgia állandó hivatkozási alapjára, a görög tragédiára utal. Az előadott darab – hangzik el még egy kritikai megjegyzés – olyan fordításon alapszik, amely „szabad, az az rossz, nem is angolbul, nem is versben”, sőt, a német „elkuszált formában”, önkényes változtatásokkal, így egy egész felvonást elhagyva készült.²⁰

A divatlapnak nem alakult ki egységes álláspontja az ábrázolható tárgy és az ábrázolásmód kérdésében. A kolozsvári Sever álnevű munkatárs szerint „a színésznek első feladata az emberek minden alakjait úgy képezni, hogy az igaz ne vesszen ugyan el kezei között; de a *szépnek* és *illelmesnek* törvényeit se rontsa meg. Különösen az aljas osztálynak illyszerű alakjait mindenkor finomítani kell színpadon, annyira, hogy néha az *igazból* is engednünk el[] valamit, csak – mondám – a *szépnek* és *illelmesnek* törvényein halálos sérelem ne történjék.”²¹ A „bienséance” klasszicista elve és a vulgáris finomítása mint irányadó szempont még egy előző korszak ízlésére vall.

Ez azonban távol állt a Világ felfogásától, amelynek – mint *A Regélő erkölcs-bírájának* – feltehetőleg Garay válaszolt (mivel a névtelenül megjelent cikk sem Erdélyi, sem pedig Henszlmann véleményének nem feleltethető meg). A Világ egy csók irodalmi ábrázolását kifogásolta a divatlapban, s ezt a vádat vissza-utasítandó hangzottak el a következők: „Mi azt tartjuk, hiszszük és valljuk egy

régi deák közmondással: *castis omnia casta*. [...] Ha illy helyekért [...] még férfiaknak is pirulniok kell, a Regélőre pedig szeméremsertés vádja süttethetik: mit fogunk Aristophanes, Sophokles, Torquato Tasso, Shakespeare, Calderon, Wieland, Göthe, Schiller, Byron, Bulwer, Boz Dickens, Hugo, Vörösmarty, Fáy, Józsika[!], Eötvös, Kuthy, Kovács Pál stb. s általában hazánk és a külföld majdnem minden regény és drámairóival tenni? Vannak igen is, undorító, sértő, rút tárgyak; vannak kétértelmű sikamlóságok, meztelenségek, mellyeket a művészet világában feltűntetni semmiképp nem szabad, de hogy az életet festvén, az ember érzéki oldalairól ne érintethessék, a szerelem csók és ölelés nélkül holdvilági ábránd legyen, hogy csupa virágokról, patakokról, zöldfákról és madárzenéről a regényíró nem ábrándozhatik, mutogatnunk, úgy hiszszük, senkinek sem kell, hanemha olly szegény poetának, ki életében virágok, patakok, zöldfák és madárzenénél egyebet énekelni s visszaadni nem tudott.”²²

Három év múlva Császár Ferenc veti majd Petőfi szemére, hogy ő is a „*castis omnia casta*” meggyőződésében látszik lenni, s ezáltal távozóban van a művészet útjáról.²³ Ennek a szállóigének tárgykritikai vállalása kétségtelenül botránnykó a régi ízlés képviselőinek szemében, s a tekintélyek listája – a felsorolás minden egyenetlensége ellenére – jogosan szembeállítható a neoklasszicista esztétika időtlenné általánosított tilalmával. A cikkíró azonban – a *H.* jelű Erdélyivel ellentétben – nem vállalja a poétikailag és lélektanilag megváltott szabadság teljességét, hanem az ábrázolásmódtól függetlenül eleve elutasít bizonyos tárgyakat. Az ellen azonban feltétlenül tiltakozik, hogy az irodalom ne léphessen túl Kölcsey és Bajza lírájának világán: látókörét ne korlátozza kritikusi „álerkölcsiség”.²⁴

Vahot az irodalomban megmutatkozó „látszatos erkölcs” ellen lép fel, s arra a kritikai normára szavaz, amely szerint „Lehet sőt kell a rosztat, bűnt, hibát, rúttat, aljast, szóval, majd mindent mi általánosan nemjónak és nemszépnek tartatik drámailag bármilly óriási alakban is felmutatni, de elébb utóbb megsegényítő pellengérré állítva, külső- vagy belsőleg lakoltatva, de soha nem *megkedveltetőleg*, mint a francia drámák nagyobb részében”.²⁵ A költészet lehetséges tárgyainak kiválasztását nem korlátozhatja tehát erkölcsi vagy esztétikai szempont (bár a „majd minden” megszorítás tisztázatlan határokra utal), az ábrázolásmódnak azonban érzékeltetnie kell az állásfoglalást az erkölcsi igazságtézés formájában.

A színírálat és a színjátékkal, egy másik lap kritikájával és a francia romantikus drámával kapcsolatos megjegyzések (tehát különböző műfajú megnyilatkozások) alapján összegezőképpen elmondható, hogy a vidéki levelező állásfoglalásával szemben a többi három, bár eltérő módon és feltételekkel, bővíteni törekedett a bemutatható tárgyak körét, s kettő közülük ezt elválaszthatatlannak tekintette az ábrázolás módjától. Fontosabb volt a megengedés a tiltásnál: ami *H.*-Erdélyinél poétikailag, Vahotnál pedig erkölcsileg igazolhatónak bizonyult,

már befogadást nyert az irodalom világába. Mindez azt jelenti, hogy mint sajtó-
orgánium, a Regélő Pesti Divatlap foglalt először állást a korábbi tilalmak meg-
szüntetésére az új ízlés nevében.

A tárgykritika szervesen összefüggött az eszményítés és az egyénítés közötti
vitával: az első kizárt, megszűrt és nemesített, a második befogadott és meg-
különböztető jellemzésre törekedett. Az 5. jegyű kritikustól (feltehetőleg Henszl-
manntól) származó színírálat a *Coriolan* előadását tárgyalja, a *Dramai jellemek*
című dolgozattal²⁶ egy időben és annak fő tanulságait alkalmazva, melyek sze-
rint a drámaköltő első feladata a lelki tulajdonságok összeolvasztása által
személyes, egyéni jellemek megalkotása; ezektől függ a cselekvény, s nem meg-
fordítva. „Coriolan jellemének fő alkotó része nem a hazaszeretet, mint Egressy
megjegyzé: hanem *nemes és nagyszerű erényeinek öntudata*, mely halálra megsér-
tetvén, bosszúját nem annyira egész hazája, mint annak, Shakespeare által aljas
szenvedélyekkel fölruházott, népe ellen irányozza. Coriolan jellemének más ol-
dala a *szenvedélyesség*; ez levén valamint katonai erényeinek és hazaszeretetének,
így minden hirtelenkedéseinek és bosszújának is kútfeje. E két alkatrész egy-
másra viszonyosan hatván, benne *egyéniséggé forr össze*, s Coriolan minden tet-
teiben egyiránt részt vesz”; ehhez társul a „harmadik alkatrész”, a humor.²⁷

Henszlmann dolgozatai s a két első, Shakespeare darabjaira vonatkozó kritika
határozzák meg a Regélő Pesti Divatlapban megjelent színírálatok fő problé-
makörét: az egyénített jellemrajz s a jellemek meghatározta cselekvény és nyelv
lesznek azok az alapelvek, amelyek jegyében megszületik az értékítélet. Igazfi
Szilárd (azaz Vahot Imre) *Visszatekintés nemzeti színházunk mult hónapjára* című
cikkében erre az előzményre támaszkodva írja: „Véleményünk szerint az elő-
adott drámák közül komoly nemben csak kettő – Shakespeare Coriolánja, s
Velencei kalmárja – [...] érdemli meg az igen jónevet.”²⁸ Szembeszáll viszont
Henszlmann-nak azzal a megállapításával, hogy a francia romantikus dráma
hazai meghonosításának káros befolyása van:²⁹ „Ki a francia drámákat azzal
vádolja, hogy általában semmi jellem nincs bennök, azaz, személyeik karakterei
hibásak, üresek, s hogy azokban nem jellemekből fejlődnek ki a cselekvények,
– sziveskedjék például a hasonnemű jók közt, különösen e derék csupa tiszta
életű és igen jó jellemekből összealkotott francia vígjátékot figyelmesen meg-
tekinteni, de minden elfogultság nélkül, s az ellenkezőről fog meggyőződni. [...]”
Azért hát ha állana: hogy szinpadunk és drámai irodalmunkra káros befolyással
vannak a francia szinművek, igen kívánatos dolog, hogy minél több illy káros
francia dráma hozassék szinpadunkra.”³⁰ A vígjátékíró Vahot a francia vígjátékot
védi, de úgy, hogy közben elismeri a drámai jellem Jean Paultól származó el-
sőbbiségét. Garay szerkesztői lábjegyzetben szól hozzá a kérdéshez: „Csakhogy
illy francia dráma nem igen sok van, s azért még mindig eldöntetlenül marad
a kérdés, vajon a nagyobb résznek felületességéből s balirányából származó
káros befolyást, egy pár sikerült kivétel helyre üti-e?”³¹ Ő Vahotnál óvatosabb

a dicséretben, s láthatólag inkább Henszlmann pártján van. A Regélő csapata egy normarendszer különböző változatait képviselte, s így nem volt egészen igaza Bajzának, aki Verőczey álnéven azzal vádolta Vahotot, hogy „ismeret-hiányai közepett őt [mármint Henszlmant] oraculumnak tartja, s minden nézeteiben, mint mondják, tanítványa, s mint én látom, aeolhárfa, mely úgy adja a hangokat, a mint Henszlmann szele fú”.³²

A 3. jegyű szerző, mint elődei, szintén a jellemeket tekinti a cselekvény alapforrásának, s ezt a normát kéri számon Tóth Lőrinc *Két László* című darabján;³³ Barsa Pataky Mihály eredeti színműveinek első kötetéről írja: „A drámának jellemből kell kifolyni; nem eseményből a jellemnek; különben a főcél veszve van.”³⁴ 0,25 azt dicséri a *Macbeth*ben, hogy „lélekben fogamzik meg e cselekmény szemünk láttára; előttünk forog le teljes kerekdedségben, gyors haladásban, feltárva a léleknek, mellyből ered, minden indító rugóit”;³⁵ s H.-Erdélyi pedig az ezzel ellenkezőképpen felfogott francia drámai cselekvény gyakori eszközeit, a mérget, kulcsot, ládácskát, pénzt, kettészakított láncocskát sorolja fel, nem minden irónia nélkül.³⁶

Ebbe a sorba illeszkedik Mephisto (azaz Vahot) is: Artigues és Malesfille *Fejérek* című művében a cselekvény „legfőbb tengelyei és rugói, a vakesetes [véletlen] hallgatóságok, deus vagy diabolus ex machina-szerű véletlen meglepetések, szóval igazi francia ajtó-, ablak-, mellékszoba-cselekvény, marionetti fabábokkint rángatott és táncoltatott vázalakkal, majd minden jellembensőség és valódiság nélkül”.³⁷ Nem organikus tehát a mű, a cselekmény az elsődleges, s ez, nem pedig a külső kényszer nélküli szabad akarat irányítja a jellemeket. Shakespeare és a francia romantikus dráma, mint Henszlmann felfogásában, Vahot szerint is végpontjai az értékrendnek: a *Lear királyban*, „ezen tökéletes drámában csodálni lehet a characterek valódiságát, tartalmas bensőségét, s ama változatos alakzatát, melly szerint mindenike egymástól különböző, eredeti, sajátos egyént képez, és szoros összeköttetésben áll a főszemélylyel és gondolat-tal”. Az összehasonlítás olyan túlzásra épül, amelyek láthatólag meghaladják Vahot anyagismeretét: „Mint Shakespearenek minden drámájában, úgy ebben is, a cselekvényeket nem esetes külsőségek idézik elő, nem kereszt, gyűrű, lánc, szekrényke, pohár víz, nem álomital (még Romeo és Juliában sem ez); hanem embereinek jelleméből, s így a nemesebb természet szellemi, nem pedig anyagi forrásából folynak ki; a francia drámákban épen az ellenkező történik, itt a hideg számolás cirkalmával kimért, s erőszakos mesterkéeltséggel összerakott cselekvényeknek többnyire alája vetvék a jellemek, itt az anyag uralkodik a szellem fölött, s mindez gyakran vak anyakint szüli a korcs alakokat.”³⁸ (Ezzel a cikkel egy időben jelent meg Henszlmann *Miért tetszik a francia dráma* című dolgozata.³⁹) Arnould és Fournier *Vasálorcásában*: „egyedül a vaksors uralkodik, s a szabad akarat legkevésbé sem harcolhat az önkényes physical, anyagi erőszak ellen [...]. E dráma cselekvényeinek rugói, indítóokai (motivumai) több-

nyire gyöngék, személyei kevésbé egyedi karakterek.”⁴⁰ Vahot, mint láttuk, csak részben értett egyet Henszlmann-nal, de a „komoly” műfajban az ő felfogásából kiindulva kérte számon a francia drámák fogyatékoságait.

A túlzás jellegzetes ismertetőjegye Mephisto bírálatainak. Szerinte „csak annyiban francia” a dráma, „a mennyiben egy valódi, velős karakterrel sem bír”:⁴¹ tehát logikai hibát követ el, megfordíthatónak is tekintve az ítéletet. Másutt így általánosít: „korunkban minden karakter és karakterizálás nélkül is lehet roppant hatású színművet írni”;⁴² „Dumas ezen darabjában – valamint a legtöbb francia drámában – minden ember a legvakmerőbben kikoholt, meglepő, hihetetlen vak esetek [által] önakarat és szabad cselekvősegtől megfosztott”.⁴³ Ezek a kritikák már a felsőfokhoz szokott és leegyszerűsítő, sőt vulgarizáló újságírás hangján szólnak az olvasóhoz.

Vahot cikkeinek másik, lényegesebb funkciója a népszerűsítés. Ennek legnagyobb arányú példája a *Táborozások a komoly francia drámák ellen* című sorozata,⁴⁴ amelyben megfogalmazza a divatlaphoz illő, a tudományostól elütő, azt rosszállólag említett stílus megteremtésének szándékát („Kerülni fogom a burkolt tudományos szóhomályt”). Már a cím jelzi, hogy a vígjátékkal most is kivételt tesz, azonban szerinte is „káros befolyással” adják elő a komoly francia drámák csaknem mindegyikét. Barátjának, a Párizst megjárt, „német nevű de magyar érzésű” Henszlmann-nak tudását dicséri (ez Bajzának szól, aki németként tartja őt számon): „nem mindennapi ember a magyar értelmiség bajnokai közt”, akinek „művészetekről szóló tanításai [...] sok tekintetben meglepőleg újak, eredetiek, önállásuk, csupa talpra esett igazságok”; az ezeket elfogadók száma „napról napra növekedik”.⁴⁵

Az egyénítés és a jellemek meghatározta cselekvény elvét ismertette Vahot egy ponton úgy érti félre Henszlmant, hogy annak messzemenő következményei lesznek. Tudjuk, hogy a jellemzetes ábrázolás az eszményi és a tipikus helyett az egyedi és a konkrét rajzára törekedett. A népszerűsítő cikk szerint a francia drámaírók „a karaktereknek csak általános *nemeit* (genus) birják feltüntetni, de különös *fajait* (species) gyöngén és ritkán. Az az, [...] valamint a növényismerő a rózsát vagy akármi más virágot nem csak általános nemében, de legkülönbözőbb fajaiban, alárendelt osztályaiban is, a legapróbb részletig, egyenként hiven sajátosan köteles jellemzeni: szinte [szintén] a drámaköltő is ugyanezt tartozik tenni a lelki tulajdonok és szenvedélyek tömérdek fajaival.”⁴⁶ Az előbb a logikai ítélet helyességével volt baj, most a hasonlat sántít, hiszen az eszményítéssel szembeállított egyénítés – mint azt Erdélyi kifejtette⁴⁷ – nem a fajig, hanem az egyedig halad a jellemzésben. Ha a botanikai analógia nyomán megelégednénk a „species” jellegzetességeivel, akkor „a lelki tulajdonok és szenvedélyek” egyéni kombinációiról és változatairól mondanánk le, s beérnénk néhány közösségi sajátosság festésével.

Erdélyi és Henszlmann közös tanulmánya, az *Egyéni és eszményi*, öt évvel később mintha Vahot tévedését korrigálná: „mivel az embert mint erkölcsi lényt magasabb tulajdonságok jegyzik, mint az állatot és növényt, mikor elő áll az *egyed*: ő a fajtában nem pusztán fajt tenyész, hanem még a fajt is személyességig viszi, mikor előáll az *egyén*.”⁴⁸ Vahot hasonlata a növényeket rendszerező logikával nem tud eljutni az egyéniség kérdéséig.

E félreértés folytatásaképpen 1846-ban a Pesti Divatlap egyik munkatársa Szinéri álnéven (aki Jókai és Tompa szerint maga Vahot volt⁴⁹) bírálatot jelentetett meg Szigeti József *A jegygyűrű* című népszínművéről. Itt a nép felel meg a nem, és a népfaj a faj logikai fogalmának, s az egyedi kategóriája éppúgy elmarad, mint Vahot idézett hasonlatában: „Igen helyes gondolat volt szerzőtől, hazánk egyik legsajátosabb, tősgyökeres magyar népfaját, a szentgáli vadászokat megismertetni szinpadunkon [...]. Eddigél szinpadunkon a vidéki magyar nép, – mert hiszen a fővárosban nincs magyar népélet – csak egész átalánosságban, az egész magyar köznépre közösen kiterjeszhető jellemvonásokban volt feltüntetve. Szigligeti kezdé meg e tekintetben a részletezést, a fajiságba (specialitas) való bocsátkozást, és a debreceni népéletet akará festeni. Ez azonban, mint tudva van, nem sikerült neki, mert nincs nehezebb feladat, mint egy különös sajátos népfajt tökéletesen kiismerni, s csak az őt illető jellemvonásokat különösen kiemelni tudni.” Szigeti „a szentgáli vadászok népéletének sajátosságait, sőt még eredeti beszédmódjukat is híven mutatá be a pesti közönségnek. És én azt hiszem, mikép a magyar népszínműírók leginkább az által fognak megfelelni hivatásuknak, ha követve Szigeti jó példáját, a magyar nép különféle népfajainak sajátos jellemét, szokásait, öltözetét, dalait, táncát minél hivebben fogják a nemzeti szinpadra felhozni. És így lassanként látni fogunk szinpadunkon palócokat, barkókat, tiszamelléki, tiszaháti népet, gőcsei, csalóközi, borsodi magyarokat stb.”⁵⁰

Ez a cikk nemcsak bírálat, hanem program is. Egyaránt eltér az eszményítéssel szembeállított egyénítés esztétikájától és Erdélyi 1842-ből való tanulmányától, amely az általánosan emberit is számon tartja: „a népköltészet tárgya a tisztán emberi”, viszont nem vizsgálja a különböző népfajokat.⁵¹ Az egyénítés és a népköltészet-felfogás sajátos ötvözetéről van itt szó, amely az általános emberi (a nem) helyére a népet állítja, a faj kategóriájába pedig a különböző népfajokat; ismét eltűnik viszont az egyén, éppúgy, mint a rózsá esetében. Mi következik ebből? Egyrészt az, hogy megváltozik a dimenzió: a legtágabb kategória a nép lesz, s egyúttal ennek ábrázolása felel meg az eszményítésnek, ami azt jelenti, hogy egyéníteni, konkretizálni kell a népet. Az, ami a népköltészet felfogását a *Népdalok és mondák* megjelentetése előtt jellemezte, tehát hogy történetiség, eredetiség és esztétikum letéteményese, s alapja a nemzeti költészetnek, a különböző népfajok esetében helytörténet, népszokás, nyelvjárás és viselet bemutatása lesz. Ez már „külsőség”, „kelmeszerű” költészet – írja majd Erdélyi 1853-ban

arról a divatról, amely már nem újjáteremtés, csak lélek nélküli utánzás: „ami pedig a szokásokat, tájszerűséget, kifejezéseket illeti, ezek nem költői elem”.⁵² Olyan szemléleti provincializmusról van szó, amely nem az ötvenes, hanem a negyvenes években kezdődött el programszerűen, a népköltési gyűjtemények megjelenésével egy időben.

Az opera megítélésében is szemben állott Vahot és Erdélyi véleménye. Az előbbi Erkel *Bátori Máriájáról* írt bírálatában – mint arra a szerkesztői lábjegyzet is figyelmeztet – az 1840-ben (húszéves korában) megjelent *Még egy szózat a pesti magyar színház ügyében* című írásának⁵³ nézeteit ismétli meg: „Istenemre! ha valaha még Nagy Lajost, vagy épen Hunyady Jánost engednénk a magyar operában kornyikálni, megérdemlené a színház, hogy azonnal összeroskadjon.”⁵⁴ Erdélyi viszont (E., majd Ember Pál álneven) Rossini *Othello, a velencei szerencsenjéről*⁵⁵ és Donizetti *Belizájáról*⁵⁶ írt bírálatot, amely Vahot meggyőződésével ellentétben nem találta természetellenesnek az operát; Ember Pál néven még ugyanebben az évben úgy nyilatkozott, hogy fontosnak tartja, hogy a közönség meg is érthesse az énekelt szöveget. „Minden művészetben fő az értelem; e nélkül az énekesnek vonagló, rángatózó tagjait, tátott száját s meredt szemeit látom és kivetem szivemből a hangot s futok tőle, mint kovács műhelytől. Aimez donc la raison!!” A Boileau *L'Art poétique* című művéből való idézet bizonyítja, hogy az ebben az időszakban végzett fordítás meghatározta Erdélyi esztétikai szemléletét, s racionalizmusát kiterjesztette az operára is.⁵⁷

A 1830-as évek végén Egressy Gábor is tagja volt Kazinczy Gábor körének, amely a Regélő Pesti Divatlapban nagy szerepet játszott az új ízlés terjesztésében.⁵⁸ 1841-ben megjelent *Színészeti studiumok* című tanulmányában hangsúlyozta, hogy a szerep megértéséhez a darab elemzése szükséges, amely az egyes szereplők jellemzésétől halad a cselekvény felé;⁵⁹ ugyanott az „Egyénítés (individualizálás)” című fejezetben ezt írta: „Az eddigi általános ember tehát különossé módosíttatik, vagy saját jellemmel bíró *egyénné* alakíttatik. [...] Egyénítésben áll a színművészet dicsősége.”⁶⁰ 1842 januárjában – Henszlmann-nak a francia drámáról elhangzott akadémiai székfoglalója után – az Athenaeumban *Coriolan Shakspear-tól* című cikkét tette közzé, amely Jean Paul felfogásának, a jellem cselekmény fölötti elsődlegességének elfogadását bizonyítja: „Az egyénformát tenni uralkodóvá az események fölött, és ne megfordítva, mint a franciák némellyike.”⁶¹ Szebeklebi (azaz Bajza) ezzel egy időben bírálta Egressy színészi felfogását és teljesítményét,⁶² amire ő még az Athenaeumban válaszolt,⁶³ de Bajza újabb cikkére⁶⁴ már külön füzetet publikált 1842 májusában *Párbeszéd Szebeklebi és Egressy Gábor között, színészeti dolgokról* címmel.⁶⁵ Ebben hivatkozott Henszlmann „jeles” *Párhuzamára* és annak egyik forrására, Jean Paul esztétikájára,⁶⁶ sőt a „*jellemzőleg játszottam*” kifejezéssel Henszlmann terminusának átvételére is utalt.⁶⁷

Mindez szükséges ahhoz, hogy megértsük 1842 őszi Bécsből írt levelét, amely már a Regélő Pesti Divatlapban jelent meg. A viszonyítás egyik pólusa a hazai polémia, a másik a bécsi színházi tapasztalat. „Lényeg, vagy benső élet a színész kifejezésében az, mi kebeléből, véréből fakad, és ellenállhatlanul kebelre hat; ama végtelen valóság a szinpadon kifejezésben, miszerint minden hangban és jelben az egész egyedi lélek tisztán látható”, s ez különböztetendő meg attól a formától, amelyet Bajza fődolognak tart. A tanulás egyik fő kérdése – mint a *Színészeti studiumok*ban – az, hogy „mellyek e jellemnek alapvonalai, mik az egyediséget teszik benne”.⁶⁸

Párizsi útján is az egyéniség és az egyénítés kérdése volt tanulmányainak egyik legfőbb kérdése, amint azt *Francia színészetéről* című, 1843 végén írt beszámolója is tanúsítja. Alapelve szerint „minden nemzet külön egyéniség lévén [...] minden művészetet saját nemzeti elemében kell felfogni, s így felfogva mérni a művészeti nagyságnak egyetemes mértékéhez”;⁶⁹ „a színészet általános értéke mindenütt attól függ, miként felel meg nemzeti s erkölcsi hivatásának egyfelől, művészi feladatának másfelől”. Ez az elv Henszlmann „nemzeti jellemzetes” kategóriájának felel meg,⁷⁰ a következő pedig már az *Egyéni és eszményi* felé mutat: „tudjuk hogy a színésznek közvetlen feladata az *egyén* az emberben. *Egyén* eléggé sikerült szavunk, mert az eszmét meglehetősen kimondja. *Egyén* ugyanis azt akarja jelenteni, hogy mindenki *énje* egyetlen *egy*, mellyhez hasonló sajátságú a földön nincs; vagy másként: hogy *én* minőségem mennyiségére *egy* magam vagyok a világon. S valamint a természetben minden ember új és különböző a végtelenségig: így kell annak lenni a szinművészetben is, melly Shakspeare szerint »*tükröt tart a természet elébe.*« Azért bátran megállapíthatni: hogy csupán *egyén*-teremtő képesség az, mi színészt nagygyá tehet, semmi más.”⁷¹ Erdélyi is hasonlóképpen értelmezte a kulcsszót: „A diák individuum, a magyar *egyén* (egy én, ein ich), tökéletesen kifejezik és kimerítik a fogalmat, s a legkülönválóbb, részletes önállóságban jelentik az embert, hol valója többé fel nem *osztható*, mert semmi sincs benne idegen, hanem csak az, mi énjére legszorosabban tartozik.”⁷²

Egressy Henszlmanntól függetlenül alakította ki a francia drámáról való véleményét: a darabok „legnagyobb részének erkölcsstelenségét s jellemhiányát én nem onnan származtatom, mint hogyha a nép maga volna ilyen; hanem onnan, hogy a drámairkászokban nincs tehetség”.⁷³ E cikksorozat utolsó részében megerősítette a jellem elsődlegességének normáját, hozzátéve azt, hogy „igen könnyen meglehet, hogy nem épen mind jellemtelenség az, mi a francia drámákban *idegen előtt* olyannak látszik”. Ennek oka a fordítás és a befogadás nehézsége: „fordításban a személyek is csak fordítottak, azaz nem franciák többé. Minél szorosabban *nemzeti* a jellem, annál lefordíthatlanabb”, akár idegen, akár hazai.⁷⁴ A kritikai norma maradéktalan érvényesítése tehát fordításelméleti akadályokba és a recepció korlátaiba ütközik.

Az egyéniség és az egyénítés nemcsak esztétikai, hanem egyetemes érték volt Egressy számára. 1848 elején a világpolgárság gondolatával, az egyetemes összeolvadással szemben védte a nemzetiség eszméjét, hiszen „Ez nem kevesebb, mint azt akarni, hogy a természetből minden egyéniség kitöröltessék, hogy a színek mind egybeolvadjanak, hogy a káposzta rózsasallatot leheljen, s a holló csalógányhangon daloljon: holott épen az egyénítés változatosságában fejeztetik ki szemlátomást az isteni végtelenség, alakító erőben, s az örök szépségnek csodálandó játékában”. A meggyőződés költői lendülete hapax legomenont is eredményezett a destruktív folyamat megnevezésére: az ész „bizonyára soha nem *egyéntelenítendi*” a föld népeit.⁷⁵

Neki is aktív szerepe volt az egész évtizedet jellemző, s a Magyar Szépirodalmi Szemle szintézisében összegződő új ízlés kimunkálásában, s mint színész, rendező és színházi szakember a saját területén tudott hozzájárulni annak elterjesztéséhez.⁷⁶ Egressy példát adott a *Párhuzamnak* arra a tanítására, hogy a kritika – lehetőségei szerint – a művészi életnek kezdeményezője és irányítója is kell hogy legyen.⁷⁷

Az 5. jegyű bíráló (feltehetőleg Henszlmann) szerint Egressy „ugy látszik, mintha minden erejével törekedett volna Hamlet azon szavait valósítani, midőn azt mondja, hogy egyetlen értelmes bírálatnak a színész előtt többet kell nyomnia, mint az egész színház tapsának”.⁷⁸ A II. felvonás 2. jelenetéről lehet szó, amelyben ez hangzik el: „Hallottam én valaha tőled egyet, – hanem azt sohase adták elő: vagy ha elő, nem többször egyszernél, mert a darab, emlékszem, sehogy sem tetszett a tömegnek; a nagy közönségnek kaviár volt az; de azért (véleményem s azoké szerint, kiknek ítélete ily tárgyakban messzebb hallatszott az enyimnél) derék egy darab volt; jól osztva be színre s épannyi szerénységgel mint művészettel víve ki.”⁷⁹ Hamletnek e szavai magára a darab előadására is vonatkoztathatók, amelyen kevesen jelentek meg, s arra is, hogy a kritikus maga sem tekintette perdöntőnek a közönség véleményét, ellentétbe kerülve így Bajza felfogásával, aki szüntelenül hivatkozott rá színibírátaiban. Jellemző gyakorlata volt Shakespeare híveinek, hogy a szerző műveiben, tehát a kritika tárgyában kerestek elméleti öngazolást.

A közönséghez való viszony több szempontból is meghatározta az irodalomfelfogást. Egyértelműbbé tette az értékelést, főleg a színibírálat esetében, amelyben szerző, dráma, előadás és közönség megítélése egyaránt szóba kerülhetett: kérdéses volt, hogy a kritikus fölé- vagy alárendelte-e a maga illetékességét a közönségének, esetleg az ő képviselőjében nyilatkozott-e meg, vagy ellenkezőleg: feladatának tekintette-e egyáltalán a kollektív befogadás bírálatát, s hogyan tudta egyesíteni kritikusi, a közönségtől is függő divatlapírói, sőt drámairói funkcióit.

Vahot egyik első, Igazfi Szilárd álnéven tett megjegyzése szerint „változó, műelvtelen, indifferens, piciny drámái közönségünk” van,⁸⁰ s „Mi nem bírálunk

a színházi közönség nagyobb részének felületes, divattól függő véleménye szerint, s nem az ő tetszésök – vagy nem-tetszésökhöz mérjük a színmű és az előadás jóságát vagy roszaságát, hanem a művészet, különösen a szép- és valónak örökigazságú szabályait, s önmeggyőződésünk sugallatát követjük ítéleteink kimondásában.”⁸¹ A kritikusai önszemléletnek ez a fölrendelése a Henszlmannéhoz és Erdélyiéhez áll közel, azzal a különbséggel, hogy ők már jelentős előrehaladást tettek az értékelés történetibb megítélése felé, s nem mutatható ki szemléletükben olyan változás, mint Vahot esetében, ami megkérdőjelezi ezt a megállapítását.

Nem sokkal később ugyanis így kezdi felsorolni az Athenaeum szerkesztőjének ismeretes álneveit: „Hát vajjon mit mondana Bajza úr, s mit a *fölöttünk álló* közönség” (kiemelés tőlem).⁸² Elképzelhető lenne, hogy ez a változás csak a szerkesztő és a divatlapíró közönségtől való függésére vonatkozott (bár kritikusai álnevekről esik szó), ha még ebben a félévben tett újabb megnyilatkozása nem erősítené meg az értékrend gyökeresebb átalakulását. Vahot az *Othello* előadásán szerzett tapasztalatait összegzi így: „nálunk mind maga a mű, mind az előadás hatását fölötte gyengíté némelly, érzéki szerelemre vonatkozó igen természetes, s a fordító és színészek által tulságosan kiemelt, s közönségünk előtt szinpadról egészen szokatlan kifejezés. E miatt a költőt, művének irányát tekintve, egyáltalában nem kárhoztatjuk, de a fordítót, színészeinket és közönségünket sem egyoldalulag. A próbát mindenesetre meg lehetett tenni; de miután már bebizonyult, miszerint közönségünk nagyobb része az említett kifejezésekben annyira megbotráncozott, hogy e miatt még a leghatásosabb jeleneteket is kellemő méltánylani elmulasztá: fel kell hagyni a további kísérlettel, módosítani, szépíteni, simítani kell a rútnak, durvának tetsző mondatokat, – különben *Othello* szinpadunkoni fennmaradhatása, sőt nálunk Shakespeare jó neve is veszélyeztetve lesz!”⁸³

Szerző, fordító, színész és közönség közül egyedül az első került el a megrovást, a többi mind részese volt a balsikernek. Nem a közönség nagyobbik részének ízlésén kell változtatni (amelyet Igazfi-Vahot nemrég még felületesnek talált), hanem a fordításon és az előadáson. Ezzel szemben Henszlmann-nak *Shakespeare Othelloja, a nemzeti színház közönsége, és az Athenaeum színi kritikája* című vitacikke, bár megemlíti „a fordítónak egyes helytelenül választott kifejezési”-t, elsősorban a dráma lényegét félreértő, műveletlen nézőket és azokat a bírálókat hibáztatja, akik „a kritikából egy aljas rimát csináltak”.⁸⁴

Ez a kemény szó jelzi az igazi határvonalat nemcsak a Regélő Pesti Divatlap és az Athenaeum között, hanem a Henszlmann és Erdélyi elveitől távolodó Vahotnal szemben is. Erdélyi 1844-ben, külföldi utazása előtt időlegesen átadta a szerkesztőséget Vahotnak, hazaérkezése után azonban nem kapta vissza azt,⁸⁵ sokáig nem publikált a Pesti Divatlapban, ahová Henszlmann már egyáltalán

nem írt, s Garay is az Életképekben közölte bírálatait, sőt nem egy verse a Honderüben is megjelent.

Vahot 1844 második felében, már a Pesti Divatlap szerkesztőjeként elfeledkezni látszott kritikusi autonómiájáról: „Tiszta lelkü bírálónak bárki irányában sem szabad megfélemlenie a méltányosságról; mert csak így számolhat hitel- és becsülésre a közönség ítélőszéke előtt.”⁸⁶ Azáltal, hogy fontosnak tartotta azt, hogy saját erkölcsiségéről és annak kedvező megítéléséről szóljon, fölkelte a szerepjátszás és a retorika célzatosságának régtől lappangó gyanúját.

Az Athenaeum példáját szem előtt tartva, s kerülve azokat az okokat, melyek annak megszűnéséhez vezettek, Vahot alapelve az volt, hogy „A divatlap legyen divatlap, s ne egyszersmind tudományos is”; „mi férfiak”, élvezhetjük a tudományt, „de nem ám a hölgyek!” Ennek mond ellent szerinte az a Frankenburg szerkesztette Életképek, amelynek szerzői között szerepel Henszlmann is, az a korábban még barátjának nevezett tudós, aki most már érthetetlennek bizonyult egy másik divatlapban, a női olvasók számára. Retrospektíve ez egyszersmind a Regélő Pesti Divatlap bírálat, amelyben a közérthetőség követelménye az élet elevevése és „unalmas, elvont, elméleti tanok”, „virágillat” és „halotti szag” ellentétével párosul.⁸⁷

A stílusnak ez a polarizációja jobban leleplezi a szerkesztőt, mint az általa elképzelt közönséget. Vahot a kritikát mint az irodalom „komoly, száraz ágát” említi, amelytől a nőolvasók „borzadnak”, mert „divatlapí bírálóink [...] mélyen és érthetlenül irnak”, s „hogyan lássák, mikint ők széles olvasottsággal bírnak, nyakrafőre idézgetik a náluknál tekintélyesebb külföldi írók ítéleteit, nyakrafőre használják a tudományos műszavakat, s még azt is görögösen, deákosan, franciásan nyögik ki, mit magyarul sokkal szebben lehetne kifejezni”. A hölgyek nem tudhatják „az illy titkolózó, falábon-járó írók érthetlen zagyvalékait betűzgetni”, hiszen nem képezhetik magukat „a mély tudományok pókháló-koszorús tanárjává”. Mindebből az következik, hogy „Minden legkisebb részletet összevissza taglaló, pedant rendszerű, parókás iskolai tudományosságú kritikákat tehát senki ne várjon tőlünk: hanem egyszerűen, világosan írt, őszinte, rövid bírálatokat, – igen!”⁸⁸ Ennek a bírálatnak a nyelvén a *mélység* egyenlő az érthetlenséggel, a *külföldi tudomány ismerete* az önmutogatással, a *műszavak használata* a titkolódzással; a *részletes* jelentése összevissza, a *rendszeres* pedáns, az *iskolai tudományosság* pedig parókás; az egész program pedig a kritika alábecsülésére épül.

A Pesti Divatlap szerencséjére ez a célkitűzés nem valósult meg maradéktalanul: olykor megjelenhettek hosszabb írások és helyt kaphatott a közönség jellemzése is. Szinéri szerint „Ünnepe az színházunknak, valahányszor illy nagy-szerű, classikus mű” – a *Don Carlos* – „adatik elő benne”. Schiller dicsérete Henszlmann és Erdélyi felfogásától, a befogadás bírálat, pedig Vahot nézeteitől különbözik: „A közönség nem volt eléggé méltányos sem a magasztos irányu,

s valódi belbecscsel bíró mű, sem az átalán véve kerekded, jeles előadás iránt.” Szinéri a nagy kritikusok programjára emlékeztető mondattal teszi hangsúlyosabbá következtetését: „Egy Schiller, Shakespeare, és Hugo Victor jeles drámái csak valódi művelt közönség számára valók”,⁸⁹ tehát függetlenül attól, hogy az eszményítő vagy az egyénítő ábrázolás s a múlt vagy a jelen műve-e. Hasonlóképpen vélekedik az O. jegyű bíráló is: „Ha a jelen volt kis közönségről s ennek hideg magaviseletéből kellene következést vonni e mű belbecsére: – úgy azt kellene mondani, hogy szinpadunkon Schiller ezen remeke is megbukott; – és e mérleg szerint Shakespeare valamennyi drámája fiascot csinált a nemzetiben.”⁹⁰

A Vahot szerkesztette lap továbbra is érvényesítette a jellem elsődlegességének normáját: Szigligeti *Zsidó* című darabjának erénye az, „hogy itt nem a véletlen cselekvény, de a jellem a főtenyező, ebből foly aztán ki igen természetesen az alárendelt cselekvények változatos sora”;⁹¹ ugyanő a *Grittiben* is érvényesíteni tudta ezt a „drámaalkotási főszabályt”.⁹² A jellem és a cselekvény viszonya azonban itt már nem az erkölcsi szabadság, a szabad akarat axiómájára épül; a kritikai norma megkérdőjelezhetetlenné és önértékűvé válik, sőt, egy eszmétörténeti kuriózum alapja lesz. Vahot a Pesti Divatlap első, irányadó cikkében a párizsi divat utánzását teszi meg minden nyomor alapforrásának; e „gyarló jellemű nemzet” sok követője „önmagából maskarát, torzalakot csinál”. A francia szokások hatására részben vagy teljesen elveszett „a természetes emberi jellem, a keresetlen, őszinte, egyszerű magaviselet, a komoly férfiaság és szende nőiség, a szemérem, hűség, vallásosság és háziasság”. El kell tehát vetni mindazt, „*a mi nem a nemzet lelkületéből, sajátos belső életéből fejlődik ki*” és meg kell tartani azt, ami „valódi magyar”. Ennek alapját a francia divattal szemben álló „*komoly méltóság, és őszinte egyszerűség* teszi, különösen a magyar hölgynek legeredetibb jellemvonása: a *szemérem, vallásosság, s nem a zajos nagy világ hiu élvcsábjainak, de a csendes, boldog háziasságnak szeretete*”.⁹³ A magyar specifikumok, mint a szövegösszehasonlításból kiderül, megegyeznek azzal az általános emberi természetességgel, amelyet a szokások már megváltoztattak a franciákban, tehát korántsem mondhatók nemzeti sajátosságnak; másrészt tudjuk, hogy Vahot, hangoztatott elvei ellenére, 1844-ben állandóan sürgette a Párizsban tartózkodó Erdélyit az *ottani* divatképek hazaküldésére.⁹⁴

A nemzeti jellem ideálképeinek megalkotása után a jelszavak meghirdetése következik: „*ideje már, hogy valahára szívből, lélekben, ajakkal, és tetőtől talpig magyarok legyünk*”; „*hogy valahára már külsőleg, belsőleg, azaz egészen és mindenben magyarok legyünk; hogy társaséletünket tiszta magyar szellem lengje át, s társaséletünk tiszta kifolyása legyen az eredeti magyar lelkületnek, jellemnek*”.⁹⁵ Vahot szerint ahogy a drámában a jellemből a cselekvény, úgy következhet a mindennapokban is a magyar jellemből a magyar élet: a Jean Paultól származó, Henszlmann és Bajza vitájában feltűnő és a Regélő Pesti Divatlapban kritikai iskolát

teremtő norma érvényességi köre itt megnő, függetlenné válik az irodalomtól, és a nemzetkarakterológiai azonosság tudatában eszköze lesz egy fiktív megfelelés hitelesítésének.

„A művészet nem egyéb mint nemesített természet”⁹⁶ alapelv Vahot kritikai gyakorlatával (így Petőfi-bírálatával) ellentétben nem az egyénítő, hanem az eszményítő ábrázolás híveivel rokonította őt, hiszen Henszlmann és Erdélyi írásaiban a nemesítés az utóbbi szinonimájaként ellentmondott a jellemzetes tanításának. Nem csak ez az ellentmondás választotta el mesterétől: a „Tiszta nemzeti jellem és irány nélkül a költészet nem szép, nem célszerű”⁹⁷ jelszavával ő a Henszlmanntól megkérdőjelezett szépség feltételét a *Párhuzamban* szereplő „művésziesség” egyetlen követelményére egyszerűsítette, megtartva a *jellemzetes*, az *eleven* és a *célszerű* kulcsszavai közül a harmadikat, elhagyva viszont és kizárólagossá téve a „tárgyilagós”, az „alanyi” és a „nemzeti jellemzetes” szempontjai közül az utolsót.

A történeti tárgyat, mint kortársai, ő is előnyben részesítette. A *Bánk bán* „a komolynemű magyar színművek közt *legjobb*, sőt a külföld legjelesebb drámáival is kiállja a versenyt”, mert eleget tesz a Regélő Pesti Divatlap legfontosabb dramaturgiai normájának s a nemzeti jelleg követelményének: „a legeredetibb legtartalmasabb jellemeiben igazán dús gazdag: elejétől végig, minden legkisebb részében, sajátos őstypusú nemzetiségünk erőteljes színezetével van elárasztva. [...] Kivéve azt, hogy az utósó felvonás kissé vontatott, s a király megjelenése miatt némi ismétlésekbe esik: az egész mű ügyesen van szerkesztve, s a cselekvények folyama változatos, élénk, egybevágó. És ezen szép és nagyszerű költői egész, leginkább a jól talált, következetes jellemeinek eredménye.” Vahot fontosnak tartotta megemlíteni a történelmileg hiteles ábrázolást: „Petur bánban a hajdani liberalis, s tetőtől talpig becsületes magyarok legsajátosabb alakja van feltüntetve.”⁹⁸ Számára nincs különbség a történeti személy és szépirodalmi ábrázolása között: „mi szükségesnek tartjuk azt, hogy egy nemzet a maga történetét tudja, hogy színpadon, szépirodalomban, elődeit minél többször föllépni lássa, s érenyeikből s hibáikból tanulja a követendőt s kerülendőt. [...] Semmisem volna óhajtabb, mintha Nagy Lajos és Mátyás korát, minél bővebben kidolgozva, birná irodalmunk, hogy mindenki láthatná, mik voltunk, és mik lettünk.”⁹⁹

Obernyik Károly e ponton, a történeti igazság és a költői valószínűség kérdésében szállt vitába a *Magyarország 1514-ben* című regényt író Eötvössel, aki az írói képzelettel szemben az „egykoru kútfőkből lelkiismeretes vizsgálódások által szerezhetett” ismeretek követését javasolta. A kritikus szerint a költő nem követheti mindenben a – sokszor helytelen – történeti hagyományt; nem lehet „a költészetet a történet és némely célok livréés szolgájává tenni”. A kútfők sokszor éppúgy ellentmondanak a történeti igazságnak, mint a képzelet, s ne feledjük, hogy „a költő által egyszer fölvetett személy és tárgy megszűnt a történeté lenni, – az a költőé egészen, mellyet teremtő phantaziája átídomithat, s

belőle, mint puszta anyagból új élet, új világot varázsol elő”. Tehát a költői mű fikció – nem úgy, mint Vahot felfogásában –, s különbözik a históriától. Előfordulhat, hogy „a legvalóbb történeti alapon nyugvó mű is valószínűtlen”; „s viszont a történeti igazság s korviszonyok némi megtagadása mellett létre jött mű is lehet valószínű, mert *történeti igazság és költői valószínűség* két merőben különböző dolog”. A történelem megértése ismeretelméleti problémákat vet fel, s így a történeti igazság is kérdésessé válhat: „maguk a történetírók is szeretik okoskodás, és gyakran képzelődés után ítélni a múlt kor hőseit, azoknak terveket, célokat, világnézeteket osztogatni”.¹⁰⁰

A legkomolyabb irodalmi vita Czakó *Leona*-ja körül folyt a Pesti Divatlapban. Erdélyi -mb- jegyű bírálatában így rögzítette első benyomását: „Valóságos érzelmi tompultság az a véghatás, mellyet lelkünkben Leona hagy.” Vahot ugyanott lábjegyzetben mondott ellent: „az adott darab [...] mint drámai mű, felette nagyszerű”, s Eraszt természetmagasztalását és Aquil civilizációkritikáját dicséri.¹⁰¹

Erdélyi második, részletesebb kritikája azt fejtette ki, hogy Leona személyében „a keresztyén hitnek csak elferdült személyesítőjét lehet látnunk, és nem a kijelentett hit szellemét”; minden vallásnak meglehetnek a maga fanatikusai. Ami a drámában „bölcselemi: az egyoldalúság; mi benne vallási: az egyik mint másik oldalról fanatizmus”; s „mint költői mű, leginkább azért veszít becséből, mert a kimenet benne nem költői, mert vigasztalanra visz, mi homlokegyenest ellenkezik a költői végcélokkal, pedig a költészet az emberiség vigasztalója”. A kritikus nagy axiómái közül a keresztyén hitet látta megtámadni, s a költészetnek azt a kiengesztelő funkcióját veszélyeztetni, amelyet Vörösmarty-tanulmányában *A Rommal* szemben védelmezett. A Vahot dicsérte Aquil szavaiban nem volt kifejtve az Erdélyi jellemeszményét, élet- és irodalombeli ideálját meghatározó „emberi szabadság és akarat”.¹⁰²

Szinéri színibírálata ezt az állásfoglalást vette át: szerinte a darab „alapjában s lényegében hibás mű”.¹⁰³ Vahot azonban nem engedte, hogy az összbenyomás pejoratív legyen: feltehetőleg ő írta azt a közleményt, amely összegezni igyekezett az elhangzottakat. A *Leona* meg fog jelenni; tárgya inkább regénynek való (ez ellentmond a korábbiaknak); az olvasóközönség nagyobb tetszéssel fogadja majd. Túl szigorúak voltak az eddigi bírálatok, mert nem ismerték fel azt a „szép és mély költészetet, melly e műben rejtetik”, s az író „azon bátorságát, miszerint illy különös s legkomolyabb irányú tárgygyal is megbirkozni mert”.¹⁰⁴ Ez az állásfoglalás védte legjobban a lázadás merészségét Czakó darabjában.

A jellemzetes, személyes, konkrét ábrázolás fölvetette a befogadás alanyiségének kérdését is. Erdélyi korai, 1838 és 1840 között írt tanulmánya,¹⁰⁵ amely csak halála után jelent meg, s így életében csak legközelebbi barátai számára válhatott ismertté, azt hangsúlyozta, hogy az egyéni állapotok, érzelmek és képzelet által egyénivé lesz a műértelmezés is. „Innen jó aztán, hogy műfilozófok is különbségekben fogják fel a dráma szellemét, mint az *Hamlet* kritikusaival tör-

tént, s ellenkező vagy csak különböző véleményűek közül melyik után induljon a színész?”¹⁰⁶

Purgstaller József *Vélemény-külömbőség* címmel írt az Életképekbe,¹⁰⁷ s láthatólag ismerte Henszlmann *Dramai jellemek* című gondolatmenetét, amely az egyének végtelen sokféleségének irodalmi ábrázolását kívánta. „De lehetlen is, hogy az emberek mindenben egyítéletűek és akaratauk legyenek, midőn testileg, lelkileg nagyon különböznek egymástól.” Nincsen egyformaság a természetben, s nincs két egyforma egyén; főleg „az érző műszerek alkotása és működése” más, s az érzékelés olyan – szabásban, minőségben és színben eltérő – szemüveghez hasonlítható, „mellyen át a lélek a rajta kívüli tárgyakat szemléli”. „Valamint a világ szemlélése sokszinű, úgy az érzés és gondolkodás is különféle módu és irányu, mit testi és lelki okok, a véralkat, életkor, nemi különbség, nevelés, életnem módosítanak.” Megkülönböztethetünk sokoldalú és egyoldalú nézetet, s ne elégedjünk meg az utóbbival; a közvélemény kialakításáig „tiszteljük egymásnak véleményét”. Erdélyi János barátja, Dobrossy István számára, aki Szeverin néven írt a Pesti Divatlapba, már volt tehát előzmény ahhoz, hogy így fejezze be Petőfi és Vachott Sándor költészetének összehasonlítását: „Mit mond ehhez kegyed? nemde azt, hogy minden kritika csak egyéni nézet, és ha ugyanazon tárgyat ezer bíráló rostálná, kettő sem egyeznék meg köztük egészen.”¹⁰⁸

Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz című sorozatában Vahot külön fejezetet szentelt a kritika tárgyalásának, s ezen belül elsősorban a Magyar Szépirodalmi Szemlének, akkor, amikor már szembekerült Petőfivel és barátaival, a Tízek Társaságával, s közülük egyedül Tompa volt az, akihez fordulhatott. „Minden ember született kritikusk” – állította, feltehetőleg a poeta natus és a poeta doctus analógiája alapján, célzatosan figyelmeztetve a tanultság veszélyeire s így egyszerűsrimind a Szemle szerzőit is meggyanúsítva (Erdélyivel ellentétben, aki a stúdium fontosságát gyakran ajánlotta nemcsak a bírálók, hanem a költők figyelmébe): „Minél műveltebb valamely egyén vagy nemzet, annál élesebb – de sokszor annál igazságtalanabb kritikusk.”¹⁰⁹

Vahot felfogásában erősen megnyilvánult az ügyvédi gondolkodásmód, logikájában pedig az érvelés „prókatori körmönfontossága”.¹¹⁰ A bíró és a bíráló összehasonlítását az igazságszolgáltatás és az irodalomkritika erőltetett párhuzamával egészítette ki: „az irodalom bírószekébe mindenki befészkelheti magát, bírálhat és ítélhet abban, akár egész itéletnapig, de azért a végrehajtó hatalom az olvasó közönség tulajdona”,¹¹¹ „irodalmi világban a főlebbviteli bírószekék, s a végrehajtó hatalom a közönségnél van”.¹¹² Az igazság kiderítése vezette: „Gyáva író az, ki fél a szigorú bírálattól; azonban ha az igazság rovására iratik az, úgy nem szigorú bírálatt”,¹¹³ tehát Bajza nyomában haladt, aki, mint a jogban, itt is az egyedüli igazságról beszélt: „Bírói széken nincs helye a kíméletnek, csak a törvénynek, csak az igazságnak”,¹¹⁴ ellentétben Kölcseyvel, aki így nyilatkozott: „jól tudom azt, hogy nemcsak az az igaz amit én annak tartok”.¹¹⁵

Vahot értékrendjében nemcsak a közönség, hanem a költő hatalma és tekintélye is nagyobb volt, mint a kritikúsé. Homér a mitológiának, Shakespeare Ó-Anglia történetének, Eötvös a társaséletnek, Byron és Goethe a tiszta észnek, Katona III. Endre korának, Jósika és Kemény Erdély történetének legtisztább, legszebb, legjelesebb bírálója: „A költők a legnagyobb kritikusok és filozófok.”¹¹⁶ Ebben a mindent összeolvasztó elképzelésben újra eggyé vált a szépirodalom és a tudomány, visszatérve a historia literaria meghaladott szemléletéhez.

Purgstaller és Dobrossy után Vahot is a nézetek relativitását mondta ki, elentétbe kerülve így az objektív igazságról alkotott hitével: „a mennyi az egyéniség, olly sokfélék s annyira különbözők a vélemények akármedly irodalmi terményről [...] minden tekintetben kielégítő tökéletes bírálatról csak akkor lehetne szó, ha ennek is megvolna a sinai hegyen vagy inkább a Heliconon nyilvánítandott tiz parancsolata”.¹¹⁷ Mászt jelent ez a mondat, ha a szerkesztő nyilatkozataként fogjuk fel, aki lapját védi a Magyar Szépirodalmi Szemlével szemben, egyszerismind azt is magyarázva, hogy lapja miért szentelt olyan kevés teret a kritikának; mászt, ha mögötte a bírálót látjuk, akinek véleménye önmagára is vonatkozik, tehát ő is csak egy a sok közül, s az lesz az ő Szemle-kritikája is: Erdélyi, „az egykori kedélyes falusi poeta nagy városi didacticus költővé, sőt mit több, irótársai keményszivű kritikúsává változott [...]. Oh be kár volt eredeti hivatása ösvényéről eltérnie.”¹¹⁸ Következő levelében viszont már mint szerző fogja a relatív érvényesség tételét saját műveinek kritikája ellen felhasználni: „most minden bírálatot csak egyéni vélemény nyilvánítása szerint veszünk, mellyet ismét minden olvasó a maga egyénisége s felfogása szerint különbözőleg ítél meg”.¹¹⁹ Célja az volt, hogy jól támadjon és jól védekezzen: a kritika ezézt – másokkal ellentétben – láthatólag csak az ő kezében lehetett objektív fegyver.

Erdélyi 1847-ben így vélekedett a Pesti Divatlapról: Vahotból „valami meleg ragaszkodás a nemzetiséghez forrott elő: de a mely utóbb néhány jó embere befolytával nyersbe, durvába s majd nem betyárságba ment által s a Divatlap ott állott, hogy parlagi zirszag is érzett már itt ott rajta”.¹²⁰ Nemcsak stílusról: szemléleti megítélésről van itt szó; ebben a lapban kétségkívül csökkent az az egyensúlyra törekvés, amely a hazai és külföldi érdeklődés között fennállt mind elődjében, mind pedig a Magyar Szépirodalmi Szemlében. S ha az Erdélyi által meg nem nevezett új munkatársak közé azt a Szinérit is beszámítjuk, aki az egyénítés Vahottól félreértelmezett elveire építette a népfajokat bemutató népszínmű „kelmeiség” felé vezető programját, konkrét magyarázatot találunk erre a kritikára.

A Pesti Divatlap visszavágása elfogult: a „mindennel elégületlen, s mindent csak a legroszabb oldalról megítélő” – azaz: komolytalanul bíráló – Szemle szerint „itt-ott már parlagi zirszag is érzett a Divatlapon. Ki hogy veszi. Én részemről mindig jobban szerettem a magyar parlagi zsirt, mint a patschulit,

meg a párizsi bouquet-ek százféle nemeit szagolni, – aztán legalább akkor is szaga volt lapomnak, míg például az időben, midőn Erdélyi János ur, a Szemle mostani vezére szerkeszté a Divatlapot, sem szine, se ize, se büze nem volt annak. [...] E. ur, ki mint nagy népdalos, oly sokat dörgölődzik a magyar köznép zsiros bundájához.”¹²¹ Vahot szerint a Regélő Pesti Divatlap – amelybe ő is sokat írt – jellegtelen volt, s a népdalok kiadása nem jogosítja fel szerkesztőjét e kritika gyakorlására.

Jókai replikája színvonalasabb, de téves. Erdélyi korábbi megjegyzésére hivatkozik: „rájár a rúd néhány jó emberre, kiknek befolyása a Divatlapot itt ott *zsiorszaguvá* tevé... Ugyan nem méltóztatnék a tisztelt és általunk egész őszinteséggel nagyrabecsült szerkesztő urnak visszaemlékezni azon szavaira, miket a Regélő 1843ik évi mart. 30iki (26.) számában elmondott, mellyek is im itt következnek: »a tárgyak ... valódi magyar jellemben állittassanak szemünk elé, ha mindjárt bundaszagban is, mi a pézsmabüznél semmivel sem rosszabb, sőt hasonszenvileg jobb, aszkórnak pedig még egészséges.«.”¹²²

Erdélyi Ember Pál álnéven írt bírálatának idézett részlete¹²³ a Magyar Életkép II. füzetében közölt novellákról szólt, s ezt Jókai nem említette meg. Az ő értelmezése szerint ez a megjegyzés, amely az ábrázolandó irodalmi tárgyakra vonatkozott, ellentmond a Pesti Divatlap egészét illető kritikának, pedig a kettő különbözik, s ez a hazaiság és hazafiaskodás közötti ellentétben nyilatkozik meg.

Irinyi József radikálisabban fogalmazta meg véleményét, amely szerint Vahot a „szűklátókörű és egyoldalú provincializmus megtestesülése, ki gyakran azt sem látszik tudni, hogy Európában van”, s „vagy kell vagy nem, akár van helye akár nincs, örökké a *hazafiság* egyetlen húrján játszik”.¹²⁴ A védekezés nem a kritika, hanem az önkritika történetébe való: az elemzés helyetti félreolvasás (szóval „nem írónak való az, a ki hazafi”), az ellenfél lebecsülése („ő még a semminél is kevesebb”), író-voltából, az írni tudásból való kiforgatása („egyáltalában nem író”, még „javitnoknak” is rossz¹²⁵) nem a másikat, hanem önmagát jellemzi.

A Pesti Divatlap szerkesztője láthatólag nehezen tűrte a kritikát, s hogy annak érvényességét csökkentse, kétségbe vonta a bíráló illetékességét. Saját drámáinak megítélése már kényesebb helyzet elé állította. A *Zách nemzetiség* című darabját méltatandó újraközölte Egressynek öt évvel korábban, az Athenaeumban megjelent írását,¹²⁶ illetőleg annak „szorosan e műre vonatkozó részeit”: ez – még a Regélő Pesti Divatlap megindulása előtt – szembeállította a drámát a francia romantika túlzásaival, és „egyéneknek” nevezte a legfontosabb jellemeket.¹²⁷ A szerkesztő-Vahot sietett a szerző-Vahot segítségére, nem észlelve azt az ellentmondást, amely a különböző funkciók halmozásából: egy már ismert recenzió újbóli kiválasztásából és publikálásából következett.

Másik művét, a *Költő és királyt* „Egy kritikaster” mutatta be, egy többszólamú kritikában. Először „a közönség” kapott szót: szerinte „ha vannak is e műben meglepő, mulattató helyzetek, de psychologia nincs benne egy körömfeketényi is”. Másodszor „a kritikus” nyilatkozott: „föltétlenül silány, haszontalan, üres, rossz munka”. Végül „belső kisbiránk”, tehát az addig hallgató lelkiismeret szava igyekezett helyreállítani néhány bókoló szóval az egyensúlyt (s közölhetővé tenni magát a cikket).¹²⁸ A bíráló helyzete kényes lehetett, hiszen a szerkesztő művét jellemezte: ez magyarázza az öncenzúrát, az egyértelmű állásfoglalás elkerülését. A darabról – a Pesti Divatlap Nemzeti Színház-rovatában – Vahot közzétette antikritikáját az *Életképekben* közölt bírálattal szemben, ismét a szerző hozzáértését vonva kétségbe. Hazucha két bohózata néhány éve megbukott a nemzeti színpadon – írja –, s mivel elképzelhetetlenül rosszak voltak, írójuknak nincsen joga más drámáit bírálni.¹²⁹ A balsikeres drámaíró ne írjon színikritikát: ez az axióma ismét Bajzára emlékeztet, aki Henszlmann vígjátékának bukását használta érvnek az ellene vívott polémiában, s akit Vahot elsősorban mint polémikust igyekezett követni, nem az irodalomszemlélet, hanem a vitamódszer tekintetében.

A Pesti Divatlap szerkesztője egy éve még „irodalmunk legcompetensebb kritikusaik egyikét” üdvözölte Erdélyiben,¹³⁰ Henszlmant pedig 1842-ben barátjának s olyan tudósnak nevezte, akinek „művészetekről szóló tanításai [...] csupa talpra esett igazságok”.¹³¹ 1847-ben minderről megfélekedezni látszott: „Az-tán kivált mi dramairók mikép fogadhatnánk el theoriai tanácsokat s utbaigazitást olly bírálóktól, kik például a halva született »Johanna királyné« és »Kie a koncz« címü művek szerzői lévén” – Erdélyiről és Henszlmannról van szó –, „praktice bebizonyíták, hogy a dramairáshoz egyáltalában nem értenek”. Vahot a sikeres írók nevében nyilatkozva nézte le azt, aki nem hódította meg drámájával a közönséget: ezáltal nemcsak az önbizalom magas fokáról téve bizonyosságot, hanem annak megalapozatlanságáról is, összetévesztve a művészetet a róla való beszéddel, s arra a közönségre hivatkozva, amelyet néhány éve még „műelvtelen”-nek nevezett. Azt a jogot is megteremtette így magának, hogy ő szabja meg, melyik kritikusnak mekkora hatalma van: „Olly bírálótól, ki még soha nem irt drámát, s okosan beszél, hamarabb elfogadjuk a jó tanácsot; azonban a ki már belekapott a drámairásba de színpadon meg állható művet soha nem irt, – annak semmi voksa nincs műveink fölött.”¹³²

A tanítvány olyan torzképét festette hajdani mesterének, amely mögött már nem ismerhetni föl az öt évvel korábban írt laudációt. Vahot vádaskodása szerint Erdélyinek, a Magyar Szépirodalmi Szemle szerkesztőjének túlságos szigorához járult még „azon szerencsétlensége, hogy [...] doctor Henszlmann Imrével szövetekezett, ki bár széles olvasottsággal, mondhatni, classikus műveltséggel bír, de antiquariusi elmerültségében annyira elfogult minden régi, különösen az ó-német elem iránt, hogy a művészet és irodalom valamennyi újabb terményét,

csaknem kivétel nélkül, haszontalan bliktrinek tekinti”.¹³³ Vahot, a Regélő Pesti Divatlapban létrejött kritikai iskola egyik tagja, maga is szerkesztőként és drámaíróként, így tartotta számon azokat, akiknek irodalmi nézeteit népszerűsítve, olykor félreértve, a „kelmeiség” egyik első megteremtője lett. A sértődékenységgel érzékeny polémikusként a szakmai vita helyett azt a kritikát vonta kétségbe, amelyet a szépirodalom által is elvégezhetőnek tartott; az ővele szemben elhangzott bírálatot teljes szabadsággal értékelt, azt a sok lehetséges megközelítés közül egynek tekintve, nem úgy, mint saját ítéletét. Válasza a másik illetéktelenségének bizonyításában merült ki, s maga szabta meg azt, hogy kit fogad el kritikusanak.

A Pesti Divatlap és melléklapja 1848-ban két híradással jelezte kritika és irodalom helyzetét. Az egyik szerint „A nemzetőrök körosztályában legtöbb író van. – Különösen: Trefort, Lukács Mór, Erdélyi, Garai, Obernyik, Hazucha, Henszlmann, Diósi, Tavasi káplárok. Tiszt is van közülök négy: Pulszky, b. Kemény Zsigmond, Ney, Vahot Imre.”¹³⁴ A másik a Nemzetőr közleménye: „Irodalmunk körében kevés újdonság jelentkezik. A rendszeres könyvek helyét a röpiratok foglalák el.”¹³⁵

1 Ez az áttekintés nem tér ki részletesen Henszlmann Imre és Erdélyi János divatlapíró munkásságára. Rájuk nézve l. *Bajza József és Henszlmann Imre vitája a francia drámáról* (ItK, 1986, 507–522), *A népköltészet szerepe Erdélyi János irodalomszemléletének első korszakában* (ItK, 1990, 629–647), *Erdélyi János műköltészet-kritikája az 1840-es években* (ItK, 1993, 470–500) és *Az „Egyéni és eszményi” szerzősége és forrásai* (Magyar Könyvszemle, 1993, 383–403) című tanulmányaimat.

2 A szakirodalomból l. T. ERDÉLYI Ilona, *Irodalom és közönség a reformkorban. A Regélő Pesti Divatlap*, Bp., 1970 és uő: *Regélő Pesti Divatlap (1842–1844. I.) és folytatása, a Pesti Divatlap (1844. II.–1848) = A magyar sajtó története*, I, 1705–1848, szerk. KÓKAY György, Bp., 1979, 590–608; *Vahot Imre válogatott színházi írásai (1840–1848)*, vál., az utószót és a jegyz. írta SZIGETHY Gábor, Bp., 1981.

3 ERDÉLYI, *Emlény, karácsoni stb. ajándék*. 1843, RPDl, 1842, II, 1178.

4 *Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz*, PDI, 1847, I, 747.

5 Vö. T. ERDÉLYI Ilona, *Az ifjú Magyarországnak és Kazinczy Gábor*, Bp., 1965, 45–49, 55 és FENYŐ István, *Valóságábrázolás és eszményítés*.

Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1830–1842, Bp., 1990, 456–457.

6 VACHOT Imre, *Táborozások a komoly francia drámák ellen*, RPDl, 1842, II, 747. Vahot 1839. október 29-én írta Erdélyinek: „A farsangot hihetőleg Bécsben töltöm el [...]. Henselman [...] erősen csal magához [...], – hogy a magyar nyelvet tőlem gyakorlatilag tanulhassa, s én tőle angolul tanulok, – s a belvedere szépművészeti titkaiba is be fog avatni.” (*Erdélyi János levelezése* [a továbbiakban *EJLev*], sajtó alá rend. és a jegyz. írta T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1960, 80.) Az út közvetlen előzményeiről 1840. január 12-én is beszámol leendő sógorának, s megírja, hogy Henszlmann Pulszkyval együtt Böhmnél tartózkodik. (Uo., 93.) Megvolt tehát Vahotnak a a lehetősége, hogy még Henszlmann *Párhuzamának* és *A hellen tragoeédiának* anyaggyűjtése idején tudomást szerezhesen a két mű tervéről, s talán az is, hogy megismerhesse Joseph Daniel Böhmöt, Henszlmann és Pulszky mesterét, az egyénítő ábrázolás egyik hazai előlegezőjét. Ez a bécsi út magyarázza kritikáinak – így Petőfi újszerűségeit üdvözlő sorainak – képzőművészeti vonatkozásait.

7 HENSZLMANN, *Shakespeare Othelloja, a nemzeti színház közönsége, és az Athenaeum színi kritikája*, RPDl, 1842, II, 1069.

8 *Egy pár szó Bajza József Felvilágosításának elhomályosítására*. RPDl, 1842, II, 1130.

9 Szerkesztői lábjegyzet Garay Jánostól Vachot Imre *Bajza József az Athenaeum szerkesztője ellen* című cikkéhez, RPDl, 1842, II, 1001.

10 A szemlélet rokonságát tükrözi Bajza és Vahot megjegyzésének hasonlósága is: „csak kevés barátot ohajtok, de jót; ellenséget pedig sokat, minél többet. Azok nekem lelkiképen csak használhatnak, de nem árthatnak” (1833. máj. 9. SZÜCSI József, *Bajza levelei Kiss Sámuelhez*, ItK, 1931, 324); „Jelen leveleimmel sem akarok és fogok barátokat szerezni. Hagyján! Jobb nekem az ellenség, mint az ál- vagy félbarát” (VAHOT, *Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz*, I, PDI, 1847, I, 742).

11 *Hirlapi sarampó Bajza József, az Athenaeum szerkesztője ellen*, RPDl, 1842, II, 1002.

12 Uo.

13 BAJZA, *Felvilágosító szótat a Lauka–Vachot pör iránt*, Ath, 1842, II, 486. Vö. VACHOT Imre, *Egy pár szó Bajza József Felvilágosításának elhomályosítására*, RPDl, 1842, II, 1132.

14 *Bajza József, az Athenaeum szerkesztője ellen*, RPDl, 1842, II, 1002.

15 PDI, 1847, I, 808.

16 A H. jel megtévesztő, hiszen Henszلمانnt is jelenthetné. T. Erdélyi Ilona szerint azonban „Erdélyinek ez időben gyakori jegye volt” (ERDÉLYI János, *Úti levelek, naplók, vál.*, szerk. és a bev. tanulmányt írta T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1985, 442); ilyen aláírással jelent meg újra például *A tejárusnők* című életkép (RPDI, 1842, II, 740–742); ERDÉLYI János, 1985, 31–34. Ezt az azonosítást a következő megfelelés erősíti meg: „azt szeretném már én valahára, hogy a táncnak legyen valami kifejezése, jelentősége”; a spanyolok „tudtuk, minő indulatot, szenvedélyt fejeztek ki, sőt egész románcot, történetkét láttunk táncaikban előadatni” (H., *Scribe: Bálj*, RPDl, 1843, I, 1365) és „Kifejező a tánc, ha poesist ad, vagy inkább azon, mit a poesist tud adni: szépérezést, lelket, jellemet. Spanyol táncokban egész kis történetke, egy-egy románc, egy-egy ballada adatik elő; a történet a tagokba veszi magát, mint érzés a szívbe, s a mozdulatokban megszólal.” (*Úti képek IV*, ERDÉLYI János, 1985, 61.)

17 *Restauráció* című darabjának (1841) egyik szereplője Karvaly-Petóczy; az *Országgyűlési szállásban* (1843) az egyik írnokot Vigari Kál-

mánnak, a másikat Daráznak hívják; a *Költő és királyban* (1846) egy Musaeus nevű „udvari latin költő” lép színre.

18 V. I., *Dinaux és Lemoine: Az árva fiú és a londoni koldusok*, RPDl, 1843, I, 791–792.

19 Vö. a *Párhuzam* megállapításával: „alig van a véghetlen természet körében olly tárgy, melly művészeti módon valaha föl nem fogott és nem képezetett volna” (*Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon*, Pesten, 1841, 5).

20 RPDl, (Tárca) 1842, I, 22.

21 RPDl, 1842, II, 431.

22 RPDl, 1842, II, 698.

23 *Petőfi Sándor költeményes munkái. Petőfi napjai a magyar irodalomban, 1842–1849*. Egykorú nyomtatványok másaival összeállította ENDRÓDI Sándor, Bp., 1911, 119.

24 RPDl, 1842, II, 697.

25 *Táborozások a komoly francia drámák ellen*, RPDl, 1842, II, 825.

26 RPDl, 1842, I, 76–80.

27 RPDl, (Tárca) 1842, I, 68.

28 RPDl, (Tárca) 1842, I, 85.

29 *Dramai jellemek*, RPDl, 1842, I, 79–80.

30 V. I., *Mellesville és Duveyrier: Tudtán kívül kém*, RPDl, 1842, (Tárca) 108.

31 Uo.

32 *Lapszemle. Bajza József összegyűjtött munkái*, Harmadik, bővített kiadás. Sajtó alá rend. BARDICS Ferenc (a továbbiakban: BfjÖM), IV, Bp., 1899, 533.

33 RPDl, (Tárca) 1842, I, 122.

34 *Erdélyi irodalom*, RPDl, 1843, I, 627.

35 RPDl, 1843, II, 504.

36 BOUCHARDY M. J., *Lázár a pásztor*, RPDl, (Tárca) 1842, I, 134.

37 RPDl, (Tárca) 1842, I, 213.

38 RPDl, (Tárca) 1842, I, 238–239.

39 RPDl, (Tárca) 1842, I, 242–243.

40 V[ahot] I[mre], *Arnould és Fournier: Vasálorcás*, RPDl, (Tárca) 1842, I, 268.

41 *A szamüözött előadásáról*, RPDl, 1842, II, 475.

42 *Lara hét fia előadásáról*, RPDl, 1842, II, 540.

43 *Paul Jones a kalóz előadásáról*, RPDl, 1842, II, 649.

44 RPDl, 1842, II, 746–749, 777–781, 809–811, 824–829.

45 Uo., 746–747.

46 Uo., 779.

47 Vörösmarty Mihály minden munkái, ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, sajtó alá rend. és a jegyz. írta T. ERDÉLYI Ilona (a továbbiakban: ITP), Bp., 1991, 96–97.

48 ERDÉLYI János, *Filozófiai és esztétikai írások*, sajtó alá rend. T. ERDÉLYI Ilona, a jegyz. írta T. ERDÉLYI Ilona és HORKAY László (a továbbiakban: FEÍ). Bp., 1981, 580–581.

49 L. Jókai Mór összes művei. Cikkek és beszédek, I, összeáll. és sajtó alá rend. SZEKERES László (a továbbiakban JMÖM CB), Bp., 1965, 428–429. A Szinéri–Vahot azonosítás elleni érveket I. uo., 827. L. még Tompa Aranyrak írt levelét (1848. máj. 11.): *Arany János összes művei* (a továbbiakban: AJÖM), XV, sajtó alá rend. SÁFRÁN Györgyi, Bp., 1975, 207. Szinéri a Hunyadi László nyitányát méltányolta (PDL, 1845, 1062), s tudjuk, hogy Vahot nem lelkesedett az opera iránt; egy évvel később eltért véleményük a *Leona* megítélésében is (PDL, 1846, 674 és 732).

50 PDL, 1846, II, 974. A népszínmű színház-történeti jelentőségét I. KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon (1790–1849)*, Bp., 1981, 448.

51 *Népköltészetről*, ERDÉLYI János, *Nyelvészet és népköltészeti, népzenei írások*, sajtó alá rend. T. ERDÉLYI Ilona, a jegyz. írta T. ERDÉLYI Ilona és SZATHMÁRI István (a továbbiakban: NyNNÍ), Bp., 1991, 105.

52 *Népköltészet és kelmeiség*, NyNNÍ, 195.

53 Erre nézve I. FENYŐ István, *Valóságábrázolás és eszményítés. Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1830–1842*, Bp., 1990, 324.

54 RPDI, (Tárca) 1842, I, 268.

55 RPDI, (Tárca) 1842, I, 277–278.

56 RPDI, (Tárca) 1842, I, 410–411.

57 L. erre nézve T. ERDÉLYI Ilona jegyzetét: „A fordítást Erdélyi 1843 augusztusában fejezte be, mint arról Toldyhoz írt leveléből értesülünk.” FEÍ, 1027.

58 Reformkori munkásságának elemzését I. KERÉNYI Ferenc, *Tizenegy esztendő Egressy Gábor életéből (1837–1848) = Egressy Gábor válogatott cikkei*, Bp., 1980, 114–167. Bajzával folytatott vitájának összefoglalását I. KERÉNYI Ferenc, uo., 193–194. és FENYŐ István, *i. m.*, 310–316.

59 „Most szétszedetik a mű: a szerepek egyenként vétetnek elő. Meghatározzatik minden egyes személynek uralkodó főjellemme, saját-szerű testi és lelki alkata, vérmérséklete, szenvedélyei, kora, rangja s minden tulajdonságai. A személyek összehasonlíttanak egymással,

hogyan kitessek, micsoda éles ellentételek és árnyéklatok állanak elő a jellemek, elvek és alakoknak ezen különbözőzése által? – mert ezen ellentételek küzdéséből vagy surlódásából fejlenek ki a cselekvények.” Ath, 1841, II, 115–116. és EGRESSY Gábor, *i. m.*, 28. KERÉNYI Ferenc a *Wilhelm Meisters Lehrjahre* IV. könyvének 3. fejezetét jelöli meg forrásként (uo., 189), FENYŐ István Hegelre utal (*i. m.*, 313).

60 Ath, 1841, II, 195. és EGRESSY Gábor, *i. m.*, 33–34. A „Besondere” és „Allgemeine” Goethe esztétikájának kulcsszavai: „A költőnek [...] a különösét kell megragadnia, és ha ez valami egészséges, akkor általános dolgot fog vele ábrázolni.” Johann Peter ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, ford. GYÖRFFY Miklós, Bp., 1973, 173. Vö. René WELLEK, *Geschichte der Literaturkritik*, Darmstadt, 1959, 215.

61 Ath, 1842, I, 116. és EGRESSY Gábor, *i. m.*, 38. KERÉNYI Ferenc (uo., 191) hangsúlyozza a tanulmány e részének és Henszlmann felfogásának rokonságát.

62 *Magyar játékszini krónika*, BJÖM V, 1899, 241–242.

63 *Szebeklébihez, a Kegyenc bírálójához*, Ath, 1842, I, 269–271.

64 *Színészeti dolgokról. Egressy Gábornak*, BJÖM V, 1899, 139–153.

65 Újabb kiadása: EGRESSY Gábor, *i. m.*, 41–72. Az időmeghatározást I. KERÉNYI Ferenc, uo., 194.

66 EGRESSY Gábor, *i. m.*, 64, 53.

67 Vö. KERÉNYI Ferenc, uo., 197.

68 RPDI, 1842, II, 862.

69 RPDI, 1844, I, 49.

70 Erre az összefüggésre KERÉNYI Ferenc is rámutatott: abban, hogy Egressy „a színészet nemzeti jellegéről és változó korstílusairól” értekezett, „világosan felismerhető Henszlmann Imre hatása”. EGRESSY Gábor, *i. m.*, 149.

71 RPDI, 1844, I, 51.

72 *Vörösmarty Mihály minden munkái*, ITP, 96.

73 *Francia színészetéről*, RPDI, 1844, I, 52.

74 PDL, 1845, I, 206–207. Vö. KERÉNYI Ferenc, *Tizenegy esztendő Egressy Gábor életéből (1837–1848) = EGRESSY Gábor, i. m.*, 148.

75 *Indítvány a szellemhonosítás ügyében*. EGRESSY Gábor, *i. m.*, 79–80.

76 *Nyílt levél Vahot Imrének*, RPDI, 1842, II, 862.

77 EGRESSY Gábor, *i. m.*, 80.

- 78 RDPI, (Tárca) 1842, I, 323.
- 79 *Hamlet, dán királyfi*, AJÖM VII. sajtó alá rend. RUTTKAY Kálmán, Bp., 1961, 140.
- 80 *Anicet-Bourgeois: Velencei nő*, RPDI, 1842, II, 556.
- 81 *Stibor vajda előadásáról*, RPDI, 1842, II, 700.
- 82 *Bajza József, az Athenaeum szerkesztője élelén*, RPDI, 1842, II, 1002.
- 83 RPDI, 1842, II, 1067.
- 84 Uo., 1068.
- 85 L. T. ERDÉLYI Ilona, *Irodalom és közönség a reformkorban. A Regélő Pesti Divatlap, Bp., 1970, 37–39.*
- 86 VAHOT, *Előszőr: Kalmár és tengerész. Eredeti dráma 4 felv. Irta Czakó Zsigmond*, PDI, 1844, 126.
- 87 PDI, 1845, I, 306–307.
- 88 *Nemzeti irodalom*, PDI, 1845, I, 369–370.
- 89 *Schiller: Don Carlos*, PDI, 1846, I, 434–435.
- 90 *Schiller: Don Carlos*, PDI, 1846, II, 813.
- 91 PDI, 1844, 159.
- 92 PDI, 1845, I, 122.
- 93 *Magyar divat*, PDI, 1844, 1–3.
- 94 *EJLev I*, 228, 230, 232, 239.
- 95 *Magyar divat*, PDI, 1844, 3–4.
- 96 *Egy két szó a természetről*, PDI, 1845, II, 707.
- 97 VAHOT, *Novellairóink*, PDI, 1844, 122.
- 98 PDI, 1845, II, 1063–1064.
- 99 *Lapszemle*, PDI, 1845, II, 629.
- 100 O. Károly, *B. Eötvös új regénye*, PDI, 1847, II, 1207–1208. Megemlítendő, hogy Obernyik – már az *Egyéni és eszményi* megjelenése után – színbírátaiban Erdélyi és Henszlmann tanulmányának szellemében ítélte, a *Stuart Máriáról* így: „különálló egészséges drámai jellemekről az eszményítés ködtengerében szó sem lehet” (PDI, 1848, I, 215), *A fősvényről* pedig így: „itt csak nemet, nem pedig talán fajt vagy éppen különös egyéniséget van alkalom előadni” (Uo., 514).
- 101 PDI, 1846, II, 673–674.
- 102 EMBER Pál, *Leona*, PDI, 1846, II, 694–695.
- 103 PDI, 1846, II, 732.
- 104 PDI, 1846, II, 753.
- 105 *Cáfolat Vachott Sándor cikkére: A színi hatás mint drámai becsmérték*, FEÉ, 569–574. Jegyzet: 1004–1005.
- 106 Uo., 573.
- 107 *Ék*, 1845, II, 233–235.
- 108 *Irodalmi levelek Constanctziához VIII*, PDI, 1846, I, 275.
- 109 VAHOT, *Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz II*, PDI, 1847, I, 774.
- 110 VAHOT Imre, *i. m.*, 425.
- 111 VAHOT, *Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz II*, PDI, 1847, I, 773–774.
- 112 Uo., 775.
- 113 *Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz III*, PDI, 1847, I, 807.
- 114 *Jegyzetek Csató önönvédelmére*, BJÖM IV, 1899, 440.
- 115 Schedelhez, 1827. szept. 27., *Kölcsey Ferenc levelezése*, Vál., sajtó alá rend. SZABÓ G. Zoltán, Bp., 1990, 101–102.
- 116 *Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz II*, PDI, 1847, I, 775.
- 117 Uo., 777.
- 118 Uo., 779.
- 119 *Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz III*, 1847, I, 805.
- 120 *A három divatlapról*, MSzSz, 1847, I, 129.
- 121 *Budapesti szemle*, PDI, 1847, I, 282–283.
- 122 *JMÖM CB*, 75.
- 123 RPDI, 1843, I, 824.
- 124 *Irínyi József megtámadásának visszatórlása*, PDI, 1847, I, 509–510.
- 125 Uo., 510–511.
- 126 *Nagy Ignác Színműtára, 23d füzet. Zách nemzetség. Eredeti történeti szomorujáték 5 szakaszban. Irta Vachot Imre*, Ath, 1841, II, 929–936, 994–1000.
- 127 PDI, 1846, I, 374–375.
- 128 PDI, 1846, II, 792.
- 129 PDI, 1846, II, 812.
- 130 PDI, 1846, II, 674.
- 131 RPDI, 1842, II, 747.
- 132 *Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz III*, PDI, 1847, I, 808.
- 133 *Irodalmi levelek Tompa Mihályhoz II*, PDI, 1847, I, 779–780.
- 134 *Az írók mint katonák*, PDI, 1848, I, 452.
- 135 PDI (Nemzetőr), 1848, I, 793.

Hazateremtés és honvédelem

Egy Illyés-pályaszakasz alapeszméje

I.

A halála óta eltelt évtizedben Illyés Gyula életműve – az ő szép metaforáját kölcsönvéve – mintha szélárnyékba került volna. Mert bár sokat hivatkozunk rá, idézzük, szavai mintha kellő visszhang nélkül szólalnának meg, s az ifjabbak körében valami olyan múlt századi ízt kapnának, amely az ő – olykor hivalkodóan is vállalt – racionalizmusuk számára idegen. S ha vannak is vonzó alkotásai, vonzóbb pályaszakaszai az életműnek még az idegenkedők számára is, az egészet fogadják némi gyanakvással. Többágú ez a tartózkodás: nemcsak esztétikai, hanem világszemléletbeli, politikai, sőt jellembeli vonatkozású is. Illyés a többségi vélemény szerint a nagy kiegyező, a művészeti élet mindennapjainak örök taktikusa, aki véleményt cserélt – s talán szót is értett – Gömbös Gyulával, Rákosi Mátyással, Kádár Jánossal is, akinek Révai József és Aczél György egyaránt „tanácsokat adott”. Nem kerülhette volna el szomorú sorsát a „nem menekülhetsz” gondolatának, a nép iránti felelősségérzetnek ez a klasszikus érvényű megfogalmazója sem? Korántsem erről van szó, hanem éppen az ellenkezőjéről: Illyés Gyula „taktikázása” mindig a maga által mindhalálig vállalt stratégiai célkitűzésből következett: a magyar nép megmentésének feladatából, a hazateremtés szükségességének és lehetőségének kiölhetetlen hitéből. Ez a gondolat – a hazateremtése – a központi magja Illyés Gyula életművének, s mivel alkotói pályája hat évtizedet ölelt át, s eközben igencsak eltérő történelmi szakaszokat, nemcsak érthető, hanem szükséges is, hogy más és más legyen a hazateremtés ügyének mind eszmekörbeli környezete, mind megjelenési formája.

A hat évtizedes alkotói pályából viszonylag rövid szakasz esik a Rákosi-korra. E szakaszt illetően különösen sok az értékelésbeli bizonytalanság, mind az akkori időket, mind a folyamatos utókort tekintve. Manapság talán éppen ez a pályaszakasz kapja meg a legkevesebb figyelmet, a legfukarabbul mért elismerő szavakat. Önmagában már ez is indokolhatná, hogy mérlegre tegyük ismét ezeket az éveket. Hiszen feszítő az ellentmondás: az ötvenes évek értő közvéleménye a nemzet költőjének tekintette Illyés Gyulát: a *Fáklyaláng* és a *Dózsa György* drámaíróját, a *Bartók*, majd az *Egy mondat a zsarnokságról* költőjét látták benne, míg a mai értékelés – még az életmű egészét magasra tartó is – hajlik arra,

hogy néhány költeménytől eltekintve e korszakban csak viszonylagos értékeket találjon.

Átmeneti szakasznak, válságéveknek tekinthetők-e az Illyés-pályán az ötvenes évek? Még akkor sem, ha kétségtelen tény, hogy utánuk, azaz a hatvanas évek elejére lényeges szemléletbeli és poétikai változások is bekövetkeznek nála. Korántsem utoljára, és nem is először. Felfoghatjuk persze úgy is a dolgot, hogy minden alkotói pálya változásai valamiféle „válságból” következnek, ám e válságok nem feltétlenül művekben jelenítődnek meg. S meglehet, igazából nem is az alkotó van elementáris válságban, hanem a társadalom, amelyet ábrázol – a helyzetnek megfelelően. Különösen akkor célszerű ezt feltételezni, ha az alkotó Illyés-típusú, azaz az irodalom alapfeladatának tekinti a jó hatást, a cselekvésre serkentést. S Illyés Gyula „taktikai” érzéke elsősorban abban mutatkozott meg, hogy minden korban megtalálta azokat a témaköröket és műfajokat, amelyekben alapeszméit a leghatékonyabban lehetett kifejtteni.

Az 1945 előtti pályáiv – természetesen változó módon és mértékben – a népfelszabadítás eszméje körül szerveződik. Illyés Gyula társadalmi osztályokban gondolkodik, az osztályharcot a történelem mozgatóerejének tartja, s eszményi célja valamiféle osztály nélküli társadalom megteremtése, amelyben minden ember egyenlő és szabad, azaz demokrácia van, a társadalom a milliók érdekében szerveződik, s így az igazság érvényesül. E célt csak forradalom révén látja elérhetőnek, s harmincas évek végi elkomorulását éppen az váltja ki, hogy nincsenek reális forradalmi remények: a magyar társadalom különböző osztályai és rétegei elviselik a sorsukat, amelynek pedig lázítónak kellene lennie. S ezzel a kijózanító ténnyel sem először kell szembenéznie. A pálya végén, a sajnos már befejezetlenül maradt *A Szentlélek karavánja* kapcsán mondotta Illyés egy interjúban, hogy „Ma alig-alig tudjuk elképzelni, hogy a XX. század elején, azaz már a századfordulótól kezdve a húszas évek közepéig, de még tovább is, az emberiség jobbjai, de a tömegek is, milyen hitben éltek. Valóságos hitreneszánszban, hogy az emberiséget meg lehet váltani a bűntől. A világforradalommal, rögtön. Olyan hiedelme volt ez az emberiségnek, aminőt az én tudásom szerint a reformáció óta Európa nem élt át. Talán az irodalomból te is föl tudod idézni, hogy milyen önfeláldozással hitték nemzedékek azt, hogy valójában a világforradalom az olyan rögtöni valóság lehet, amely egyik napról a másikra *csodát* végez az emberiséggel: megváltozik az anyagi feltételrendszer, s ennek következtében a felülépítmény, tehát a lelkület is. Élt itt nálunk is egy hősi, hatalmas vállalkozású nemzedék...”¹ S e nemzedéknek volt kiemelkedő tagja az író.

E hitreneszánsz nem csupán pályaindító erő volt, hanem mindvégig pályán megtartó is, mert hiszen minden kijózanodáson, csalódáson, történelmi tragédián átsugárzott. Különös erővel az ötvenes évek műveiben is.

1945 történelmi pillanata valóban elhozhatná a hit reneszánszát, a porrá omlott haza célszerű megteremtését. Nincs már kibékíthetetlen ellentét a tényleges,

a gyenge s ezért összeomló haza (*Nem volt elég*) és a virtuális haza (*Haza, a magasban*) között, megoldhatónak mutatkozik a szent feladat:

Rajtunk fordul meg: lesz-e újra ország,
 lesz-e otthona ennek az anyának,
 aki kezünkbe adta mindenét,
 utolsó filléreként végső bizalmát.
 mirajtunk fordul most meg, lehet-e
 olyan magyarság, hogy szennybe ne fojtsák.
 A nemzet velünk tette fel a sorsát
 s duplán veszünk, ha nem nyerünk vele.
 (Az új nemzetgyűléshez)

Tudjuk, Illyés Gyula aggodalma nem volt alaptalan, s az első hónapok eufóriáját, az első két esztendő lelkes országépítését mind több baj árnyékolta be. Alapvetően ez magyarázhatja, hogy az eleinte oly lelkes politikus és nemzetnevelő már 1946 végére visszavonul, még képviselői mandátumáról is lemondva. Éreznie, látnia, tudnia kell, hogy komoly akadályai vannak a hitrepszánsznak. S érzi, látja, tudja a magát mindinkább a hitrepszánsz kizárólagos letéteményesének képzelő kommunista párt is, hogy mi van e „kivonulás” mögött, s megindul a harc Illyés „lelkéért”.

Különös, olykor szinte megérthetetlen az MKP Illyéssel kapcsolatos irodalompolitikája. Tudjuk, hogy nem szívbajosak, s például a távozó Márai Sándort és az itthon maradó Németh Lászlót egyaránt kiátkozzák. Illyéssel azonban ők is „taktikusak”: minden feltárt „hibája”, minden bírálat ellenére is „szövetségesnek” tartják, aki ingadozik és tétovázik ugyan, de megnyerhető. Olyan fontos számukra Illyés, mintha az ő megnyerésén múlna a bolsevik irodalompolitika sikere. Nem a minőségérzék működött elsősorban itt sem, hanem a politikai. Illyés írói rangja és táborszervező ereje egyszerre kellett volna az MKP-nek: vele mintegy azt vélték bizonyíthatónak, hogy a nagy művész mindig korának „leghaladóbb” világnézetét követő forradalmár. S ha végiggondoljuk az 1945 utáni irodalmi helyzetet, könnyen beláthatjuk, hogy bárhonnán indult is el a kommunista gondolatmenet, e feladatra csakis Illyést találhatta a legalkalmasabbnak. S mivel Illyés e szerepet nem vállalta, érthető a szigorodó bírálat. A *Hunok Párizsban* megjelenése (1947) csak szította az elégedetlenséget, hiszen egyértelmű írói dokumentuma volt annak, hogy Illyés távolságtartó a munkásmozgalommal szemben. Ezért írja azt – jellegzetes bolsevik véleményként – Hováth Márton, hogy Illyés „a polgári világ vonzásának hatása alá került”, a Magyar Csillagban „Inkább küzdött a germanizmusok, mint a németek ellen”, s „nemcsak Párizsban: Ozorán is idegen”.² Ez 1947 januárjában jelent meg.

A következő év márciusában még keményebb a bíráló hangja: Illyés lemarad, egy helyben topog, harmadik utas, „a földreformot verseiben szinte átaludta”.³ Még később, a megsemmisítő Válasz-bírálatban úgy nevezi Horváth Márton

ellenforradalmi orgánumnak a népi írók e fórumát, hogy Illyést azért ki akarja vonni e körből, bár a fenyegetés iránta is erőteljes: „éles elvi kritikát alkalmazunk először is a Válasz irányzatával, a némethlászólóizmussal szemben, ideológiailag megsemmisítjük ezt az ellenforradalmi irányzatot, mely él és visszaél Illyés nevével. Ugyancsak éles, elvi kritikának vetjük alá Illyés egész politikai és írói pályafutását.” Majd azzal fejezi be eszmefuttatását a szerző, hogy „Lehet, hogy Illyést nehezebb »indulásra« készíteni, mint ötmillió parasztunkat. De – meg kell kísérelni.”⁴

1948 és 1951 között arról olvashatunk, hogy Illyés „lemarad”, hogy „hallgat”, hogy nem áll ki a szocializmus mellett. Erről is inkább 1948–49-ben esik szó, utána meglehetősen hallgatás veszi körül az író. 1950-ben két önálló műve is megjelenik, a *Két férfi* című filmregény és a *Két kéz* című költemény, de visszhangjuk szinte nincs is, ami mégis, az nyomatékosan elítélő Révai József részéről. Elítélő és számon kérő jellegű egy fiatal pályakezdő felszólalása is 1951 áprilisában az első írókongresszuson: „az egész dolgozó nép nevében mondhatom, csalódtunk Illyés Gyulában”. S felteszi a kérdést: „Nem tüzesíti Illyés Gyulát, hogy írásai most először válhatnak maradéktalanul az egész nép kincsévé, ha egybeforr ezzel a néppel? Milyen jó lenne, ha Illyés Gyula úgy szeretné a magyar népet, mint a magyar nép az ő verseit! (*Hosszantartó taps.*)”⁵ Illyés erre frappánsan válaszolt a következő napon: fölolvasta *Az építőkhöz* címzett, még nem végleges formájúnak nevezett friss költeményét, amely egy dunapentelei utazásból született. E mű záró sorhármását szokták idézni, de érdemes kissé előbből kezdeni:

állványok, frissen fölrakott falak,
ez az alap
a lépcső, melyen ember-sorba lép
végre a nép;
állványok, frissen fölrakott falak,
a kitagadt
tömeg ezen át leli meg magát,
így lel hazát;
állványok, frissen fölrakott falak –
leomlanak
bálványok, trónok, égi-földi szentek,
de nem amit a munka megteremtett.

Fontos azonban a versszöveg előtti tömör mondandó is, amelyet azzal indít, hogy eredetileg a helyes hazafiságról akart beszélni, majd kijelenti: „Bármennyire paradoxként hangzik tehát, úgy igaz: valaminek időszerűségét végső fokon a holnap dönti el. Nem tud korszerű lenni az, aki a jelenben nem látja meg a jövő elemeit. De ismernie kell benne, meg kell látnia a múlt elemeit is. Ezért nem olyan könnyű időszerűnek lenni, ahogyan némelyek gondolják.”⁶

Illyés láthatóan lefegyverezte ellenfeleit, Révai József azonban nem elégedett meg ennyivel, a negyedik napi terjedelmes, a vitát lényegében lezáró felszólalásában részletesen kitért Illyés hozzászólására, s bár a verset elismerte, nem értett egyet a paradoxszal, mert „Mi igent mondunk a jelennek, s erre az igenre építjük azt az igent, amit a jövőnek mondunk.” S mert ezzel Illyés aligha ért most egyet, „ezért volt és még van is »Illyés-probléma« a magyar irodalomban”.⁷ Majd a rossz barátokra utal: „Hadd figyelmeztessen Illyés Gyulát saját eszményképére – akit jól választott, de nem mindig jól követ – Petőfi Sándorra, aki a baráti kötöttségeket könyörtelenül szét tudta vágni – bár bizonyára fájt neki is – ha többről volt szó: a néphez való kötöttségről. (*Hosszantartó, élénk taps.*) Harcolunk Illyés Gyuláért.”⁸

Az „Illyés-problémára” a megoldást lehet hogy éppen ez a legutolsóként idézett Révai-mondat rejti. Elhangzása után sem történt ugyanis semmi lényegi elmozdulás sem Illyés szemléletében és magatartásában, sem a kommunista párt vezetőiében, egy év elteltével mégis alapvetően megváltozik az Illyés körüli légkör, s erre az *Ozorai példa* Nemzeti Színházban tartott bemutatója (1952. május 22-én), majd Illyés Gyula ötvenedik születésnapja adott alkalmat. Pedig ugyanennyi „alkalmat” az elismerésre a *Két férfi* is kínált volna.⁹ Alighanem mindössze annyi történt, hogy Révaiék nem akarták elismerni, hogy „harcuk” Illyés Gyuláért sikertelen maradt, úgy tettek tehát, mintha „győztek” volna. Illyés Gyula ugyanis nem 1952-ben, hanem már 1949–50-ben megtalálta azt az egyetlen lehetséges középutat, amely számára a nyilvánosságot is biztosította, az elveihez való hűséget is, ugyanakkor a hatalom általi kikezdetlenséget is.

A fordulat éve valóban megszólított minden író. Hivatalosan csak két eset volt tartósan lehetséges: vagy szocialista lett valaki, vagy „ellenség”. Vagyis közölhető vagy közölhetetlen. A középut csupán átmeneti lehetett: amíg megérik az elhatározás, azaz szocialistává fejlődik az alkotó. Ezt az átmenetiséget, „ingadozást” a legtovább Illyésnek engedte meg, nézte el a párt irodalmpolitikája, lényegében 1947 és 1952 között. Nem mondtak le róla, mert nem teheték meg, ugyanis semmi olyant nem tudtak felmutatni a múltjában, amit Illyés ne vállalhatott volna, s amire egy tisztultabb marxizmusnak ne kellett volna elismerni bőlintania. Illyés maradt Révaiék számára a „népfrontosság” utolsó lehetősége: ha őt is kimarják, még gyorsabban hull le róluk hamisságukat eltakaró leplük. Csupán két út volt megengedve, a valóságban azonban, főként az első időszak esztelen szigora után, bekövetkezett némi enyhülés. Ez tette lehetővé, hogy az „ellenség”, a polgári írók köre műfordítóként, rádiós szerzőként, a gyermek- és ifjúsági irodalom alkotójaként tevékenykedhessen. Nem volt idegen ez a terület Illyéstől sem. Fordít ő is, ezekben az években főként drámákat (Racine, Molière, Beaumarchais), kiadja a *Hetvenhét magyar népmesét* és a *Csodafurulyás juhászt*, sőt néhány esszét is közölhet, pár interjú is készül vele. „Folyamatosan” jelen van tehát, még versekkel is. Ez a jelenlét azonban periférikus

mindaddig, amíg meg nem találja azt a témakört, amelyen keresztül a hazateremtés szükségességét ezúttal is kifejtheti, s ez a témakör, az 1949 és 1956 közötti szakasz alapeszméje a hazateremtés és a honvédelem összekapcsolása oly módon, hogy nem csupán elszakíthatatlanságukat mutatja fel, hanem nyomatékosan azt is, hogy a néptömegek nélkül nem lehet se hazát teremteni, se megvédeni azt. S mindez az adott pályaszakaszban úgy módosul, hogy mind erőteljesebbé válik a honvédelem, az ellenség elűzésének a gondolatköre.

II.

A *Két férfi* 1950-ben jelent meg a Csillagban folytatásokban és könyv alakban is, sőt a következő évben a második kiadás is lehetővé vált. A filmregény filmnovella változata pedig már 1949 nyarán megjelent, ugyancsak a Csillagban. A Petőfi és Bem kapcsolatán keresztül az 1848–49-es forradalom és szabadságharc történetét feldolgozó mű azonban szinte teljesen visszhangtalan maradt, s majd csak a történelmi drámák után kezdik beiktatni az életműbe. A *Két férfi* valóban „film”-regény, önmagában nem jelentős az életmű szintjéhez mérve. Jelentőssé egy jó film tehetné volna, azonban a *Föltámadott a tenger* se nem jó film, sem Illyés filmregényének igazi szelleméhez nincs sok köze. Az 1953-ra elkészült film ugyanis kényszerűen illeszkedik a kor sematikus történelemszemléletéhez, s egy győztes forradalmat mutat be. Illyés műve Petőfi halálával, a fegyverletétellel, Bem menekülésével zárul. Azzal a tanulsággal, hogy „érdemes rendkívüli életet élni, hősnek lenni”.¹⁰

Az utókor szemével olvasva ugyanakkor Illyés műve is némileg sematizáló jellegű. Petőfi és Bem tökéletes emberek, igazi romantikus hősök, akiknek legfőbb erénye a nép igazi érdekeinek kérlelhetetlen, forradalmi képviselője. Ugyanakkor hitelesen megmutatja a magyarságnak a többszörös megosztottságát is, s középpontba állítja azt a gondot is, hogy a nép csak részlegesen részesül a forradalmi vívmányokban: azok nem mindenkire s nem egyenlő mértékben vonatkoznak. Petőfi és Bem azért lesznek Illyés szemében eszményi forradalmárok, mert az igazságtalanságot is fel akarják számolni. Petőfi így oktatja a katonáit Debrecenben: „Úgy vegyétek kezetekbe azt a puskát, hogy addig nem teszitek le, amíg nem mondhatjátok: mi vagyunk az urak, mienk a porta! Azé, aki azt jól kezeli, azé lesz a föld! A németet verjük meg, de a saját hazánkban csinálunk egy új honfoglalást!”¹¹

Ezek a mondatok rájátszanak az 1945-ös helyzetre is. Az, amit Buda ostromának idején barátainak mond Petőfi, azonban már az 1950-es helyzetre is illik. Petőfi tart attól, hogy Görgey és a többiek nem fognak győzni: „Mert nép nélkül nem lehet. De nem is érdemes. S ők azt nem értik. Mire pedig a becsületese megérti, attól tartok, késő lesz. Én azért jöttem, hogy még idejében figyelmez-

tessek mindenkit. Mindenkit, aki igazán szereti a hazáját is, a szabadságot is, de úgy igazán, hogy nemcsak addig a határig, ameddig az ő kis érdeke kívánja a szabadságot.” Majd később így folytatja: „Egy vezethet győzelemre. S nemcsak a magyar szabadság győzelmére; hanem minden elnyomottak diadalmára. Az, hogy sikerül-e mellénk állítani a dolgozó szegény népet. A magunkét s aztán a többi országét köröttünk, – az egész világot!”¹² Vajon hány olyan olvasója volt 1950-ben e műnek, aki nemcsak 1848-ra, hanem a maga korára is értelmezte Petőfi idézett gondolatait?

Nép nélkül nem lehet forradalmat győzelemre vinni, s így nincs is értelme a küzdelemnek. Illyésnek ez az állítása, lám a fordulat éve után azonnal megfogalmazódik oly módon, hogy nyomatékosan kíván a történelmi jelenhez is szólni. Aggóató figyelmeztetése nem talált visszhangra sem ekkor, sem 1952-ben, az *Ozorai példa* bemutatásakor és megjelenésekor, a dráma túlzóan is lelkes fogadtatásakor. Ennek okát elsősorban nem Illyés óvatosságában lelhetjük meg, hanem a kor „süketségében”. Az áthallásokra nem volt ekkor érzékenység, mindent egy az egyben értettek csak, s rájátszás is csupán a marxizmus sematizált klasszikusaira lehetett. Illyés művei szavakban ugyanazt mondták szinte, mint a tanfolyamok és az újságcikkek, s az olvasó és a néző ezt az azonosságot fogta fel, legalábbis a nyilvánosság előtt csak erről adott véleményt, s nem arról, hogy az 1848–49-es veszélyek az 1950-es évek elején is fenyegetik a magyarságot.

Az *Ozorai példa* (a folyóiratközlésben még *Hazafiak* volt a címe) az 1848 őszen a Dunántúlon meginduló szabadságharc egyik – epizodikusságában is jelentős – eseményét köti össze a szőlődézsma eltörlésének, tehát a teljesebb körű jobbágyfelszabadításnak az ügyével. Alapgondolata teljesen 1848-as alapokon áll – Petőfi szellemében ismét. Azt mondja, hogy amíg a népnek nincs joga a tulajdonszerzéshez, a gyarapodáshoz, addig nem lehet hazája sem, azonban amint egyenrangúvá válhat, többféleképp is megismerheti a hazaszerzés örömét: tulajdona lehet, jogai lehetnek, s azokat megvédheti, s meg is védi, hiszen a szüretre induló helybéliek nemcsak az ozorai csatában vesznek részt, hanem a győzelem után, s Perczel ezredesnek a dézsma eltörléséről hozott jó híre után indulnak a sereggel Bécs felé, mert ott dől el majd, hogy visszatérhetnek-e az ellenségek, a hont és a jogot fenyegetők.

Az *Ozorai példa* egykori elemzői sorra a hazaszeretet drámájaként értelmezik a művet, olyannak, amelyben a szerző „különösen élesen vetheti fel a honvédelem kérdésének és a föld kérdésének, a nemzet szabadságának s a nép szabadságának összefüggéseit” (Gimes Miklós).¹³ Mátrai-Betegh Béla cikkének már a címe is: „Lecke a hazafiságból”,¹⁴ Boldizsár Iván pedig annak örvend, hogy „Művészi kézzel kapcsolja össze Illyés a termelés és a honvédelem fogalmát is és ennek megindítóan szép jelképe a harmadik felvonás eleje: a fegyvertelen honvédek a szüret eszközeit próbálgatják és az állig felfegyverzett parasztok a puskának örülnek. A szerepek nemcsak megcserélődtek, hanem egymásba ol-

vadtak, azonosakká váltak.” S fontosnak tartja, hogy a drámának „Kimondatlan, belső időszerűsége van: arra tanít, hogy aki függetlenségünket veszélyezteti, aki szabadságunkat fenyegeti, arra az egész nép sújtó haragja csap le.”¹⁵ A drámáról rendezett írószövetségi vitában Molnár Miklós előadásából azt emeli ki a tudósítás, hogy a műből „oly gyújtó tűzként csap ki a demokratikus hazafiság, az áldozatkész, honvédő hazafiság szelleme, mint másfél évszázad óta egyetlen drámából sem”, s hogy a mű eleven politikai hatóerővé válik. „Olyan érzések ébresztőjévé, amelyek korunk nagy nemzeti feladatainak megoldását segítik elő.”¹⁶

Amit a hajdani elemzők állítottak, nem volt belemagyarázás. A dráma megfelelt a bolsevik „nagykönyvben” előírtaknak. Behódolt volna Illyés? Nem, hanem működött továbbra is az, amit Révai rosszállóan kettős kötődésnek nevezett – a kommunistákra és a kártékony barátokra utalva, azzal a módosítással, hogy Illyés igazi kettős kötődése nem ez volt, hanem az, amelyik egyrészt a haladó forradalmi eszmékhez, másrészt a kétkezi dolgozó néphez kötötte. Ő ezt a két-féle kötődést egylényegűnek tudta, a bolsevizmus gyakorlata azonban a tragikus szétválasztásra mutatott példát: szembekerült egymással az öncélú, az elveket megcsúfoló forradalmiság és a néptömegek mindennapi és távlati érdekeinek sora. Illyésben az *Ozorai példa* 1951 végéig megtörténő megírásakor még élhetett némi illúzió, hogy vissza lehet térni a tiszta forráshoz, ezért van figyelmeztetés jellege is a drámának: a tisztázás és a tisztulás útját mutatja fel. Eközben azokat az elveket hirdeti, amelyek azonosak ugyan benne és a kommunista frazeológiában, de amelyeket ő továbbra is halálosan komolyan gondol, míg a bolsevik praxis naponta megcsúfol.

1848-ban Magyarország paradox helyzetben volt: felelős nemzeti kormánya ellenére egy szomszédos nagyhatalom fővárosából diktáltak. E szomszédos állam hadserege szabadon próbál közlekedni és parancsolni az ország területén. S bár nagy tömegeket földhöz juttattak, a dézsma csak részlegesen szűnt meg. Megannyi párhuzam 1951–52 Magyarorszáგával, beleértve még a dézsma-beszolgáltatás lényegi azonosságát is. Az azonban nemcsak a kor befogadói „süketségének”, hanem Illyés műve fogyatékoságának is köszönhető, hogy ez a korhoz szóló jelentés igazán nem világolhatott ki. A dráma terjengős, túlmagyarázó, s ez éppen nem segíti, hanem gátolja a teljesebb megértést. S furcsa módon a műfaji célkitűzéssel is ellentétes, ugyanis opera vagy zenés dráma szöveggönyvének készült eredetileg az *Ozorai példa*. Igaz, a tömegjelenetek, a mozgalmasság erőteljes dramaturgiai munkával és jó zeneszerzővel sikeres néppoperát eredményezhetett volna, de abból is inkább a nemes történelmi hagyományok, s nem a jelenhez szóló figyelmeztetés csendült volna ki.

A többretegű jelentés kiteljesedésének lényegibb gátja a részletező naturalisztikus-realistikus színpadi ábrázolás, amelyben még a tudatos tanító jelleg sem teszi lehetővé, hogy átvilágoljon rajta az a kettősség, amely az ötvenes évek

beszédmódjára jellemző, vagyis hogy mást mondtak a szavak és mást a gyakorlat. S gátolta leginkább talán az a drámai koncepció is, amelyik a folytonos győzelmekből építkezik – noha konfliktusokon át. A parasztok kiverik a szőlőből az urasági hajdúkat, majd a népfölkelőkkel leverik Roth tábornok seregét. Öntudatlan emberekből öntudatossá válnak. S az egész ország forradalmasodik: az országgyűlés kimondja a dézsma eltörlését, s a hadsereg is kezd nemzetivé és forradalmivá alakulni. Egyedül Perczel drámát lezáró szavai utalnak, s igen csak áttételesen arra, hogy a történelem nem az ozorai diadal folytatásával ment tovább:

Fel barátaim! Tágul a világ!
Tágul a jövőért a harc.
úgy emlegessék a magyart:
volt ő is fáklya-láng!

S ez a drámát záró kifejezés lesz a következő drámai mű végleges címe. A *Tűz-víz* című egyfelvonásos kapta a teljesebb változatban előbb a *Kossuth próbája*, majd a *Fáklyaláng* címet.¹⁷ Míg az *Ozorai példa* az ország védelmében kibontakozó szabadságharc kezdetéhez vezet, a *Fáklyaláng* a végponthoz, a világosi fegyverletétel elhatározásához. Míg az előbbi drámában Illyés a közvélemény előtt szinte ismeretlen, illetve inkább csak az ő korábbi, azonos című költeményéből ismert esetet épít a drámába, a *Fáklyaláng* alaphelyzete mindenki számára ismerős. S míg az ozorai csata inkább csak jelképesen dönthetett szinte az ország sorsáról, Kossuth és Görgey vitája valóban és messzemenően sorsdöntő. Az *Ozorai példában* epizód szereplők voltak a neves történelmi személyiségek (Görgey, Perczel), s a tényleges történelmi események is inkább csak általános háttérrel adtak. Így a szabadabb írói helyzet- és alakformálásnak, az adatok, tények fölhasználásának igazán nem volt akadály. (A képviselőház szeptember 15-én eltörli a szőlődézsma-t, de csak azt. Roth tábornok csapatai október 7-én teszik le a fegyvert. A drámában ábrázolt események tehát a valóságban nem estek egybe, s az ozorai hadi helyzet sem volt olyannyira tragikus veszéllyel fenyegető, hiszen Jelasics már rég Bécs felé halad seregével.) A *Fáklyalángban* az epizód szereplők is neves történelmi személyiségek – az egy, főszereplővé előlépő Józsa-t kivéve –, hiszen a minisztertanács tagjai, s még nevesebb a két főalak. Ráadásul a világosi fegyverletétel óta él a vita: melyiküknek volt igaza? S Illyés nemcsak hogy megkerülni nem akarja e vitát, hanem a középpontba állítja, vallván, hogy Kossuthnak volt igaza. Így a történelmi tények és a legendák egyaránt fontossá válhatnak. A bemutató előtti interjúban azt mondta a szerző: „A darabnak még nincs címe. Tartalma: Kossuth útja vagy Kossuth próbája. Arról szól: Kossuth hogyan lép előre épp a világosi bukás után, amikor látszólag Magyarországon elvesztette a harcot, hogyan indul meg azon az úton, amelyen megnyeri az egész magyar népet úgy, hogy végre va-

lóban legendás hőse lesz a magyar történelemnek.”¹⁸ Való igaz: a dráma ezt a legendát mutatja be, s ennek megfelelően az ellenlegendát: Görgey áruló-voltát. Mindennek a személyes alapja a gyermekkori eszmélkedéstől kezdődően átélt-megtapasztalt Kossuth-legendá, az „igazi” 48-asság eszméje, amit nemcsak a harmincas évek műveiben s nem is csak a filmregényben és két drámában állított a középpontba ekkor Illyés, hanem *Az utolsó törzsfőben*, amely Madarász József portréját rajzolja meg, a mindhalálig tartó elvhűséget állítva a középpontba.¹⁹ Művelődéstörténeti alapja viszont elsősorban Kossuth híres viddini levele, amely máig hatóan meghatározta a szembeállítóan polarizáló Kossuth–Görgey legendaképződést.

Illyés lényegében elfogadja ezt a legendát, s ki is élezi, megtetézve még egy nyomatékos – a korban igencsak kedvelt – szemponttal: a nép közelségével, a nép ítéletével. Illyés szerint: „Kossuth és Görgey személyében két ellentétes vélemény csap össze a kérdés eldöntésére: – Ki az igazi hazafi? Az, aki a néppel és a népért, vagy pedig aki a nép nélkül akarja megvívni a csatáját. Görgey elbukott, ítélt fölötte a nép, Kossuth igazát bebizonyította a történelem. Görgeyt igyekezett fehérre mosni a rendszer, amely százezreket tett földönfutóvá, hogy Pennsylvania bányái magyar szótól lettek hangosak. Görgey »tisztázása« érdekük volt, mint ahogyan érdekük volt, hogy meghamisítsák a szabadságharc döntő tényezőit és Kossuth alakját is.”²⁰

A történettudomány inkább tartja a viddini levelet politikai szónoklatnak elrendő célok érdekében, mintsem visszatekintő, szigorúan tényeken alapuló helyzetelemzésnek. A drámaírónak természetesen joga van ahhoz, hogy „egyszerű” legyen, hogy részigazságokat emeljen abszolút érvényűvé, hogy a dráma cselekményének időpontjában zajló történelmi eseményeket átcsoportosítson, módosítson. S ha Kossuth és Görgey utolsó beszélgetésének tartalma csak hézagosan ismert is, mind 1849. augusztus 10-ének, mind a körülötte lévő napoknak a történései meglehetősen ismertek a történettudomány számára. E dolgozatnak azonban nem az a feladata, hogy azt vizsgálja, mely pontokon követ el Illyés „történelemhamisítást”, hiszen az író maga vállalta föl a „legenda” műfaját, az pedig mindig szabadon kezeli a tényeket. Sokkal fontosabb az, hogy a személyes, életrajzi és érzelmi indítékokon túl mi célból tartotta Illyés oly fontosnak a legendát, hogy drámává írja, méghozzá olyanná, amely világosan kettéválik. A dráma első két felvonása ugyanis történelmi rekonstrukció a szándékai szerint. Ebből is az első felvonás „történelmi lecke” a magyar népnek. „Akármit írok is, mindig az első gondolatom az, hogy valami tényt tudassak az emberekkel” – nyilatkozta Illyés, majd így folytatta: „Tapasztalatom szerint az emberek homályosan ismerik csak a történelmet. Hallottak arról, hogy Görgey áruló volt, de hogy miért, hogyan, azt kevesen tudják.”²¹ A dráma dramaturgia, Benedek András jegyezte fel utólag, hogy Illyés gyakori sóhaja volt: „nálunk senki sem ismeri a történelmet”, majd minősíti is a mű első részét: „Az első

felvonás jelentős része maradt, ami volt, »történelmi lecke fiúknak«, ahogy magunk között mindhárman csúfoltuk, fájdalmas öniróniával. Többszöri nekirugaszkodással is csak viszonylagos eredményeket sikerült elérnünk.”²² A „harmadik”, azaz Gellért Endre, a rendező azonban akkori jegyzeteiben igen sikeresnek minősíti az első felvonás átírását az első előadássorozat után.²³ Egyébként az ügyeletes rendezői napló tanúsága szerint maga Benedek András is így vélekedett.²⁴

A történelmi lecke is feszültségteremtő volt, hiszen előkészítette a második felvonásnak azt az alapkoncepcióját, hogy Kossuth és Görgey „próbája” fogja eldönteni az ország sorsát. Ez a második felvonás valóban a magyar drámairodalom egyik csúcspontja, s a mű maga és a fő közreműködők is Kossuth-díjat kaptak érte, azon kevesek egynémelyikét ezekben az években, amelyek vitathatlan művészi teljesítményt ismertek el.

A feszes és feszült párviadal után azonban az Illyés-elképzelés maradéktalan érvényesítéséhez valóban szükség van az utójátékra, amely a drámaíró által csoportosított és értelmezett tényeket áttemeli a szép és szent legenda világába, amelyben már nem Kossuth Lajos, hanem Kossuth apánk a főszereplő, s ahol valóban a nép mond Józsa szájával ítéletet Kossuthról is meg Görgeyről is. Más kérdés, hogy ez a népitélet mennyire igazságos, mennyire tényismereten alapuló.

A *Fáklyaláng* – az *Ozorai példával* ellentétben – az Illyés-életmű kiemelkedő darabja, az ötvenes évek legfontosabb nem-lírai alkotása. Mégis, egykori fogadtatása nem annyira hozsannázó, mint a megelőző drámáé. A bírálat éle nem esztétikai, hanem ideológiai jellegű. Bajnak tartják Kossuth túlzott eszményítését, természetesen nem Görgey ellenében, hanem azért, mert „Kossuth kritikátlan eszményítésének visszája – a népek, a nép erőinek a lebecsülése”. És „ha az ábrázolás hallgat arról, hogy a vezetés hibái jelentették a szabadságharc bukásának egyik fontos okát, akkor akarva, akaratlan túlhangsúlyozza a reakció erejét, lebecsüli a szabadságeszme, a nép erejét”.²⁵ Egy másik bírálat is azt állítja, hogy „Illyés ábrázolása nem párosul Kossuth korlátainak bírálatával, s hogy ez az eszményített Kossuth éppen forradalmi demokratizmusában nemcsak hogy eljut a néphez, hanem szinte a nép fölé is nő. Nehéz megérteni, miért bukott el a szabadságharc, ha vezetője ennyire világosan látott.”²⁶ Igazuk volna ezeknek a bírálatoknak, de nem a dráma, hanem a történelem felől közelednek. Pontosabb Sőtér István elemzése, amely szerint „Illyés nem »elbukó« Kossuthot mutat itt be, hanem azt a drámai hőst, aki diadalmaskodik a történelmi kényszeren, s a nép, vagyis: a jövő apjává válik. Illyés műve mentes bármiféle »történelmi tragikumtól«. Józsa alakja miatt mentes tőle.”²⁷ S még inkább telitalálat Zolnay Vilmos felismerése: „Nem Kossuth ütközik meg Görgeyvel, hanem a nemzeti lét géniusza a nemzethalálával.”²⁸

Miért is ötvöz tehát Illyés történelmi leckét és legendát, miért játszatja át őket egymásba, hogy a tény is legendának, a legenda is ténynek mutatkozhasson?

Történelmünk pontosabb ismeretéből aligha egy kikezddhetetlen Kossuth- és Görgey-kép volt az elsődleges célja, már csak azért sem, mert ilyent sem a tudomány, sem a művészet nem hozhat létre. Valóban az igaz hazafiság kérdése foglalkoztatta a szerzőt, már idézett véleménye szerint, „Az, aki a néppel és a népért, vagy pedig a nép nélkül akarja megvívni csatáját.” Egy ilyen alapkoncepcióban Görgey csakis áldozat lehet, hiszen nem illik rá az elképzelés. Kossuth és Görgey ellentéte nem az igaz hazafi és az áruló szembenállása, s hogy Illyés mégis ebben az irányban élezi ki a konfliktust, azt nem annyira a viddini levél szelleme s a ráépülő legenda teszi utólag is művészi szempontból megérthetővé és elfogadhatóvá, hanem az a cél, hogy esztétikailag magával ragadó példát adjon „a néppel és a népért” igazi tartalmára. E koncepció szerint – ha a viddini levél Görgeyje nem lett volna kéznél – kellett volna kreálnia a szerzőnek egy hasonló jellegű ellenfelet Kossuth számára. Aminthogy teremt is Illyés ilyen ellenfelet az ugyancsak hasonló koncepciójú *Dózsa Györgyben* Zápolya sajátos értelmezésű alakjában. A *Fáklyaláng* tehát azt kiáltja világgá – most már esztétikailag is nagy hatással – az 1952. december 12-i bemutatótól kezdve, hogy a nép nélkül nem lehet győzelemre vinni a forradalmat, a néppel viszont, még a legveszélyesebb helyzetben is megmenthető az ország, a haza, szinte csoda is tehető.

Jelentékeny a hangsúlymódosulás az *Osorai példához* képest. Ott inkább a népi találékonyság nyerte el a maga jutalmát, a *Fáklyaláng* Kossuthja azonban már arra buzdít, hogy csoda is lehetséges, a szabad országban szabad nép álma a közeli jövő elérhető célja. Kossuth a negatív, a baljóslatú eseményeket inkább tragikus véletleneknek tekinti, s reménykedik közeli kijavíthatóságukban. A néptömegek aktivizálásának, a sikeres gerillaháborúnak, az orosz csapatok téli visszavonulásának, a nemzetközi helyzet kedvező változásának a tézisei azonban mind csak ábrándok maradhatnak – és nem Görgey, hanem az objektív helyzet miatt. A dráma Görgeyt teszi meg az objektív történelmi helyzet jelképévé, így az ő bírálata lényegében a történelem bírálata, azé, amelyik ha nem is a nemzetelállt, de a tetszhalottságot hozta el számunkra. Illyésnek azonban az a célja, hogy mozgósítson, felrázzon, a tetszhalottság fenyegető és veszedelmes állapota elleni cselekvésre.

A dráma természetesen az 1952-es, 1953-as évek nézőihez és olvasóihoz szólt, s egy Illyés Gyula által totálisan zsarnokinak tartott korszakról is véleményt formált: nép nélkül nincs sem demokrácia, sem nemzeti függetlenség. 1849 augusztusa a modern magyar történelem egyik legtragikusabb időszaka. A legszebb márciusi remények itt foszlanak semmivé. Megdöbentően hasonló helyzetet mutat a dráma megírásának jelenideje, sőt, akkor már „Világos” után vagyunk és „Arad” után. Az 1945 utáni reményeket, az 1948-as centenáriumi ünnepek mámorát már elsöpörte a zsarnokság, s az idegen fegyverek gazdái is berendezkedtek. A *Fáklyaláng* Kossuthjának kiállása egy ilyen társadalmi hely-

zet fogságában sínylődő ország polgárai elé valóban reményt adó „fáklyaláng”. Természetesen a történelmi helyzet is szükségessé teszi, hogy 1849. augusztus tizedikén Kossuth és Görgey behatóan foglalkozzon az ország katonai helyzetével. A leírás, az elemzés és a minősítés eltérései, a lehetséges kiutak keresése azonban nem annyira történelmi monográfiákba kívánczik, hanem inkább egy nép életöszönét erősítő gyógyszernek. A szabadságharc elbukott, de Kossuth legendája őrizte a reményt. Az 1945-ös demokratikus népi forradalom is önmaga eszelős ellentétébe csapott át, ám Kossuth példája ezúttal is reményt adhat. Magyarország területe mindig is nagy birodalmak ütközési zónájába esett, mégsem lehetetlen a tartós függetlenség megszerzése. Bármennyire összeköti is Illyés a nép jogokkal és tulajdonnal való teljes körű felszabadításának és az eredményes honvédelemnek a gondolatát e drámában is, az *Ozorai példához* képest jelentős az elmozdulás a honvédelem ügyének nyomatékosságában. Míg az előző drámában az öntudat s így hazatudat nélküli nép jelenik meg, s csak kivételes képviselője van a dráma kezdőpontján is a legfontosabb felismerések birtokában, addig a *Fáklyaláng* a népből Józsa tudatos alakját állítja a centrumba, azét a Józsaét, aki az utójátékban „Magyarország” szavát közvetíti Kossuthnak. A *Fáklyaláng* vitáinak lényege az, hogy mi módon menthető meg a haza, s a maga módján még az Illyés ábrázolta Görgey is ebben fáradozik. S amiként 1849 augusztusa nem kínált igazából reális utat a magyar függetlenség megőrzésére, természetesen 1952 sem kínált semmifélet ennek visszaszerzésére. Ebből a két korban is egylényegű realitásból nő ki Kossuth – és Illyés – irrealitása: csodaváró hite. Úgy gondolom, hogy Illyés – ha áttételesen-szemérmesen is – önmaga ötvenes évekbeli helyzetét is belerejtette a dráma szövegébe. A temesvári csatavesztés hírének vétele után Kossuth tovább próbálja győzködni Görgeyt az ellenállásról, s többek közt ezeket mondja: „Mérnökeink már fölmérték Tihanyt. Egy széles vízárak és bástya a félsziget nyakánál, s máris Európa legjobb erődje, akár ötvenezer katonának.” Közismert, hogy Illyés számára ilyen erőd volt Tihany az ötvenes években – s később is. Természetesen nem katonailag, hanem eszmeileg értve a dolgot.

Az ötvenes években keletkezett drámahármas utolsó darabja a *Dózsa György*. Dózsa témája is régtől foglalkoztatta az író, akárcsak 1848-é. E műnek két szövegváltozata van, az elsőt, a *Dózsa* címűt a Csillag 1954 nyarán közölte, a véglegeset 1956. január 20-án mutatták be a budapesti Nemzeti Színházban. E mű a történelmi időben jóval messzibbre ugrik vissza, mégis, ez szól a legközvetlenebbül a megírás jelenéhez. Elég pontosan érzékeltette ezt a korabeli visszhang is.

Illyés „Magyarország legnagyobb forradalmárának” az arcát kívánta megformálni. Kialakított egy történelmi koncepciót is: „történelmünk tanulmányozása során rájöttem arra, hogy Magyarország sorsa Dózsa bukásával dőlt el. Magyarország a mohácsi vész előtt alighanem fejlettebb volt, mint Csehország abban

a korszakban. Azt mondják, Magyarország vesztét a mohácsi vész okozta. De hiszen nem kellett volna odáig eljutnunk, mert a törököket vissza lehetett volna tartani. Ha Magyarország saját testével egy óriási félkörben vissza tudta tartani a törököket, akkor a Száva egyenes vonalán is feltartóztathatta volna őket. Ha a parasztokat nem sértik halálra, akkor egy emberként mentek volna a törökök ellen. A nép, igen természetesen, azt az országot védi csak meg, amely az övé. Ha az urak Dózsához csatlakoznak és nem ellene fordulnak, akkor az az erő talán Európából is kiverte volna a törököt. Az országnak soha olyan tekintélye nem volt, mint akkor, hiszen külföld is segítette volna.”²⁹ Most sem a történelmi hipotézist erősítő és cáfoló tények és érvek sora a fontos a dráma szempontjából, hanem a belőle következő kiindulópont, amelyet máshol még pontosabban fejt ki a szerző: „Meg lehetett volna védeni Mátyás virágzó birodalmát a hanyatlástól, Magyarországot a török hódoltságtól, ha győz a nemzeti összefogás. De a magyarság akkor önmagát ölte, amikor a török ellen kellett volna fordulnia. Dózsa tragédiája nemcsak egy osztály, egy réteg, de az egész nemzet tragédiája lett. – Mint ahogy szerintem Dózsa nemcsak egy osztály, de – mert igazán az osztályé: az egész nemzet hőse lett. Ezen a ponton tér el az én ábrázolásom az eddiektől; igyekeztem megmutatni Dózsában a honvédöt.”³⁰

A *Dózsa György* tehát pontosan beillik a megelőző két történelmi dráma által megkezdett sorba, ugyanakkor a *Fáklyaláng*nál is kiélezettebben mutatja meg a főhősök körül dúló konfliktusokat. Az *Ozorai példa* szinte idillizáló konfliktuskezeléséhez képest, amely az osztály- és a szabadságharc minden lényeges dolgára választ kínál, a *Fáklyaláng* már csupán az eszmék szintjén ad egyértelmű választ, ott is olyant, amelyik az osztálykonfliktusnál nagyobb ügynek tartja a nemzeti függetlenséget fenyegető veszélyek elhárítását, s ennek előfeltételül mutatja fel a kialakítható nemzeti egységet, amely az osztálykonfliktusok megoldásából-megszüntetéséből következhet. A *Dózsa György* középpontjába – az írói elképzelés következetes végigvitelének köszönhetően – valóban a nemzeti egység és a honvédelem ügye kerül, s egyáltalán nem a történelmi tények eltorzításával. A drámabeli Dózsa kezdettől kínhaláláig a hazát akarja megvédeni a mind fenyegetőbb török veszedelem ellen. Ezért vállalja a keresztes hadak irányítását. S amikor Mészáros Lőrinc győzködi, hogy vállalja el a feladatot, méghozzá ily ékesszólan: „Az én bizodalmam viszont az, hogy szerencsére nemcsak a Báthoriak és Zápolyák gondolnak Pannoniával. A világ nemzetei most kapnak próbát, megállják-e helyüket közrendű népeikkel is; ki űzte ki az angol királyt Burgundiából? A paraszt. Ki a cseh földről a német bitorlót? A népek most újhodnak, s emelődnek nemcsak fejükkel immár, hanem mind egész törzsökükkel. A magyar nép is megállja a próbát, megvédi magát! De ahogy (a belső szoba felé) nem általuk, nem is nekik! Isten nem csodát, csak alkalmat adott rá!” – Dózsa így válaszol: „Én nem hiszek az ilyen küldetésdiben!”. Mégis meggyőzetik. Érdeemes a drámában elhangzó három – tömeghez intézett – be-

szédét egybevetni. Az első Budán hangzik el, lovaggá ütése és a bulla kihirdetése után:

Közös nagy veszedelemben vagyunk.
De elmúlasztunk minden eddigi
fenyegetést, sanyargattatást;
ha győzni fogunk, olyan lesz az ország,
mint első bölcs királyaink korában,
erre adott szót az érsekünk s királyunk.

Dózsa tehát nem a feudális rendszer felszámolását, csak a túlzások elhagyását tekinti céljának e ponton. Második beszéde Cegléden hangzik el, azután, hogy ismertetik vele a hadak feloszlításának követelményét és a pápai bulla visszavonását. Ezt már árulásnak tekinti, az árulót is ellenségnek, ezért szól így:

Ha akadály a hadaink előtt:
most már a kastély is pogány erőd;
pogány elővéd a nemesi vár.
A vörös kakast rá! Ha ellenáll!
(Kint mindenütt harci kürtjelek)
Ha száz király és pápa áll elénkbe,
föl, föl magyarok, föl egy új reményre!
Egyszerre két szabadságot nyerünk:
a múltunkért, a jövőnkért – gyerünk!

A harmadik beszéd Zápolya alkudozásai után hangzik el, amikor Zápolya már azt hiszi, meggyőzte Dózsát, hogy álljon őmellé. Ekkor behívatják Dózsa vezéreit, hogy szóljon hozzájuk, s adja elő Zápolya tervét: új udvart csinálnak, „új alapot rakva”. Zápolya szerint Dózsa

Azt mond, amit akar,
csak azt értsék hívei: az új udvar,
az új urak kedveznek a parasztnak,
a paraszt hát leteheti a fegyvert,
s hozzánk állhat...

Dózsa azonban nem az elvártat adja elő, hiába könyörögnek néhányan vezéreik közül, hogy az urak kutyáknak nevezik őket:

Amiknek nevelődtek
és nevelődünk. Föl így is, föl azzal
a kutyaszívvel s pofával, ebfiak,
jó társaim, szép előcsahosok, mert
mívelt-e bárki annyi hősi tettet
koszos paraszt falkával, mint mi együtt!
Hunnia dölyfőseit megaláztuk,
az ebtartókat megfutamtítottuk.

Majd néhány közbeszólás után:

Váraink dőlte hirdette világgá:
maga a farkas-rend megdönthető!

Illyés, bár e drámában bánik – a történelmi tényanyag ismeretének hézagossága miatt is – a legszabadabban a történelemmel, mégis itt okozza ez a legkevesebb konfliktust a dráma befogadójában. Nemcsak a Dózsa-portré hézagossága, a kortól elválasztó sok évszázad elhomályosító jellege miatt van ez így, hanem azért is, mert amit Dózsa alapelvevé tesz: minden körülmények között is a török kiűzése az alapvető cél – az nem mond ellent sem Dózsa egyetlen elképzelhető alakmásának sem, s a kor tényleges feladatának sem. Ugyanakkor a nemzeti függetlenség eszméjének középpontba állítása valóban Dózsa korától kezdve folyamatos gondot ragad meg, olyant, amely a szovjet példa szolgálai majmolásának idején is különösen égető volt. A drámában a történelemétől eltérően válik fontossá Zápolya alakja azzal, hogy olyannyira lényegesnek tartja Dózsa megnyerését az elfogatása után. Zápolya előbb idézett koncepcionális tervének – új udvar, új urakkal – ebben a formában nem sok köze van a történelmi tényekhez, ám ha mégis így lett volna, s egyáltalán megtörtént volna Dózsa „megkísértése”, akkor azt Dózsának el kellett volna fogadnia, ha csak csöppnyi realitásérzéke van is. Ez a jelenet azonban csak látszólag szólal meg a temesvári Hunyadi-házban, sokkal inkább 1956 magyar színpadán, a közelmúlt rossz példáira utalóan: hiszen a korábbi, 1945 előtti farkas-rend helyett egy hasonló, bár újdonságával dicsekvő farkas-rend jött az ötvenes évekre. Dózsa mártír-sorsa minden mártír példáját megidézi, hitvallása pedig tartalmilag teljesen azonos Kossuthéval.

A dráma az Anna nevű parasztlánynak, Dózsa szerelmének átkaival fejeződik be. Így volt ez az 1954-es változatban is, de más zárómondatokkal. Ott azt tudjuk meg, hogy Anna gyereket vár – vagy az őt megbecstelenítő főúrtól vagy Dózsától. S a zárómondatokat kísérő barátője mondja el:

Hadd vigyem haza én őt
s vele ezt a nem így-vártam jövendő.

Ahol is a jövendőre utalás a születendő gyermekre s annak sorsára is vonatkozatható, de még inkább az emlékében is meggyalázni próbált forradalomra. Illyés témaválasztása azért lehetett különösen nagy erejű, mert a kor legégetőbb gondja éppen az önmagát is felfaló forradalom, a totális torzulás volt. Ennek érzékeltetésére a történelmi példák közül Dózsa kora kínálkozott a legszerencsésebbnek, s ezt nemcsak Illyés ismerte fel, a kor egy másik reprezentatív alkotása is e felismerésen alapul: Juhász Ferenc Dózsa-eposza, *A tétkozló ország*, amely szintén 1954-ben jelent meg a Csillagban.

Ha kétségeink lettek volna, a befejezés első változata akkor is egyértelművé teszi, hogy Dózsa kettős kötöttsége az osztályharcra és a nemzeti függetlenségre Illyés Gyuláé is az ötvenes években, hiszen kimondja, hogy nem ezt a jövőt várta a nép számára, kimondja, hogy az ellenséggel le kell számolni, a külsővel is, s hogy az országra Mohács vár.

A *Dózsa György* bemutatója fontos üggyé vált (még a XX. kongresszus előtt vagyunk!), s ha áttételesen is, de módot adott arra, hogy a jelen igazi gondjai is szóba kerülhessenek. Egyedül az Irodalmi Újság három terjedelmesebb cikkben és két költeményben(!) foglalkozik a művel (Faludy György és Kónya Lajos versei).³¹ Az elemzések közül a legelső, Sötér Istváné bizonyult a legidőtállóbbnak. Pontosan érti az illyési szándékot, a kettős feladatot: „Dózsa egy »későn érkezett« Hunyadi János, – és »egy korán érkezett« népforradalmár.” Később így folytatja a Hunyadi-párhuzamot: „Az, hogy e forradalmi és *egyben* honvédő harcra olyasvalaki vállalkozik, aki eleve a nemzeti egység híve, aki előtt Hunyadi János és Mátyás az eszmény, gazdag bonyolultságot ad magának a drámának és Dózsa alakjának is.”³² Nagy Péter szerint ugyan „az aktuális mondanivalót sehol sem találni”³³ e műben, Klaniczay Tibor azonban szintén azt látja meg, hogy Illyés a drámában „Mátyás állama restaurálásának, az új típusú, modern, centralizált állam visszaállításának programját felveti”. S a befejezés felől nézve Dózsa tragédiája „így lesz sokkal több: *a magyar nép tragédiája*”.³⁴ A műről a Magyar Irodalomtörténeti Társaság vitaülést rendezett. Béládi Miklós előadása szerint „A Dózsa-dráma minden eddigi műnél hatalmasabban és meggyőzőbben – bár még most sem csorbítatlan teljességében – ábrázolja, hogy hazafiság és forradalom nem járhatnak külön utakon: nincs hazafiság, csak a néppel együtt, s a nép forradalma teremthet igazi hazát.” Arról is szól, hogy „Dózsa forradalmában benne rejlik annak a lehetősége, hogy Magyarország az önálló szabad nemzeti államok közösségébe kerüljön. Ezért alakíthatta az író teremtő fantáziája a történelmi eseményeket olyan módon, hogy jelentékeny szerep jusson a honvédő harcnak is, jóllehet Dózsa mozgalmának ez az oldala az adott valóságban ki sem bontakozhatott.”³⁵

Két aktualizáló elemre is érdemes Béládi gondolatmenetében figyelni. Az egyik az, hogy nem a párt, hanem a nép forradalmát hangsúlyozza, közvetve erős vitát folytatva a hivatalos állásponttal. A másik az a történelmi „elnézés” – s akár szándékos, akár véletlen, mindenképp a korra s a dráma fogadtatására is jellemző ez –, amely 1514 Magyarországot nem tartja „önálló szabad nemzeti államnak”, s ráadásul nem a felkelés utánit, hanem az azelőtti: Dózsa sikere emelhetne minket az ilyen államok sorába! És 1956-ban kinek, kiknek a sikeres harca?! Sajnos csak nagyon vázlatosan ismerjük Illyés Gyula reflexióit a vitára. A tudósító szerint az alkotó „rövid megjegyzésében találó választ adott a Zápolya körül folyó vitákra. Az abszolutizmus történelmi érdemét nemcsak abban látja, hogy rendet csinált a feudális zűrzavar után, hanem hogy a nép javára

szolgált. Aki egy rendszert azért becsül, mert rendet teremt – a nép terhére – az fasiszta. Nem nehéz hát eldönteni, hogy Zápolya, aki újabb súlyos terheket akar a nép vállára vetni, milyen szerepet kap a drámában. Örömmel látja – mondta még Illyés Gyula –, hogy hőseinek a színpadon folytatott vitája tovább terjed az irodalmi életben, s ezzel segíti a nézőket a darab mélyebb megértésére.”³⁶ Aligha túlzás ezek után egy áttetsző Zápolya–Rákosi-párhuzamra gondolni, különösen akkor, ha Zápolya későbbi sorsára is figyelünk. Ő ugyanis 1526 végén királlyá koronáztatta magát, régi tervét valósítva meg ezzel. A nemzeti egységet azonban nemcsak hogy megteremteni nem tudta ezzel a lépésével, de még annak akadályozójává is vált. S a Nyugat felé való sikertelen szövetségeskeresési kísérletek után rászánta magát arra, hogy a nagy ellenséggel, a török szultánnal kössön szerződést 1528-ban. E szerződésben ugyan a szultán Magyarország egyetlen uralkodójának ismerte el I. Jánost, és segítséget ígért a Habsburgok kiveréséhez, ugyanakkor az országot a maga fegyverrel elhódított tartományának tekintette. Zápolya-Szapolyai-I. János történelmi vétkei közül súlyosabb a Mohács utáni közszereplése, s Illyés valamennyire ezt is belesűrítette a drámába, a dolog lényege, az országvesztés szempontjából hitelesen. Mert az fikció, hogy az ország 1514-ben veszett el, s az is eléggé történelmietlen, amiként Illyés a huszadik század népfogalmát visszavetíti a Mohács előtti korba. A lényeg azonban itt a Kossuth-legenda után a Dózsa-legenda elhíthető erejű, a korhoz agitatív erővel szóló megjelenítése.

Szépen vall erről az agitatív erőről Sarkadi Imre cikke: „Tanulj magyar, a magad sorsán tanulj, ez a zord kiáltás jön felénk az évszázadok mélyéből. Használatos nyelvünkben egy kifejezés, ha jól emlékszem, Arany írta le először: a szív összefacsarodik... Nos, ez a dráma két marokkal fogja és facsarja a néző szívét, hogy sírjon és sikoltson: ez lehetünk volna. Számunkra a *Dózsa* közügy, nemzeti ügy, éppen e miatt az »ez lehetünk volna« miatt.”³⁷ S megható a nemzedéktárs Tamási Áron vallomása 1955 elején az új Dózsa-ábrázolásokról. Szerinte Illyés drámájának „inkább feloldó a hatása, mint lenyűgöző”, majd arról tesz vallomást, hogy ha ő írna Dózsa-drámát, annak mi lenne az alapeszméje: „a föld és a nép, más-más formában, de azonos. Mivel pedig mind a kettőt bitorolja a hatalom, nemzet csak úgy jöhet létre, ha a föld hazájává válik, a nép pedig hatalommá.”³⁸ Láthatjuk, teljes a nézetazonosság Illyéssel.

III.

Korszakot jelöl-e ez a három dráma Illyés Gyula pályáján? Egyáltalán miként kell – miként lehetséges tagolni ezt az életművet? A legtöbb szerző, aki ezzel a kérdéssel foglalkozik, természetesen korszakhatárnak tekinti 1945-öt. Az eddigi egyetlen nagymonográfia azonban, Izsák József é nyomatékosan 1950-nel választ-

ja két, nagyjából egyenlő időtartamú pályaszakaszra az életművet.³⁹ Felvesz egy szakaszt 1937–1950 között, „A nemzeti költő próbatételei”, s egy másikat 1950–1962 között „A forradalmi eszmények tisztaságáért” címmel. Tüskés Tibor életrajzi szempontú munkája⁴⁰ az 1945–1956 közötti szakaszt látja egybetartozónak. Tamás Attila kismonográfiája⁴¹ ritkán él pontos időhatárokkal, de a nyolc nagy fejezetre tagolt életműben egy szakasz 1945-től körülbelül 1953-ig tart („Újjáéledő remények és növekvő szorongások”), s egy másik 1953-tól a hatvanas évek elejéig („Jelentésben gazdag dolgok világától az egyetemesség távlataihoz közelítve”). Nem könnyíti meg a kérdést az 1945 utáni irodalom akadémiai kézikönyve sem, már csak azért sem, mert a három műnem szerint három eltérő helyen tárgyalják Illyés életművének vonatkozó fejezeteit. A költészettel foglalkozó kötet három – egymáshoz fűzészerűen, átfedésekkel kapcsolódó, inkább tematikai szempontból elkülönülő – fejezetben tárgyalja az 1945-tel induló, s az ötvenes évek végéig tartó szakaszt.⁴² A prózáirót bemutató portré a teljes pályát áttekinti – tehát az 1945 előttit is –, de nem tagolódik fejezetekre.⁴³ A drámaíró bemutató fejezet az e műnemben 1944-ben induló pálya első szakaszát a *Különcig* (1963) vezeti, de a következő szakaszt a *Kegyenc* (1960) indítja.⁴⁴ Ha további véleményeket is ideiktatnánk, még árnyaltabban kibogozhatatlanná válna a kérdés. Fölvethető, hogy van-e így egyáltalán értelme a pálya periodizálásának? A kérdésre igennel kell válaszolni, azzal a megszorítással, hogy naptárilag pontosan rögzíthető korszakhatárok általában is ritkán adódnak egy-egy írói életműben. Illyés életművében 1945 mindenképpen jelentős fordulópont, hiszen irodalomfelfogása, a költőszerepről vallott nézetei gyümölcsözően egybecsengeni látszanak a kor forradalmi változásainak irányával. Az 1945 utáni bő évtized előkészíti, majd meg is érleli az életmű egységén belül meglehetősen radikális pályafordulatot, amely az ötvenes évek végétől, a hatvanasok elejétől egyszerre hoz megfontolt és szükségszerű szemléleti és poétikai változásokat. Az 1945 utáni másfél évtized sem egységes azonban, legalább három részre bontandó. A negyvenes évek második fele valóban az „újjáéledő remények és növekvő szorongások” időszaka, ebben sem szabad azonban feltétlenül időbeli egymásutániságot képzelnünk: bizalom és szkepszis hullámmozgása jellemző az íróra, bár szkepszisét igyekszik elkendőzni. Bonyolítja a vizsgálódás időbeli pontosítását az is, hogy Illyés – főként az 1945 utáni évtizedekben – gyakorta homályban hagyja egy-egy művének – főként költeményének – keletkezési idejét. S amikor tudjuk a közelséget: kell-e két ellentétebb hangoltságú mű, mint az *Ozorai példa* és az *Egy mondat a zsarnokságról*? Az egyikkel magáénak ismerte el az alkotót a bolsevik kritika, a másik még az íróasztalban is rejtegetendő volt 1956 októberéig, majd újabb hosszú évtizedekre.

1945 után az első, pályaképet formáló fordulatot 1949–50 hozza meg: a *Két kéz* és a *Két férfi*. Illyés Gyula láthatóan pontosan felismerte, hogy jelen lenni és hatni csak a múltba fordulva lehet. A személyes múlt, az emlékek felidézése

azonban (*Két kéz*) ingerült bírálatot kapott, s hosszabb időre irodalompolitikai fordulattá tette, hogy aki megírta hajdan a *Puszták népét*, az miért nem írja meg mai, szocialista életét is a „pusztáknak”.⁴⁵ Az életrajzias jellegű múltidézés művei közül nem kapott kedvező fogadtatást korábban a *Hunok Párizsban* (1947) és az áttételesebben bár, de szintén idesorolható *Lélekbűvár* című színmű sem (1948). Illyés számára a nagyobb költői, epikai és drámai formákban tehát kizárólag az a területe maradt „szabad” a múltidézésnek, amely a magyar nemzet nagy forradalmi és szabadságharcos hagyományaihoz fordul. Mint közismert, Illyés számára ez a témakör sem korábban, sem akkor nem volt idegen. Ugyanakkor e témakörnek a szocializmus világával egybecsengő voltát elismerte és méltányolta a Révai József dirigálta kulturális politika is. Megtehetette volna természetesen Illyés is, hogy elhallgat, nem lett volna-e azonban ez is „cserbenhagyása” azoknak a néptömegeknek, amelyeknek képviselőjét vállalta az irodalom által, s nem lett volna-e különösen akkor helytelen cselekedet, ha mégis sikerült megtalálnia ezt a keskeny, s járhatónak bizonyuló utat. Mint a filmregény és a három dráma vizsgálata megmutatta, e drámák egyszerre hivatalos és spontán sikere nem elandalította Illyést, nem a hatalom iránti gyanakvását oldotta fel, hanem éppen ellenkezőleg: még következetesebb és kérlelhetetlenebb bírálója lett annak a zsarnoki, s magát tiszta forradalmi erőnek valló hatalomnak, amely visszaélt a nép nevével, amely megcsúfolta egy nemzet országépítő hitét és lendületét. E helyzetben Illyés változatlanul azt mondja, amit 1945 előtt, vagy 1945-ben, akkor éppen Petőfit idézve a hazateremtés szükségességéről és kötelességéről. A feladat ismét komorabbá, reménytelenebbé vált, ismét belső és külső ellenség szorításában vergődik a nemzet, ezért válik mind a *Fáklyalángban*, mind a *Dózsa Györgyben* a nemzeti nyomor és a nemzeti kiszolgáltatottság egymást erősítő gondja s a velük való szembenézés, a „föl kéne szabadulni már” vágyálma központi kérdéssé.

Utólag szinte magától értetődő az is, hogy Illyés a drámában találja meg az egyetlen nagy téma adekvát kifejezési formáját. A dráma mind a kiélezett kérdésfelvetésre, mind az azonnali, lemérhető hatásra alkalmas lehet, hiszen a nyilvánosság előtt közvetlenül megjelenő reprezentatív műfaj. S Illyés a legnagyobb nemzeti hősokeket és hőstetteket állítja a középpontba, akiről eposzt írni már nem lehet, akiket regényben nem lenghetne körül a romantikussága ellenére is huszadik századias pátosz, s akik lírai költeményben nem jelenhetnének meg oly szuggesztív hatékonysággal, mint éppen a drámákban. A huszadik század közepén a dráma kínálta az egyedüli lehetőséget arra, hogy a nemzeti sorsproblémákat a népi eposzok és a történettudományi és történetfilozófiai elemzés szemléletével egyaránt megragadva lehessen felmutatni egy olyan korban, amely megkövetelte a közérthetőséget is.

Történeti drámákat írt Illyés e pályaszakaszban 1956 után is. A még idesorolható művek azonban – *Malom a Sédén* (1960), *Különc* (1963) – sok szempontból

különböznek az 1956 előttiektől még akkor is, ha Illyés egyetlen történelmi drámasor darabjainak tekintette őket. Nem a poétikai, hanem a történelemszemléleti különbség a lényeges, s ezt egyértelműen 1956 magyarázza. A Dózsa-dráma tragikus figyelmeztetése bekövetkezett: ismét Mohácsot kapott a magyarság. A *Fáklyaláng* és a *Dózsa György* a nagy veszedelem, a vereség előérzetében keletkezett, figyelmeztető sikolyként, s így, bár mindkét mű nagy történelmi tragédiát mutat be, a maga módján mindegyik elementáris történelmi optimizmust sugároz, azt mondván, hogy a harc a nemzeti függetlenségért nem volt hiábavaló. Ugyanakkor 1950 és 1956 között Illyés ismét, még véglegesebben kijózanodik a hitreneszánsz közeli megvalósíthatóságából, de még abból is, hogy a mégis lehetséges hitreneszánsznak döntően osztályszemléletűnek kell lennie. Nem az osztályok létéből, szerepük fontosságából ábrándul ki Illyés, csak nem tekinti kizárólagos döntő tényezőkné azokat, s az osztályharc mellé mind nyomatékosabban építi be a honvédelmi harcok dolgát.

Illyés népfogalma eredendően osztályszemléletű volt és XIX. századias: a kizsákmányolt osztályokat értette döntően a népen. Petőfivel rokon módon tekintette magát a néptömegek képviselőjének. Legelső két drámája is a népért érzett felelősségérzetről és annak torzulásairól ad hírt. Ez hatja át első történelmi drámáit is. Azonban 1950 és 1956 között a népe helyett fokozatosan a nemzet fogalma válik központivá. Sok oka van ennek. Az is, hogy a bolsevik gyakorlat lejáratja a nép fogalmát. Az is, hogy támadták a népi írók mozgalmát, annak egyes alkotóit külön is, s nem tekintették őket a „nép” igazi képviselőinek. De leginkább talán az a tapasztalat, hogy 1949 és 1956 között a magyar társadalom a nyomorban és a terrorban osztályszempontból is „egységesült”, megszűntek a „kizsákmányoló” osztályok, s helyüket a forradalmi terror hasonélvezői foglalták el. (A társadalom új, lényegesebb differenciálódása inkább csak a hetvenes évektől indult el.) Az ötvenes évek ellenségképe a hivatalos ideológia szerint a belső osztályellenség és a külső imperialista ellenség volt. A magyar nép számára a valóságos bajokozó azonban a drasztikus szovjet gyámkodás és a proletárdiktatúra volt. Ezekkel szemben csak a nemzeti egység megteremtésének a reményével lehetett felvenni mind az ideológiai, mind a politikai küzdelmet. S mivel a létező proletárdiktatúra is kívülről ránk kényszerített volt, magától értetődő, hogy a megteremthető nemzeti egységnek a belső létet is megnyomorító külső ellenség kiűzése, azaz a honvédelem miatt lett döntő, az osztályszempontokat is mindinkább háttérbe szorító szerepe. A *Dózsa* megírásának idején Illyésnek már aligha lehetett bármilyen illúziója a sztálinista Moszkva és Rákosi megváltozásában, a nemzeti egység gondolata tehát nem arra irányul, hogy őket meggyőzze: térjenek vissza a helyes útra. Nyilvánvaló, hogy ezt az utat nélkülük és ellenükre kell megjárni, a nemzeti egység a diktátorok nélkül jöhet létre. Ezért kap oly fontos szerepet a fikció: Zápolya kétszeri szövetségesi ajánlata Dózsa részére. Zápolya az abszolút mo-

narchia híve, s ez akkor önmagában jó lett volna, a jelenbe vetítve azonban ennek az államberendezkedésnek a diktatúra felel meg, s Illyés nem a késő középkori központosított hatalom szándékát, hanem az ötvenes évek – és minden kor – diktatúráját ítélte el következetesen.

1956 leverett szabadságharcának sok tanulsága van. Illyés történelmi drámasorozata szempontjából azonban az a legfontosabb, hogy lám, megteremthető a nemzeti egység, az nem a költők szép álma csupán. Álomnak az bizonyult, hogy ez az egység képes a külső erőkkal, a nemzetközi helyzettel szemben a maga akaratát érvényesíteni. 1956 után tehát hangsúlyosan már nincs értelme a nemzeti egység megteremtésére és a honnak szabadságharcban való védelmére buzdítani, hiszen nem „Mohács” előtti, hanem utáni helyzetben vagyunk. Az összeomlás után nem a forradalmi harcra, hanem a megmaradásra, a tartásos túlélésre kell ösztönözni. Ezért van az, hogy a *Malom a Sédén* – bár 1945 tavaszának társadalmat fordító napjaiban, fronthelyzetben mutatja alakjait – sokkal sötétebb történelemszemléletű, mint az 1956 előtti drámák. Másként sarkall cselekvésre, de arra buzdít. A dráma eszményi főalakja, az öreg tanár mondja e világlomlásos helyzetben: „...érdemes a halál szélén is élni – ha van miért. Sőt, hogy magyarnak is érdemes lenni, mind a halál pillanatáig. Mert van föladat! Amit csak mi tudunk megoldani. Itt lent. A malomalján. Itt kell újrakezdeni. Itt kell dolgozni, a mélyben, azt adták nekem vissza ezek a falak...” Majd hamarosan hozzáteszi: „A tapasztalat az, hogy az országok fönt vesztetnek el, és lent tartatnak meg.” S Teleki László – 1861 Telekije – sem lehet már igazán fáklyaláng, csak „különc”, nem választhatja már 1849 Kossuthjának módján az életet, csak az öngyilkosságot. S ez elsősorban nem Kossuth és Teleki, hanem 1849 és 1861, illetve az 1956 előtti és utáni helyzet lényeges különbségéből következik. A mércének mindig a népet tekintő forradalmi romantika a *Fáklyaláng* Kossuthjával még lázas terveket szövet, hogy miként lehetne a telet kihúzva 1850 tavaszán ismét győzelemre vinni a nemzetet. A *Malom a Sédén* Galambos tanár úrja abban bizakodhat, hogy a történelem során tizenkilencszer megsemmisült malmot ismét, huszadszor is föl lehet építeni, mert számára „a nagy fölfedezés az, hogy minden percben mindenütt lehet – bármily fellengzősen hangzik – hazát építeni”.

Míg tehát 1945 előtt az Illyés-életműben a fő hangsúly a társadalmi-szociális kérdések megoldásának szükségességén van, 1960 tájától már egyértelműen a nemzeti sorsproblémákon (amelyeknek természetesen része a szociális gond is). Ez a változás érlelődik fokról fokra 1945 és 1956 között abban az ütemben, ahogy a nemzeti függetlenség, a hazateremtés és a honvédelem kérdéseivel szembenező történelmi drámák és az ötvenes évek elejének történelmi eseményei ezt szinte kikényszerítik. A változás szempontjából a döntő kezdőpont a *Fáklyaláng*, a végpont a *Dózsa György*. Ezután – azaz 1956 után – a további változások már nem annyira szemléletbeliek ez ügyben, hanem inkább ezek poétikai

konzekvenciáit levonóak. S ebből a fejlődéstörténeti szempontból másodrendű kérdés, hogy a későbbi pályáiv fényében a *Fáklyaláng* mint dráma veszített valamennyit fényességéből, s az újabb szakirodalom általában még Illyés drámai életművén belül sem tartja a legjobbak közé tartozónak, a bemutatásakor szinte katartikus hatású *Dózsa György* pedig jószerével eszméket közvetítő tézisdrámává és történelmi festménnyé sorolódott vissza. Mellesleg ebben magának az írónak is volt némi szerepe, hiszen a Dózsa-témát ismételten feldolgozta, *Testvérek* címmel (1972). Aligha lepődhetett meg azon a korabeli olvasó és néző, hogy ez a dráma is izzóan aktuális volt gondfölvetésével és anyagkezelésével egyaránt.

A drámák körüli vizsgálódásunkat nem cáfolják, hanem határozottan erősítik az ide bevonható korabeli költemények is, mindenekelőtt az *Egy mondat a zsarnokságról*, az *Árpád*, a *Bartók* és a *Hunyadi keze*, különösen ha azt is belátjuk, hogy e művek a kor líratermésének legfontosabb darabjai közül valók. Közülük a legkorábbi és legradikálisabb 1956 novemberéig nem jelenhetett meg, tehát igazán nem is hathatott. De gondoljunk az *Árpád* epikus részletezésű és tragikus szemléletű állóképre, amely egy űzötten, tépetten menekülő, életveszedelemben olyan úton lévő népet rajzol, amelynek számára a jövő „csupa rémség”, amelynek vezérét is rémlátás gyötri népe jövőjéről, s inkább a mégis daca hajtja tovább:

„Akárhogyan is – még most sem beszélt –
szabadok leszünk” – ez suhant talán a
szívébe inkább, mintsem az agyába,
miközben megsarkantyúzta a mént

s a menetből egy sziklára kiállva
jelt adott: gyorsan! S nézte fürge szemmel,
mint juhász, aki minden ürüt ösmer,
hogy tódul népe át Európába.

S a zárókép és gondolat, Európa nyomatékos hirdetése abban az időben, amikor Kelet fogalma volt a mérce, s éppen ez az, ami elől a szabadságba „menekül” egy nép, még a vers tragikus szemléleténél is jobban utal a keletkezés korára.⁴⁶

A *Bartók*⁴⁷ ezeknek az éveknek talán legmaradandóbban ismert művévé vált. Történet- és művészetfilozófia hatja át, olyan ars poetica, amely nemcsak az Illyés-életműnek egyik kulcsa, hanem e szűkebb korszak s a drámák megértését is segítheti.

Bartók portréja épp a benne kifejtett, s Bartókhoz kötött népközpontú történetfilozófia révén kötődik közvetlenül azokhoz a történelmi témájú művekhez, amelyeknek központi hőse egy kiemelkedő magyar történelmi személyiség. Ezek sorából a Dózsa kapcsán már említett Hunyadi Jánost kell még megemlíteni, akít 1956 nyarán kevésbé ismert, bár fontos költemény idéz meg, a *Hunyadi*

keze.⁴⁸ Félezeréves fordulóját ünnepli az ország a hadvezér halhatatlan nándorfehérvári győzelmének. Illyés költeménye azonban nem áll meg a győzelemnél, bár fenntartás nélkül dicsőíti magát Hunyadit. Ő a jelenig kíván eljutni, s magánál a győzelemnél fontosabb számára öt évszázad vereségeinek sora, s az a rejtelmes varázserő, amely a vereségeken át is megtartja a nemzetet, a magyart. Számára Hunyadi sokszorosan nemzetmentő hadvezér, mert nemcsak 1456-ban mentette meg az országot és népét, hanem példájával, amelyet a minden déli harangzúgás folyamatosan hirdet is, azóta is folyamatosan megmenti. S a költeménynek öt évszázadot átívelő történelmi látomása teszi érthetővé, hogy a költeményben Hunyadi szózataként, sírverseként, szoborfelirataként elhangzó négy sor inkább vonatkozik erre az ötszáz évre:

Mélyre bukott a magyar, de dicső ügy bátyafaláról.
Engem aláz, Hunyadit, ki tetemére tapos.
Szobrom nem csak a győzelem emlékműve: a gyászé:
nemzet sírja fölött őrködik ércalakom.

Ha meggondoljuk, hogy e költemény 1956 nyara után csak 1968-ban került kötetbe, már arra is rádöbbenhetünk, hogy Illyés mintegy előre megírta 1956 októberének sírfeliratát is, a költemény egészében pedig azokat az életre buzdító érveket is, amelyek az újrakezdésre, a malmok, a haza újjáépítésére serkentenek.

Az 1956 utáni s egyre gazdagodó Illyés-szakirodalomból különösen az alábbiakat forgattam haszonnal tanulmányom elkészítése közben:

- BÉLÁDI Miklós, *A múltteremtő = Uő, Érintkezési pontok*, 339–403.
BENEDEK András, *Színházi műhelytitkok*, 113–218.
CSETRI Lajos, *Illyés Gyula Dózsa-drámáiról*, Tiszatáj, 1973, 6.
GÖRÖMBEI András, *Illyés Gyula = A magyar irodalom története 1945–1975*, III/2, 1394–1413.
HERMANN István, *Szent Iván éjjelén*, 166–212.
TAKÁCS Péter, *A Dózsa-hagyomány Illyés Gyula művészetében*, Alföld, 1972, 9.
SZABÓ B. István, *A mérleg nyelve = Illyés Gyula (Tanulmányok a költőről)*, 1972, 113–145.
valamint IZSÁK József, TAMÁS Attila, TÜSKÉS Tibor monográfiáit, az akadémiai kézikönyvek BÉLÁDI Miklós által írott fejezeteit.

- 1 DOMOKOS Mátyás, *A pályatárs szemével*, 182.
- 2 HORVÁTH Márton, *Lobogónk: Petőfi*, 123–125.
- 3 Uo., 165.
- 4 Uo., 166.
- 5 *A magyar írók első kongresszusa*, 1951, 92.
- 6 Uo., 146.
- 7 Uo., 280.
- 8 Uo., 281.
- 9 *A Két férfi* a Csillagban jelent meg 1950 januárja és júniusa között, majd ugyanabban az

- évben könyv alakban is. A filmregény visszhangtalanságával szemben az 1953 tavaszán bemutatott *Föltámadott a tenger* zajos sikert aratott.
- 10 *Két férfi*, 1950, 169.
 - 11 Uo., 31–32.
 - 12 Uo., 123–124.
 - 13 GIMES Miklós, *Szabad Nép*, 1952. június 5.
 - 14 *Magyar Nemzet*, 1952. június 17.
 - 15 *Irodalmi Újság*, 1952. június 5.
 - 16 *Irodalmi Újság*, 1952. július 6.
 - 17 *Tűz-víz*, 1952, *Kossuth próbája*, *Új Hang*, 1952, 9–10, 11, 1953, 1, *Fáklyaláng*, 1953.

- 18 Béke és Szabadság, 1952. november 2. és *A költő felel*, 144.
- 19 Első megjelenése *Egy régi jó képviselő* címmel, Csillag, 1953. július.
- 20 Nyilatkozat az MTI munkatársának, 1952. december 10. és *A költő felel*, 147.
- 21 Béke és Szabadság, 1952. november 2. és *A költő felel*, 144–145.
- 22 BENEDEK András, *Színházi műhelytitkok*, 160.
- 23 GELLÉRT Endre, *Író, rendező, közönség*, Csillag, 1953, 6.
- 24 A „Fáklyaláng” előadásainak naplója, *Kritika*, 1976, 2.
- 25 GIMES Miklós, *Szabad Nép*, 1953. január 6.
- 26 MOLNÁR Miklós, *Színház és Filmművészet*, 1953. március.
- 27 SÓTÉR István, *Irodalmi Újság*, 1952. december 18. és *Tisztuló tükrök*, 358–361.
- 28 ZOLNAY Vilmos, *Csillag*, 1953, 1.
- 29 Színház és Mozi, 1954. november 12. és *A költő felel*, 156.
- 30 Színház és Mozi, 1956. január 20. és *A költő felel*, 159.
- 31 FALUDY György, *Lőrinc pap* (Illyés Gyulának), *Irodalmi Újság*, 1956, 14. és KÓNYA Lajos, *A Dózsa-dráma szerzőjének*, *Irodalmi Újság*, 1956, 16.
- 32 *Irodalmi Újság*, 1956. február 11.
- 33 *Irodalmi Újság*, 1956. március 3.
- 34 *Irodalmi Újság*, 1956. április 7.
- 35 *Új Hang*, 1956, 3–4.
- 36 *Irodalmi Újság*, 1956. március 17.
- 37 Színház és Mozi, 1956. január 27. és SARKADI Imre, *Cikkek, tanulmányok*, 822.
- 38 *Művelt Nép*, 1955. február 13. és *Jégtörő gondolatok*, II, 301–304.
- 39 IZSÁK József, *Illyés Gyula költői világgépe 1920–1950* (1982) és *Illyés Gyula költői világgépe 1950–1983* (1986).
- 40 *Illyés Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*, 1978.
- 41 *Illyés Gyula*, 1989.
- 42 *A magyar irodalom története 1945–1975*, II/1, *A költészet*, 202–243.
- 43 *A magyar irodalom története 1945–1975*, III/1, *A próza*, 616–645.
- 44 *A magyar irodalom története 1945–1975*, III/2, *A próza és a dráma*, 1394–1413.
- 45 Például VARGHA Kálmán, *Csillag*, 1950. június, RÉVAI József, *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez* = *Uő*, *Irodalmi tanulmányok*, 1950.
- 46 Az *Árpád* első megjelenései: *Magyar Nemzet*, 1953. december 25., *Hét évszázad magyar versei*, 1954.
- 47 *A Bartók* első megjelenése: *Színház és Mozi*, 1955. október 14.
- 48 *A Hunyadi keze* első megjelenése: *Irodalmi Újság*, 1956. augusztus 11.

Mindennapiság és szenvedély

(Balázs Béla három drámájáról)

A XX. század első két évtizedében sorra jelentkeztek új drámaírók. Ferenczy Ferenc *Rab lélek* címmel írt 1901-ben ún. pszichológizáló művet egy pszichopata lány megőrüléséről. Azonnal meg kell jegyezni, hogy a lélektani tárgykört művé formáló drámáknak Magyarországon nincs nagy jelentőségük. Annál inkább a naturalizmus sajátos változatának, amelynek Bródy Sándor *Dada* című műve az egyik első példája, 1902-ben, és Jakab Ödön *A jövővények* című munkája. Ugyan- ebben az évben íródott Molnár Ferenc *Doktor úr* című vígjátéka. Herczeg Ferenc még a XIX. században kezdett drámákat írni; de 1904-ben jelent meg a *Bizánc*. 1905 Rákosi Viktor–Malonyai Dezső sematikus nacionalisztikus drámájának – előzetesen sikeres regény – az *Elnémult harangok*nak a keletkezési éve. A feudális és a bankvilág magatartása találkozik Csergő Húgó *A lovag úrjában* (1906), amely egy kissé szatírája a feudális attitűdnek. Nemcsak a „jól megcsinált” darabok, hanem a francia iránydrámák nézőpontja is érvényesült nálunk. Az tudniillik, hogy dramaturgiai ügyeskedéssel társadalmi problémákat írtak meg. Például Bíró Lajos a *Sárga liliomban* (1910), továbbá Földes Imre *A császár katonáiban* és a *Hivatalnok urakban* (mindkettő 1908-ban). Arról is születtek drámák, ugyancsak a francia iránydrámák ismerveivel, hogy miként lehet karriert csinálni: Drégely Gábor *A szerencse fia* (1908) és Lenkei Henrik–Szilágyi Géza: *Májusi fagy* (1911) című drámái jelzik ezt. Az európai, másod-harmadrendű drámák híres nőalakja, a „végzet asszonya” is feltűnt Lengyel Menyhért *Tájfújában*, 1909-ben és Garvai Andor *Bent az erdőben* című munkájában, 1913-ban. Másfajta nők is főalakokká váltak, a női „karrier” lehetőségeinek megformálásával Szomory Dezső drámáiban, a *Györgyike drága gyermekben* (1912) és a *Bellában* (1913).

Ezen drámák zömének egyik feltűnő alapismérve a meglehetősen laza szerkesztés. *A jövővények* két első felvonásának lényegében semmi köze a főalak azon lelki zavaraihoz, ami a II. felvonás legvégén derül ki: apját felakasztották. Ferenczy Ferenc *Rab lélekjében* éppúgy vannak teljesen felesleges alakok, mint Földes Imre, Bíró Lajos drámáiban; vagy a sok japán a *Tájfújban*, a társaság és a család tagjai *A szerencse fiában* és a *Májusi fagyban*. A dráma világ lényegéhez nem tartozó alakok a „társadalmi rajz” vagy az életképszerűség érdekében jelentek meg. Gyakoriak a tablók, akár történelmi értelemben (*Bizánc*), akár a vidéki társaság festése érdekében (*Sárga liliom*). Az alakok csak egy-egy esetben indulatosak, kisebb mértékben (*Elnémult harangok*) vagy nagyobb mértékben

(*Bent az erdőben*). A helyzeteket rendszerint az író teremtette meg, nem alakjainak jelleme. Így persze könnyen alakultak ki a „nagyjelenetek”; gyakran egészen mesterségesen (*Elnémult harangok*). Máskor valódi drámai atmoszféra helyett „hangulat” uralkodik (*Sárga liliom, Tájfűn*).

Ebből következett ezen drámák másik jellemző ismérve: a dialógusok, révükön az alakok és a közöttük felvázolt viszonyok a mindennapok életszintjét formálták meg. Csak Garvai Andor egyik nőalakja, a román asszony, Florea szakad ki a köznapi élet hálózatából és jut el annak az asszonynak a meggyilkolásáig, aki szomorúságot okozott az ő „emberének”. De ő is csak erős indulatból öl.

Vagyis: ezen drámák alakjai nem a szellemi-spirituális létszinten érvényesülő intellektualitással és nem az erre a magasabb életszintre felvivő szenvedéllyel léteznek.

Nyilvánvaló, hogy egy kor drámaelmélete sohasem befolyásolja az írókat drámájuk megformálásában. Mégis megesis, hogy egy-egy kor drámaelméletei drámáihoz hasonló jellegűek. Ez evidencia olyan esetben, amikor az adott nép drámairodalma is, elméletei is magas színvonalúak. Az elméleti művek és a drámák egyaránt az adott időszak eszme- és mentalitástörténeti trendjeire válaszolnak; de úgy, hogy azt is magukban foglalják, amire válaszolnak. A nyugat-európai országokban mindig is sokkal nagyobb volt az elmélet iránti igény, mint nálunk. A hazai elméleti irodalom vagy utóérzése volt valamely nyugat-európai elméletnek, mint például Gyulai Pál, illetve Silberstein Ötvös Adolf drámaszemlélete, noha különböző elméletek utánérzéseiből alakultak ki. Más honi elméletek a külföldiektől megtanultaknak magyar nyelvű változatai; például Szigligeti Ede, Salamon Ferenc elméleti írásai. Vannak okos, de túlhaladott nézőpontból megszülető olyan elméletek, amelyek az új műveket, ezek szemléletmódját utasították el; Greguss Ágost, Rákosi Jenő munkái. Csak egy-egy olyan elméleti írás akadt, amely önálló (Kemény Zsigmond) vagy részben önálló (Péterfy Jenő) elméleti megnyilatkozást tartalmaz. Ezen ismérvek persze a XX. századra, ennek egészére is érvényesek.

A század elején két elméleti mű is született, amelyek az előzőekben jellemzett trendek egyikéhez-másikához csatlakoztak. Rakodczay Pál 1902-ben jelentette meg *Dramaturgia* című munkáját. Aristotelés gondolatait vegyíti Gustav Freytag (*Die Technik des Dramas*, 1863) és Francisque Sarcey (*Essai d'esthétique de théâtre*, 1876) nézeteivel. Madarász Flóris cisztercita tanár *A modern dráma* című tanulmánya 1905-ben jelent meg. Aristotelést és F. Brunetièrre-t is említi, de nem sokat hasznosított elméleteikből. Meglehetősen nagy indulattal támadja a naturalizmust, elsősorban Georg Hauptmannt, főként *A takácsokat*. Nézőpontja, melyből írókat és műveket minősít „Az a kérdés, hogy mi érdekli jobban [tudniillik az író, B. T.]: vajjon az emberi lélek-e a társadalmi viszonyok keretében, azok hatásának kitéve, avagy inkább maguk a viszonyok? A két irányzat közül az

első a költőibb.”¹ Ezért értékeli magasra a századfordulótól a húszas évek elejéig Magyarországon is gyakran játszott H. Echegaray drámáit. (Az egyébként Nobel-díjas spanyol író munkái olyanok, amelyekre pontosan ráillik a „színfal hasogató” jelző). A második irányzathoz sorolta Ibsent, Brieux-t, Sudermann-t. Ha – miként az elméletírókkal egyszer-számra megessék – elvét is az írók jelentőségét, mégis lényeges, hogy sokkal fontosabbnak tartja azokat a drámákat, amelyeknek tárgyköre az emberi lélek, és nem a társadalmi viszonyok. Rakodczay Pál is azt írta, hogy „A tárgy megválasztása talán még a kidolgozásnál is döntőbb a dráma sorsára nézve.”²

Jelentéktelenebb módon az eddig említettek, lényegesebben a Thália Társaság megalakulása jelzi, hogy a magyar drámairodalomban szükség volt lényeges változásokra. Még inkább szembevetendő lenne ez, ha a színházak bemutatóit és a bemutatott darabok előadásszámát is hozzászámítanák a helyzet minéműségének megítéléséhez. Ezt az időszakot nemcsak a „jól megcsinált” vígjátékok dömpingje jellemezte, hanem a bécsi és pesti operett kialakulása is olyannyira, hogy a színpadokat ezek uralták. A Duval és Hennequin, a Flers és Caivallet, a Barré és Kérual szerzőpárosok darabjai, valamint Feydeau és Sardou munkái; illetve Lehár Ferenc, Jakobi (Jacobi) Viktor, Kálmán Imre, Huszka Jenő operettjei.

Mindezek éppen csak nagy vonalakban, utalásokkal jelzik, milyen volt az a magyar drámairodalomban, az elméleti írásokban és a színpadokon meglévő környezet, amelyben Balázs Béla drámákat kezdett írni. (Az ő és Lukács György kapcsolatára dolgozatunk végén utalunk.) Három művét vizsgáljuk meg, hogy erőfeszítéseit és eredményeit rögzíthessük.

* * *

Valószínűleg 1906-ban kezdte írni az 1909-ben bemutatott *Doktor Szélpál Margit* című drámáját.³ A művé formált tárgykör magja a századforduló tájékán kibontakozott valós dilemma: a tudományos pályán járjon valaki, kizárva életlehetőségei közül az egyéb utakat, vagy az életet élje, elhagyva a tudományos munkásságot.

Számtalan filozófiai értekezés, történelmi és szociológiai, valamint szépirodalmi mű szól arról, hogy a magasabb rendű lét helyett a mindennapok egzisztenciális élete vált meghatározóvá minden viszonylatban. A magasabb rendű lét elfoszlott az Isten halálával, a mítoszok életet, életmozzanatokot is minősítő erejének megszűntével; azzal, hogy a transzcendencia a semmivé változott. Ezért a benső világok erővonalai a társadalmi, a szociális, anyagin kívül lévőre, az ezeket hordozó-tartalmazó viszonyokra irányulókká változtak. Ezek az alapvető törekvések a szakszerűséget hívták életre minden tevékenységben; még abban is, ha valaki az életet akarta élni.

Bármely lényeges benső, valamint kívül is megvalósítani akaró dinamizmus csak akkor képes célját elérni, ha minden más életlehetőséget elutasít magától.

Szépál Margit Berlinben tudományos kutatást folytat Fábri Endrével, egy jelentős tudóssal. Margit felvidéki, dzsentrí családból származik. Berlinben őt felkereső nagybátyja révén eléri az élet hívása; élje az asszonyoknak rendelt életet, szerelemmel, házassággal, gyermekkel. Enged is a hívásnak, hazamegy, majd egy idő múlva férjhez megy egy földbirtokoshoz, Beleznay Györgyhez. Ettől kezdve a földbirtokosnék életét éli, kislánya is születik. Egyszer csak felkeresik Berlinben volt munkatársai, s olyan expedícióra hívják, amely már annak idején is kilátásban volt, s amelyre Margit föltétlenül menni akart. A vidéki élet során felgyülemlett benne, hogy élete reménytelen, kiúttalan, mert a tudományos pályára éppúgy nem képes visszatérni, mint ahogy képtelen tovább élni az „asszonyi életet”. Elbúcsúzik mindkét lehetőségtől és öngyilkos lesz.

Szépál Margitot a dráma világán belül csak olyanok veszik körül, akik benső világának egésze csak egyetlen irányba ható egyetlen vektorra szűkült. A korszak egyik igen jelentős tárgyköre formálódik tehát meg.

Ez a két erő Margit benső világának két terrénumára gyakorol igen erős húzóhatást, a „melyiket válasszam?” kérdés formájában.

Fábri Endre teljes valóját csak a tudományra koncentrálna. „Két esztendő óta alszunk itten jóformán ugyanabban a lakásban”, mondja Margit, de a férfinak eszébe se jutott a szerelem. Endre így fogalmazza meg életútját: „...mi nem vagyunk szabadok! Érted, Margit? Mi már nem vagyunk szabadok: ellőtt nyilak vagyunk. Innen nincs visszatérés.” Közösen írt munkájuknak Margit által írott részét anélkül dolgozza át, hogy előzőleg szólt volna. Ha az átdolgozás szükséges volt is – hiszen Margit voltaképp kezdő – a mellette két év óta dolgozó nő érzékenységét egyáltalán észre se vette. Beleznay György bensőből való „kinyúlásai” és cselekvései csak a földbirtokosok mindennapi életmózanataira vonatkoznak. Birtokán dolgozik, vadászik, mulat.

A két férfi a mindennapok szintjén él, noha ezen belül persze nem ugyanazon. Fábri Endre kemény és aszketikus, a XX. századi szakember szívósságával. Ez életét még nem emeli a köznapi élet szintje fölé; valami magasabb, szellemi-spirituális létszintre. A század elején – lehet, hogy már hamarabb – bármely foglalkozás már csak az arra való maradéktalan koncentrálttsággal volt művelhető, s ez igényelt aszketikusságot. A munka megszállottjai éppen úgy bele vannak szöve az élet szociológiai, társadalmi hálózatába, mint az élet megszállottjai, mint Beleznay György. Ha ezek csak attitűdök – mint itt – nem szakíthatják el az őket körülfogó szociális hálózatot. A tudományos pályához szervesen, mondhatni létezéséhez tartozik hozzá a siker és a karrier; ezekért pedig a szociális-társadalmi hálózatban kell megdolgozni. Az „élet emberei” pedig amúgy is a mindennapok sűrűjéhez szövik magukat, és ezért még akkor is az „élet emberei” maradnak, ha foglalkozásukban érnek el jelentős sikereket. Mind-

azonáltal Beleznayban több az empátia és a megértés, noha a „szerencsétlen” megértés. Könyveket akar olvasni, hogy közelítsen felesége egykori életmódjához. Ám saját mindennapjaiból is „kinyúl” Margit iránti empátiával: „Ha el akar veletek menni – mondja a mű vége felé Fábrinak –, hát menjen. Én nem tartom többé.” Fábri Endre pedig még csak keserőséget sem érez, amikor Margit lemond az expedícióban való részvételről.

A dráma II. és III. felvonásának jellemző ismérve, hogy életképek; ami a magyar drámairodalomban oly gyakori jelenség. Persze a népszínművek és például Gárdonyi Géza életképeihez képest jobban megírva. A II.-ban egy kiránduló társaság ún. zsáneralakokkal teli rajzát kapjuk, illetve Beleznayban a Margit iránti szerelem kibontakozásának festését. Beleznayból kitör a „magyar szerelmes” férfi keserve, mert Margit nem szereti. „Nézd – mondja barátjának –, milyen vörös az ég. Az az én vérem! A vérem patakzik a mellemből, elönti a völgyet, átszap a Tátrán, megfesti az eget, elborítja az egész világot, mindent, csak őt nem! Csak mind kifolyt volna már! Csak vége volna, vége!” A felvonás végén persze összeborulnak.

A III. felvonás a vidéki magyar köznapiasság életképe a kártyázó asszonyok mindennapos szövegével. A lapos élet közhelyeit is lehet művészileg úgy megformálni, hogy ne csak „jellegzetes” legyen, hanem a felszínesség mélysége álljon elénk. Itt sajnos nem ez látható.

A felvonás kétharmadának van azonban ezen túlmutató ismérve, ami a csehovi modernséget villantja fel. A kártyázás, az asszonyi böicességek („Egy lánynak élethivatása, hogy férjhez menjen.”), a cselédek eligazítása, a töpörtös pogácsa emlegetése („De híres ám a Margitka töpörtös pogácsája!”), majd Margit „Édes uram! hiszen én nagyon jól érzem magam”-jai mélyén, a dialógusok alatt egyre fokozódik Margit nyugtalansága, elégedetlensége, míg Fábriék megérkezése az expedícióra hívó szavakkal már a teljes reménytelenséggel és kétségbeeséssel tölti el. Férje megkérdi, „Miért nem mentél velük?”, s Margit válasza: „Mert nekik se kellek! Mert ők se tartanak engem. Mert ők se érezték, hogy joguk van rám!” És elbúcsúzik Beleznay Györgytől is, és így megy az öngyilkosságba.

Azonban ezt csak hangulatból teszi, és nem a dráma világban megrajzolt sorának következtében. Igaz ugyan, hogy körülötte megjelenik a két életút, a két életheletőség öhozzá való viszonya, amelyeknek dinamizmusai között halad az ő élete. Mivel a két életutat elé állító két alak az élet mindennapjaiba szociológiailag beágyazott, a köznapi élet menetrendjét, ennek értékeit követik, Margit is a társadalmi viszonyok mindennapjainak foglya marad. Ez teszi valószínűtlené, kissé hihetetlené, hogy kialakulhat benne az öngyilkosságba vivő benső állapot. Sors-e így, amit Szélpál Margit megélt?

A XVIII. század második felétől létrejött úgynevezett polgári drámák csak egy-egy, de nem jellemző esetben voltak képesek a szervesen hozzájuk tapadó

ellentmondáson túllépni. Közhely már ma, hogy a polgári dráma nem azért polgári, mert polgárok az alakjai. Hanem a mindennapokból kiinduló és ott is maradó szemléletük miatt, illetve azok miatt, amik a polgári szemlélet szerves velejárói. Drámákban a mindennapi életet elsősorban és alapjaiban a dialógusoknak a mindennapokban elmondható minősége jelölheti. Ezek a dialógusok pedig akkor felelnek a köznapi életben érvényes fogalmuknak, ha magukban hordozzák a mindennapoknak az értékrendjét, az emberek közötti viszonyoknak a közvetlenségét, a konvencionális viselkedésmódot, a köznapok intellektualitását.

Drámákban azonban általában sors formálódik meg, amihez szenvedély szükséges.

A mítoszتان, Isten nélküli, a társadalmi és a privát szférában érvényesülő munkamegosztás, a társadalmi életet át- meg átszövő organizációk világában a sors általában lassan, apró mozzanatok sorozatával érlelődik, s így éri utol az embert. A jelen összefüggésben ezt nem sorsnak, hanem osztályrésznek nevezük; vagyis annak, amiben valakinek az életben része van, amiben részesül, amit az élettől kap. Ahhoz, hogy osztályrésze legyen az embernek, nincs szükség sem szenvedélyre, sem indulatra.

A polgári drámák rendszerint azért nem formálnak meg szenvedélyt – és az ezen a réven bekövetkező sorsot –, mert a szenvedély szükségszerűen kiemel-felel azokból a mindennapokból, amelyekben a látásmód benne tartja a mű világát. Az osztályrészt pedig leginkább a XIX. századi regények formálják meg.

A polgári életet az emberek közötti viszonyokban a kompromisszumok, értékrendjében az anyagi érdekek, az érzelmi intenzitást tekintve a középerősek, viselkedésmódjában a visszafogottság, intellektualitásában – ez például a leggyakoribb hazai jelenség – az első pillanatban feltámadt, improvizált válasz jellemzi.

Ezek teszik lehetetlenné, hogy a polgári drámákban általánosságban, de szükségszerűséggel értve tragédia formálódhassék meg. A *Doktor Szélpál Margitot* Balázs Béla tragédiának minősítette. Sajnos nem az, és osztályrész az, ami Margitot utoléri.

Fábri Endre a tudományra érzelm és indulat nélküli erős rákoncentrálttsággal létező. Beleznay Györgyöt az ugyan keservekkel megszerezhető, de egyszerű értékek elérése vezérli, intellektualitását az általában elfogadott és elismert gondolatok ismétlése jellemzi. A két életút és a Margitban élő tartalmuk ezért sem lehetnek a tragédiához megfelelőek. De csak a tragédia létrejöttéhez nem felelnek meg. A két férfialakban, de a Margitban élő tartalmak sem eléggé erősek, intenzívek olyannyira, hogy ne csak indulat lobogjon bennük (Fábriiban még ez sincs), hanem hogy szenvedéllé fokozódjanak. Margitban csak fájdalmas-keserves-kínos indulatként létezőek azok a húzóerők, amelyek vagy a tudomány vagy az élet útjára vinnék. Ezért kínlódása hihető, öngyilkossága alig. Fábri

Endre által képviselt útra inkább sértettségből nem lép rá. Felgyülemlik benne olyan érzés is, amely a szokásosan improvizált első válasza készíti: „...én is ember vagyok”, s mivel úgy éli meg, hogy Fábri nem hisz benne, „nekem magamnak is elvette a hitemet”. Az is az improvizált, első válasz – vagyis a meg nem gondolt gondolat –, miszerint tudományos munkájában tehetségtelesen érzi magát, de csak azért, mert Fábri belejavított kéziratába. Vagyis nem önmaga produktuma, teljesítménye számít neki, hanem egy külső tényező, Fábriak az általa elgondolt, de objektívnek hitt véleménye. Ez persze azt is jelöli, hogy a tudományhoz Fábriin keresztül és nem önmaga benső dinamizmusai révén viszonyul. Amikor hazamegy, az egyszerű öröm és a könnyed jóérzés tölti el a felvidéki hegyek, az erdők és virágok között. A II. felvonás végén voltaképp pillanatnyi hangulatból, amelyet Beleznay keserves kitörése vált ki belőle, egyezik bele a házasságba.

A tárgykor drámává szervezése, a dráma-világ szerkezeti ismérveinek a megformálása viszont kitűnő. A két külső erővonal Margitot teszi a szerkezet középpontjává, de úgy, hogy ezek benne is erővonalakká válnak; ezzel középpontos műfaj valósul meg. A két életútra adott nem-válasza lélektani és nem drámai akció. Drámai akció Fábri hajt végre a kézirat korrigálásával, és Beleznay a maga kissé erőszakos szerelmével. Fábri akciójára Margit az életút egészére válaszol egy nemmel; a másokra adott igenjével rálép arra az életútra, amelyen járva mindkét életút számára való lehetetlensége derül ki. Ezért lesz egyetlen, igaz: heroikusan aktív tette, az öngyilkosság. Azonban az öngyilkosság is a nem-válaszokat hordozó-kinyilvánító indulatból, sértettségből, elkeseredettségből fakad, és nem abból a szenvedéllyel megélt csödből, miszerint csak az egyik úton lenne képes járni, de mind a kettőre vinné szenvedélye.

Mindezek azonban azt is jelzik, hogy a tárgykor drámává formálásának egyik aspektusa, a középpontos műfajjává szervezetség kiválóan elgondolt, nagyszerűen felépített. A XIX. század második felétől kialakuló életutak közötti szükségszerű választás problematikája adja a megformálandó tárgykor. Itt, a *Doktor Szélpál Margit*ban azonban még polgári szemléletmódból, transzcendencia és szenvedély nélkül, tisztán szociológiailag, a köznapokban érvényesülő erővonalak között és a főalakban ugyanilyen benső tartalmakkal.

Ez a dráma még így is messze kiemelkedik jelentőségében, művészi minőségében a korabeli, sőt sok későbbi magyar dráma közül.

* * *

A szenvedélyt *Az utolsó napban* (1913) formálta meg. Tárgykörét – talán szükségszerűen, ha a szenvedély szerves tartozéka – a reneszánsz időszakából veszi. A cselekmény egyik szegmentuma XV. század végi eseménysor. Astorre Baglione Perugia zsarnoka, az Oddi család egyik részével

kibékült; míg a másik rész Perugia ostromára készül. A várban ünnepséget és orgyilkosságot készít elő Astorre. A kibékülés alkalmából rendezett ünnepség alatt meggyilkoltatja a vele kibékült Galeotto Oddit, feleségét és fiát. Az ellenséges Orazio Oddi elfoglalja azt a forrást, amelyből a vár vizet kap, s csapatával elrejtőzik. Az elfogott foglyokat az eseménysor háttérében iszonyatosan megkínózzák, s így megtudják, hol rejtőznek Orazio Oddi katonái. Célszerűnek látszik, hogy a védők a várból kitorjenek, s kívül vegyék fel a harcot. Astorre Baglione okos hadvezér, bizton tudja, ellenségei rájöttek, hogy a foglyoktól megtudták, hol keressék Orazio Oddi seregét. Ezért azt tervezi, hogy beereszti az ellenséget a várba, de annak egy szűk utcájába, ahol közrefoghatják és megsemmisíthetik a támadókat.

A cselekmény másik szála három alaknak, Astorre testvéröccsének, Simonetónak, Rafael Santinak – a művészettörténetből ismert festő – és Lívia Vanuccinak egymáshoz fűződő, igen erőteljesen megrajzolt viszonya. Ez a viszony alapozza meg a dráma jelentéshálózatát és jelentőségét.

Rafael nagy tehetségét mindenki felismerte, s hogy ez kibontakozhassék, Simonetto Rómába akarja küldeni a pápai udvarba. Ott válhat nagy festővé, nem a Rómához képest kicsi és jelentéktelen Perugiában. Rafael semmiképp nem akar elmenni, mert Líviával kölcsönösen szeretik egymást. Simonetto ráveszi a lányt, hogy szakítsa el magától Rafaelt, hogy ez a szerelem ne tartsa Perugiában. Miután Lívia elutasította, Rafael Olympiához, régi szeretőjéhez, egy kurtizánhoz megy. Lívia ezt megtudja, és Simonetto biztatására megöli Olympiát. Az eseménysor két szála ezután találkozik. Az Oddiakkal való utcai harcot Simonetto hamarabb kezdi el, mint ahogyan azt Astorre kijelölte. A szűk utcába magával viszi Líviát, s úgy harcolt még bátyja seregének megérkezése előtt, hogy „embertestekből emelt véres sírhalmot magának”; míg Líviával együtt levágták.

Ez a nap Astorre Baglioniéknak az első, hiszen az Oddiak legyőzésével egész Perugia ura lett. Ez a nap Rafaelnek, Líviának és Simonetónak az utolsó. Nemcsak a dráma címéből, a hármójuk között lévő viszony tartalmából és intenzitásából is következik, hogy ők a dráma fő alakjai.

Simonettóban furcsa kettősség, a tudatnak szinte a XX. századot jelző szét-hasadottsága létező. Az egyik a reneszánsz korában talán szükségszerűnek és természetesnek tartott iszonyatos kegyetlenség. Ő adja ki az utasítást, hogy Orazio Oddi elfogott embereit meg kell kínózni. „Csavartasd ki az ujjait ízenként, de lassan, egész lassan. Hámoztasd le a bőrüket és szórass paraszt rá. Vigyázz, hogy meg ne haljanak! [...] És törd el bordáikat egyenként, hogy a szálkás csont fúródjon ki az oldalukon.” Énjének másik fele a platoni-plotinosi ideák világába sóvárog. „Felettünk szállnak a planéták, mint egy óriás szövőszék hajói és szövik a sorsot eltéphetetlenül. És szeráfok, kerubinok, lelkek, démonok millióival zsúfolva örvénylik az út körülöttem, mint örök törvényű tenger hullámozása sodorja

lelkem hullámát.” Azt parancsolja az udvari krónikásnak, halála után azt írja róla, hogy „Simonetto Baglione fél lélekkel már a túlvilágon élt, és fél lélekkel semmi nagyot nem lehet tenni”; hogy ő „sietett a túlvilágra, mert kíváncsi volt”, hogy azt mondta a túlvilágra, „hazamegyek”, itt „idegenben vagyok, fázom, – szenvedek – íme elhívnak és én örvendek”. Szereti Rafaelt, s bátyja kérdésére, „Miért?”, így válaszol „Szereted a kardodat, ha szikrázik rajta a nap? Szereted a tavat, ha rajta nyugszik a hold? [...] Szeretem Rafaelt, mert Lívia lelke nyugszik rajta.” Nem a földi Líviát szereti, hanem az égit, és amiatt kívánczik a túlvilágra, mert „odafent, ahol lehull rólunk a test, mint a rossz ruha, kettővel is egyesülhet a lélek plátói szerelemben”. Hiszen nem lehetséges, „hogy asszony-személy ilyen maró, emésztő vágyat gyűjtson [...]. Az égi fény az, mely Lívia szépségéből rám sugárzik... Így van – ő a hívás csupán. Ő az üdvözlét odaátról. Lívia csak kelyhet nyújtott nekem és most a forrásra szomjazik a lelkem.”

Már Fehér Ferenc megjegyezte erről a drámáról, hogy stílusosan új mű. „A lokálisan ízig-vérig hiteles és egyszersmind a modern szempontokból átértelmezett történelmiség egysége – ez az újítás lényege.”⁴ Az ízig-vérig hitelesség az imént jelzett kettősség, az „ekszztatikus neoplotinizmus” és a „kínzást nem csupán vállaló, de szadista örömmel fenéig élvező öntudatos tyrannia”.⁵ A történetiség átértelmezettsége pedig az, hogy Simonetto „a »halálnak szánt élet« modern-egzisztenciális embere”.⁶ Ezért – fűzi tovább Fehér Ferenc – „nem lehet tragédiája, mert nagyszabású embertelensége eleve lemondott az emberi viszonyok kötöttségéről, a tragédia egyedüli alapjáról”.⁷

Azonban Simonetto „nagyszabású embertelensége” csak a drámának „renewánsz”-szegmentumában érvényesül; és itt is csak az idézett szövegben, vagyis a „kibeszélés” és nem a megjelenítés szintjén. Vagyis hangsúlytalanabbul.

Amit Balázs Béla megjelenít, az az ő másik aspektusához tartozik, a Rafaelhez és Líviához való viszonyán keresztül a transzcendenciálisra való vágy. Vagyis nem szakítja el emberi viszonyait, hanem segítségül hívja. És az nem kegyetlenség, hogy ráveszi Líviát, taszítsa el magától Rafaelt. Nem azért teszi, hogy a lány az övé legyen. Nem embertelenség az sem, hogy Líviát Olympia megölésére sarkallja. Magasabb rendű tudással tudja, miként és hogyan és hol lehet Rafael olyan nagy festő, amekkora a tehetsége. Bátyja, Astorre nem birtozza ezt a tudást. Ő Rafaelt Perugiában akarja tartani, hogy őt fesse le, az ő dicsőségét szolgálja. És nem embertelenség Simonettóban az sem, hogy Líviával hal meg. Lívia maga megy hozzá, és Simonetto azon kérdésére, „Mit akarsz?”, ezt válaszolja: „Becserélni a földi szerelmet az égi szerelemért, Simonetto [...]. Veled meghalni, Simonetto [...]. Rafaellel jó lett volna élni. Veled jó lesz meghalni, Simonetto.” És Simonetto boldog, mert „Uram Jézus, megjött az üzenet! Most nyílnak meg örök kikötők. Lobogó díszben, zengve kel útra a lelkünk”; és ezt is elmondja, itt is, „Odafent kettővel is egyesülhet a lélek szeráfi szerelemben”.

Háromjuk környezetének a megformálásából érthető meg, voltaképp mi is Simonetto és Livia Rafaelre irányuló drámai akciója.

Astorréban a hatalom vált alapvető benső tartalommal, az uralom gyakorlására szolgáló hatalmas egyéniséggel. Okos, ravasz, számító, kiváló uralkodó és nagy-szerű hadvezér. Ő a köznapok életszintjének egyik legmagasabb szegmentumában létezik. A szociológiai szint alacsonyabb rétegén élő modern alak Sandro, a zsoldosvezér. A XX. századi „alkalmazott szakember” megtestesítője; ennek precizitása és az ehhez kapcsolt tulajdonságok léteznek benne; szolgálatkés végrehajtó, mindenféle érzelem nélkül, és nagyon tiszteli másban is a saját szakmájába vágó szakismereteket. A világhoz való viszonyának ez éppúgy egyik modern változata, mint például Rafael egyik festőtársáé, Giannicoláé. Simonettohoz intézett szövege pontosan rávilágít erre: „Fenséges Simonetto, mondd neked valamit. Jobban is lehetne ám Rafaelt szeretni, mint ahogy te szereted.” Mikor erre Simonetto kitör, „Vezessétek el!”, érzelmvilágában a mindennapok szintjén maradván, a modern ember önmaga helyét átérző rezignáltságával mondja: „Csak el, el Giannicolát el, el, el.”

A dráma világán belülről innen érthető meg Simonetto Rafaelhez és Líviához való viszonyának lényeges eleme. Vagyis az, hogy nemcsak azért veszi rá Líviát, tépje ki Rafael szívéből a szerelmet, hogy ő nagy festő lehessen; nem a féltékenység kegyetlen bosszúvágyát szítja fel azzal, hogy biztatja, ölje meg Olympiát. A XX. századi mindennapok értékrendje és fogalom-értelmezése alapján élő alakok vetnek fényt arra, hogy Líviát épp ebből akarja kiemelni, hogy az önmaga égi szeráfok közé vágyódó törekvésért szítsa fel a lányban. A köznapokban élő egyéniségek világítják meg, hogy Simonetto tudja – és ez a dráma koncepciója szerint alapvető fontosságú –, miszerint „fél lélekkel semmi nagyot nem lehet tenni”. Rafaelhez ezzel viszonyulva rántja ki a mindennapokból. Ha Perugiában maradna és boldog szerelemben élne Líviával, csak fél lélekkel lenne festő. És ha ő maga földi szerelemmel szeretné Líviát, éppúgy csak fél lélekkel és nem feltételek nélkül szeretné, mint ahogy zsarnok is így lenne. Mint ahogy – hiába ügyessége a párvialadokban – katonának rossz katona, mert fél lélekkel az. A mindennapok szintjén ebből annyit lehet csak tudni, amennyit Sandro tud: „Rossz katona vagy, Simonetto és asszonyért verekszel.” A mindennapok fogalom-értelmezésével azt már nem lehet megérteni, miért harcol Líviával. A szerelem fogalmának köznapit értelmzésével csak annyit lehet tudni, hogy az asszonyért, a szerelem megvalósításáért. Azt már nem, hogy az égi fényért, a szeráfi világban megvalósuló platonit szerelemért harcol. És ezt már teljes lélekkel.

Simonetto környezete és ebben az ő alakja értelmezi, hogy csak akkor van nagyszabású emberi lét, ha felülemelkedik a XX. században olyannyira tisztelt és olyannyira kizárólagos értéknek tartott szociológiai beágyazottságon, a köznapok közvetlenül és igen erősen érezhető viszonyain és életigazságain. Mert hiszen ezek a viszonyok és értékek is igazak.

Simonetto ezekben emelkedik felül a transzcendentalitás létének bizonyosságával, azzal, hogy a neoplotinoszi értékeket, elveket életet vezérlő erővé teszi; hogy hisz az ideák világában megvalósuló szeráfi szerelemben. A XX. század elején teljességgel hiteltelen, maradéktalanul érvénytelen lenne, ha itt ez pusztán csak intellektuális meggyőződés lenne. Ám Simonetto alakját, és ezen a réven a dráma világának egyik szegmentumát Simonetto szenvedélye, a transzcendentalitásra, a szeráfok világára törekvő szenvedélye izzítja fel. A neoplotinoszi elvek és a szenvedély összefonódottságából a szenvedély jóval erőteljesebb; Simonettóban a szenvedély a meghatározó, és nem a XX. században használatlan elvek-eszmék. Ő jelenti Balázs Béla drámáiban először azt, hogy a századunkban csak a szenvedély visz a mindennapok fölé, aki emiatt nem egyezik ki a mindennapok életigazságaival. Itt azonban még kérdéses marad, milyen is a XX. században lehetséges szenvedély.

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a dráma műfaji ismérvei nem olyannyira pontosan megoldottak, mint a *Doktor Szélpál Margit*ban. Ez egyértelmű az összes alak viszonyrendszeréből. Astorre, felesége és a két udvarhölgy, Sandro, a krónikás Matarazzo, az Oddi család, Livia apja és Rafael festőtársai mind csak a három főalak tartalmához viszonyított különbözőségeket jelölik és hordozzák. Hozzájuk nincs meghatározó dráma-viszonyuk. Csak egynek van funkciója: Astorre azon törekvésének, hogy Rafaelt Perugiában tartsa, az ő dicsőségének szolgálatára. Az Oddi család – orgyilkossággal és harcban való – kiirtásának a bevétele a műbe csak tablóképeket eredményez, mert bemutatása csak önmagáért való. (Illetve a történelmi hitelességért, ha a történelmiség szemszögéből nézzük a drámát). Mint utaltunk rá, ezeket az alakokat a fogalmak köznapi értelmezése vezérli és a szociológiai mindennapiságot jelenítik meg, noha ennek magasabb régióiban. Ugyanakkor Simonetto dinamizmusait a másvilág erői mozgatják és vezérik; Livia szépsége csak az odahívó erő. Így azt lehet mondani, hogy a dráma főalakjának legalapvetőbb viszonya a másvilággal van. És ennek ereje, az onnan jövő dinamizmusok rajta keresztül Líviára és Rafaelre is hatnak. Mint ahogyan ez a teljes mértékben adekvát kétszintes drámákban tapasztalható. Ennek a műfajnak az adekvát megszervezettsége nem megfelelő itt, hiszen a másvilágról jövő dinamizmusok a többi alakra, hármójuk környezetére nem hatnak.

Ugyanakkor az is igaz, hogy a kétszintes dráma viszonyrendszerének ez a felemás módon történt megszervezése adekvát a korszakhoz. Különösképpen akkor, ha a tárgykörben a fogalmaknak (uralom, dicsőség, szerelem, barátság, őszinteség, megértés stb.) a köznapi életbe való beágyazottságában érvényesülő jelentéseinek és a magasrendű létszinten érvényes jelentéseinek a problematikáját látjuk. Az utóbbi mindig is különösképpen a XX. században, az előbbinek a környezetében, attól körülölelve létező. A transzcendentalitással csak szűk körnek van meghatározó viszonya.

A *Doktor Szélpál Margit*ban megformálódott a korszak egyik szellem- és mentalitástörténeti tárgyköre, az életutak közötti választás. Az *utolsó napban* pedig a mindennapiságból való kiemelkedés, a magasabb, szellemi-spirituális életszinthez felvivő szenvedély. Szélpál Margitnak az életlehetőségek közötti választása azonban szociológiai-szociális szférában formálódott meg; Simonetto szenvedélye pedig az ideák létszférájába tört föl. Ha a korszakban lehetséges magasrendű dráma létrejöttének ezen vonalvezetésére koncentrálunk, kitűnik, hogy a tárgykör és a szenvedély a *Halálos fiatalságban* (1917) egyesül.

Dobray Ágnes zongoraművésznő, de még pályája elején. Az eseménysor megkezdése előtt egy hónappal beleszeretett Józsa Miklós zeneszerzőbe. Nem egyszerű, futó, vagy akár az életen nagyot robbantó szerelem ez. „Egy hónap óta szeretlek [...]. És egy hónap előtt egyszerre megszűnt, meghalt minden, ami nekem, azelőtt élet volt.” A szerelem mindent elfoglalt benne; terveit, ambícióit, zongoraművésznő vágyait, emlékeit, múltját. Mind „Idegen lett. Nincs más, mint te. Nincs saját súlypontom.” Ez és a többi, erre vonatkozó mondata egyáltalán nem hangulati-érzelmi szintű kijelentés, hanem valódi mélységeiből feltört, benne eluralkodott szenvedély.

Dobray Ágnesben a Józsa Miklós iránti szerelem előtt más dinamizmusok is éltek, amelyek a drámai jelenben más alakokhoz fűződő viszonyában objektiválódnak. Ők sorra megjelennek. Unokatestvére, Dobray Félix az egyik korabeli szellemi attitűdöt jeleníti meg; orfeumban, kávéházban hölgyekkel pezsgőzik, a könnyed örömeikért élő alak, akinek önkritikája és önironiája van és az életúthoz illő humora is. Ágnessel együtt voltak gyerekek, a gyerekkor csínyjeit és örömeit együtt élték meg. A Józsa iránti szerelemmel eltöltött Ágnes életében Félix mindkét tartalmával-törekvésével jelen van. Ágnes barátnője, Lili a zenéből, művészetből való életnek azt az egyik lényeges, de nem mély lehetőségét hordozza, ami az előadóművészségben a sikeré, a koncertkörutaké, a pénzkeresésé. Báró Lublós gazdag műélvező; a művészet számára meditációs lehetőség, a művészet szépsége idegrendszerének egészét átítatja; ő a művészettel való élet lehetősége. Mind a három a Józsa Miklóstra rákoncentrált Ágnes további lehetséges életútja. Alapvetően fontos, hogy Félix nem link duhaj, Lili nem a zene hetérája, Lublós nem bágyadt széplélek. Mind a hárman az adott életúttal azonosak; drámabeli létük nem ezen életutak mindennapjain valósul meg. Nem karakterek tehát, nem egy-egy, de nem is összetett jellemvonás hordozói. Megformáltságuk olyanmire koncentrált, ami mind a köznapi élet, mind a karakter szintjeiből kiemeli őket, és az adott életmód szellemi arculatai formálódnak meg alakjaikban. Azonnal meg kell jegyeznünk, hogy a magyar drámában – de a magyar epikában is – a lehető legritkábban tapasztalható, hogy az író szellemi arculatokat jelenít meg; nem csak karaktereket. A jobb művekben is karakterek, összetett jellemek léteznek. A XIX. század elejétől, Európában, minden irodalmi műben az a mű-

vészileg mély megformáltság, ha az alak valamely életlehetőség (életmód, életforma, életút) szellemi arculata.

Ezek a szellemi arculatok azért létezhetnek Ágnes környezetében, mert az ő számára is lehetőségek. Ágnes maga ezeknek az utaknak a kereszteződésébe került, s választás előtt áll. „Tehát most dől el. Mi? Most dől el, hogy melyikkel megyek.” Az alakok azoknak a lehetőségeknek a megformálódásai, amelyek a század első évtizedeiben voltak egy nő számára konkrét lehetőségek. Bármily korszakban megírt dráma szerelmes alakjaival kapcsolatban értelmetlen feltenni a kérdést, mi az oka, akár az okhálózata a szerelemnek. A XX. század végéről visszatekintve a mindent eltöltő szerelemmel kapcsolatban mégis eszünkbe juthat ez a kérdés. Ma már inkább csak elgondolhatjuk, hogy esetleg létezhet olyan szerelem, mint Ágnesé, amely tudniillik benső világának teljességét maradéktalanul eltölti. Ma csak vágyódni vagyunk képesek arra, amit szenvedélynek nevezhetünk; arra a benső állapotra, amely teljes mértékben megfelel a szenvedély fogalmának. A szenvedély ugyanis csak akkor felel meg önmaga fogalmának, ha tárgyán kívül semmire, soha, semmiféle feltételre nincs tekintettel. Ha még futólag sem áll eléje egy csepp józanság, halvány meggondolnivaló, a legenyhébb óvatosság sem, a kompromisszum legcsekélyebb vágya sem. És ma annyira, de annyira bele vagyunk szőve az élet szociológiai, szociális és organizációs hálózataiba, hogy ez a hálózat a szenvedélynek még a kialakulását is lehetetlenné teszi. Nem lehetséges számunkra, hogy semmi más ne irányítson, vezessen, csak a szenvedély tárgyára való irányultság. Általánosságban csak a drog és az alkohol iránti szenvedély lehet olyan ma, ami nincs tekintettel másra, csak célja elérésére.

Ágnes szenvedélye valóban a Józsa Miklós iránti szerelmével azonos-e? A kérdés szorosan függ össze azzal, hogy saját zongoraművésznői életútja-e, illetve a Félix, Lili és Lublós által megformált szellemi arculatok-e azok, amelyek egyike a szerelemhez viszonyítva a „másik” életút, a másik lehetőség? Drámában minden lényeges kérdésre az alakok közötti viszonyok alakulása válaszol. Józsa Miklós mondja Ágnesnek: „Azért, hogy engem szeretsz, a zongorádat is szeretheted.” Ágnes válasza kulcsfontosságú: „Csakhogy én nem tudok egyszerre két dolgot csinálni.” Életét tehát úgy éli meg, hogy vagy az egyik, vagy a másik úton járhat.

Mindenképpen lényeges kérdés ebben a vonatkozásban, hogy Ágnes mint leendő zongoraművésznő tehetséges-e, vagy csak vágyai vannak? A művészi vagy a tudományos zsenialitás, akár a nagyfokú tehetség drámában egyszerűen megformálhatatlan; ugyanis ezek az adott munkában, a produktumban, ennek minőségében konkretizálódnak. És éppen ez az, a munka, a produktum, ami drámában nem jeleníthető meg. A műben a tehetségről csak mások beszélhetnek. Mint ahogy a *Doktor Szélpál Margit*ban nagybátyjának azon kérdésére, hogy „...kedves tanár úr, ér-e az valamit, amit Margit a tudományban produkál?”,

Fábri azonnal egyértelműen válaszol: „Igen.” Fábri ezek után még („a könyvszekrényhez szalad, egy csomó folyóiratot vesz elő, lapoz és mutat.) Itt van, tessék. Ezt az ön húga írta.” Ágnessel kapcsolatban csak Lili utal arra a zenei trióval összefüggésben, hogy „Sikereink voltak”. Ágnes ennyit mond saját tehetségét illetően: „Végre is tudtam, hogy mért lettem muzsikus és mért szálltam szembe az egész családommal.” A drámában nincs bizonyosága annak, hogy a szerelem és a zongoraművészség közötti válsztás szükségessége azért lenne komoly, mert Ágnes igen tehetséges, és ugyanakkor szenvedéllyel szereti Józst, és ezért ítéli úgy, hogy nem tud „egyszerre két dolgot csinálni”. Ő jelenti ki, hogy „Akinek igazán fontos a mestersége, avval nem történik ilyesmi”; az tudniillik, hogy ennyire beleszeret valakibe. „Ez csak hitvány nőstényekkel történhetik.” Vagyis a zongoraművészség nem lehet a szerelemhez viszonyítva a „másik”.

Az életutak közötti választás és benső világának összefüggése is az alakokhoz való viszonyából értelmezhető. Hogyan értelmezhető Ágnes benső világa abból, hogy előbb Lilinek ígéri meg, elmegy vele az impresszárió által felajánlott koncertkörútra, de azután mégsem megy el a megbeszélésére, noha megígérte? Hogyan értelmezhető abból, hogy Lublóynak is megígéri, elutazik vele Szicíliába görög templomokat nézni, és mégsem megy el a pályaudvarra?

Az értelmezés egyik változata lehet az a zaklatott benső állapot, amely azóta tölti el, amióta megszerette Józsa Miklóst. Ha így, ebből a zaklatottságból, netán hisztérikusságnak is minősítve ezt, értelmezésünk nem a drámában megformált magasrendű életszinthez adekvát. Az adott műbeli tényezők fogalmait (lelki bizonytalanság, szerelem, ígéretes stb.) ekkor úgy értelmeznénk, ahogyan az efféle dolgokat a mindennapok szintjén, általános igazságként szoktuk.

Egy dráma-mű megszervezésének mikéntje mindig alapvetően fontos: itt az, milyen sorrendben találkozunk a már a Józsa Miklós iránti nagy szenvedéllyel eltelített Ágnes az I. és a II. felvonásban a többi alakkal, az életutakat kinyilvánító szellemi arculatokkal. Először Félixszel vált dialógusokat (gyerekkori múlt és felületes szórakozás), majd Lilivel (a sikert hozó zenéből való étellel), és végül Lublóyyal (a művészettel élő, csak élvező étellel). Ez azt a jelentést is hordozhatja, miszerint a reá ható életutak, szellemi arculatok súlyosságának fokozatai szerint találkozunk velük. Ezt bizonyíthatja, hogy a III. felvonás 2. jelenetében megfordulnak az erővonalak. Ott a végére marad a legerősebb vonzás, a gyerekkori múlté, amikor Ágnes még otthon volt, szó szerinti és átvitt értelemben egyaránt. Ebből buggyan föl benne a „könnyed” élet, a könnyű szerelem lehetőségé is. A megjelenő, beteg Miklós látja, hogy „Félix és Ágnes mozdulatlan csókban” fekszenek. Ez Miklósból merev mozdulatlanságot, egy-két dadogva elmondott szót, majd a „Bocsánat... Bocsánat... Nem tudtam... Ajánlom magam” búcsúszavakat váltja ki. A megjelenő Lublóynak Ágnes elmondja, látta őt Miklós Félix karjaiban. Ez is búcsút jelent, Ágnes és Lublós búcsúját.

Ha a dráma világának megszervezettségéből, vagyis az Ágnesre ható viszonyok erősségének fokozataiból értelmezzük, akkor Ágnesben sem bizonytalanság, sem hisztérikusság nincsen. Lilihez azért nem ment el, mert előzőleg Miklóssal volt az a kínos jelenete, amelyben Miklóst visszautasította és elküldte (I. felvonás vége). Lublóyhoz pedig azért nem ment el, mert az akkor már beteg Józsaát ápolta. Vagyis mind a két esetben az azoknál erősebb vonzás miatt nem lépett a „Lili” és a „Lublóy” útra.

Ám ezeknek a húzóerőknek a hatására tudatosan benne, hogy életének eddigi lehetőségei elmaradnak. „Marad az az egy [tudniillik a szerelem, B. T.]. Az az egy, amelyik ellen mostanáig küzdöttem. És most dől el. Mert ha most itt maradok, egyedül maradok – akkor vége.” A Lublóyval való elutazás is csak azért kísérti meg, mert „nem merek itt maradni. [...] Mert nem óhajtok belefulladásni Józsa Miklós úrba.” Ágnes kétségkívül menekül ez elől a szerelem elől; mind a két elutazási lehetőség menekülésként villan fel. De hogy az összes életút lehetősége is benne van, így mondja ki: „Tehát most választani kell. [...] Vagy megyek Miklóshoz és megégetem magam a szerelemmel, vagy Lilivel megyek és megégetem magam a muzsikával, vagy Lublóyval megyek előkelő naplopónak, vagy elzüllok Félixszel.” A választás lehetőségei között itt sem említi a zongoraművészséget.

A század elején úgy látták, a művészet vagy élet (szerelem) dichotómiája formálódik meg a műben. Miként a *Doktor Szélpál Margit*ban a tudomány és az élet (házasság, gyermekek) dichotómiája. Valahogy nem vevődött észre, hogy a *Halálos fiatalság*ban a művészet, a zongoraművészség csak a tárgyörnek, a témának az egyik összetevő eleme; de olyan eleme, amely nem válik igazán súlyossá az alakok közötti viszonyokban. És valahogyan az sem volt látható, hogy a többi út sem húzta magához Ágnest meghatározó erővel. Később a két asszonyközpontú drámában a női emancipáció problémakörét megformáló drámát láttak. Ebből a nézőpontból tökéletesen igaz, amit Siklós Olga ír: „A *Doktor Szélpál Margit* hősnője éppen úgy, mint a *Halálos fiatalság* Ágnese a megvalósítható női teljességet keresi. Mindketten ebbe buknak bele. A kérdés valahogy így hangzik: képes-e a nő önnön erejéből a teljes élet megvalósítására. A férfi, mikor konfliktusba kerül a nővel, nem is lehet kérdéses, hogy egyedül megoldhatja-e az életproblémáit.” És ebből a szempontból Siklós Olga leírja a legfontosabb mondatot is: „A nő önmegvalósításához férfi kell.”⁸

A drámában megformált viszonyok közül kétségkívül Ágnes és Miklós viszonya a legfontosabb. Milyen is ez a meglehetősen összetett viszonyhálózat? A dráma a század végén talán innen értelmezhető.

Miklós mondja ki, mindkettejükre érvényesen, hogy megismerkedésük estjén „úgy jártunk, mint a részegek”. Az első estén, az elbúcsúzáskor „én nyújtottam feléd a kezem és úgy éreztem, mintha benne verne a szívem, a kezemben fájna az agyvelőm, elvesztettem öntudatomat... Hát nem az élet kezdete volt ez?” És

attól kezdve Ágnes minden pillanatában Miklóst várta minden idegszálával, minden érzelmi rezdülésével. A mű elején már roppant nyugtalan, úgy éli meg, hogy már régen jönnie kellett volna Miklósnak. Közben átéli azt is, hogy a régi dolgok, a régi, gyerekkori élet érte jön; az az idő, amikor „Az ember otthon volt”, de most már ez elmúlt. „De nem vagyok itthon, Félix. Annak vége van.” Mindez azért, mert a szerelem kiszorított belőle minden más tartalmat. Ágnes cselédje, Julcsa észrevette, hogy Miklós jön, de bement a kávéházba. Ágnes válaszában Miklós iránti vád is van: „Ott fog maradni. Amint szokta. Elfelejt feljönni.”

A dráma világában egészen különböző belső állapotban találkoznak először. Ágnesben a várakozás gyötrelme él, továbbá annak a világos tudata, hogy Miklós mindenét eltöltötte, és emiatt saját biztos talaját elvesztette. Miklós szinte euforikus állapotban érkezik; egyrészt az Ágnes iránti szerelem következtében: „Ó, ó, be jó itt! Fürdő. Kegyetlen hegymászás után illatos fürdő. Én azt hiszem, te nem is tudod, milyen jó nálad. Neked nem szakadatlan boldogság az, hogy mindig nálad lehetsz?” Látja, hogy Ágnes valamiért haragszik, „Ma este nem lehet haragudni. Ma ünnep van, születésnap van, karácsony van. [...] Ma engemet szeretni kell. Érti? Szeretni.” Ágnes egyáltalán nem veszi észre, mi az eufória oka, noha vitathatatlanul észrevehetné. Tudja, hogy Miklós a szimfóniáján dolgozik, hiszen az elejét ő másolta le. Amikor Miklós a szerzői instrukció szerint „diadalmasan” kiböki, „Kész a szimfóniám”, Ágnes így válaszol, az instrukció szerint „tárgyilagosan: Egészen kész? Hangszerelve?” Hiába mondja Miklós, miért kellett olyan sokáig várnia rá, „Dolgoztam és nem tudtam abbahagyni. Nem eresztett. Meg kellett csinálni. Azért is. Ha fáradt vagyok is, ha összeesem is, ha vársz is reám. Azért is. Megfulladtam volna, ha abbahagyom, de megfulladtam volna, ha még tovább tart. [...] Ma örülnöd kell, és engemet szeretni. Ma kedves leszel hozzám és jó. Győztem. És most fáradt vagyok, és itt vagyok és boldog akarok lenni. Ágnes!”

Józsa Miklós szavaiból – több hasonló van –, pontosan kirajzolódik a munkájának élő férfi. Nem a munkájából, nem a munkájával, hanem munkájának élő férfi. És éppen ez az, amit Ágnes nem ért. Julcsa szavaiból tudja, hogy mielőtt feljött volna Miklós, a kávéházba ment. Miklós eufóriája, valamint közlése, miszerint befejezte művét, nem érdekli. Ezt a kérdést teszi föl: „Hogy mulattál a kávéházban?” A kávéházban Miklós szimfóniájának előadásáról beszélt az illetékesekkel, és újra hozzáteszi: „Kész van a szimfóniám. Még ebben a szezonban elő fogják adni és nagy sikere lesz.” Ágnes erre is – a férfi szemszögéből – valami iszonyatosan szörnyűt válaszol: „De nem fogják előadni és ha előadják, nem lesz sikere.” Miklós válasza: „Te ugyan nem nagyon biztatsz és lelkesítesz, Ágnes.” Erre jön az értetlenséget, az empátia hiányát valamiféle „igazsággal” elfedő válasz: „Mit mondjak? Hazudjak?”

Miklós olyanokat is mond, amelyeket Ágnes egyáltalán nem ért. „Azért ne légy mindjárt olyan keserű. [...] Nem szorultam én rá biztatásra, hál Istennek. Senkiére. Hiszen ha nekem asszonyra lenne szükségem, hogy dolgozni tudjak – akárcire –, akkor most mindjárt eltemetném magam.” Ágnes a továbbiakat sem képes a maga benső világába befogadni: „Te csak szeress. Az csak ráadás legyen. Ajándék, pompa.” Ágnes reagálásai mind olyanok, amelyekből kiderül, hogy végül mégsem a szenvedély magasrendű világszintjén létezik, hogy a fogalmakat mégsem a szellemi-spirituális világszinten érvényes tartalmaikkal, jelentéseikkel érti; a lapos mindennapokban szokásosan önmagára vonatkoztatottan érti. Azt is, hogy most már másolhatja az eredeti kéziratot. Ezen a ponton kiderül, a másolást ő kérte Miklóstól. Ebből úgy tűnhetne, mintha részt kért volna a munkájának élő férfi életében. De az is világos az előzőekből és a következőkből is, hogy csak egy részt kért a férfi életéből; méghozzá – jellemzően – az anyagi jellegűt, a másolást. Ágnes egyáltalán nem tudja, hogy úgy nem lehet részt venni a munkájának élő férfi életében, hogy csak egy részt vállal a férfi életéből.

Nem képes felfogni, nem képes saját életébe beépíteni, hogy a „csak szeress”, hogy a „ráadás” a „pompa”, és az „ajándék” Józsa Miklós létszintjén pontosan azt jelenti, hogy ő, Ágnes benne volt-van a munkájában. Nem érti, hiszen azt válaszolja: „Egy hét múlva találsz mást. Más »ráadást, ajándékot«. [...] Mi egy asszony? Dolgozni úgy is tudsz. És a munka az első.” Vagyis nem ő az első. És ezért Miklós előző szavait sem értette meg: „Kitártam a karom a szobámban otthon és téged szólítottalak az egész nagy zenekarral.” Nem fogja föl, hogy mit jelent „Ha most azt mondanád, hogy el tudod játszani, nem csodálkoznék. Nem tudod? Édes, édes, mondd, nem tudod?” Csak csodálkozhatunk, miért válaszolja erre Ágnes: „Miklós! Ne! Hagyj!”

Miért nem érti azt a férfit, aki minden más benső tartalmat kiszorított belőle, akit minden pillanatában, valója egészével várva várt?

Megnyilatkozásaiból azt érthetjük meg, hogy hiába él benne a Miklós iránti nagy szenvedély, saját magában ezzel mégis a köznapok, a mindennapok igazságát állítja szembe. Azt, amit viszont Miklós nem ért. „Rád vagyok utalva – mondja Ágnes. – De mi tudom én, meddig van kedved tartani.” Az új, ismeretlen hatalom, a szerelem „Egy hónap előtt jött és elvett mindent. Nincs más, mint az. És nem tudom, melyik percben fog itt hagyni, kifosztva, meztelenül.” Miklós hiába ajánlja fel, elveszi feleségül, ez sem kell neki, mert „belül megszűntem létezni”. Miklós hiába mondja, „Isten csinált valamit kettőnkkel. Valami egyet kettőnkkel. Azt nem lehet visszacsinálni.” Miklós hiába viszi most hozzá, szerelmével a kész szimfóniát, hiába akarja ebben a benső állapotban beteljesíteni végre szerelmüket, Ágnes válaszai a „Nem!”, a „Ne!” és az „Eressz!! [...] Menj! – Elég volt! Vége!” És az elutasító indulatban végre kimondja azt, ami őt valójában vezérli, ami a bensejében élő valódi szenvedély: „Mindenekelőtt ember

vagyok és úr vagyok és azt teszem, amit én akarok! – Értetted? – Takarodj! Rögtön! – És többet énhozzám ne gyere!”

Míndez az I. felvonás végén azt jelenti, hogy Miklós szerelmétől, a beteljesítés vágyától még jobban megrémült. Ágnesnek semmi érzéke nincs annak a megérzékelésére, hogy a munkájának élő férfi számára a munkáján kívüli élet is alapvetően szükséges. De az élet ezen a szellemi-spirituális létszinten nem az extenzív, a „sokszínű”, a sokféle életviszonyba beleszövődött élet. Egy asszony szerelme az élet, mert ez jelenti a munkája körüli életet. A munkájának élő férfi számára szükséges, hogy átélhesse a munkája körüli életet, amely voltaképp nem a siker, a karrier, a kitüntetés, a pénz stb. A munkájának élő férfi munkája körüli élet az olyan asszony szerelme, aki a maga eltökéltségével éppúgy a férfi szenvedélyében él, mint a férfi a maga munkájában. Az ilyen asszony szerelmében összegyűlik a világ, és ezért lehet ez a férfi munkája körüli élet. Az az élet, amelyben a férfi munkája megkapja a maga értelmét. Ágnes mindezt nem tudja megtenni és adni, mert a Miklósban élő szenvedélybe nem tudott beépülni, mert az nem az övé, hanem egy másiké. Hiszen neki voltaképp egy sajátján kívüli szenvedélybe kellett volna beépülnie a saját szerelmének szenvedélyével.

Józsa Miklós nagyfokú tehetségét és a munkájában is érvényes szenvedélyét jelzi, hogy a II. felvonásban egy napot áll Ágnes ablaka alatt, hóban, fagyban, szélben. Az I. felvonásban ezt is elmondja Ágnesnek, méghozzá munkájával kapcsolatban: „Nem tudok élni, amíg valami nincs egészen a markomban.” Ha Ágnes végső soron nem az élet mindennapjainak, a köznapoknak a szintjén élne, és a fogalmaknak nem az azon érvényes jelentéseit élné, egyértelműen tudnia kellene, hogy az ablaka alatti rendíthetetlenségében Ágnes akarja úgy egészen a markába fogni, ahogyan a művét a munkájával. Ebből kellene tudnia Ágnesnek, hogy Miklós nem fogja elhagyni, otthagyni „kifosztva, meztelenül”. De Ágnes – ismét hangsúlyozni kell – Józsa iránti szerelmének ellenére mégis a köznapokban szokásos igazságok alapján reagál erre is: „Hát minek áll itt? Ki hitta ide?”

Ha Miklós munkáját és hozzá fűződő szerelmét is a köznapok igazságai szerint érti, valami más erőnek kell berne lennie. Félixnek mondja: „Nem Miklóstól félek. Bánom is én Miklóst! Nem. Ez más. Valami kóválygó lehetőségtől félek. Attól, hogy ez lehetséges volt.” Félix biztatja, hívja föl Miklóst; erre ez támad fel benne: „Ne rendelkezhessem saját életemmel, mert Józsa úr odakint fázik?” – és ugyanazt mondja, mint Miklósnak, mikor elküldte magától: „Azt teszem, amit én akarok!” Az I. felvonásban, mikor még várakozott Miklósra, szavainak felhangja azt is jelentette, hogy saját várakozását és türelmetlenségét szerelme legerősebb megnyilvánulásának tartotta. Most, mikor Miklós várakozik, ez már eszébe sem jut. Julcsának mondja, ne hívja fel, „Hát nem! Hát azért sem! [...] Én is vagyok valaki!” Miklós újra felmegy hozzá, hiába zavarta el és hiába nem hívta fel. Ágnes ekkor azzal mentegeti magát, hogy Miklós hamarosan kiheveri

ezt a szerelmet. De újra és újra csak önmagára gondol: „Belőlem lett, mondod, az első szimfóniád. Pedig az szép. Végeztem hivatásom. Mehetek. A második még szebb lesz. Ebből meg lesz majd egy asszony. [...] De nekem belőled nem lett semmi. Semmi. Érted ezt? [...] Mert még a szerelmedet sem kaptam. Sohasem mertem, sohasem bírtam tudomásul venni, hogy szeretsz. [...] És nekem végső biztonság kell. [...] Olyan életstílust oktrojáltál rám, melyet nem bírok. [...] Mert emberméltóságomat sérti!”

Ágnes szerelme akkor találkozik a neki való, mindennapi étellel – a kottamásolás mellett a másik anyagival –, amikor Miklós elszédül, a megfázástól, a láztól, a kimerültségtől. Ezen a terenumon Ágnes azonnal aktív lesz, segít, valóban segít neki és hazaviszi. Ám ezt később így értelmezi: „Én Miklóshoz mentem. [...] Én megadtam magam. [...] Feladtam magam.” Ennek, az önmaga magja feladásának a következménye lesz, hogy elmegy Félixszel a kávéházba, a szeparéba.

Vagyis a gyerekkori múlttal megy el és a könnyed életúttal. Talán ennek a kettőnek az összeérlelődése és az enyhe pezsgőmámor pattantja le lelki és testi abroncsait, s amit Miklósnak soha sem tett meg, egy pillanatban átadja magát Félixnek. Voltaképp tehát nem a létét kijelölő szerelmi szenvedély élt benne, hanem éppen az, ami ennek kibontakozását-kibomlását meggátolta. A „saját magam”, az „én is vagyok valaki”, az empátia hiánya, az „úr vagyok és azt teszem, amit én akarok!”; vagyis az önodaadás képtelensége. A szenvedély mindig tökéletes önodaadás, az én teljes mértékű önodaadása annak, ami a szenvedély tárgya.

Jelentősége van a dráma világában annak, hogy Félixnek adja magát – nem oda –, csak át az utolsó pillanatban, az „utolsó napon”. Összeomlása előtt. A kávéházi szeparében Félix a régi, gyerekkori színhelyet és otthont földre öntött pezsgővel határolja körül. Ide mennek ők ketten; Ágnes ekkor van otthon, saját maga benső világában is. Akkor, amikor a gyerekkor teljes védettsége adja-biztosítja az otthon-érzést és nincs még élet a maga sokféle húzó dinamizmusaival.

Az Ágnes körül megformált négy szellemi arculat voltaképp a XX. század eleji élet összetettségét jelöli. Ha ezek bármelyike Ágnes számára valódi élet-lehetőség lenne, akkor bármelyiket is csak szenvedéllyel lenne ő képes választani. Ha viszont szenvedély élne benne, nem lenne lehetősége választásra. Mint ahogy Józsa Miklósnak nincs. Az ő alakján egyértelműen érezhető, a zeneszerzést nem választotta. Az kinőtt belőle, mint a haj vagy a köröm. Ha Ágnes számára négy lehetőség is van, és ezek vonzása eléggé erős, de nincs szenvedély, akkor az én akarata, az „én magam”, az „én is vagyok valaki”, az én emberméltósága szükségszerűen válik ezekkel a lehetőségekkel szemben meghatározóvá; a szerelemmel szemben is. Ha pedig a szerelemmel áll szemben az „én emberméltósága”, és valahogyan mégis ezt választja, akkor ez a választás is ön-feladásnak, önmegadásnak minősíttetik.

És voltaképp ez a XX. századi ember és – szűkebben – a XX. századi szerelem egyik nagy csapdája. A csapda az, hogy igen sok életút, életlehetőség kínál magát, de csak elvi lehetőségként. Gyakorlatilag soha.

A *Halálos fiatalság*ban nem jelennek meg azok az organizációk, amelyek voltaképp mindenkinek az „én”-magját úgy hálózzák körül, kívülről, hogy kijelölik azt az egyetlen, amelyen járni fog. Nem azt, amelyen „elrendeltetett” járnia, nem azt, amely okvetlenül és lényegében neki való. (Pontosan fejezi ezt ki Örkény István *Kulcskereső*kjében Nelli a férjének: „Te jó pilóta vagy, csak nem vagy pilótának való.”) Az adott én arra az útra lép, amelyet a látszólagos választás időpontjában az organizációk, a társadalmi háttér, az adott én feltételei az ő számára éppen nyitva hagytak. Objektíve véletlenül. Ám az ember körül ezután is ott csillámlanak a nyitva nem maradt lehetőségek. Ezek néha iszonyatos gyötrelmeket, kínokat hívhatnak életre a benső világban, és rendszerint benne tartják a köznapi életben, a fogalmakat a mindennapi élet igazságai szerinti módon engedik csak értelmezni. Mindez kizárja, hogy a szenvedély eluralkodhassék. A XX. századi ember addig nemigen juthat el a fogalmak magasabb, szellemi-spirituális megéléséhez, amíg más utakra vágyódva gyöttrődik, amíg el nem fogadja a számára nyitva maradt utat. Amíg nem fogadja el, de nem keserű kompromisszumként az adott lehetőséget, addig az „én emberségem”, az „én embermivoltom” uralkodik. Olyannyira is uralkodhat, hogy narcisztikussá teszi az embert; azt akarja, hogy a világ mindig pontosan csak az „én vágyaimra”, az „én embermivoltom kívánalmaira” reagáljon és válaszoljon.

A *Halálos fiatalság* a XX. század végéről nézve nem azt látatja, hogy a művészet vagy élet közötti választás lehetetlen az olyan ember számára, aki csak egy dolgot tud egyszerre csinálni. A mű voltaképp a szerelem lehetetlenségének a tragédiája. A mű drámai irányvonalai is ide futnak: Ágnes Félixnek adja át magát. De hát miféle szerelem a szerelem egy Félixszel?

A XX. század elején viszont kétségkívül a művészet és élet dichotómiája problémaköre volt látható a műben. Még hozzá nem szociológiailag, nem a szociális életbe beágyazottan, hanem a lelkiekben. Ágnes körül azonban már ott csillámlanak a XX. századi lét különböző, de számára mégsem valódi lehetőségei. Ezek, és nem csak a Józsa Miklós iránti szerelem indulata hívja benne életre, hogy „nekem végső bizonyosság kell”. Bármelyik útnak a végső bizonyosságnak kellene lennie. De számára nincs – az organizációk által körülhálózott későbbi XX. századi ember számára különösképpen nincs – végső bizonyosság. Nincs végső bizonyosság az életút helyességéről, az adott én számára elrendeltségként. Ágnes nem önző, Józsa nem azért nem érti, mert csak a maga önérdekeire koncentrál. A XX. század egyik első szerencsétlen, megnyomorított alakja ő. Szerencsétlenségét és megnyomorítottságát nem az adja – mint majd későbbi sorstársaiét –, hogy tudniillik énjét, énjének fontosságát vagy értékét nagyon is túlbecsüli. Hanem az, hogy nagy *indulat* benne a szerelem, de körülötte felcsillannak más

lehetőségek, illetve, hogy ezek szükségszerűen felébresztik már benne az „én is vagyok valaki” érzését, és ez, a „saját magam” válik benne szenvedéllé. Végül, talán a legerőteljesebben az nyomorítja és teszi szerencsétlenné, hogy az ő „emberméltósága”, önmagára irányuló szenvedélye miatt az élettényeket, a lellemi arculatokat sem képes másként értelmezni, mint a köznapok, a mindennapi élet igazságai szerint. Ugyanakkor mégis megérezte a magasrendű szellemi-spirituális lét erejét Miklósban, de még ez sem volt elég erős ahhoz, hogy abban a nagy szerelmi indulatban, a szerelemmel való eltöltöttségben észrevétesse vele, hogy ez, a Józsa Miklós iránti szerelem az, ami lelkieben, szellemi-spirituális létsíkon számára a nyitva hagyott út.

Már a *Doktor Szélpál Margit*ban előkerül a XX. század egyik alapérzése, az otthontalanság. Margit már a felvidéki hegyek között találkozik a Vándorral. Megkérdi: „Hát mondd meg nekem, hol vagyunk otthon?” A Vándor válasza: „Nem tudom, talán ott ahol tudjuk, mért élünk.” Kérdés, hogy a XX. században az otthon: hely, lakás, város, ország-e? Hely-e egyáltalán az, ahol tudjuk, miért élünk? Dobray Ágnes az I. felvonásban tudja, hogy „nem vagyok itthon”, hogy csak gyerekkorában volt otthon Félixszel, mert „Ott nem volt hurok az ember torkán, melyet minden hitványság cibál.” A hurok Józsához fűző szerelme, s ez fúzi cérnára, „mint a cserebogarat, és zümmögök körbe-körbe-körbe”. És mint ennek bizonyosságát teszi hozzá: „Dél óta ülök itt és várok.” A szerelemmel szűnt meg az otthon létbiztonságot adó érzése. Azt azonban nem veszi észre, hogy ő csak egyetlen helyen lenne otthon, Józsa Miklós szenvedélyébe való beépültségében. Vagyis, ha a számára nyitva hagyott úton járna. A XX. században egyáltalán már csak szellemi-spirituális „hely” – vagyis ez a létszint – az, amelyben az ember otthon lehet. A dráma utolsó jelenetében, Félixszel a szeparéban nem a könnyed szórakozás helyét érzi ismét otthonnak. Félix a pezsgővel a gyermekkor szellemi-spirituális létszintjét húzza körül. És Ágnes ebben érzi magát újra otthon; szavaival visszautalva a dráma elején mondottakra: „Itt nincs várás és nincs hurok.” Saját „embermivolta”, az „én is vagyok valaki”, a „Nem vagyok cserebogár” azonban itt sem engedi beépülni a nyitva maradt lehetőségbe, a számára egyedül adott szellemi-spirituális létszintbe, Józsa Miklós szerelmébe. Ott tudná, miért él.

A XX. század elején talán már nem is lehet a szenvedélynek alapja a mégoly nagy indulat, az érzelmi máglya sem. A szenvedély ekkor már valami más; az életem végighúzódo rendíthetetlen eltökéltség, amelyet a mindennapok életszintjén élők nem tartanak szenvedélynek; csak csökönyösségnek, konokságnak, jobb esetben kitartásnak. Ez a fajta szenvedély az, amit nem választ az ember; az az eltökélt rendíthetetlenség, ami van, állandóan van. Ami Józsa Miklósban létező. „Azt csinálom, amit muszáj nekem. Erről nem tehetek”, és „Nem tudok élni, amíg valami nincsen egészen a markomban”.

Balázs Béla azt is megformálta, hogy ez a nem lobogó, nem indulat-alapú, hanem az eltökélt, az életen végighúzódó rendíthetlenség korántsem csak művészen, tudósnan vagy magasabb intellektusban lehet létező. Julcsában, a cseledejlányban is megformálta ezt. Ő nem köznapi okossággal küldi Ágneszt Lilihez, nem a féltésnek a mindennapokban érvényes jelentésével ajánlja fel, hogy lemegy és megkéri Józsa Miklóst, menjen el az ablak alól. Nem Ágneszt és Józst félti. Ő ismeri, hogy a szerelemben a rendíthetetlen eltökéltség az igazi, „A férfit várni muszáj. Az már így van”; és tudja, hogy „Az bizony borzasztó, ha az embert egy férfi szereti”. Akkor bármit tehet a férfi, nem tesz ellene semmit, hiszen „úgy szerettem őt, kisasszony. Az Isten verte volna meg. Hogy minek is van az a szerelem. Több vizet elsírtam, mint amennyit ittam. Az ember rosszabbul van a gazdátlan kutyánál.” Hiába teszi azonnal hozzá: „De lássa, aranyos kisasszony, mégis itt vagyok. Minden elmúlik.” Mégis az életen végighúzódó rendíthetetlen önátadás szenvedélye él Julcsában; minden intellektualitás nélkül. A dráma világában ő nem Ágnes, hanem Józsa Miklós megfelelője a szociális, köznapi életben. Ő érzi meg egyedül, hogy Ágnes öngyilkos lesz. Ha a fogalmakat valaki magasrendű jelentéssel éli meg, a köznapi életben megmaradva is megjelenhet benne a magasrendű szellemi-spirituális lét.

Ágnesnek egyértelműen meg kellett érzékelnie Józsa Miklós szerelmének magasrendű szellemi-spirituális mivoltát. Van-e mentség annak a számára, aki megérezte, de sem a magasabb rendű, sem a köznapi én-magján mégsem akart túllépni? Ha mentsége nincs is, ezzel megmutatta a XX. századi szerelem tragédiáját.

* * *

Balázs Béla ezen három drámájáról szólván lehetetlen megkerülni Lukács György elemzéseit. Ezek olyannyira fontosak és részletesek is, hogy a főszövegben csak a gondolatmenet alapos megtörésével utalhattunk volna rájuk.

Ugyanakkor *A modern dráma fejlődésének története* (1911) és az első világháború előtt megírt tanulmányai – Európára is tekintve – a korszak egészének legkiemelkedőbb drámaelméleti munkái.

Ifjúkori tanulmányaiban axióma, hogy a dráma sorsot formál meg, s hogy a legmagasabb rendű dráma a tragédia. A *Doktor Szélpál Margit*ban is tragédiát lát; noha nem formálódik meg kellően. „Nem a tudomány és az »élet« vagy az »asszonyiség« ellentétének »problémája« ez a mű.”⁹ Ez a kettő „csak mint életformák válhatnak tragikussá. [...] Margit mind a kettőt akarja, és mind a kettőt nem lehet akarni a biztos elpusztulás nélkül.”¹⁰ Endrében és Beleznayban már különváltak a „férfiélet különbözőségei”; Margit élete viszont „még mindenoldalú, egységes, osztatlan és mindent átfogó, de megalkuvás nélkül nem lehet sokfélétté átfogni akarni.”¹¹ Kérdés, hogy ebből a tárgykörből „probléma” vagy

sors-szimbólum formálható-e meg. Az „igazi drámaíró tragédia felé törekszik”, alakja ismeretlen hatalommal találkozik, amit „nevezhetünk sorsnak, végzetnek, világrendnek vagy akár istenségnek, de igazi mivoltát nem ismerjük soha. A tragédia lényegében tehát mindig van valami misztikus elem”, írja Ibsenről.¹² Egy másik tanulmányban hozzáteszi, hogy a dráma mindig szimbolikus, senki és semmi nem önmagáért szerepel benne.¹³ A *Szélpál Margitról* is megállapítja, hogy mindegyik alakjában csak az a pont marad meg, „ahol a sorsával találkozik. [...] Az emberek csak sorsukra vonatkoztatva léteznek.”¹⁴ A dráma tragédia voltával kapcsolatban azonban csak az erre vonatkozó kérdéseket teszi fel; a „mi a tragikus tartalma ennek a drámának?”, amelyben Fábri és Beleznay keresztútjában áll Margit?; mi lesz abból az emberből, „aki teljes ember akar lenni, aki nem bír megélni mind a kettő nélkül?”¹⁵ Kérdéseire a válaszokat nem adja meg. De hogy ezek nem lennének egyértelműen pozitívak, az jelzi, hogy egy „Ha”-val elugrik ettől a konkrét drámától az adott korszakra utalva: „Ha a mi életünk még istenek formájában vetítené ki kérdéseit és feleleteit az életproblémákról, talán Apollón és Dionüszosz harca lenne ez a küzdelem...”¹⁶ Implicite benne van, hogy a korszak nem így kérdez, s ezért „Így csak történeteket lehet ábrázolni...”¹⁷ Saját elméletéből kiindulva ezt a megfogalmazást adja erről a drámáról: „a mi életünk normális eseményei közé világít be valami mindig érzett és sohasem kifejezhető, örökké misztikus és mégis legbiztosabban reális”.¹⁸ Lukács György soraiból érezhető, hogy igen jó drámának tartja, de nem egyértelműen tragédiának a *Doktor Szélpál Margitot*.

Az *utolsó nap* elemzését azzal indítja, hogy „A mi korunk ereje és betegsége: a mindennek a tudatossá válása”.¹⁹ Ez úgy lehetséges, ha „A sors adekvát elgondolása a sors valósága...” lesz.²⁰ Ezt találja meg Simonetto alakjában; az új tragikus érzést. Simonetto „annyira félreértett platonizmusa nem más, mint ez az új sorsérvzés: az idegenség ebben a világban. [...] Simonetto nagy vágya: az idea valósága.”²¹ Ezt a sorsot tudatosan vállalja; az életérvzés tudatossága neoplatonista gondolatokban fogalmazódik meg. „Simonetto a lelket látja mindenkién, mindenkiét azon a helyen, ahová az – lelke a prioritásánál fogva – való”, és ezért látja úgy, hogy nemcsak Rafaelt és Líviát, de Astorrét is ő „tette a dolgok tetejére”.²² A dráma filozofikus formaproblémáinak nézőpontjából ez igaz lehet; a dráma viszonyrendszerének vizsgálata azonban nem erősítette meg, miszerint Simonetto a transzcendentális világszint erejét érvényesítette volna Astorrén is.

Már ebben az írásban kifejti, hogy *Az utolsó napban* a „kompozíció [...] különböző kvalitásoknak csodálatos egyszerűségig kidolgozott, rafinált egyszerűsége”.²³ Természetesen megjegyzi, hogy vannak itt „csak dekoratíven szükséges alakok; vannak meserészek, amelyeknek kapcsolódása a lényeghez nem oly szigorú”, és „vannak tempóhibák”.²⁴

A *Halálos fiatalság* elemzésében utal a drámai kompozíció két változatára: „a karakter vagy a sors-e a kompozíció összetartó gerince és pillére”.²⁵ Az úgynevezett klasszikus dráma eltüntette a sors-prioritást. Ebben a drámájában Balázs Béla azt formálta meg, hogy „a sorskötöttségből felszabadult léleknek” meg kell keresnie „saját, önmatériájából származó, immár nem dekoratív megkötöttségét, a sorsot, amely igazán úgy tulajdonsága az embernek, mint szemének csillogása, mint hangjának csengése”.²⁶ A lélek, az „igazán igaz ember” kiemelkedik „minden szociális determináltságból”, s eljut „a konkrét lélek konkrét valóságába”.²⁷ Az ilyen drámai kompozícióban „minden alaknak tehát csak addig van szerepe a drámában, ameddig az a rétege a főalak lelkének, amellyel ő érintkezve létezik, annak végső útjában még aktuális”.²⁸ A *Halálos fiatalság* minden alakját ilyennek látja, kivéve Lilit. Lili ugyanis pályatársa Ágnesnek. Alakja – és ez jelentős hiba, mondja Lukács György – azt az „okosságot” jeleníti meg, amelynek a segítségével mindig lehet kiutat találni az életbonyodalmak tragikus szövetéből. Alakja azért hibás, mert „hivatásában is összefügg Ágnessel”, ám „ennek a hivatásnak nincsen döntő szerepe a sorsfordulásban”²⁹; tudniillik Ágnesében. Azt is megállapítja, hogy Julcsa és Ágnes között „megvan a léleksorsnak a közössége”.³⁰ Ágnes és Miklós kapcsolatáról azt írja, hogy „Nem Miklós személyében nem »bízunk« Ágnes, hanem valami jöttet és elmúlándót lát magában a szenvedélyben, és tárgyában ezért véletlenszerűt, a léleknek idegent...”³¹

Lukács György elemzéseiről először azt kell mondanunk, amit ő maga írt önmagáról a *Kinek nem kell és miért a Balázs Béla költészete* című tanulmányában. „Tudom: nem vagyok kritikus. Az egyes mű kvalitásának az a csalhatatlan, hajszálfinom megérzése, ami a Paul Ernst drámai, a Gundolf lírai, a Popper Leo képzőművészeti kritikáját jellemzi, nekem nincs megadva. [...] Mondom: nem vagyok kritikus, mert engem csak a forma végső kérdései, a szimptomatikus sikerülések és hibák érdekelnek; azt mondhatnám: a művek axiológiája és történetfilozófiája, nem maguk a művek.”³² Szavait azért is kellett idéznünk, mert még azok a későbbi irodalmárok is oly könnyed egyszerűséggel szólnak Lukács György minőségtévesztő félreértéséről, akik pedig látják, hogy zsenialitása elvontan teoretikus, elemzése az általánosra irányul, a fejlődésvonalra, a történetfilozófiai jelentésre, és nem a művészi értékre. Aki teoretikus, az nyilván a maga nézőpontján állva ír a művekről. Ha a másság meglétét komolyan vesszük, akkor ezt meg kell érteni, figyelembe lehet venni az ítélethozatalkor.

Mivel Lukács György valóban teoretikus, elméleti megközelítésből írt Balázs Béla drámáiról; értékelése, minősítése az ő nézőpontjából tökéletesen érvényes. Persze mind a három drámáról olvashattunk olyan mondatokat, amelyek a formaprobléma megoldásának hiányaira utalnak. A *Doktor Szélpál Margitról* utolsó mondatában ezt írja: „Hibák lehetnek, vannak is, de erről ma itt ne essék szó; az akcentus ma nem lehet őrajtuk.”³³ Az *utolsó nap* bíráló megjegyzését már idéztem. Arra is utaltam, miként látja a *Halálos fiatalság* Lili-alakját. Dolgozata

végén megállapítja azt is, hogy a lélekdráma stílusproblémái nem teljesen megoldottak.³⁴

Egy-egy mű művészi értékéről ugyanakkor lehet relativisztikusan is beszélni. Persze nem monográfiákban, hanem „alkalmi” tanulmányokban. Lukács György 1902-től több színházkritikát jelentetett meg, magyar darabokról is. Amikor a két „asszonydrámáról” írt, a korabeli, elsősorban magyar drámákra tett elmarasztaló mondatokkal kezdte. Írásaiban az ezen darabok színvonalához való viszonyítás is ott bujkál; vagyis a korszak magyar drámaírásának kialakult kánonját is ismeri. Aki ismeri Ferenczy Ferenc, Jakab Ödön, Csergő Húgó, Rákosi Viktor drámáit, Herczeg Ferenc *Gyurkovics lányokját* vagy akár *Bizáncát*, valóban felüldülhet Balázs Béla drámáinak olvasásakor. Ezek egyikével kapcsolatban sem lehetne leírni, amit a *Halálos fiatalság* nagy erényének tart: „Nem lehet analízissel éreztetni a megcsinálásnak azt az erejét, ami ezeknek a szcénáknak súlyos és tragikus dologisággá sűrűsödött atmoszférájában megnyilvánul.”³⁵

A három dráma általam adott elemzésében és értékelésében a Lukács Györgyéhoz több hasonló mozzanatot lehet találni. Főként *Az utolsó napról* és a *Halálos fiatalságról* írottakban. Lukács György úgy látja, hogy a *Doktor Szélpál Margitnak* van ugyan tragikus tartalma, de mégis a mindennapi életbe világít be, noha valamiféle misztikussággal. Ezért nem minősíthető valódi tragédiának; magam sem tartom annak. Simonettóban szerintem is a szenvedély megformálása a legfontosabb. Legjobbnak én is a *Halálos fiatalságot* tartom.

Ugyanakkor meglehetősen sok hangsúlybeli különbség van Lukács György és a magam értelmezései között. Alapjaiban amiatt, hogy az ő nézőpontja a dráma filozófiailag értelmezett formaproblémáit keresi; a magunké a tárgykor drámává szervezésének elméleti problémáira, az alakok közötti viszonyokra figyel. Mindkét kiindulás teljes mértékben jogos. Azonban a következők miatt is van talán különbség az értelmezések között.

A század elején bizonyos intellektuális köröket Európa-szerte igen élénken foglalkoztatott a művészet és az élet lényegi összeegyeztethetlensége, a kettő közötti választás szükségessége. Ezért ez a dichotómia Balázs Bélának a saját tárgyköréhez való viszonyában éppúgy eleve meglévő adottság volt, mint Lukács György befogadói attitűdjében. Talán ez magyarázhatja, miért nincs hitelesen megformálva Dobray Ágnes zongoraművésznői mivolta és tehetsége. Mind a két nézőpontban eleve meglévő tartalom, meglévő adottság lehetett, hogy Ágnes tehetséges, és abszolút komolyan, felelősségteljesen vállalja hivatását. Ha viszont a dichotómia mindkét aspektusa elevenen benne volt a korszak intellektuális szférájában, akkor Lili valóban Ágnes hivatásbeli társának látható, és „okossága” miatt nem lehet a dráma kompozíciójában Ágnes hivatásbeli társává tenni. Ám alakját csak akkor lehet a kompozícióbeli helyét illetően súlytalannak tekinteni, ha eleve adottságnak és abszolút erejűnek minősíti Ágnes művészi tehetségét és hivatását. Lili valódi jelentősége a mű kompozí-

ciójában – éppúgy, mint Julcsái – manapság akkor fénylik fel, ha az alakok közötti viszonyok az elemzés meghatározó nézőpontja.

Az említett dichotómiával kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy az ember benső tartalmai és külső viszony-lehetőségei nem voltak még olyannyira szét-töredezetek és/vagy torzók, mint ma. Ezért Ágnes vagy-vagy-attitűdje csak a kornak a dichotómiáját nyilvánította ki; az emberi lét teljességének a kérdésköre csak ilyenfajta és hasonló kettősségek közötti választásban jelent meg. (Például a „férfiélet” dichotómiája.) Ágnes mind a négy életutat mint meglévő lehetőséget önmaga benső magja, az „én embermivoltom” miatt utasította el.

A tárgykörnek egy másik tartalmi aspektusát tekintve: nem volt kérdéses a szenvedély, illetőleg a szenvedély lehetősége, és ebből következően a sors és a sors fogalmának problematikussága. Lukács György mind a két fogalmat adottságként kezeli. Nincs szüksége még arra, hogy akár a két fogalomnak a kor-szakban érvényes jelentésével törődjék, hogy akár a köznapi és a magasabb életszintre érvényesen határozza meg vagy írja körül.

Lukács György halványan ugyan, de céloz Ágnes azon benső magjára, amely miatt elutasítja Józsa Miklós szenvedélyét, és amely miatt ő sem képes a Józsa Miklós-i szerelemre. Magyarázat, kifejtés nélkül említi, hogy Ágnes nem Miklósban nem bíz, hanem a szenvedélyben, ami szerinte csak valami „jött” és ezért elmulandó. A század első évtizedeiben nem volt jelentőségteljesnek feltűnő, hogy Ágnes az „én is vagyok valaki” miatt nem adja át magát egyik élet-lehetőségnek sem. És hogy ezért nem képes életét beléolvasztani abba az útba, amelyet az élethálózat számára hagyott nyitva: a Józsa Miklós iránti szerelemben. Annak ellenére nem tudta megtenni, hogy a férfit nagy szenvedéllyel szerette. Ez a szenvedély azonban csak belül maradt, bensejének részeként, és az „én is vagyok valaki” gátolta meg, hogy a szenvedély lobogása átminősüljön szilárd rendíthetlenséggé. Nem volt akkoriban feltűnően jelentőségteljes, hogy Ágnes számára önmaga embermivolta az az „önmatéria”, amelyből lélekdrámája kibontakozott; s hogy ennek nagy erejű érvényesítésével jutott el „a lélek konkrét valóságába”. Az, hogy Ágnes a szenvedélyben nem bíz, mert az mulandó, csak akkor fogalmazódhat meg, ha a gondolat szellemi háttérében valahogyan mégis ott lappang, miszerint Ágnes állandóságra vágyódik. Nem az fogalmazódik meg, hogy Ágnes számára az állandóság önmaga ember mivolta. A felcsillámló életlehetőségek keresztútjában ezt mégsem képes mint állandót megtartani önmagának. Éppúgy, mint ahogy ezért nem volt képes a számára nyitva hagyott életlehetőséget megélni. Lukács György azonban ír az otthontalanság érzéséről, de – furcsa módon – csak Simonettóval összefüggésben. A két „asszony-dráma” elemzésében éppen csak megemlítette, de nem tekintette igazán jelentősnek.

Ismét utalni kell rá: mindez minden valószínűség szerint a szenvedély jelentőségének a súlyával függ össze. Természetes, magától értetődő volt akkor, hogy

a szenvedély – akár a drámai alak hivatásáé is – szükségszerű egy drámai alakban. Nagyon is feltűnő, hogy Józsa Miklós alakjáról alig van szava. A szenvedély akkori értelmezése szerint az, ahogyan ott áll Ágnes ablaka alatt, ahogyan – és ezt jegyzi meg róla csak Lukács György – *mindig* visszamegy Ágneshez, megfelel a szenvedély szerelemmel összekapcsolt értelmezésének. Nem is kellett hát külön kiemelni. A szenvedélynek az a változata, az azóta érvénybe lépett értelmezése, ami a munkájával összekapcsolt – és amit el is mond: a rendíthetetlen eltökéltség – akkoriban, a dráma formai kérdéseivel foglalkozó attitűdben nem minősült szenvedélynek.

A sorsvonal vagy karaktervonal kettőssége is csak a dráma formaproblémájaként értelmeződött. Mindez azt is jelentette, hogy a magasabb, szellemi-spirituális létszint megléte szemben a szociálissal, a köznapival, sokkal inkább meglévőként volt tekinthető, mint manapság, az élet intellektuális szintje iszonyatos felhígulásának időszakában. Ha nem kellett külön értelmezni a sors fogalmát, mind a sorsvonal, mind a karaktervonal érvényesítése egy drámában eleve megvalósíthatta a magasabb létszférát. Ma – őszintén beszélve – nem tudjuk, mi is az, hogy sors. Legfeljebb az egyedet lassan utolérő osztályrészként értelmezhetjük. Ma nem értelmezhetjük a transzcendentalitás bármily fogalmából, sem a karakterből. Ma esetleg egyéni hit létezhet a transzcendentalitást illetően, az egyéni hitből értelmezett sorsfogalomnak azonban ma nincs általánosan érvényes jelentése. Éppen azért nincs, amiért nem lehet a sorsot a karakterből meghatározva értelmezni. Függetlenül magának a karakter fogalmának bizonytalanságától, minden ember olyannyira bele van szöve a szociális élet, az organizációk hálózatába, hogy senki sem cselekszik általában karaktere szerint; legfeljebb csak erősen extrém és így nem általánosítható jelentéssel cselekszik olyat, ami csak karakteréből fakad. Hogyan lenne értelmezhető ilyen helyzetben a sors a karakter fogalmából. Közhely ma már, hogy nem baj, ha valakinek valóban van személyisége; csak semmi szükség nincs rá egyetlen életviszonyban sem.

Balázs Béla drámáinak tárgykörével és a tárgykör látásmódjával a korszak egy létező dichotómiájára válaszol. Balázs Béla drámáinak a század első évtizedeiben Lukács György által adott értelmezése a korszak drámáira adott azon válasz, amit egy teoretikus, filozófiával és drámaelmélettel foglalkozó ember adhat.

Lukács György válaszából leginkább ezt szokták fölénnyel kezelni: „...a Balázs Béla oeuvre-je a mi irodalmunk és a világirodalom számára fordulatot hozó jelenség.”³⁶ Ezek a drámák hozhattak volna fordulatot a „lélekdráma” tökéletes(ebb) megvalósításában, illetőleg a magasabb szellemi-spirituális szint megformálásában. Tehet-e Lukács György arról, hogy Balázs Béla után mégis Herczeg Ferenc *Kék rókája* (1917), Csathó Kálmán, Szenes Béla, Bús Fekete László, illetve később, a harmincas évektől Bókay János, Vaszary János, Boross Elemér

nagy színpadi sikereket elért darabjai következtek? Kétségtelen, a világirodalom jelentős drámái más irányba mentek tovább. Bár a szenvedély és a „saját egyéniség” ugyancsak önpusztító lett Brecht *Baaljában* (1918); ám Luigi Pirandello és követői az egyéniség széttörtségét más látásmóddal formálták meg.

Mégis jogos volt Lukács György megjegyzése: „nagyon megvetne mindnyájunkat egy késői nemzedék, ha meg kellene állapítania: közöttünk járt Balázs Béla – és senki se vette észre.”³⁷

- | | |
|--|---|
| 1 MADARÁSZ Flóris, <i>A modern dráma</i> , Eger, 1905, 19. | 16 Uo., 240. |
| 2 RAKODCZAY Pál, <i>Dramaturgia</i> , Pozsony, 1902, 6. | 17 Uo. |
| 3 BALÁZS Béla, <i>Halálos fiatalság. Drámák/Tanulmányok</i> , Magyar Helikon, Bp., 1974. A drámaszövegeket ebből a kötetből idézzük. | 18 Uo., 240–241. |
| 4 FEHÉR Ferenc, <i>Nárcisszusz drámái és teóriái</i> = BALÁZS B., i. m., 18. | 19 LUKÁCS György, <i>Balázs Béla: Az utolsó nap = i. m., 601.</i> |
| 5 Uo. | 20 Uo., 602. |
| 6 Uo., 19. | 21 Uo., 603. |
| 7 Uo. | 22 Uo. |
| 8 SIKLÓS Olga, <i>A drámaíró Balázs Béla</i> , Színház, 1974. december. | 23 Uo., 606. |
| 9 LUKÁCS György, <i>Jegyzetek Szélpál Margitról</i> = Uő, <i>Ifjúkori művek (1902–1918)</i> , Magvető, Bp., 1977, 234. | 24 Uo. |
| 10 Uo. | 25 LUKÁCS György, <i>Balázs Béla: Halálos fiatalság = i. m., 678.</i> |
| 11 Uo. | 26 Uo., 681. |
| 12 LUKÁCS György, <i>Gondolatok Ibsen Henrikről</i> = i. m., 99–100. | 27 Uo., 686. |
| 13 LUKÁCS György, <i>A dráma formája</i> = i. m., 107–108. | 28 Uo., 688. |
| 14 LUKÁCS György, <i>Doktor Szélpál Margit</i> = i. m., 238. | 29 Uo., 689. |
| 15 Uo., 239. | 30 Uo., 690. |
| | 31 Uo., 692. |
| | 32 LUKÁCS György, <i>Kinek nem kell és miért a Balázs Béla költészete</i> = i. m., 708–709. |
| | 33 LUKÁCS Gy., <i>Doktor Szélpál... = i. m., 241.</i> |
| | 34 L. LUKÁCS Gy., <i>Balázs Béla Halálos fiatalság = i. m., 694.</i> |
| | 35 Uo., 693. |
| | 36 LUKÁCS Gy., <i>Kinek nem... = i. m., 709.</i> |
| | 37 Uo. |

A stíluskorszakok problémái – megoldási javaslatok

Az egyik legújabb – figyelmünk előterébe került – irodalomtudományi stíluselmélet szerzője, Johannes Andregg állapítja meg: „Nyilvánvalóan senki sem hiszi, hogy felvázolható a nyelvvel foglalkozó tudományágak és aldiszciplínák valamiféle előzetes rendszere, amelyből a stílus kutatás határai egzakt módon leolvashatók. Egy efféle rendszer olyasmit feltételez, ami alapvetően teljesíthetetlen, és soha nem is fog teljesülni, nevezetesen: minden nyelvi jelenség átfogó, hierarchikusan tagolt és teljes érvényű leírását. Az azonban nagyon is elvárható a stílus kutatástól, hogy az általa igényelt terület meghatározását adja. Épp ezért kérdéses, vajon sikerül-e a *stílust mint a nyelvhasználat módját* meghatározva célszerűnek elismert módon behatárolni a stílus kutatás tárgykörét.”¹

Ez a figyelemre méltó megállapítás jelzi tehát, hogy a stílusfogalom maga is vita tárgya. „A stílus” – úgymond – „jelentheti egy sokféle módon alkalmazható szabályrendszer specifikus használatát, amely rendszert maga a grammatika rögzíti.” Ismert, hogy eléggé elterjedt a bizalmatlanság „a szubjektivitás szégyenfoltját hordozni látszó stílusfogalommal szemben, másfelől viszont a grammatikai kategóriák állítólagos objektivitásába vetett megkérdőjelezhető *bizalomnak* tulajdonítható, hogy a nyelvészet, amikor a költészettel foglalkozik, a stílus fogalmának eliminálására, s annak a grammatika révén történő pótlására törekszik” – olvassuk ugyanennél a szerzőnél.² Ugyanakkor az is köztudott, hogy „a stílus fogalmi meghatározása garantálja a nyitottságot, éspedig mind a leírási módot, mind a nyelvi jegyek elkülönítését tekintve”.³

Mármost, ha így áll a dolog a stílus kutatással, talán még bonyolultabbá válik a probléma, ha a stílusok egész korszakokra kiterjedő jelenségét vizsgáljuk. A stílus korszakokkal foglalkozó szakirodalomnak csak a válogatott bibliográfiája több mint félezer tételre rúg. E gazdagság nem csupán a téma izgalmas voltára, kimeríthetetlen terjedelmére utal, hanem paradox módon a fenomén természetének megoldhatatlanságát is mutatja.

S ez így van végig a történetiségben. Az úttörők közt, akik a problémát egyáltalán felismerték és az első kísérleteket végezték, hogy a „stílus” és a „stílus korszak” jelenségét leírják, utalásokat tegyenek vagy akár behatóan tárgyalják azt, a tulajdonképpeni ős, J. J. Winckelmann mellett ott látjuk Goethét és Schillert, Hegelt, a filozófus-esztétát, Schlegelt és Schleiermachert; s nem hiányzik a sorból Karl Marx sem, és természetesen Wilhelm Dilthey, aki talán

a leghatásosabb impulzusokat adta a modern elméletalkotáshoz. Nem hagyhatjuk említés nélkül a stílus kutatás két „csillagát”: Alois Riegl, és Heinrich Wölfflin, s mellettük még természetesen számtalan többé-kevésbé neves tudóst sem, némelyikük nevével az alábbiakban még találkozunk.

Mármost ha egy miniatürizált időbeli keretben csupán néhány elemét emelhetjük ki a stílus korszak-kutatás problémakörének, akkor legalábbis *három fő szempont* ötlük szemünkbe, s ezek „vörös fonálként” húzódnak át két évszázad szakirodalmán. Először is: mit értsünk tulajdonképpen stíluson; másodsor: mi a forrása egy-egy stílus megjelenésének, mi az oka akár egész stílus korszakká való kiteljesedésének; s végül harmadszor: miképpen függ össze a stílus korszak hullása, pontosabban kifejezve: átalakulása egy kor általános művelődési állapottal?⁴

I. Ami az első kérdéskört illeti, hogy tudniillik *mi is tulajdonképpen a stílus*, már itt a legkülönbözőbb megközelítésekkel találkozunk. És óvatossággal! Nem lehet csodálkozni azon, ha egy oly bátor szakférfiú, mint Gottfried Semper ilyenképpen nyilatkozik: „meg sem kísérlem, hogy belemenjek a legkülönbözőbb definíciók és értelmezések vizsgálatába, amelyeket e fogalmak az esztétika tudománya alappillérei tételezéséhez nyújtottak” (113). Vajda György Mihály joggal teszi fel a kérdést a biedermeier kapcsán: „...Irányzat, de mi a jellege? A szakirodalom erről a mai napig nem tudott döntésre jutni a tekintetben, hogy vajon egy stílusról, egy világnézetről, egy társadalmi jelenségről, egy életmódról, egy irodalmi és művészeti korszakról, vagy egyáltalán miről van szó?”⁵ A zene tudományban teljesen hasonlóképpen áll a dolog. Hans Mersmann-nál ezt olvassuk: „A műalkotás faktorai közt, legalábbis a zene körében, a stílus fogalma a legellentmondásteljesebb és legkomplikáltabb dolgok közé tartozik” (333).

És mégis: rengeteg idevonatkozó megfogalmazással találkozunk, az elemi iskolai tankönyvek szintjén mozgó leegyszerűsítésektől egészen a történetfilozófiai megközelítésekig. A legtöbb szerző igen óvatosan nyilatkozik. Georg Simmel úgy véli, hogy „a stílus lényegét ritkán tudjuk pontosan leírni” (461). Alois Riegl – úgymond – „ösztonszerűen érzi azt a benső szükségyszerűséget”, amit ő stílusnak tart. Ernst Hans Gombrich úgy véli, hogy „van valami benső sorsszerűség, amit stílusalakzatok öveznek”. Hermann Broch azt tartja: „A stílus olyasvalami, ami egy kor minden életmegnyilvánulásán egyetemlegesen átáramlik” (585). Wilhelm Worringer szerint „valamely magasabb képződmények azok, amelyeket elmosódott körvonalazással ugyan, de a »stílus« sokértelmű fogalmával” jelölünk (196). A fiatal Lukácsnál a stílus egyszerre forma, ugyanakkor az irodalomtörténet alapfogalma, de mindenesetre szociológiai és történeti kategória is.⁶ Már Hegel „ábrázolásmódról” beszélt, Schleiermacher „képzeteink kifejezéséről”, Wölfflin „formai rendszerekről”, Gombrich „egy jellegzetes módról”, Riegl egy, az emberi akaratot „kielégítő alakításról”. A legmerészebb meg-

fogalmazások a szellemtörténet képviselőitől származnak. Fritz Strich megállapítja, hogy „a stílus az örök emberi szubsztancia egységes és sajátos megjelenési formája az időben és a térben”. Ludwig Coellen szerint a stílus „a térszervezés olyan törvényszerűsége, amelyben egy művészeti periódus »világfogalma« művészileg kifejezésre jut” (233). E ponton természetesen mélyebb magyarázatát szeretnénk kapni annak, hogy mit is értsünk „emberi szubsztancián” avagy a „világfogalmon”.

(Mielőtt továbbszólnánk szemlénkben, feltétlenül meg kell említenem legalább azokat a művészeket és teoretikusokat, akik a fogalom megvilágításához lényegesen hozzájárultak, így többek közt: Stendhal, Mme de Staël, Flaubert, Buffon, Damaso Alonso, aki a stílus kutatásra egyenesen egy irodalomtudományt kíván felépíteni; az újabb időkből pedig: Wolfgang Kayser, Sayce, Billeskov-Jansen, Charles Bally, Bender, Arnold Hauser.)

Ha a jelzett mélyenszántó megközelítéseket mérlegeljük, s már tudni véljük, hogy mi is az a stílus és a stílusorszak, akkor is legalább három gonddal szembesülünk. Mindenekelőtt felmerül a kérdés: vajon a stílusorszakok minden művészeti ágat átfognak-e (ezen a véleményen volt például a fiatal Lukács), avagy hogy ez az általánosítás áthidalhatatlan nehézségekbe ütközik-e? A legtöbb elméletalkotó ez utóbbi nézetet vallja. Már Hegel megállapította, hogy „...megengedhetetlen egy műnem stílusának törvényeit átvinnünk egy másikra” (100). Walzel ezzel szemben úgy véli, hogy „éppen a fogalom kiterjesztése járul hozzá a művészetek kölcsönös megvilágításához”. A gyakorlatból azonban tudjuk, mennyire problematikus például a Wölfflin által az építészetre és festészetre kidolgozott öt „fogalmi párt” (öt „szemléleti kategóriának” nevezte ezeket) átvinni a zenére vagy az irodalomra. H. J. Moser a „stílusorszak-posztulátumot”, amelyből visszamenőleg levezethetjük az egyes művészeti ágak jegyeit, gúnyosan „szellemi spekulációnak... Münchhausen-módszernek” nevezte. Egyre fokozódó ellenszenvvel fogadta e hipotéziseket, „egyre tarthatatlanabb légváraknak” minősítette őket (399). J. A. Schmoll is kételyeit fejezte ki a fogalom határoltóság nélküli kiterjesztésével szemben; Dagobert Frey pedig úgy véli: ezekben az esetekben „szubjektív kitalálásokkal és szimbolikus értelmezésekkel” van dolgunk (525).

Egy újabb problémakör: Nem sokkal világosabban látunk akkor, ha a stílus fogalmát „külsőleg leírható absztrakt formai elemekre korlátozzuk, az anyag és a tartalom formáira”, ahogy azt Hermann Pongs szemléli (407). Ez a redukció ugyanis nagy valószínűséggel egy formális-esztétikai megmerevedéshez, azaz a stílus kutatás halálához vezetne (407). Emlékezetünkben él, hogy éppen ez volt a helyzet az ún. „szocialista realizmus” esetében. – Továbbá felmerül az a kérdés is: érvényes-e az örökké visszatérő két kontrahens alapfogalom tételezése a stílusvonulatokban? Ezek: a klasszika és romantika Hegelnél és Schlegelnél; Schillernél a naiv és a szentimentális; Nietzsche-nél az apollói és dionüszoszi; Wölff-

linnél a klasszikus és a barokk; Worringernél az absztrakció és a beleélés; Fritz Strichnél a beteljesedés és a végtelenség; ismét más elméletalkotóknál: a statikus és dinamikus ellentétpárja; az immanencia és a transzcendencia; a kozmikus és a végtelen fogalompárja.

II. E hullámzóan egymást átszövő fogalmak esetében ugyanúgy, mint a stílus-korszakok apropóján, felmerül a második alapkérdés: *Mi a tulajdonképpeni indító-oka, a legmélyebb gyökere* e jelenségek: a stílusok, stílus-korszakok létrejöttének, létezésének, és hullásának, átalakulásának? Heinrich Wölfflin maga *A művészettörténet alapfogalmai* című műve utolsó fejezete címében tette fel ezt a kérdést, mondván: „A fejlődés miértje”. Nos, erre a miértre ismét a legkülönbözőbb és legellentétebb véleményeket halljuk. Elmosódó vízióktól a vulgármaterialista magyarázatokig terjednek a rejtély feloldási kísérletei. Ha az irracionális termékeny impulzusai iránt vagyunk fogékonyak, akkor a legáttetszőbb forrásokra Diltheynél bukkanunk, aki szerint „az individuum a művészet által az isteni erővel lép közvetlen kapcsolatba... s az élet mélységeiből a régi eltávozottak árnyai tolnak fel, mágia és varázslat bomlanak ki, tündérek és kísértetek népesítik be az emberi világot” (133). Nem meglepő, hogy a századfordulón az életfilozófiák erőterében élesen elutasították Semper materialisztikus nézeteit, aki szerint ugyanis „a műalkotás nem egyéb, mint a nyersanyag, a technika és a célirányosság mechanikus úton létrejött produktuma” (168). Ez a megítélés maga azonban már Alois Riegl-től származik, ő volt a vezéralakja ugyanis annak a tudományos hadjáratnak, amely egy teleológiai értelmezésű stílusteória érdekében a materialista felfogás leküzdését tűzte ki célul. Riegl teljesítménye tudománytörténetileg ténylegesen korszakalkotó volt; a későbbiekben is nagy hatású nézetei fő összefoglalása *Spätromische Kunstindustrie* című műve. Riegl tisztában volt vele, hogy elsőként tételezte: „a műalkotás egy meghatározott és céltudatos Kunstwollen (művészi akarat) eredménye” (162), s ezzel a felfedezésével gondolta semlegesíteni a materialista felfogás – úgymond – bénító befolyását. A „jelenségek mágikus összefüggésének eszméje” hamarosan meghódította az európai művészetet, s ez a körülmény lett lényegében a forrása valamennyi aktivista, avantgardista stílusiránzatnak. Megállapítható azonban, hogy Riegl nem önkényesen járt el művészetfilozófiája kimunkálásakor, hanem zseniális ösztönnel mintegy „kiérezte” azt a kor szellemiségéből. Riegl tételével a modern esztétika „megtette a döntő lépést az esztétikai objektivizmustól az esztétikai szubjektivizmus felé vezető úton” – állapította meg találóan Wilhelm Worringer (193). Theodor Lipps is úgy véli, hogy a műalkotás létrehozása többé már nem az esztétikai tárgy öntörvényű formai sajátosságai vonalán történik, hanem azt kizárólag a szemlélő szubjektum magatartása határozza meg. C. K. Weinberg úgy véli, ezzel egy régi ismerős szabadult ki a feledés homályából, nevezetesen „a romantikus történetfilozófia szelleme” (248). Hegel még úgy

gondolta, hogy a művészeti produktumok az abszolút szellem testet öltéséből születnek, az ő nyomdokain haladva tekintette Dilthey azonosnak a korszellemet és a korstílust. (Persze e termékeny gondolattól aggasztó elágazások is keletkeztek, gondoljunk csak a harmincas évek szélsőséges eszmeáramlatai által megkövetelt stílusparadigmákra.⁷)

Ha a tudományos objektivitás jegyében és kellő érzékenységgel járunk el, kitapinthatjuk a szellemtörténeti gondolkodásban fokozatosan feltűnő hangsúlyeltolódásokat. Hegel még úgy gondolta, hogy a belső formák fejlődésének meghatározó alapja a világnézet (440), s ebben, mint tudjuk, Lukács György is követte őt, méghozzá korai, a német szellemtörténettel eljegyzett korszakában,⁸ s hasonlóképpen Herrmann Nohl, de azzal a lényegi korrekcióval, hogy „a művészet legszebb és legmélyebb titka abban rejlik, hogy noha lényegileg az emberből magából jön létre, de túllép az individuum szükségszerűen korlátozott céljain” (434). A fiatal Lukács hol „világnézetről”, hol „korhangulatról” beszél, végül is merész fordulattal oda konkludál, hogy a világnézet és a forma közt mély összefüggés áll fenn. E gondolati konklúzióknak aztán sokban végzetes következményei lesznek nála a későbbiekben, így például a harmincas évek elején, amikor az expresszionizmus (azaz antirealizmus) forrásairól, azaz hogy a független szocialisták (USPD) ideológiájáról elmélkedik. Úgylehet Lukács megengedhetetlenül leegyszerűsítette a Schillertől származó polaritást. De még távolabbra ment a konzekvenciák levonásában Gombrich, midőn kritikailag megállapította: „Semmi rendkívüli nincs abban, ha egy művészeti irányzatot egy politikai vallomásszférával azonosítanak” (633). Nem egy gondolkodó óvott az ilyen messzemenő konzekvenciáktól, többek közt Karl Mannheim, aki Lukács „kísérletét” az *értelmezési* lehetőségek tartományába utalta az ideológia szerepéről szóló könyvében.⁹ Dagobert Frey emlékeztet: már Walzel óvott attól, hogy „a művészi alakítás kategóriáit egyszerűen azonosítsuk a világnézettel” (529).

Persze a kísérletek, miszerint a „korhangulatot”, a „világnézetet” stb. jelöljük meg a stílusok, sőt a stílusorszakok létrejöttének magyarázatául, nem voltak teljesen idegenek a szellemtörténettől sem. Már Lukács említett tanulmányában találunk utalásokat a kérdés megközelítésének *szociológiai* mozzanataira. Ernst Heidrich „bizonyos külső körülményekről” beszél (305). Gombrich egyenesen és nyersen kimondja: „Két hatalmas erő alakítja a változásokat: a technikai találmányok (mi ma azt mondanánk: a modernizáció) és a társadalmi konfliktusharc” (623). Klaniczay Tibor hasonló, noha lényegesen finomabb megállapításokra jut: „Minden stílus... átalakulására, új stílus keletkezésére akkor kerül sor, ha az írókban és művészekben gyökeresen megváltozik az ember külső és belső világának, a társadalomnak, a természetnek a szemlélete, látásmódja.”¹⁰ Eszerint tehát a stílus nem esztétikai, hanem történeti, művelődéstörténeti kategória, s ez Klaniczaynál egyúttal azt is jelenti, hogy a stílustörténet nem lehet egyidejűleg az irodalomtörténet rendező elve. Ezzel azonban Klaniczay nem

kisebb instanciát cáfol, mint Goethét, aki a stílust a művészet legfőbb normájának minősítette. A zenetudós Kathi Meyer úgyszintén a szociális, nemzeti és mindenekelőtt az etikai-konfesszionális áramlatok alapvető stílusképző kisugárzásáról szól (382).

E teoretikusok számára tehát többé-kevésbé az ún. „alépitményi faktorok” indukálják a korstílust, amely ily módon nagyon hasonlít a marxi tézisekre „az anyagi termelési viszonyok felépitményéről” (630). Marx javára kell írunk, hogy ő ezzel az egyszerű megfeleléssel nem elégedett meg; mint tudjuk, fejtörést okozott neki az a körülmény, hogy a görög művészet – saját korából kioldva is – még ma is művészi élvezetet nyújt számunkra (129). E gondolatmenetek mindenesetre a „teremtés misztériumáról” szóló sejtelmeket éles fénnel világítják át. (Lásd például: C. J. Friedrich: *Style as the principle of historical interpretation*.) A múlt század végi pozitívizmusból kiindulva, át a Kunstwollen újromantikus történelemfilozófiáján, a legújabbkori teóriák materialisztikusabb, de legalábbis történeti értelmezésre hajlanak. Az elméletalkotás e hullámmozgása (Ludwig Coellen ezt „fundamentális történelmi princípiumnak, a világfogalom törvényszerű immanens mozgásának” nevezi) tökéletesen megfelel Wölfflin megfigyeléseinek, amelyeket ő a művészettörténeti fejlődés övezeteiben rögzített.

III. Mindez azonban még mindig nem ad teljes magyarázatot harmadik számú gondunkra, arra tudniillik, hogyan is állunk a stílusorszak fogalmával a *huszadik században*? Sokan úgy vélik: az expresszionizmus után már nincs többé általánosan érvényes stílus; a késői huszadik századnak nincs világos stílusarculata. Az avantgarde utolsó hullámai, az „új-tárgyiasság”, az ún. neoklasszicizmus (a harmincas években), a második világháború utáni neorealizmus aránylag gyorsan „lefutottak”, úgy tetszik: a „posztmodern” inkább mesterségesen erőltetett, mintsem szervesen létrejött jelenség. George Kubler jellemzőnek tartja, hogy a stílus fogalma egyre ritkábban fordul elő a kézikönyvekben (677). A Ludwig Coellen által közvetített „stílusmeghatározottság” (266) helyett sokkal inkább a Baudrillard szerinti „totális stílustalanság” (552), a káosz uralkodik, amely megakadályozza, hogy saját korunkban tájékozódni tudjunk, amiként J. A. Schmoll-Eisenwerth panaszkodik (654). Szerinte a XX. század racionalizmusa kéz a kézben halad Bergson filozófiájának irracionálisával, Rilke költészetével, Picasso festészetével (633). „A realitívizmus nyert igen nagy teret..., az értékek széthullása figyelhető meg” (540, 581) – közli a szerző. A harmincas évek komor szellemi égaljára, az európai szellem totális elsötétülésére tekintve írta le egykor Hermann Broch a kétségbeesésről tanúskodó szavakat: „Úgy tűnik számomra... mágikus jelentősége van annak, hogy egy korszak, amely a halállal és a pokollal van eljegyezve, oly stílusban létezik, amely nem tud többé ornamentális elemeket szülni” (586). Broch, aki tudvalevően igen távol állt a mar-

xizmustól, e „stílusnélküli stílus” legmélyebb okait az „örök időkre tervezett manchesterizmusban” látta (589). – Nos, hogy vajon örök időkre szól-e ez a projektum, mindennemű változás nélkül, az nagyon is kérdéses; Klaniczay mindenesetre úgy vélte még, hogy a korstílust egy társadalmilag-történelmileg meghatározott *kollektív közlés* határozza meg.¹¹ Időközben azonban nagyon is kérdésessé vált, hogy az ellenérdekű szociális szubjektumoknak van-e még artikulálható, közös stílust képző „kollektív közlésük”. A posztmodernnek – amely a széthullást sugallja – nincs is szüksége ilyen típusú közlésre.

Ugyanakkor nem egy teoretikus kétségbe vonja, hogy létezett-e akár a múltban is egyáltalán valamennyire is egységes stíluskorszak. J. A. Schmoll-Eisenwerth úgy véli: „Romantikus vágyálom csupán, ha a művészet egységét, a művészet és az élet egységét mint ideálképet tételezzük, és azt visszavetítjük a múltba. Sajátos szuggesztió tekint ránk a visszapillantó tükörből: a rohamosan távolodó távolság perspektivikus megrövidülése határozza meg ítéletünket; úgy tetszik: a távoli korok – úgylehet – egységesebbek voltak, azaz – úgy véljük – harmonikusabbak, boldogabbak... Az elmúlt korok stílusjegysége nem más, mint fikció!” (642–643.) Ha elfogadjuk ezt az érvelést, akkor a jelenkori művészet – a régi nagy stíluskorszakok felstilizálása okán – kontúrok nélküli káoszként jelenik meg előttünk. Arnold Schönberg ezzel szemben úgy véli, hogy „az atonális zene nem egy régi korszak záró aktusa, hanem egy új periódus kezdeté” (573).

Emlékezhetünk: a modernitás kezdetén az egységesítő kényszerrel az *individualitás jogait* állították szembe; a *gondolat* magasabb pozíciót foglalt el, mint a *stílus*. S mára mintha a stíluskorszak fogalma is sokat veszített volna orientáló értékéből. Jelenkorunkban nem annyira a stílustörténeti paradigma a mérvadó, hanem sokkal inkább az ikonológiai. Hans-Georg Gadamer is kétli, hogy „az a klasszifikáló érdek, amelyet a stílustörténet elégit ki, vajon korrespondál-e a művésziességgel?” (597.)

Ezek után joggal merül fel a kérdés: vajon releváns-e még egyáltalán a „stíluskorszak” fogalma? Ha Hegel híres mondására gondolunk, miszerint Minerva baglya csak a leszálló szürkületben kezdi meg röptét, akkor úgy vélhetjük: még semmi sincs végérvényesen elrendezve. Úgy lehet, a stíluskorszakokra irányuló reflexió ideje éppen a nagy korszakok lezárulásával jött el. A reflexióra még mód van, hiszen a történelemnek még nincs vége.

1 Johannes ANDREGG, *Irodalomtudományi stíluselmélet*, Helikon, 1995, 3. sz., 232–251 (234). – Eredetileg: *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Vandenhoeck et Ruprecht V., Göttingen, 1977.

2 Uo., 233.

3 Uo., 239.

4 Utalásainkban az alábbi gyűjteményes mű dokumentumaira hivatkozunk: *Stilepoche – Theorie und Diskussion – Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute*, szerk. Peter PÓR-Sándor RADNÓTI, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris, 1990. (A szövegközi oldalszám-utalások tehát erre a kiadásra vonatkoznak.)

5 György Mihály VAJDA, *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie – Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas*, Böhlau V., Wien–Köln–Weimar, 1994, 98.

6 LUKÁCS György, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (1910) = *Uő, Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 385–421.

7 Lásd e kérdéskörrel újabban: Peter Ulrich HEIN, *Die Brücke ins Geisterreich – Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Rowohlt V., Reinbek, 1992. – Mindkét totalitarisztikus rendszer kulturális paradigmája összefüggésében vizsgálja a kérdést: László ILLÉS, *Der Paradigmenwechsel und die totalitären Diktaturen – Die 30-er Jahre in Umriss*, Neohelicon, XX/1, 1993, 215–243.

8 Lásd a 6. sz. jegyzetet, 385–421.

9 Karl MANNHEIM, *Ideologie und Utopie*, Cohen V., Bonn, 1929, 2. kiad.

10 KLANICZAY Tibor, *A művészeti stílusok helye a marxista kutatásban* = *Uő, Marxizmus és irodalomtudomány*, Bp., 1964, 66–109 (68–69).

11 Uo., főleg: 88, 108.

Mitikus és lélektani látás között

Szentkuthy Miklós: *Fejezet a szerelemről*

Szentkuthy Miklós *Prae* című regényét (1934) Németh László a magyar irodalom botránykövének nevezte, de azt is hozzátette: irodalmunk meteorköve is egyben. Vagyis nem zárta ki, hogy a magyar regényirodalomból nem ez a mű képviseli-e majd a következő századoknak az európaiság világirodalmi mércéjét. „Magyarország és a Prae bohózatnak nem volt utolsó, s nehéz megmondani: mi volt mulatságosabb benne: a megrökönyödöttek természetes dühe, vagy a sznobok természetellenes zavara” – írta azután a következő mű, *Az egyetlen metafora felé* (1935) bírálatában.¹ Megrökönyödés és düh, sznobság és zavar kísérte végig Szentkuthy Miklós egész pályáját. Babits visszariasztónak és „kásahegyszerűnek” érezte a *Prae*-t „rettenetes barokk stílusával”.² De Halász Gábor is a realista regény elleni „kísérteties támadásként” értékelte.³ A Tanúban lelkes ismertetőt szerző, majd a Válasz első számában a *Prae*-ből mutatványt közlő Németh László jóslata bevált: a bura, amely kezdetben főképpen kacagásból állt, lassacskán az érthetetlen, de tiszteletreméltó jelenségeknek kijáró „hororrá” alakult át.

Az 1934-ben írt (és 1936-ban megjelent) *Fejezet a szerelemről* című művet sokan a legjobb Szentkuthy-regénynek tartják. Maga az író is úgy látta, hogy ez az opusz középpontban van „a matematikusan lélekelemző *Prae* és az *Orpheus* között, amelyben őrült formában tombol dráma és regényszerűség”.⁴ A *Fejezet* kétségkívül az egész életmű egyik „legregényesebb regénye”, ugyanakkor a *Szent Orpheus Breviáriuma* gondolati előzményeként is fölfogható. „Az élet örökké hömpölyög, árad, gomolyog, formátlanságból formába.”⁵ Ez az első olvasásra nem túl mélynek tűnő gondolat is érzékelteti, hogy itt valóban a klasszikus nagyregény elleni hadüzenetről van szó. A korszak írói közül talán Szentkuthy függeszti föl legradikálisabban azt a hagyományos regényírói módszert, amely a világot fokozatosan előrehaladva megismerhetőnek, elrendezhetőnek, kauzális rendbe állíthatónak gondolja, s hiszi, hogy a regény oly módon lehet „vándorló tükör”, ahogy azt a múlt században elképzelték. Szentkuthy, aki esszéíróként is pontosan tudta, hogy mivel akar szakítani, a realista nagyregény tesztjét tökéletesen kielégítő Hemingway-mű (*Akiért a harang szól*) ürügyén írja: a klasszikus tradíció szerint a regény „cselekménye legyen izgalmas; plasztikus, nagy jellemek szerepeljenek benne, lélektani árnyalatokat és szoborszerű monumentalitást egyesítve magukban; a világ társadalmi keresztmetszetét kapjuk egy bizonyos korról, történelmi igazság és képzelőerő realista házasságában;

mindezt a legértelmesebb gondolati és eszmei mondanivaló fogja össze, ihlессe és vigye révbe, mint jó szél a jó hajót; ami költői szépség, egyéni nyelvezet és egyéni stílus csak van az író mesterségbeli világában, az legyen hordozója imént jelzett, nemes rakományának, és mindez ne karácsonyfadíszként fityegjen »cargó«-ján, hanem a cselekmény és idea szerves része legyen. Utolsó, de nem legkisebb kritérium: találkozzék a mű a legszélesebb olvasókör legmélyebb, történelmileg és művészileg érett, belső igényeivel.”⁶

A fenti idézet után kissé meglepőnek tűnik, hogy Joyce-esszéiben Szentkuthy az *Ulysses*t az igazi realizmus megvalósulásaként emlegeti. Ez azonban az életmű sok-sok paradoxonának csupán az egyike: miközben Szentkuthy írói gyakorlatában egyre jobban eltávolodik a realizmustól, hite szerint éppen egy sajátosan értelmezett realizmushoz kerül közelebb. A szerteágazó érdeklődésben, végtelen számú ellentétpárok halmozásában látja ennek a „realista” módszernek a lényegét. Ha mások regényírói életműveiről szól, természetesen ő is a saját regény-poétikáját vetíti rá az idegen jelenségre. Thomas Mann *József és testvérei* című regényéről szólva például arról az „ősmesélő modorról” beszél, amely a legbonyolultabb teológiai, lélektani és történelmi problémákat is könnyedén, nehézkes szaknyelv nélkül tudja jelezni. „...egy bizonyos kultúrnihilizmus és ugyanakkor egy mélyen humánus és lelkes hit az emberi és isteni dolgokban” – mintha önmagát jellemezné ezzel. Szentkuthy regényszemléletére jellemző, hogy igen korán, már 1967-ben szembefordul a francia újregény esztétikájával. Írása nem egyszerűen a nouveau roman kissé hermetikus törekvéseinek bírálata. Amit itt a cselekményről, a gyönyörködtetésre született regényről ír, az az ő regényírói művészetének egyik, a *Fejezet a szerelemről* óta meglévő alkotóelemére utal. „Miért kell a cselekvés, a cselekmény ellen harcolni? Cselekvés igenis van a legmaibb életben is – érdekeset és szórakoztatót akarunk olvasni.” Szentkuthy tehát megvédi a cselekmény iránti „elementáris igényt”: „...a regény nem cseppfolyós filozófiai tézisek igazolása, afféle önképzőköri express-áttétel egy népszerű tudományos folyóirat *utolsó* számából az *első* novellába, a regény valóság is, de műalkotás is, van benne artificiozitas, ahogy például az egész operaműfaj az.”⁷

A *Fejezet a szerelemről* egy itáliai városban, a guelfek és ghibellinek háborúskodása idején játszódik. A kulisszák történetiek ugyan, a mű azonban nem történelmi regény. (Tekintsünk most el attól, hogy az ún. történelmi regény meghatározása milyen ingtag alapokon áll.) A *Szent Orpheus Breviáriuma* is bizonyítja, hogy az író számára a történelem csak ürügy, hogy a történelmi maszkok mögötti (nem változó) lényeg megmutassa. „Nekem a történelem a mitológiám” – írta Szentkuthy,⁸ s színészi szerepjátszó képességével szinte kiélte magát az archetípusok, allegóriák keresésében. A *Fejezet Angelináját* például Aphrodité szerepében látjuk, s valamennyi figura valamilyen örök, mindenkor előforduló szimbólumnak feleltethető meg. A *Fejezet* egyik hőse, a polgármester is úgy érzi, hogy az egész történelem valami „szörnyű fikció”, „mesterségesen konstruált

valami”, „véres időtöltések, öngyilkos komédiák” sorozata. „És mikor »komédiának« nevezte a történelmet, jól tudta, hogy nem azok kompromittálják a históriát, akik a heroizmus álarca mögött üzleteket kötnek, nem azok, akik a keresztes lobogót textilügynöksködés céljaira használják fel – hanem ellenkezőleg: akik nagyon is, teljesen, a delíriumig elhiszik a heroizmus héroszi, a keresztes lobogó kereszti voltát.”

Szentkuthy lokalizálja ugyan a történetet, sőt, nagyjából időben is elhelyezi, mégis a regényben számtalan jele van annak, hogy végül is delokalizálásnak és detemporizálásnak vagyunk tanúi. A hősök bármikor és a világ bármely pontján ugyanezekbe a gondolati problémákba ütköznek, ugyanezekkel a filozófiai vagy éppen szenzuális tapasztalatokkal viaskodnának. Ma is helytálló a fiatal Németh László megállapítása: Szentkuthy minden „földrajztörténelmi tájhaszától” elszigetelte műveit, s emiatt még az igencsak „regénylázadónak” minősíthető Prousttól vagy Joyce-tól is különbözik. Az idő sem igazán összetartó eleme a regénynek. A *Prae*-ről mondja Rugási Gyula, de kisebb mértékben a *Fejezetre* is érvényes, hogy „sajátos történetelensége, vagyis az a tény, hogy az epikai elemeknek nincs idejük arra, hogy történetté érlelődjenek, azzal jár együtt, hogy a regény »kézzelfogható« külvilága, egy-egy tájkép... vagy hasonlat – beállítás voltaképpen majd mindig fokozatosan elhomályosodó képek formájában érzékelhető előbb-utóbb”.⁹ Ezt a fokozatos elhalványodást már a másfél oldalnyi felütésben is megtapasztalhatjuk. A katedrálisat látjuk, a Monte Solario oldalában, zöld lombok közt lapuló városka néhány tájeleme is megjelenik, hogy aztán nagyon gyorsan föl is oldódik a Hold mindent átjáró özőnében.

Az író „őrült formában tomboló” regényszerűséget emleget, de a regény fabulájának fontosabb csomópontjait ismerve azt látjuk, hogy ez a beharangozott romanesque jelleg is jobbra csírájában, lehetőségében van meg csupán. A szöveg felét kitevő első részben (*A polgármester*) a város lakói megtudják, hogy a helység legnagyobb szülőtte, a pápa meghalt. Közvetlen veszélybe kerülnek, hiszen a pápapárti várost a császári csapatok minden bizonnyal rövid időn belül elfoglalják. Ám a pápa halálának általánosabb érvényű üzenete is van. „Míg a pápa élt, addig a tárgyak között volt valami megnyugtató kötőanyag: most ez egyszerre eltűnt.” Mindez ugyanúgy a kizökkent idő jele, mint Márai regényében, a *Féltékenyekben* az apa halála vagy a dóm egyik szobrának a lezuhanása. Mialatt a családtagok azt hiszik, hogy az öreg polgármester a városházán dolgozik, ő valójában egy ócska bordélyházban várakozik, s szerelmeiről, illetve a szerelemről elmélkedik. (Oldalakon át a hitvesi ágy és a dívány, vagyis a feleség és a szerető közötti különbségről vagy éppen a testi és lelki szerelemről.) A harmadik személyű narráció gyorsan elsőbe vált át, s a polgármester belső monológiát kapjuk. A 10. fejezetben azonban újra visszatér a harmadik személy, s a sort még hosszan folytathatnánk. A nézőpontváltásokhoz hasonlóan a különböző idősíkokkal való játék is jellemző. A 13. fejezettől például évtizedekkel

korábbi eseményekről van szó, a polgármester ifjúkoráról, arról az időszakról, amikor még vőlegényként látogatta meg jövődöbelijét. Igazi történet azonban itt sem születik. A polgármester mentalitását ismerve nem is csodálkozhatunk ezen. „A polgármester állandóan az intellektuális elmélkedés és a tettek egymástól idegen világában élt: ha nagyon elmerült egy-egy gondolat megismerésében, hamarosan rájött, hogy a gondolat alján egy életforma, életlehetőség, sőt cselekvéskényszer van, s próbált (főleg régen) úgy cselekedni; ha a tettek nyugtalan, durva és mindig riasztóan egyértelmű világában hanykolódott, mindig úgy érezte, hogy ez a tett valamilyen gondolat, teoretikus elv szempontjából érdekes vagy tragikus – hogy ezt a »tett« szédületes korlátoltságából származó abszolút nyugtalanságot csak valami intellektuális nézőpontból lehet elviselni, elhelyezni.” Az elbeszélő „logikaszomj és érzéki szabadság” kettősségével jellemzi a polgármestert. Mivel ezek az antagonizmusok „alig kormányozható cirkusszá” tették életét, a pápa halála miatti teljes káoszban valami „trance-szerű” nyugalom fogja el. Az első rész hőjétől lényegében ebben a lelkiállapotban búcsúzunk el.

A második részben (*A pápa*) Angelina, a vándorszínésznő jelenti a pápa bátyjának testvére halálát („meghalt az öregünk, Pius”), majd a pápa utolsó, néhány soros levelét ismerjük meg egy római brigantivezér kivégzéséről. A pápa és a felakasztott Tiburzio képzelt beszélgetése után újabb elmélkedések következnek, így abban a két levélben is, melyet a pápa a bátyjához írt. A talányos című harmadik rész (*Erdő és anekdota*) hősnője Angelina, aki elemi erejű szexualitásával, kacérságával valóban úgy ébreszt vágyat (itt az „erosz-inas” Gasparóban és Sandróban), mint a görög mitológiában a szerelem istennője. Megjelenik Flóra is (a római mitológiában a virágzás istennője), akinek szépsége tökéletes ellentéte Angelináénak. (Angelina szépsége maga az esztétikum, „a nőnek mint természettudományi jelenségnek” a felsőfoka, Flóra viszont „a nővel való szerelmeskedés szépségének volt felsőfoka.”) Az sem véletlen, hogy az elbeszélő Artemishez hasonlítja Flórát, aki ugyancsak hajadon maradt. Az idejét legszívesebben erdőben töltő Flóra-Artemis szerepeltetése minden bizonnyal a fejezet címére is magyarázatot ad. Ám gondolhatunk az ókori irodalomban és képzőművészetben gyakran megjelenített paradicsomi pompájú „szent berekre” is. Egyik változata ez az ún. „locus amoenus” („bájos hely”) toposznak, amely később az európai tájlírára is oly nagy hatást gyakorolt. Az utolsó részben az erdő másféle értelmére is példát találunk. Az erdő itt félelmetes, veszélyt hordozó hely, a közeledő császári sereg katonái diadalmasan innen lépnek elő. Megindul az erdő, mint Shakespeare *Macbeth*-jében. A harmadik rész címében olvasható „anekdota” a szó eredeti jelentésére is vonatkozhat: ’kiadatlan’, mivel pikáns tartalma miatt meg nem jelentethető. Az anekdota azonban a részekből, fragmentumokból való építkezést is asszociálja.

A negyedik részben (*Az ifjú*) Cugnani (szintén Angelina bűvkörében) szobájában a Mars és Diána-kép erotikus vonzerejében gyönyörködik. Ez a Diána „a szerelem teljessége, de Angelinához semmi köze, mert Angelina nem szerelmet jelent, hanem *nőt*”. Ha az előző részben az erdő, itt a víz az uralkodó mitopoétikus jelkép, s Angelina mintegy a víz női princípiumává válik. („Angelina, te voltál a víz!”) Az utolsó, már csak egyetlen fejezetnyi rész, a *Messa da requiem* (Verdi *Requiemjének* pontos olasz címe): a pápáért való gyászmise leírása; a „víz és erosz testvérisége” után halál és erotika végzetes összefonódásáról olvashatunk. (Angelina azt álmodja, hogy a pápa halála előtt neki gyónja meg soha be nem vallott titkait.) Szerelem, mítosz és halálmítosz kettőssége („halál–sex kettősség”) kulcsszerepet játszik Szentkuthy regényében, de ugyanezt figyelhetjük meg Szerb Antal *Utas és holdvilágában* (1937) is.¹⁰

A szerelem a téma, de nem egyszerűen *l’amour pour l’amour*, hiszen a *Frivolitások és hitvallások* tanúsága szerint „a szerelem ténye, hogy ne mondjam gyakorlata, lélektana az a terület, ahol az ember, az állat, a lélektan és biológikum, az egész Nagytermészet minden problémája, paradoxona, önellentmondása, üdvözülése és elkárhozása, betegsége, egészsége, szépsége és rondasága együtt van!”¹¹ Talán azt is kimondhatjuk, hogy a szerelem testi-lelki vonatkozásainak katalogizálása, szerelem és szeretet viszonya Szentkuthy egyik nagy témája. Ott van ez már *Narcisszus tükre* című regénytörredékében is. A *Fejezetben* Juan hadnagy és a korosodó kurtizán burleszk hatásokat sem nélkülöző jelenetében találkozunk az önszerelem motívumával. Ezekben a fejezetekben valóban szélsőségesen eseményes, vadromantikusan túlzásfolt a regény: kémkedés, aberráció, árulás, ármánykodás és szerelemvágy keveredik itt. Az önmagát csodáló, önmagába néző ember mítoszáat vizsgálja Nádas Péter is, amikor *Az égi és a földi szerelemről* című művében – Teilhard de Chardin nyomán – újraértelmezi Narcisszus és Echo történetét. „Nem azóta létezik ember, amióta látványul kínálkozik önmagának. De talán azért nem képes arra az ingerlő kérdésre se válaszolni, hogy mióta létezik, mert évezredek óta valóban nem szemlél mást, mint önmagát.”¹² A tükörkép jelensége persze általánosítható esztétikai kérdéseket is fölvet, minthogy nem pontosan ugyanaz tükröződik. (Erre és nem a visszatükrözés elméletének rossz emlékű merevségére gondolhatunk.)

A XVII. századi angol barokk lírikustól (Th. Randolph) származó mottó („women that are Things against my fate” – asszonyok, sorsom gáncsolói) az író értelmezése szerint arra vonatkozik, hogy a költő ugyan élvezzi a nők testi-lelki ajándékait, de a szerelem eltéríti az igazi gondolati és morális problémáktól. Ez a mottó azonban a mű sok-sok paradoxonának egyike csupán, minthogy a regényt olvasva éppen azt látjuk, hogy a szerelem témakörével végül is mindig minden összefügg. A szerelemről való elmélkedés, a megismerés, a létezés megismerésének kalandja is egyben. A polgármester „tudta jól, hogy a nagy intellektus számára végeredményben csak két terület van képességei kiélésére: az

egyik a »végső kérdések« egyszerű, dodonai világa, ahol az »igen: nem« és a »nem: igen«, ahol minden végső önellentmondásba pattan ketté, s ahol minden paradoxon nihilisztikus egyértelműségbe csillapodik vissza – a másik pedig egy evvel poláris ellentétben álló működés, tudniillik a végtelenségig mikroszkopikus felületelemzés, az emberi szenzibilitásnak és logikai továbbatomizálásnak segítségével készülő felületeírások, »őrült« másolatok.” Elvonatkoztatás és észlelés, analízis és szintézis kettős látószöge is elvezet bennünket Szentkuthy variációk iránti rokonszenvéig. Ezt a jelenséget Bori Imre „barokkos szürrealizmusnak” látja, mások (mint Béládi Miklós) a bölcselői szerepre, az ismeretelméleti fogantatásra helyezik a hangsúlyt.¹³ Ez a megismerői kaland rendkívüli módon megterheli a nyelvet. „Mi a »megismerés«, ha nem metaforák és definíciók keveréke – ha ugyan van egyáltalában különbség a kettő között?” A nyelvet az elbeszélő mű többi epikai alaptényezőjétől egyébként is veszedelmes dolog elválasztani, de Szentkuthy regényében szemlélet, szerkezet, személyiségformálás és nyelvhasználat különösen látványos összefüggéseire találunk példát.

„Mi az én életem?” – kérdezi a pápa, s a regény többi szereplője is arra kíváncsi: mi az élet? minek élünk? „Nincs ennél őrljítőbb kettősség: öncélú, egyetlen istennek születni, minden pillanatban azért az egyetlen isteni és egyéni létért harcolni, erről álmodni, hallucinálni, s ugyanakkor tudni, hogy kifejezhetetlenül kicsi és jelentéktelen atomok, mulandóságpollenek vagyunk egy isten nélküli, folyton kereplő imagépben. Mi tragikusabb: az egyszeri dolognak örökre elmúlása, vagy örök ismétlődése?” A világ kifejezhetetlen gazdagsága miatt eleve kudarcra ítélt minden megismerő tevékenység? A regény első részében szerepel egy fiatal orvos, aki az áltudomány helyett a szenvedőkkel tart. A tudomány „módszeretikettje”, módszerfurorja helyett a valóságot látja. Agnoszticizmusa a részvét-etikához vezeti el. (A háttérben mintha Kosztolányi gondolkodásának, mentalitásának összetevői sejlenének föl.) Az orvos „úgy érezte, hogy a legnagyobb valóság mindig olyan horror és káosz, mindig olyan bonyolultság és egyértelműség, hogy a tudomány meg sem közelítheti. [...] Az életnek az az egyetlen tanulsága és megfogható része, hogy válságos pillanatokban semmi sem érdemes, semmi sem bizonyos?” A polgármester is azt tanácsolja, hogy – ha tudós akar lenni – írjon könyvet a körülöttünk lévő „rettentő nagy valóságról”, de ha „kételkedő természet”, akkor inkább a valóság „szörnyű illúzióját” vegye tudomásul.

A második részben a pápa az általa halálra ítélt, fölakasztott Tiburzióval beszélget. A szövegrész nemcsak azért érdekes, mert a narratív séma itt diszkurzívva alakul át. „Kedves teoretizálást” indít el a pápa ama tétele, hogy élet és halál között nem tehető különbség. A mintegy tizennyolc oldalnyi fejezetben (II/5.) mintha valami akadémiai vita zajlana – például arról, hogy a pápa mitől szenved igazán: intellektus és élet, vagy morál és élet ellentététől. Amit Tiburzio („akasztottaknál is szokatlan pedantériával”) elmond, azt – írói tapasztalatairól

– akár Szentkuthy is mondhatná. Az ember legősbibb ösztöne a tapintási ösztön, mely „teret akar érezni, s a térben pozitív formákat”, „lényegében paradox valami: tapintási vágyát, formaéhségét a hullámok örök ide-oda játékával, alak-talan mindent nyaldosásával elégti ki, tehát valahogy formabontó, formatakaró ösztön: az ölekezés egyszerre szoborakarás és vízzé válni akarás”. Teljesség-igény és annak belátása, hogy ez a törekvés illúzió. Az esszébetétként fölfogható beszélgetést követő fejezet ezzel a mondattal indul: „És maradtak a dolgok, minden értelem, jelentés nélkül.” A pontos megnevezés is lehetetlen. Ha véletlenek és esetlegességek láncolatának látja az életet, s legföljebb a változó pillanatot tudja fölfogni, akkor a kifejezés minden lehetőségével kell(ene) rögzítenie. Ezt a kifejezésvágyat és szórautaltságot olykor Szentkuthy is ironikusan fogja föl. „O monde diplomatique des synonymes” (Ó, a szinonimák diplomatikus világa!) – írja egy helyen. A tautológia, a szóhalmazó szenvedély, a képzet-komplikációs technika azzal magyarázható, hogy a felgyülemlett benyomástömeg már alig fér el a logikai szerkezetekre épített mondatokban. Ez a mindent akarás azonban hiú ábránd, marad „a gondolkodás megállíthatatlan, örök játéka”.

Ez az „örök játék” a kettősségek, dualitások, ellentétgyeségek végtelennek tűnő halmozásában ragadható meg. Nemcsak a dolgokat, jelenségeket egészíti ki negatívjukkal, Szentkuthy dichotómiái a regény alakjaira is kiterjednek. Itt mindenki valakinek a variánsa vagy ellentétpárja. Ráadásul maguk az egyes személyiségek is ellentétes vonásokból formálódtak. A pápa, ha kell, szentebb a szenteknél, de ha akarja, elvetemültebb minden szofistánál. Szentkuthy nő-típusokban gondolkodik ugyan, de azt is érzékelteti, hogy ezek a típusok sohasem izolálhatók. A „házas szűz” Flóra maga is ellentétpárt ötvöz, ugyanakkor Angelina „statikájának” ellentéte.¹⁴ Ezek a kaleidoszkópelv alapján megalkotott hősök – Németh László már a *Prae*-ben fölfigyelt erre a jelenségre – valójában a rajtuk átáramló gondolati problémákkal vesznek részt a regényben. Ha a könyv meditatív-reflexív részeit összegezzük, látjuk, hogy regényformába fogott esszé és vallomást kapunk, melyet helyenként valóban ellensúlyoz a Szentkuthy emlegette cselekményesség. A *Fejezetben* a fikciós esszéregényt erősítő részleteket éppúgy fölfedezhetjük, mint a regényesszé jellemzőit. A regényben egy probléma – és nem jellem (vagy jelleme) – bontakozik ki mintegy koncentrikus körökben. Van-e/vannak-e hőse(i) a műnek? Vagy inkább maga Szentkuthy Miklós az igazi regényhős, aki úgy ír esszét a szerelemről, hogy kultúrhistoriát, filozófiát, történetet és jellemrajzot fűz egybe. Akármelyik vonalon indul, ugyanarra az ontológiai fölismerésre jut: „...az élet éppen abban áll, hogy egyformán fejleszti ki bennünk ezt a neurózist a nemlétező »lényeges« dolgok iránt, s ugyanakkor barokk lendülettel halmozza a lényegtelenségig bizonyítékait is.” Sem a mindennapi életben, sem a nagy válságok idején nem tudunk „sorsunk

közepébe nézni”. A tudás így negatív tudás, de az emberi létről az „örök változatosság és mákonyos monotonía” ellentéte is elárul valamit.

Határ Győző – találóan – miniatúrafestészethez hasonlítja Szentkuthy regényírói módszerét: apró részletek színes kidolgozása ez a teljességnek nem az igénye, hanem a lehetősége nélkül. (Nem véletlen, hogy a regény címében ott van a fragmentum-jellegre utaló „fejezet” szó.) Az első részben például az ifjú pár számára elkészített szoba, a nászágy leírása emlékeztet erre a technikára. (Igaz, egyetlen bekezdésen belül megtapasztalhatjuk Szentkuthy ellenpontozó művészetét. A kristályszerű ágy „végső klasszicizmusának” látványa kápráztatja el, a következő pillanatban viszont már a nászéjszaka testi örömeiről szóló ordenáré vers borzongatja – „így kell lenni, így igaz az egész”). Ilyen mozaikok szerkesztés nélküli halmaza a Szentkuthy-regény? Már a *Prae*-vel kapcsolatban szemére vetették (Halász Gábor), hogy hiányzik az „arányok méltósága”. Németh László viszont – *Az egyetlen metafora felével* kapcsolatban fontos megállapítást tett: „Jó anyag, de rossz forma; nagy intellektus, de teljesen alaktalan – ilyen kifogásokat hallattak Szentkuthyval szemben. Nem egészen értem ezeket a kifogásokat egy műnél, mely nem a saját formájával, hanem a formával vívódik.”¹⁵ Szentkuthy a magyar irodalomban az elsők között fedezi föl, hogy a nagy történet, a mindent homogenizáló történet a XX. századi regényben – legalábbis egy időre – eltűnik, s helyére különböző kis történetek lépnek. Az egyívű, egyenes vonalú, célra irányuló és hierarchikusan elrendezett esemény sor helyett a sokféleség van, a különféle események, szereplők, gondolatok, hangulatok, tárgyak stb. egyenrangúak lehetnek. Ez a szüntelenül mozgó formálóelv így valójában a folyamatosság- és folytonosság-hiányt reprezentálja. Minden biztonnal erre a jelenségre is igaz Richard Rorty megállapítása: „Ez a játékosság ama közös képességünk terméke, hogy értékeljük az újraleírás hatalmát, a nyelv hatalmát új és más dolgok lehetővé és fontossá tételére – és ez csak akkor válik lehetségessé, ha az Egy Igaz Leírás helyett az alternatív leírások készletének létrehozása válik célunkká.”¹⁶ Hasonlítható ez az építkezés a „fűgaszerű témaválasztáshoz”. Szentkuthy is előbb bemutatja rövid „zenei” gondolatait egy szólamban, majd ez a gondolat, téma végigvonul valamennyi szólamon, s többször vissza is tér a mű folyamán. Ez az ellenpontra és imitációra épülő műforma kiválóan megfelelt Szentkuthy elképzeléseinek. (Imitáción az ellenpont egyik megjelenési formáját érti a zenetudomány: a szólamok egymás után lépnek be azonos vagy majdnem azonos dallammal.) Mindazonáltal azok a vélemények is megfontolandók, amelyek az önfegyelem hiányára, a vallomás tagolatlanságára vonatkoznak.¹⁷ Sokszintű, bonyolult szöveg a *Fejezet a szerelemről*, s fejlődéstörténeti helye, jelentősége – a mai, századvégi irodalom felől nézve – akkor is nyilvánvaló, ha ennek a regényírásnak sem a közelmúltban, sem a jelenben nincs közvetlen folytatása.

1 NÉMETH László a *Prae*-ről: *A hét napjai* = Uő, *Két nemzedék*, Bp., 1970, 457–458. Uo., *Az egyetlen metafora felé*, 553.

2 BABITS a Nyugat 1934. szeptember 1-i „Könyvről könyvre” rovatában a „nehéz és könnyű” irodalom problémáját szemlélteti a „magyar Ulysses”-szel = Uő, *Könyvről könyvre*, Bp., 1973, 223–224.

3 HALÁSZ Gábor, Szentkuthy Miklós: *Prae*, Nyugat, 1934, II, 275–278.

4 SZENTKUTHY Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, KABDEBÓ Lóránt magnófelvételei alapján vál. és szerk. TOMPA Mária, Bp., 1988, 398 (Petőfi Irodalmi Múzeum). Ezt az írói önértékelést erősíti meg KABDEBÓ Lóránt is: *Mibe harap a posztmodern kelgyő?*, Tiszatáj, 1997, 2. sz., 65–73. A *Fejezet a szerelemlről* e tanulmány szerint a létproblémák (*Prae*) és a „maszkos történelmi tájékozódás” (Szent Orpheus *Breviáriuma*) keresztelési pontján helyezhető el.

5 A *Fejezet a szerelemlről* második kiadása: Bp., 1984.

6 SZENTKUTHY Miklós, *Hemingway* = Uő, *Múzsák testamentuma. Összegyűjtött tanulmányok, cikkek, bírálatok*, Bp., 1984, 281.

7 SZENTKUTHY Miklós, *James Joyce, Miért újra Ulysses?*, *Nouveau roman?*, *Thomas Mann* = Uő, *Múzsák testamentuma*.

8 *Frivolitások és hitvallások*, i. m., 400.

9 RUGÁSI Gyula, *Kant és az egér. Az „új epika” körvonalai Szentkuthy fiatalkori műveiben*, Orpheus, 1994, 1. sz., 89.

10 Erről lásd: EISEMANN György, *Halálmítosz, nyelv, szubjektum. Szerb Antal: Utas és holdvilág*, Műhely, 1995, 4. sz., 13–22.

11 *Frivolitások és hitvallások*, i. m., 398.

12 NÁDAS Péter, *Az égi és a földi szerelemlről*, Bp., 1991, 20.

13 BORI Imre *huszonöt tanulmánya. A XX. századi magyar irodalomról*, Újvidék, 1984; BÉLÁDI Miklós, *A Prae, vagy regény a regényről* = Uő, *Válaszútak*, Bp., 1983.

14 Ezekről a dualitásokról is olvashatunk FEKETE J. József *Olvasat II.* című könyvében, Zombor, 1993. Lásd még: FEKETE J. József, *Identitás és tautológia*, Orpheus, 1994, 1. sz., 91–96.

15 NÉMETH László, *Az egyetlen metafora felé*, i. h., 556.

16 Richard RORTY, *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*, Pécs, 1994, 57.

17 A két ellentétes vélemény: BÁLINT Péter, *Stílus és téma* = Uő, *Arcok és ál-arcok*, Miskolc, 1994, 96. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felmagasztosítás és tönkretétel: nyelv a két háború közötti regényben* = Uő, „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., 1995, 226. A *Fejezet a szerelemlről* kortársi kritikái közül SZERB Antal írása emelhető ki: Szentkuthy Miklós: *Fejezet a szerelemlről*, *Válasz*, 1936, 9. sz., 515–517. „Olvasás közben állandóan azon töprengtem, mily furcsa, remek és egyben szörnyű lehet ilyen tökéletes felvevő készülékkel járkalni a világban, mint amilyen a Szentkuthy szenzibilitása. Elképzeltém, hogy mind a ketten belépünk egy szobába, körülnézünk, kimegyünk és beszámolunk arról, amit láttunk. Szentkuthy referációjára bizonyára tiszser olyan gazdag és terjedelmes lenne, mint az enyém: egyrészt mert tiszser annyit látott meg, másrészt mert tiszser akkora bátorsága és ömlékenysége van elmondani, amit látott és a látottakhoz hozzá-asszociált. Irigylem, de úgy mint a nagyurakat: nem szeretnék cserélni vele. Mily fárasztó lehet ilyen felfokozott életet élni!”

BÁRÁNY LÁSZLÓ

Korkép és transzcendencia *Kosztolányi és Camus mono-dialogusa*

Baka István emlékének

I. A változandóság világából

A történelmet illető kétely

Kosztolányi Dezső és Albert Camus a huszadik századi ember talán legtanulmányosabb gondolkodási irányát képviseli.

Nem az én feladatom a két nagyszerű író művészi erényeit ecsetelni, ezt már a kortárs kritikusok és az irodalomtörténészek is megtették. Jelentőségüket talán kevésbé méltányolták – minthogy az értékeknél gyakran nagyobb figyelmet szentelnek az újításoknak. Kosztolányi és Camus nem „modernül”, hanem értékőrző módon, a klasszikus világosság eltökélt híveként volt korszerű író. Nem kívánok esztétikai szempontú fejtegetésekbe bocsátkozni, még kevésbé elisméltetni az érvényes irodalomtörténeti megállapításokat. Mint gondolkodókat szeretném ezúttal megidézni Kosztolányit és Camus-t.

Nem ismerték, nem ismerhették egymás munkásságát. Kosztolányi Camus írói indulásának évében, 1936-ban meghalt, a francia pályatárs pedig legfeljebb az egyik regényéről tudhatott, a *Nero, a véres költő* német fordítása nyomán. Nézeteik közül a legtöbb mégis meglepően hasonló. A párhuzamosságok a független eredet tényétől nem kevésbé, hanem még inkább sokatmondók. A két személyiségen kívül a történelmi helyzetet is mélyen jellemzik, az emberi élet nagy kérdéseinek azonos korproblémákból kiinduló, következetes végiggondolásából adódnak.

A két író egy nemzedéknyi korkülönbség választotta el (Kosztolányi Camus apjával egy évben született, 1885-ben), a huszadik századhoz való viszonyukat mégis egyaránt az első világháború alapozta meg. Kosztolányinak korábban csak az előző századhoz volt tudatosult – nosztalgikus – viszonya: a szellem uralmának korát látta benne. A háború világszerte eszmei válságot ébresztett. Hívók tömegei bizonytalanodtak el az isteni gondviselést illetően, a liberálisoknak megrendült a politikai rendszerükbe, az emberi értelemben vetett bizalma. Kosztolányi az *Esti Kornél kalandjai*-ciklus *Barkochba* című darabjában vall erről: „a háború utáni nemzedék tagjai [...] feleslegessé vált életükkel fizetnek hadisarcot azért a véres dáridóért, melyet annak idején tudtuk és beleegyezésük

nélkül rendezett egy másik korosztály. [...] Ezek a fiatal emberek nem csalódotak. Csalódni csak az tud, aki valaha hitt. [...] Őnekik nem volt miből kiábrándulniuk. Sohasem érezték azt, amit mi, hogy a felnőttek okosabbak vagy becsületesebbek. Ők a világtörténelmet, s a belőle levonandó tanulságot a hírlapok vastag címbetűiből tanulták meg. Mégpedig alaposan. Nem is felejtették el soha.”¹ Camus az *Esti Kornél*hoz hasonlóan önéletrajzi jellegű, ugyancsak kvázi-regényében, a halála után harmincnégy évvel, csupán 1994-ben kiadott *Az első emberben* tárja föl, hogy hadiárva-mivolta érett felnőtt korában is meghatározó volt eszmélkedésére nézvést. Apja, akit meg sem ismerhetett kisgyerekként, el-esett a marne-i csatában, s ezért neki „apa nélkül kellett felnevelkednie”, megtanulnia „gyökerek és hit nélkül élni”.² A gyökértelenséget egyébként algériai francia kortársaival közös élményének tudta.

A század történelmének későbbi fejleményei: egyrészt a kommunizmus (Kosztolányi számára a Tanácsköztársaság, Camus számára a sztálinizmus), másrészt a szélsőjobb mozgalmak (a fehérterror, illetve a fasizmus) általános érvényűvé tágították a két író szkepszisét a történelemformáló szándékokat illetően. Kosztolányi az *Esti Kornél*ban így írt erről: „A háborúk és a forradalmak is megvannak szervezve, s ezért oly förtelmesen rútak és aljasak [...]. A példák azt bizonyítják, hogy az emberiséget azok vitték szerencsétlenségbe, vérbe és piszokba, akik lelkesedtek a közügyért, akik komolyan vették küldetésüket.”³ Camus rokon gondolata *Az 1957. december 10-i stockholmi beszédből*: „az író [...] per definicionem nem állhat ma azok szolgálatába, akik a történelmet alakítják: ő azokat szolgálja, akik elszenvedik a történelmet.”⁴ Az embernek azonban paradox módon Camus szerint mégis van rá módja, hogy beleszóljon sorsának alakulásába: „Azok viszik előre a történelmet, akik, adott pillanatban, fel tudnak lázadni ellene.”⁵

A huszadik század igen kedvező jelen- és jövőképpel indult, „»nagy idők«-nek nevezték a háború elején”,⁶ és némelyek a közelmúltig megőrizték optimista futurizmusukat. Nem művészeti irányzatot értek e kifejezésen, hanem a jövő diadalmas voltának olykor makacs, mindig csalóka előfeltevését, például a környezeti katasztrófával fenyegető évtizedeknek atomkorként, a tudományos-technikai forradalom koraként becézését. Camus szerint addig tart a jövőnk, míg „az atom is tüzet nem fog, és a történelem nem torkollik az ész diadalába és az emberi faj agóniájába”.⁷ Kifogásom természetesen nem a lelkialkatból vagy filozófiai megfontolásokból fakadó derülátás, hanem politikai számításokat szolgáló sugalmazása ellen van.

Még Európa-szerzte tartotta magát a többé-kevésbé naiv haladáshit – az a vélekedés, hogy ami új, az feltétlenül jó is –, amikor Kosztolányi és Camus igen illúziótlan bizonyítványt állított ki a maga modern koráról. Kosztolányi úgy látta, hogy „csodálatosan elvakult és csodálatosan alacsony században” él,⁸ „amelynél nem volt se szellemtelenebb, se sutább, se embertelenebb”.⁹ Camus

szerint a jelenkor „át akarja alakítani a világot, mielőtt még kiismerte, parancsolni akar neki, mielőtt megértette volna”, „korunk ilyen mélyre süllyedt”.¹⁰ Hasonló értelmű megnyilatkozásokat másutt is találunk műveikben, „futurista” jellegűt azonban nem. Amit Camus *A lázadó emberben* az orosz anarchisták öngyilkos terrorakciói kapcsán mond a jövőről – „az isten nélküli emberek egyetlen transzcendenciája”¹¹ –, azt saját eszmélkedésében nem helyezi történelmi távlatba. Csupán az egyéni elmúlás ellenében merít belőle erőt: „Némely, végeérhetetlen szelídséggel hömpölygő éjszakán segít, igen, segít meghalni a tudat, hogy utánunk is jönnek még hasonló éjszakák a földre és a tengerre.”¹²

A futurizmus irányába ható késztetések ellen Kosztolányit felvértezte az a meggyőződése, hogy sem az egyéni, sem a közös jövő nem látható előre. Verseiben erre utal a rövidke „vak” szó. Szemléletünk e korlátjával kevéssé törődik ugyan „az ifjúság, mely előre száguld, vak diadallal” (*Tömeg*), ám nyilvánvalóvá válik, ha valaki alaposabban körütekint „a század vak zűrzavarában” (*Európa*). A jövő átláthatatlan, a mindentudó „próféták” „a semminél is kevesebbet tudnak”,¹³ a célok követése illúziók kergetése. Az elidegenedés filozófiai elméletében nagyjából a francia forradalom óta számolnak vele, hogy a társadalmi cselekvés során szükségképpen mindig más jön létre, mint ami az emberek szándéka volt, ami pedig megvalósul, azt senki sem akarta. A haladás feltételezését Kosztolányi és Camus elveti (a magyar író határozottabban), habár álláspontjuk csak a létet illetően tagadó, a megismerésben látnak érdemi előrelépést. Kosztolányi Senecát beszélteti maga helyett: „Hogy haladunk-e, mint egyes bölcselek állítják, azt nem hiszem. Az őseMBER négykézláb mászott, én kocsin repülök [...]. De ez nem haladás. Mind a ketten egyet teszünk: megyünk. Az lenne a haladás, hogyha legyőzhetnénk önmagunkat, itt belül, belátás által, hogyha két édestestvér, ki az örökségen osztozkodik, nem gyűlölné meg egymást halálosan [...]. Erre nem tartom az embert képesnek soha.”¹⁴ Ami mégis reményt nyújt: fajunk „A folytonos önbírálat által pedig nevelő önismeretre tesz szert [...] melyre az ember egyáltalán képes.”¹⁵ Camus úgyszintén az egyoldalú racionalitást okolja a mélyreható fejlődés hiányáért: „Nem hiszek eléggé az észben ahhoz, hogy helyesljem a haladást vagy a Történelem bármiféle filozófiáját. De abban hiszek, hogy az ember szakadatlanul haladt előre sorsa megismerésében.”¹⁶

A jövő a nehezen ellenőrizhető ígérek tartománya. Kiváltképp a politikában, ahol is a rá hivatkozóknak tág teret enged a visszaélésekhez. Ha valaki a jelent mint megvalósult egykori jövőt szemléli, akkor ellenőrizhetőbbé válnak számára a prognózisok és a próféciaik. Vagyis tanul a történelemből. A kétely forrása mind Kosztolányi, mind Camus esetében a jelen mint egykori jövő világában érlelődött politikai tapasztalat.

A politika. Lázadás

Eredendően mindketten idegenkedtek a „történelemtől”, tartózkodtak a közélettől, a politikától. „Csak az örökkévaló dolgokról volt véleményem” – fejezte ki tiltakozását a Kosztolányit tolmácsoló Seneca, amiért nézeteit firtatták „erről vagy arról a politikai kérdésről”.¹⁷ Camus-t a biológiai lét varázsa, a délies természet jobban vonzotta, mint a társadalmi jelenségek. „A történelem nem magyarázza meg sem a természetes világegyetemet, amely előtte létezett, sem a fölötte lévő szépséget” – utalja Camus a történetiséget az őt megillető helyre.¹⁸

A huszadik század nem engedte meg nekik sem, hogy hajlamaik szerint elmerüljenek az időtlenség élményében. Egyaránt úgy érezték, hogy szándékaikkal ellentétes független erő taszította őket a politikai, illetve a történelmi cselekvés színpadára. Kosztolányit csak egy kiábrándító epizódszerep erejéig, amikor is a kommün bukását követő úgynevezett keresztény kurzus idején készületlenül érte, hogy – mint ugyancsak Senecával mondatja – állást foglalni, „gondolkozni kényszerítettek, mert számomra sem volt kegyelem”.¹⁹ Camus az ellenállás idején, akkor már évtizednyi politikai múlt, rövid, kijózanító kommunista párttagság és a párttal való szakítás után csak a külső nyomásnak, a német megszállásnak tulajdonította bekapcsolódását a világ formálásába, vagyis az antifasiszta mozgalomba. *Levelek egy német baráthoz* című művében írta a fiktív címzettnek: „haboztunk [...]. De maga megtette, amit kell, beléptünk a Történelembe”. Egy 1957-es nyilatkozatának tanúsága szerint később sem érzett másképp: „Mára már tökéletesedtek a zsarnokságok, nem tűrik el sem a hallgatást, sem a semlegességet. Mellettük vagy ellenük, a szájnak szóra kell nyílnia. Hát legyen, de én ez esetben ellenük szólok.”²⁰

Éleslátásuk és elfogulatlanságuk megvédte őket attól az illúziótól, hogy az úgynevezett jobb-, illetve baloldalról levont kiábrándító tanulságok csak egyik vagy másik irányzat velejárói volnának. Mintha az egyik méltatlanságából a másik igaz volta adódnék, vagy akár igazolása következhetnék. Ítéletüket általánosított formában is megfogalmazták: „Az erőszak minden rendszerben megtalálja a maga ürügyét”,²¹ illetve „mindig eljő a pillanat a történelemben, amikor az illetőt, aki azt meri mondani, hogy kétszer kettő négy, halállal büntetik”.²² Az itteni beszédes részleteken kívül számos más helyen is nyomatékot adtak pártatlan állásfoglalásuknak.

A két író készítette látélet egybevágó. Személyiségük különbsége azonban eltéréseket is eredményez. Kosztolányi, noha nem tagad meg minden megértést a politikai irányzatoktól, rezignáltan elveti az értelmes közéleti cselekvés lehetőségét: „Nem is akad olyan politikai rendszer, amelyben ne lenné valami különösen nemeset és megszívlelendőt. – Mindössze az a baj, hogy mihelyt megvalósítják őket, olyan gyarlók és tökéletlenek lesznek, mint az emberek, akik megvalósították.”²³ Camus a heroikus pesszimizmus jegyében mégis hajlamos

a történelem sodrába kapcsolódni: „Tudom, hogy nincsenek győztes ügyek, ezért a veszített ügyeket kedvelem: ezek egész embert kívánnak.”²⁴ Camus nagy regénye, *A pestis* e szempontból tanulságos összehasonlításra ad alkalmat a világirodalom egy másik nevezetes járványábrázolásával, Defoe *A londoni pestisével*. A diadalmas angol polgári forradalom korának írója olyan hős mezét öltötte magára naplószerű regényében, aki noha mély részvétellel szemléli szegények, gazdagok tengernyi szenvedését, és tisztelettel szól a városi hatóságok önfeláldozó kitartásáról, a tehetetlenség érzésén mégis alig tud túllendülni. Amikor egészségügyi felügyelővé teszik, jellegzetesen polgári módon, pénz bevetésével szabadul a veszélyes feladattól, mást állít maga helyett fizetségért a posztra. Ezzel szemben Camus hőse és alakmása, Rieux doktor önkéntes egészségügyi alakulatokat szervez, vagyis beveti magát a pestis – tudjuk: a fasizmus – elleni küzdelembe. Azt csak találgathatjuk, vajon Kosztolányi mennyire őrizte volna kívülrállását, ha megéri az elszabadult fasizmust. Amit írt, az esztétikai-lélektani síkon, nem pedig társadalmi-politikai cselekvésben ható szolidaritásérzésről tanúskodik. E tekintetben – noha a fatalistáktól elhatárolta magát, ugyanis a véletlenül látta az igazi kormányzó erőt²⁵ – közelebb állt a sorsszerűségben gondolkodó Defoe-hoz, mint a helytállás példáját nyújtó Camus-höz. Ez gondolatrendszerük néhány számottevő különbségének egyike.

Amikor a társadalmi-politikai cselekvéstől elhatároltam Kosztolányi magatartását, akkor a „politikai” jelzőre kívántam helyezni a hangsúlyt, nem pedig a „cselekvés” szóra. Az írók részéről maga az írás is cselekvés, ebben kifejeződő szolidaritásuk tehát cselekvő szolidaritás. Gyakorlása nem kevésbé nehéz, mint a kinti valóságban tevékenykedni. Ezt igazolja Kosztolányi életműve is. Miután 1919-ben az Új Nemzedék-beli *Pardon*-rovatban nem éppen ízléses támadásokat intézett a bukott kommün idején szerepet vállalt baloldaliak ellen (halott orosz-lánba rúgott), rá kellett ébrednie, hogy lépegetése a politika színpadán elvszerűtlen volt. Prózájának gondolati ívét követve lépésről lépésre tanulmányozhatjuk azt a benső küzdelmet, amelyet szavai hitelének elsősorban önmaga előtti, maradéktalan visszaszerzéséért folytatott, s amely csak 1926-ban engedte meg neki, hogy közvetlenül politikai vonatkozású tárgyhoz nyúljon, *Édes Anna* című remekművű regényének végérvényes megfogalmazásában. Korábban, a Ferenc József-i békeidőkben sok tekintetben ábrándokra hagyatkozó szecessziós világot épített. Regényei a valóságelvű szemlélet kiküzdésének állomásai. Az 1921-es *A rossz orvos* egy házaspár közös önbecsapásának ábrázolása, a *Nero, a véres költő* önkritikus kísérlet a valósággal való szembenézésre, a *Pacsirta* és az *Arany-sárkány* a realitás kényszerű tudomásulvételének regénye, míg végül az *Édes Anna* a kíméletlen őszinteség programjának teljes sikerrevitele. (Novellisztikája is követi ezt a fajta logikát.) Ocsúdását a baloldali és – Szabó Dezső személyében, akiről Neróját mintázta – a jobboldali radikálisok indították el azzal, hogy köpönyegforgatást olvastak a fejére. Az összeütközést Kosztolányi nem mint az

egyik-másik oldallal, hanem mint az egész politikával való végzetes konfliktust raktározta el tapasztalatai között.

Camus hasonló bonyodalomba került a baloldali politikai erőkkal. Ezek azt még elnézték neki, hogy 1937-ben kilépett a kommunista pártból. (Kedves tanára az algéri egyetemen, Jean Grenier tanácsolta neki mint proletársorú tanítványának 1934-ben a belépést, mondván: minél korábban kiismeri a mozgalmat, annál hamarabb jut túl rajta.) 1951-ben megjelent *A lázadó ember* című nagyszabású esszéjére azonban már nem volt bocsánat. A Moszkva-barát francia értelmiségiek (mint Simone de Beauvoir *Mandarinok* című, Camus alakját némiképp önkényesen megjelenítő könyve is tanúsítja) az ötvenes években meglepően befolyásosak voltak, gyakorlatilag meghatározták az értelmiségi közvéleményt. A létező szocializmus sztálinista gyakorlatának kérlelhetetlen kritikája ellenében nem találtak érveket. A totalitárius rendszerről érkező hírek elhallgatására vagy bagatellizálására építő stratégiájuk védtelen volt Camus leleplezéseivel szemben. Csak a szitkok maradtak számukra eszközül, illetve a kiátkozás. Az 1956-os magyar szabadságharc és leveretése hiába tette nyilvánvalóvá az úgynevezett létező szocializmus terrorisztikus voltát, a hangadó francia értelmiség nem tartott Camus-vel a magyar ügy melletti kiállásban. A kommunista szimpátiájú baloldal évekre megfagyasztotta a légkört körülötte. Későbbi, részben önvizsgálati jellegű regényei, *A bukás* és *Az első ember* e helyzetből is merítettek indítékokat. S hogy Camus-ben se csak az egyik oldallal való nézeteltérésként, hanem általában a politikával kirobbant konfliktusként tudatosuljanak az események, ahhoz hozzájárult az algériai függetlenségi mozgalom színrelépése is. Mint algériai származású nem tudott mindenben a franciák elvárásai szerint állást foglalni, s mint francia képtelen volt az arab igények kizárólagos elfogadására. *A bukás*ban Clamence szájából elhangzik egy mondat, amely bár a világháború idejére vonatkozik, áttételesen alighanem Camus-nek az algériai függetlenségi mozgalom kibontakozásakor szerzett tapasztalataira is utal: „Afrikában a helyzet nem volt egészen világos, úgy láttam, az ellentétes pártoknak egyaránt igazuk van, és így én mindegyiktől távol tartottam magamat.”²⁶ Tartózkodása mindkét oldal szemében gyanússá tette.

Egy írónak a politikával kapcsolatos, a fenti tapasztalatokon nyugvó beállítódását mindketten közvetlenül a pártokhoz való viszonyként fogalmazták meg. Kosztolányi 1933-ban írta: „Semmi okom sincs megtagadni hitemet ezekben a mostoha időkben. Az elefántcsonttorony még mindig emberibb és tisztább hely, mint egy pártiroda.”²⁷ Camus *Az 1957. december 14-i előadásban* fejtette ki, hogy „nem szolgálhat a szépség ma sem, főleg ma nem, egyetlen pártot sem. [...] Az egyetlen elkötelezett művész az, aki nem utasítja el a küzdelmet, de azt igen, hogy hivatásos hadseregbe lépjen be.”²⁸ Látható, hogy a pártoktól történő elhatárolódás közös volta mellett a társadalmi harcokhoz való viszonyulásban lényeges eltérés is jellemzi kettejük felfogását.

Társadalomszemléletük mindazonáltal egy igen érdekes párhuzamosságot is tartalmaz. Mind a középosztálybeli Kosztolányi, mind a plebejus származású Camus értékforrást látott a társadalomnak nem csupán az egyik vagy a másik, hanem mindkét pólusában. Kosztolányi vallomásos hangon szól e kérdésről: „Szívesen bevallom azt is, hogy értelmemhez sokkal közelebb áll a parasztság és a főrangú osztály egymáshoz igen hasonló, hűvös, okos, szólamtalan önzése, s a munkásság friss életkedve. De véremhez a középosztály van közelebb.”²⁹ Másutt a primitív és a kifinomult kultúra dimenziójába illesztve ír erről a hasonlóságról: „Az ősemberi s a főúri morál közelebb van egymáshoz, mint a polgári.”³⁰ Camus is a polgári társadalom kapitalista valóságát, a burzsoá típusember világát illeti bírálattal. „A nép és az arisztokrácia, minden civilizáció két forrása [...] korunk mesterkelt társadalmá ellen foglalt állást.”³¹ Elmarasztaló véleményét a „kalmártársadalom” kifejezésben sűrítette.³² Ebből nem következik, hogy a polgári demokráciát rosszabbnak tartotta volna a létezett szocializmusnál: ez utóbbiban mint totalitárius rendszerben látta a nagyobbik rosszat. „A Nyugat gyengéinek száma végtelen, bűnei s hibái nagyon is valóságosak” – fejtegette *Az a nap, amikor Kádár rettegett* című, 1957-es beszédében. „Mégsem feledhetjük el, hogy egyedül mi vagyunk birtokában a tökéletesedés és az emancipáció képességének, ama képességnek, melynek forrása: a szabad szellem.”³³

A társadalmi kérdéseken kívül a nemzetiekhez is egészen hasonlóan viszonyult a két író. Idegen volt tőlük a nacionalizmus. Kosztolányi számára oly nyilvánvaló volt magyarságának és az egyetemességhez tartozásának együttes vállalása, hogy egyaránt elutasította a „hazafias szólamokat hangoztató” és „az emberiség egyelőre homályos, fölöttébb tisztázatlan ügyét” szorgalmazó türelmetlen közösség agitációját.³⁴ Camus is a patriotizmust választotta a nemzeti elfogultság helyett: „túlságosan szeretem a hazámat ahhoz, hogy nacionalista legyek”.³⁵ Az is közös a magatartásukban, hogy a nemzethez tartozás egyébként természetes tényét csak kivételes alkalommal, a fenyegetettség állapotában, a *Lenni vagy nem lenni*³⁶ kérdésének felmerülésekor érezték kötelességüknek hangsúlyozni. Kosztolányi az ország feldarabolásának árnyékában intett, hogy „Senki a magyar hazát e zord fürgetegben el ne hagyja”,³⁷ és a trianoni tragédiát követően adott hangot „egy nép ki nem szakadható halálordításá”-nak.³⁸ Majd jó egy évtizeddel később, már nagybetegen, a magyarságérzését gyönyörűen megörökítő *Életre-halálra* lakonikus soraiban, „Mint akit égő szókra gyújt föl a halál”, vallott honfitársainak a sorsközösségről: „Kuckóba, sáncba, rongyba, harcos / feletek.” Camus a francia polgári lakosság biztonságát sem szavatoló algériai függetlenségi mozgalom törekvései láttán ébredt rá, hogy a kivándorlás, a nyomtalan felszívódás, a „végleges névtelenség” fenyegeti az észak-afrikai franciákat, s e veszély ellenében ottani kortársainak meg kell erősíteniük közösségi összetartozásuk tudatát, „meg kell tanulniuk mások, az előttük járó s a most kieb-

rudalt hódítók számára is megszületniük, el kell ismerniük, hogy vérségi és sorsbéli kötelék fűzi őket össze”.³⁹

Az eddigiek után érthető, hogy úgynevezett forradalmi mozgalmak vagy akár csak ideológiák nem ejtették foglyul őket. A társadalommal szembeni elégedetlenségük kifejeződéséként a lázadás attitűdje maradt számukra. Kosztolányinak erről legszebben valló nagy versében, a *Számadásban* olvashatjuk: „Borzaszt a forradalmár, / kinek a falba koppan szelleme, / s fia holttestén az anya”. A lázadás mint szellemi erő nem torkollik erőszakba, de így is hatalma lehet, mert „hatalmas”: „elégedettek hangos lelki vádja [...] örök, hatalmas ellenvélemény”. Kosztolányi egyik erkölcsi értelemben kifogástalan regényalakját, Glück Lacit így jellemzi az *Aranysárkányban*: „Maga a tiltakozás volt ez a fiú”, mégpedig éppen az erőszak ellenében volt az.”⁴⁰ Camus a forradalmi eszmerendszer cáfolatának szentelte *A lázadó ember* című könyvét, azzal a tanulással, hogy míg szükségszerűen „Minden forradalmár elnyomóként vagy eretnekként végzi”,⁴¹ a lázadók megőrizhetik erkölcsi azonosságukat. Őket nem annyira külső célok, inkább benső indítékok vezérik.

Ambivalencia

Elfordulásuk az intézményesült politikai irányzatoktól logikusan vezette Kosztolányit és Camus-t a lázadó ember álláspontjához. Ez azonban nem jelenti azt, hogy minden tekintetben csak elutasításra voltak képesek. Sőt, paradox módon mindketten úgyszólván szenvedtek attól, hogy részrehajlás nélküli viszonyulásuk az eltérő felfogásokhoz nem föltétlenül egyenlő távolság tartásából fakadt, hanem olykor egyenlő közelség érzéséből. Ez a bonyolult kettős kötődés, kettős taszítás, amelyet szemléleti ambivalenciának nevezek, Kosztolányinál többek között Seneca önvizsgálata során fogalmazódik meg: „Más hite nem volt, mint az írás, s meggyőződése, mely a folytonos gondolkodásban és tépelődésben végképpen megingott, mindig afelé hajolt, akivel beszélt.”⁴² Kosztolányi talán túlzott szelidségének is szerepe lehetett e hajlékonyságban: „Én általában nem tudok senkire se haragudni. Megvetni se tudok senkit.”⁴³ Camus először *Caligula* című drámájában érintette ezt a kérdést, ahol a zsarnoköléstől visszarettenő Scipio szájába adta a következő szavakat: „Ha megölném, félek, vele éreznék. [...] én nem tudok választani. Mert azon kívül, ami nekem fáj, az ő fájalmát is érzem. Vesztetem, hogy mindent megértek. [...] Senkinek – soha többé senkinek nem tudok igazat adni!”⁴⁴ Az érett író elutasítja az azonosulást az effajta lefegyverző együttérzéssel. Scipio kérésére, tudniillik hogy próbálja megérteni a császárt, Chaerea így válaszol: „(változatlan gyengédséggel) Nem szabad, Scipio.”⁴⁵ Úgy vélhetnénk, Camus-tól eleve idegen volt Scipio határozatlansága. Ennek azonban ellene mond *Az első ember* végén közölt szűkszavú *Jegyzetek, vázlatok* egyike. E könyvében Jacques néven önmagáról – pontosabban hajdani önmagáról – vall az író: „Jacques eddig minden áldozattal szemben szolidárisnak érezte magát, most rá-

jön, hogy a hóhérral is szolidáris. Szomorúsága.”⁴⁶ S azt is megtudhatjuk e könyvből, hogy az ambivalenciát fenntartó, agressziómentes érzelmi beállítódás nem csupán mint gyermeket jellemezte Camus-t (és egykori barátait, akikről ebben a részletben szól): „Ugyanis nem utáltak senkit, amiből aztán sok bajuk származott felnőttkorukban, abban a társadalomban, amiben élniük kellett.”⁴⁷ A pártosodott világ nehezen tűri az érdekharcoktól távol maradókat. A *Nero, a véres költő* lapjain Kosztolányinak a politika természetére vonatkozó egyik legkeserűbb üzenete, hogy a zsarnoksággal való összeütközésben a tiszta lelkű, önös érdekektől mentesen gondolkodó Britannicusnak kellett elsőként pusztulnia.

A kétkedés természetéhez tartozik, hogy amennyiben őszinte, önmagához sem viszonyulhat egyértelműen. Mindkét író hánykódott a kétely és a bizonyosság lehetőségének elfogadása között. Kosztolányi akkor látott viszonylag több kivetnivalót az ambivalens szemléletben, amikor szinte módszeresen körüljárta, a Nero-regényben, majd később az *Esti Kornél*-ciklusban. A tüzetes vizsgálódás felszínre hozta többek között azt, hogy a tárgyilagosság másokban a köpönyegforgatás gyanúját ébreszti, az egyenlő távolság tartása gögös elkülönüléssel párosulhat, a válogatás nélküli megértés „minden magasztos és aljas szempont” azonnali elfogadásával járhat.⁴⁸ Esti-Kosztolányi lázadó énje azt is kifejti, hogy „szükségem volna [...] pillérre és korlátra, mert lásd, szétbomlok”.⁴⁹ Camus Chamfort kapcsán bírálta a választási lehetőségeket szűkítő ambivalenciát: „Azt hitte, hogy a jellem a tagadással határozza meg magát, noha vannak esetek, amikor a jellemnek tudnia kell igent mondani. Hogy is képzelhetnénk el olyan felsőbbrendűséget, amely elkülönül az emberektől?”⁵⁰

A szkepszis meddő formájában döntésképtelenségre vezet, termékeny változata viszont a kompromisszumkészség. Kosztolányi ez utóbbit dicsérte, óvatos derűlátással: „Azt tapasztaltam, hogy ami kevés nagyszerűség, igazi hősiesség, igazi jóság van ezen a földön, az mind kiegyezésekből, apró és bölcs engedményekből, megalkuvásokból tevődött össze. A többi maszlag.”⁵¹ A megegyezésességét jótékonyan szolgálják a Kosztolányi által becsült erények, az „elfogulatlanság”,⁵² a pártatlanság.⁵³ Amit Camus „igazságtalan, vagyis következetes gondolkodás”-nak nevez,⁵⁴ az minden bizonnyal az éremnek csupán az egyik oldalára tekintő, tehát nem ambivalens megközelítés. De mert legtöbbször egyidejűen nem, csak egymás után tudják figyelembe venni az eltérő szempontokat, „egy jól megírt gondolkodástörténet megbánások története volna”.⁵⁵ Hogy mennyire ritkán találkozhatunk elfogulatlansággal, arra vonatkozóan Kosztolányi kínál egy adalékot. Ha hihetünk keserű vallomásának, 1915-ben senkire sem támaszkodhatott ilyen törekvésében: „Kihez van tulajdonképpen közöm? Én senkinek érdekeit nem védem, akik – érte cserében – szerethetnének és magukénak vallhatnának. Nem írok [...] a zsidók érdekében vagy a keresztények érdekében. Mi tűrés-tagadás, ezen az éjszakán fáj, hogy egészen egyedül állok a pesti aszfalton. Ne köntörfalazzunk: egyedül állok a földgolyón.”⁵⁶ A teljes

egyedüllet természetesen túlzás, hiszen például a Nyugat táborában is többeket jellemzett a csoportérdekek fölé emelkedő gondolkodás. Vagy az egyedüliség itt nem jelent statisztikai kérdést, hanem csak emberi magárahagyottságot? Lehet, hiszen az *Édes Anna* példaszerűen etikus hősetől, a sztoikusan keresztényi Moviszter doktortól is „elhúzódtak” a bírósági tárgyalás résztvevői. Ám „Moviszter ezt nem bánta. Ő voltaképp nem is tartozott közéjük. Nem tartozott se hozzájuk, se másokhoz, mert nem volt se burzoá, se kommunista, egy párt tagja sem, de tagja annak az emberi közösségnek, mely magában foglalja az egész világot, minden lelket, aki él és élt valaha, eleveneket és holtakat.”⁵⁷

El kell ismernünk, hogy személyes oldalát tekintve az ambivalens látásmód nem éppen szerencsés: nehéz tehernek bizonyul. Jóval könnyebb egyértelmű, helyesebben egyoldalú tájékozódással élni. Objektíve azonban nem válaszolható meg az a kérdés, hogy vajon a pártatlanság jó-e vagy sem. Egyszerűen tény azok számára, akik gondolkodásuk mikéntjét nem rendelik alá az egyedi helyzeteknek, az adott pozícióknak, még csupán lélektani nyereség végett sem. Ha akarná valaki, sem tudná egy elhatározással levetkőzni az elfogulatlan ítéletalkotás szokását. Amint ugyanis a kétkedés önmagára is kiterjed, és ezáltal a biztos ismeret igénye felé terelne, máris ambivalensen kell viszonyulnia önmaga önkritikus voltához is, s e megkérdőjelezésnek folytatódnia kell oda-vissza a végtelenségig. Ez pedig sehová sem vezet. A kétely és a bizonyosságvágy e törvényszerű hullámmozgása miatt az egész kérdés kikerül az ellenőrizhetőség tartományából. A továbbiakban mindennek csak a viszonylagosság jegyében fogant, illetve agnosztikus következményei lehetnek. „Ha ellentmondok valakinek, nem teszek egyebet – írta Kosztolányi –, csak arról vitatkozom, milyen az ő szemlencséje és milyen az enyém.”⁵⁸ Itt már hallgatnia kell annak, aki bölcs akar maradni. Ugyancsak Kosztolányi felismerése szerint: „Ha valamiről sokat tudunk, akkor hallgatunk. Csak a műkedvelők biztosak és bőbeszédűek. A teljes tudás – a külsőségekben – fölöttébb hasonlít a teljes tudatlansághoz.”⁵⁹ Camus szintén eljutott a hallgatás bölcsességéhez: „Aznap elfogadtam a világot olyanak, amilyen, tudomásul vettem, hogy ami jó benne, az egyúttal kártékony, és gáztettei egyúttal üdvösek is. Aznap megértettem, hogy két igazság van, és az egyiket sohase szabad kimondani.”⁶⁰ E *Fedélzeti napló* alcímet viselő, általában Camus leglíraibb esszéjének tartott írás rezignált gondolatát talán mint csupán „aznap”-ra érvényes, a tengeri vihar keltette szubjektív reflexiót tekinthetjük. Ámbár *A lázadó ember* kavarta korábbi viharának is szerepe lehetett a megfogalmazásában. (Két évvel annak megjelenése után született, 1953-ban.) Egyébként Camus szintén ahhoz igyekezett tartani magát, amire Kosztolányit is figyelmeztették a tapasztalatai, hogy tudniillik vagy mindkét „igazságról” hallgatnunk kell, vagy egyaránt ki kell mondanunk őket. (Még ez utóbbi esetben sem akarja mindenki meghallani a teljes üzenetet, s így is keletkezhetnek oldaliságról szóló legendák.)

A rivális irányzatok mindegyikétől való elhatárolódással óhatatlanul bíralták magát a versengést is. Nem a pusztá tényét, hanem a társadalom életében betöltött vezérszerepét. A mindent és mindenkit maga alá gyűrő versenyelvet. Kosztolányi *Sakk-matt* című novellája azt sugallja, hogy az embertelenségig feszülő versenyben a vesztes és a győztes egyaránt áldozattá válik. Camus így fogalmazta meg e humanista felismerést: „éppoly keserves legyőzni valakit, mint legyőzetni”.⁶¹

Hívei szerint a versenyelvűség összhangban van az erkölccsel, mégpedig egy olyan változatával, amelyet teljesítményetikának nevezhetünk. Kosztolányi és Camus azonban másféle morális nézetrendszert épített fel.

Etika

A végsőig következetes szkepszisnek nemcsak a kételyre, hanem magának a kétkedőnek a személyére is ki kell terjednie.

Kosztolányiról tudjuk, hogy a *Nero, a véres költő*ben önnön lelkiismeretét is megvizsgálta. Britannicus és Seneca alakjában ideális és reális énjét szembesítette. Ekkor azonban botlásainak csupán a mentségét találta meg, végleges elkerülésük felől csak jóval később érezte magát bizonyosnak. Érdekes adalék lehet ehhez, hogy még az *Édes Annában* is (amelynek pedig a záró fejezetében végérvényesen a múlt süllyesztőjébe utalhatta a kétkulacsosságára vonatkozó találgatásokat) lappang egy alig-alig tetten érhető fenntartás személyének a könyv tárgyában való illetékességével kapcsolatban. Vajon hiteles, pártatlan tanú lehet-e az úr-szolga-viszony kérdésében? Lehet-e az bárki, ha valamennyire is érintett a kérdésben, akármelyik oldalról? Ez az aggály azonban vélhetően nem korábbi események talaján alakult ki, hanem emberi habitusának folytonosságából fakadt. Közelebről (korabeli szóhasználattal) „úriemberi” mivoltából, amely mint középosztálybeli születésűnek voltaképpen öröksége volt. Annak ellenére is, hogy a kasztjelleg vállalását következetesen elutasította: „Fáj, hogy a kis cseléd ott a konyhában most talán úr-nak gondol, és ezzel vétkezik ellenem.”⁶² – „Magamat pedig, mióta élek, embernek tartom, nem úriembernek.”⁶³ Tudnunk kell, hogy az *Édes Anna* nevei sokatmondóan beszédesek. A címadó családnév például olyannyira nem alkalmi lelemény, hogy már a *Pacsirtában* kezdett formálódni, ahol esetlen cseléd lányoknak és darabos bakáknak a mocsos korzón szövődő idilljéről jegyezte meg az író: „Ebből az érdesből azonban valami édes születhetett.”⁶⁴ A hasonló hangzású, ellentétes jelentésű szópár a *Színésznő a ravatalon* című versparódiában is felbukkan: „»Édes« – még most is illik rája: »Édes«, / hogy fekszik itt az érdes lepedőn”. E kontraszt felől nézvést a regény címében, mint utóbb negtudjuk, a szelíd cseléd lány öntudatlanságából előtörő valamely „érdes” cselekedet, akár a gyilkosság fenyegetése is benne rejlik. (Az „édesanya” és az „adna” ígéretes képzettársításával együtt, amelyekre férjéről írott könyvében Kosztolányi Dezsőné felhívta a figyelmet.) A házigazda

neve Anna elemi erejű tiltakozását váltja ki: „Amikor [...] egy reggel véletlenül meghallotta, hogy az urat Kornélnak hívják, érezte, hogy ezen a helyen nem bírja ki sokáig.”⁶⁵ E mondat jelentőségét Kosztolányi énképe szempontjából akkor érezzük, ha meggondoljuk, hogy az író alakmása meglepő módon az itt korántsem rokonszenvesnek mutatkozó nevet viseli majd áttételes önéletrajzi művében, az *Esti Kornél*-ciklusban.

Camus is két könyvet szentelt programszerűen az önismeretnek, s ő is a politikai (közvetlenül az úgynevezett forradalmi) erővel kirobbant konfliktusa után. A már említett *Az első ember* előtt *A bukás* lapjain nyújtott egy ugyancsak áttételes jellemrajzot önmagáról. Az ezzel kapcsolatos, következő idézet a Camus pályaképét megrajzoló Roger Grenier könyvéből való. „Amikor Clamence azt mondja nem kis iróniával: »Volt egy szakterületem: nemes ügyek, amikért síkra szálltam«, akkor az író t látjuk e mondat mögött, akit megszedít az igazság bajnokának, a gyóntatóatyának, az erkölcsprédikátornak a szerepe, melyet a megelőző esztendőben betöltött, és aki most kételkedik saját őszinteségében. [...] Camus nem irgalmaz önmagának, és igenis rámutat, hogy »milyen kétszínű az ember«.”⁶⁶ A szigort azonban, amely ebben az ítéletben megnyilvánul, nem egyedül az író személyes ügye indokolja, hanem egy jellegzetes kortárs értelmiségi csoport magatartásának mérlegre tétele is. Korábban Camus szintén szorosán kötődött ehhez a Sartre körül tömörülő, részben egzisztencialista, részben baloldali csoporthoz. Amit az erkölcsbírói beállítódásról, a „kétszínű“-ségről mond Grenier, az talán nem is annyira Camus – túlzó – önkritikáját, mint amennyire a korábbi körükhöz tartozókra vonatkozó bírálatát tolmácsolja. Mindazonáltal Kosztolányi és Camus további, egybevágó erkölcsi eszmefuttatásai fényében szükségszerű kiindulásnak kell látnunk tulajdon szavaik morális hitelenségének a legkisebb engedmény nélküli megkövetelését.

Etikai felfogásuk sarkalatos pontja ugyanis annak a helyzetnek a feltétlen elutasítása, amikor valakinek a tettei gyarlóbbak, mint a szavai, hangoztatott elvei. Vagy ami ugyanaz: fennen hirdetett nézetei tetszetősebbek, mint gyakorlati cselekedetei. Kosztolányinak a politika világát illető ellenérzései is jórészt onnan eredtek, hogy abban az ilyen helyzetek a jellemzők. A politikusok többnyire a közjót szorgalmazó, kötelező szólammal leplezik az önös érdeket – amelyet Kosztolányi *Falragaszok* című, maró satírájában leleplez. A Szürke párt plakátját mintha az *Esti Kornél* „becsületes város”-ában olvasnánk: „Mi nem vagyunk alkalmasak semmi alkotó munkára, ezért embertársaink irányítására vállalkozunk.”⁶⁷ Amilyen mértékben ellentétes a politika az őszinteség szellemével, olyan mértékben hiteltelen erkölcsileg. Kosztolányi szemében kezdettől a legtaszítóbbak voltak az „aljas ösztönök, a hipokrizisek”,⁶⁸ vagyis a megjátások, a hazug megszépítések. Saját botladozása-botlása a politika színpadán gyötrőn fontossá tette számára, hogy véletlenül se vétkezzék fedezet nélküli szavakkal. Nehogy az „álszentség, hitvány keleti álszentség”⁶⁹ veszélye fenyegetse.

Hogy erkölcsi igényességét a homo moralis ellentétének beállított homo aestheticus hitvallásával párosította,⁷⁰ ez eleinte megtévesztett némely elméletírókat, irodalomtörténészeket, akik kellő kritika nélkül visszhangozták a dacos önmínősítést. Dacon itt azt értem, hogy amoralitásának politikai körök által 1919 után hangoztatott vádjára mintegy büszkén rábólintván: „vasgerinccel vállalja gerinctelenségét”,⁷¹ a további erkölcsi megítéletesnek kívánta elejét venni. (Az igazsághoz tartozik, hogy 1936-os, a pálya mérlegét megvonó cikkében Babits is sokallotta Kosztolányi gondolkodásának a tényszerű körülményekkel való megalkuvását.) Kosztolányi érvelése szerint tetteink hiteles mércéje a szépség. Ha például az író megtagadta volna korábbi nézeteit, az nem etikai szempontból lett volna kifogásolható, hanem „Rút lett volna.”⁷² „A bölcs az életben nem az igazságot keresi, hanem a méltányosságot és emberiséget, s nem aszerint ítélkezik, hogy valami igazságos-e, hanem hogy szép-e.”⁷³ Az erkölcstelenségtől azonban éppúgy elhatárolta nézeteit, mint a pejoratív értelmű homo moralis gondolkodásától, aki „szigorú [...] kegyetlen önmagához és másokhoz [...] követelődző, egyoldalú, korlátolt [...] mindig háborúkat indít, forradalmakat szervez, máglyákat gyújt, akasztat, önsanyargatásra, állati robotmunkára kényszerít milliókat, egy szebb jövő ígéretével, melyet még sohase váltott be”.⁷⁴ A homo aestheticus eszméje – és Kosztolányi személye – iránti ellenérzéseket nem is annyira az erkölcs, mint inkább a világmegváltó ideológiák féltése táplálta. Az úgynevezett erkölcs emberével „szemben nem a homo immoralis áll, nem az erkölcstelen ember [...]. A homo moralis ellentéte és ellenképe, gyökeres tagadása a homo aestheticus, az önmagáért való tiszta szemlélődés embere.”⁷⁵ Nem arról van szó, hogy Kosztolányi ne ismerne amorális viselkedést, vagy hogy a szépség embere egy kétpólusú magatartási skálán a homo moralis helyét venné át. Harmadik lehetőségként csatlakozik ez utóbbi és a homo immoralis mellé. A pályatársak tudták, hogy a homo aestheticus megnevezés etikai tekintetben kényes embert jelöl. Karinthy Frigyes már nekrológiájában így értette a kifejezést, s ez az értelmezés a Kosztolányiról tanulmányt író Rónay György, Keresztury Dezső, Vas István számára is kezdettől nyilvánvaló volt. (A nyolcvanas években azután átment az irodalomtörténeti köztudatba.) Kosztolányi a homo moralis hibájának nem a normakövetés szokását látta, hanem az erőszakos normaállítást. Úgy mondanám, hogy a homo aestheticus azt cselekszi, amit helyesnek tart, a homo moralis pedig azt tartja helyesnek, amit cselekszik. Kosztolányi igenis ismert „erkölcsi magaslat”-ot, de e kifejezésnek elválaszthatatlan jelzője nála az, hogy „nem hazug”.⁷⁶ Meggyőződése szerint az író egy „magasabb törvénykönyv” nevében ítél, „mely nemcsak a bűnt, hanem a mulasztást és szépséghibát is megtorolja”.⁷⁷ Pozitív formában is kifejtette, hogy eszménye az erkölcsi szólamok nélkül gyakorolt jóság, amikor is a mérleg a tettek oldalára billen: „Nem kell könyvtárakat összeírni, hogy halhatatlanok legyünk. Elég egy mozdulat, elég megsimogatnunk egy árva gyermek fejét, amikor senki sem látja, elég egy

ajándékot odadugnunk a sötétben, elfordított arccal. Semmi sem vész el. Csak igazán kell érezni és dolgozni. [...] Nem a nagydob a halhatatlanság. – A halhatatlanság a szeretet.”⁷⁸

Camus mindkét fenti kérdésben, az álszentség kerülésének követelményével és az etikus cselekvés esztétikai ismérvének felvetésével is Kosztolányihoz hasonlóan gondolkozott. A *Közöny* főszereplője, Meursault valójában nem a megokolatlan gyilkosság büntetéseként került a vesztőhelyre, hanem azért, mert bírától, a társadalomtól és önmagától elidegenedve nem vállalta a megbánásnak a könnyen elnyerhető megbocsátás fejében elvárt megjátszását, a hazug színlelést. Ez a negatív magatartás sajátos módon egy abszurd, a részvételtől távol eső morális hajthatatlanságot takar. Camus jóval felemelőbb regényében, *A pestis*ben olvashatjuk az alábbi jelentőségeltjes mondatot, amikor Rieux doktor így tudatosítja magában világnézeti vitapartnerének, a szószékről a szenvedőket eleinte vigasztalás helyett ostromozó Paneloux atyának az áldozatokkal, az ellenállókkal utóbb mégis vállalt cselekvő szolidaritását: „Örülök, hogy őt magát jobbnak tudhatom a prédikációjánál.”⁷⁹ Rieux e megállapítása azért igen fontos, mert nélküle nem alakulhatott volna ki együttműködés az orvos és a pap között. Úgy vélem – bár erre részletesen majd csak később, a transzcendenciával kapcsolatos kérdések tárgyalásakor térek ki –, hogy végelemzésben *A bukás* is e motívum felől közelítve érthető meg, az álszentség legyőzésére irányuló egyik kísérlet analíziseként.

A cselekedeteink helyes voltára a görög kalokagathia értelmében fényt vető szépséget Camus a *Caligula* egyik dialógusában érinti. Itt a császár szavaira – „Ezek szerint neked valamilyen magasabb eszményben kell hinned” – Chaerea így válaszol: „Hiszem, hogy vannak tettek, amik szebbek, mint más tettek.”⁸⁰

A szépség alighanem azért tudja emberiességi szempontból minősíteni magatartásunknak, mert az aisztheszisznek, az esztétikai befogadásnak és az empathiának, a lélektani beleérzésnek közősek a gyökerei az érzéki megismerésben. A keresztény európai hagyomány a felvilágosodásig közvetlenül isteni adománynak tekintette az erkölcsi parancsokat és az ember morális képességeit. A győztes angol polgári forradalom után a társadalmat az állampolgárok művének tekintő gondolkodók etikai téren is keresték a társadalmi együttélésből adódó magyarázatot. Elsőként Shaftesbury és Adam Smith, majd a francia enciklopédisták az empátiában, vagyis a beleélés, az együttérzés biológiai eredetű képességében rátaláltak a garanciára, amely szavatolni tudja, hogy ne tegyünk másokkal olyat, amit nem kívánunk magunknak. Az embertársainknak szerzett öröm vagy az okozott szenvedés előzetes átélése kellően ösztönöz, illetve visszatart cselekvéseink során. (Ez az értelmezés nem föltétlenül ellentétes a hívő felfogással. Csak nélkülözhetővé teszi az erkölcs kinyilatkoztatáson alapuló magyarázatát, de nem cáfolja. Egy hívő ugyanis isteni beavatkozásnak tulajdoníthatja az empátiát is, akárcsak következményét, az erkölcsi törvényhez igazodó

cselekedetet.) Camus *Az első emberben* születése pillanatában ábrázolta az empátiából fakadó erkölcsi felismerést. Gyermekkori emléke volt, hogy amikor nagyanyja egy ízben az általa elcsent két frank után kutatva „turkált az ürülékben”, mert a „szörnyű szükség” erre vitte rá, őt „hányinger kerülgette”, „s végre világosan látta, szegényében megrendülve, hogy a két frankot a hozzátartozói munkájából lopta el”.⁸¹ Az empátia teszi lehetővé a részvét érzését, amelyre épül Kosztolányi és Camus etikája is. A részvétetika.

Kosztolányi műveiből számos helyről idézhetném a részvét érzésének-gondolatának kifejezését, mert ez az életmű egyik vezérfonala. Akit megismerünk, „lassan-lassan lényünké válik” – írta egy korai cikkében.⁸² Később a *Vigyázz* című vers így adott költői formát e gondolatnak: „Lélek csak az ember a többi / emberek lelkében”. Búcsúzó kötetének címadó költeménye, a *Számadás* intelmként szól az együttérzésről: „szemedben éles fény legyen a részvét, / úgy közeledj a szenvedők felé.” A *Pacsirta* következő részletében a nem hívő Kosztolányi az „isteni” jelzővel az érzés mélységesen keresztényi voltára (tehát hiányának etikátlanságára is) utal. Ijas Miklós, az epizód szereplője költő, a tolmácsolt élmény ezért igen-igen mélyreható: „Sokáig álldogált a kapu előtt, oly türelemmel, mint egy szerelmes, ki valakit vár. De nem várt ő senkit. Nem volt ő szerelmes sem, nem volt ő földi szerelmes, hanem isteni szerelmes volt, ki megért valakit, magába ölel egy életet, meztelenre vetkőztetve hústól, testtől, és átérzi, mintha az övé volna. Ebből a legnagyobb fájdalomból születik majd a legnagyobb öröm, hogy minket is megértenek egyszer, és a többi idegen emberek is úgy fogadják szavunkat, életünket, mintha az övék volna.”⁸³ Az *Édes Annában* a csábító, Patikárius Jancsi azért volt annyira megvetendő etikai szempontból, mert „Hiányzott belőle a részvét, mely egy idegen életet is éppoly végzetesen szükségesnek érez, mint az önmagáét.”⁸⁴ A részvét akadályozza meg, hogy a kanti kategorikus imperatívusz sérelmével egy emberben öncél helyett pusztá eszközt láthassunk, úgy tekinthessük, „mint egy liszteszákot”.⁸⁵

Camus *A pestisben* arra a kérdésre, hogy „melyik út vezet a békéhez”, így válaszol Tarrou szavaival: „Igen, az együttérzés.”⁸⁶ A hivatalnok Grand pedig, aki soha el nem készülő könyve első és egyetlen mondatának szakadatlan ciszolásával a sziklát kilátástalanul, mégsem céltalanul görgető, camus-i „boldog” Sziszüphosz regénybeli megfelelője, nyomatékos egyszerűségű szavakkal ragadja meg az alapigazságot: „De hát segítenünk kell egymást.”⁸⁷ Az *Időszerű kérdések* második kötetében Camus is szól, ugyancsak taszító lehetőségként, a részvét hiányáról: „Sok olyan emberrel találkozom, akik képtelenek átérzeni a mások baját, akik nyugodtan alszanak, de én nem irigylem tőlük az álmukat.”⁸⁸

Mind Kosztolányi, mind Camus doktrinér elme lett volna, nem pedig nagy író, ha az együttérzés normaként ajánlásánál megáll. De a valóság ábrázolása iránti hűségük mindkettőjüket arra vezette, hogy megvallják: konfliktusok nélkül nem lehet igazodni az ő erkölcsi meggyőződésükhöz sem, mert – Kosztolányi

szavaival – „a részvét gyakorlása és elviselése egyaránt kényes, bonyolult föl-
adat”.⁸⁹ Az *Esti Kornél*-ciklus utolsó harmadát alkotó hat, különböző időben
született fejezet mintha éppen annak a rendezőelvnek a jegyében került volna
egymás mellé, hogy az együttérzésre alapozott emberi kapcsolattartás roppant
buktatóit érzékeltesse. E történetekben hol az azonosulás képessége bizonyul
elégtelennek az önös szempontokhoz képest – mint például a *Tizenötödik feje-*
zetben, „melyben Pataki a kisfiáért aggódik, ő pedig az új verséért” –, hol a
részvételre szorulóknak teszik túlságosan próbára a másik fél türelmét. A cikluson
kívül is vannak ilyen novellák, mint például a *Szegény asszony*. Ebben olvashat-
juk: „Gyönyörű az irgalom bibliája, de veszedelmes. Sohase tudjuk, hogy jótet-
teinkkel micsoda rosszat művelünk.”⁹⁰ Camus *A száműzetés és az ország* című
novelláskötet *Jonas, avagy a mester dolgozik* című darabjában hősnének, egy festő-
művésznek azt a keserű tapasztalatát tolmácsolja, hogy barátainak és tisztelőinek
állandó jelenléte az életében valósággal üldözőtté tette. Végül már nem tudott
dolgozni a tulajdon otthonában, s utolsó vásznára mindössze egy szót festett
rosszul olvashatóan, amely örök titokként őrzí, hogy utolsó üzenete vajon az
együttlét vállalása (solidaire) vagy az egyedüllét óhajta (solitaire).⁹¹

Mindkét író tudta, hogy a részvét megkívánhatja az egyéniség önkorlátozását
is. Megint csak meglepő hasonlósággal ugyanabban az összefüggésben szóltak
erről, a vélt vagy valódi sérelmekkel szemben tanúsított nagyvonalúság erényét
felcillantva. Kosztolányi *A kalauz sírt!...* című írásából idézem: „Ha velem ide-
geskedne egy kalauz, én nem vennék elégtételt, nem félve attól sem, hogy pol-
gári becsületemen valami csorba esik. Úgy vélem, becsületem tisztább marad
attól, hogy hallgatok, és a dolgozó testvért tekintem benne.”⁹² Camus így vázolta
betegségének, tüdőbajának egyik lélektani következményét: „Végül is kedvezett
annak az érzelmi szabadságnak, annak az emberi érdekektől való szemernyi
távolmaradásnak, amely mindig megóvott tőle, hogy bosszút álljak egy sérté-
sért.”⁹³ A közvetlen érdekektől való távolságtartásra Kosztolányitól is említettem
már példákat, sajátját és Britannicusét. Ez is olyan etikai követelmény, amelyet
mindkét életmű egésze sugall, nem csupán egyes részleteik.

A személyes érintettségtől való elvonatkoztatás igénye a morális döntés során
valóban sugalmazásként jelenik meg a két író műveiben, és nem erkölcsi prédiká-
ció formájában. Britannicus sem hirdette ezt az erényt, hanem ápolta magában,
mint például amikor „könnyekbe fulladva, lankadt, alélt zokogással siratta az ap-
ját, az édesapját, aki pedig kitagadta őt”.⁹⁴ Camus is igyekszik pátosztól mentes
hangon szólni az önös érdekelttség ellenében cselekvőkről: „Mindig eljő a pillanat
a történelemben, amikor az illetőt, aki azt meri mondani, hogy kétszer kettő négy,
halállal büntetik. A tanító ezt jól tudja. És a kérdés nem az, vajon mi a jutalma
vagy a büntetése ennek az okoskodásnak. A kérdés annyi, vajon kétszer kettő
négy-e vagy sem.”⁹⁵ Ennek a benső kényszerből – a kanti kategorikus imperatív-
vuszból, Kosztolányi „magasabb törvénykönyv”-éből – fakadó, jutalomra nem te-

kintő magatartásnak az erkölcsi magasrendűségét bizonyítja, hogy még a hívő világnézet sem küszöböli ki teljesen az egyéni érdekeltiséget a maga motivációjából. Pascal fogadássalmélete például azért ajánlja, hogy az igenlő válasza szavazzunk Isten létének ésszel eldönthetetlen kérdésében, mert ez hozzásegít az üdvösség elnyeréséhez, míg az ellenkező választással semmit sem nyerünk. Korántsem tagadható eme érvelés ésszerű volta. Ám felvethető vele szemben egy kérdés, amellyel Diderot filozófusa válaszolt ama másik kérdésre, hogy tudniillik mit nyer a hitetlenséggel? „Semmit sem” – így a filozófus. – „Hát azért hisz az ember, hogy valamit nyerjen rajta?”⁹⁶ Ez a szóváltás kérdőjellel zárul Diderot-nál. Camus sem fogalmazott megfellebbezhetetlenül: ő csupán az emberi érdekektől való „szemernyi” távolságtartást népszerűsítette, amire döntő esetekben képesnek kell lennünk. Ez aligha haladja meg az ember erejét. Ám ha valaki öncélúan kerülne mindig az érdekezérelt cselekvést, az sem jelentene föltétlenül emberfeletti áldozatot. Akkor az erény oly mértékben hordaná önmagában jutalmát, hogy azt már nem mondhatnánk jutalomra nem tekintő magatartás következményének. Erre célozhatott Camus a Grenier által is idézett ironikus mondattal: „Volt egy sajátos területem: az úgynevezett nemes ügyek.”⁹⁷ Ez is egyfajta kísértés. Az öntetszelgő „erényesség” csábításával szemben talán éppúgy védekeznünk kell, mint a bűnével szemben. „Minden erényem színének volt hát egy kevésbé rokonszenves fonákja” – ismerte el Clamence.⁹⁸

Az önkorlátozás az erkölcsösség feltétele. Kosztolányi Nerót jellemezvén így beszélteti Senecát: „Hiányzik belőle az a korlátoltság, mely nélkül nincs erkölcs és élet.”⁹⁹ Az *Édes Annában* Moviszter doktorról mondja: „Korlátolt volt. Volt egy korlátja, mely nélkül emberi nagysága megsemmisült, elveszett volna a szabadság meddő korlátlanágában.”¹⁰⁰ Camus Caligulája is éppen a korlátokat felrúgó, zabolátlan szabadság következtében dőbber rá a dráma végén erkölcsi bukására: „Nem azt az utat választottam, amit kellett volna – nem értem el sehová! Az én szabadságom nem a jó szabadság.”¹⁰¹

A korlátok kijelölését sem Kosztolányi, sem Camus nem valamely külső tekintélytől várta, hanem az egyén etikai autonómiájának jegyében önmagának tartotta fenn. Kosztolányi kanti szellemben írta: „az örök törvények nem kívülről vannak, hanem bennünk”.¹⁰² Camus a „tiszteséges szív törvényé”-re alapozta az etikus döntéseket.¹⁰³ E tájékozódásukban benső irányítójuk is közös volt: a szeretet, amelyet Kosztolányi „a legnagyobb emberi érték”-nek nevezett.¹⁰⁴ A *rossz orvosban* olvashatjuk: „a szeretet az élet”.¹⁰⁵ Camus is az értékrend csúcán helyezte el ezt az érzést: „Egyetlen kötelességet ismerek, a szeretetet.”¹⁰⁶ Innen nézvést a két író erkölcsi felfogását nem csupán érvényesnek, hanem még – noha nem vallásos gondolkodásúak meggyőződéséről van szó – a lényegét tekintve keresztényinek is mondhatjuk.

Nincs ellentmondásban a szeretet mint érték legmagasabb rendűnek minősítésével, hogy mindkettőjük világszemléletében központi szerepet kapott az élet

kultusza. Igen tanulságos, ahogy ez utóbbit mindkétten összekapcsolták az erkölcsi szemponttal. „Ennélfogva hirdessük, barátaim – írta Kosztolányi –, a szenvedés közepette is az életet [...]. Ez legyen az utolsó pillanatig a mi erőnk, becsületünk és méltóságunk.”¹⁰⁷ Camus szavai szerint „van egyfajta életvágy, amely mindenestül elfogadja az életet, én ezt tartom a legnagyobb erőnynek a földön”.¹⁰⁸ Erkölcsi felfogásuk, alapját tekintve, Albert Schweitzernek az első világháborút követően kidolgozott élettisztelet-etikájával rokon.

II. A metafizika világában

Emberszemléleti kérdések

Az élőket a szeretet kötheti egymáshoz, az embereket a részvét kapcsolhatja össze nemzetté, emberiséggé. Ennek híján csak halmazz, társadalmat alkotnak. Sem Kosztolányi, sem Camus nem az intézményekben, a munkamegosztásban vagy egyéb dologi tényezőkben kereste az összetartó erőt. Nem is jellemezte őket a politikusok kincstári optimizmusa.

Kosztolányi sokat vívódott az emberiség fogalmával, s többnyire nemleges eredményre jutott gyakorlati használhatóságát illetően. A Ferenc József-i békeidőben így fogalmazta meg jellemző nézetét: „vannak emberek, de az emberiség csak egy gondolat... és akárhol keresed, nem találsz meg”.¹⁰⁹ 1912-ben, az európai összeütközés közeledtekor az orosz-japán háború tapasztalataira utalva ezt írta: „Az emberiség máskor holt szó, üres fogalom. Most eleven és gyengéd valósággá válik.”¹¹⁰ 1915-ben, a világégés közepette rögzítette azt az élményét, amikor a villamoson megismerkedett egy bányásszal: „beszéltem egy emberrel, magával a szenvedő emberiséggel. [...] Bús és egyszerű az emberiség. Az arca gondolkodó és jó.”¹¹¹ Egy ember tehát maga az emberiség, amely eszerint nem az egyének fölötti kategória. Vagy ha az, akkor üres absztrakció. „De hát mi több, mint egy ember?” – olvassuk majd az *Édes Annában* a totalitárius ideológiák számára elviselhetetlen gondolatot.¹¹² A háború után az egyén és az emberi nem azonosításától Kosztolányi – „az emberiség egyelőre homályos, fölöttébb tisztázatlan ügyét” képviselő „türelmetlen” közösség hatására – visszatért az emberiség fogalmát leminősítő eredeti szemléletéhez is, ám ettől fogva váltogatta a két megközelítést. (A legnagyobb közösség összekapcsolását csak a szellemi kultúrától, az irodalomtól várta.) A leginkább nyomatékos szót Moviszter doktor mondja ki Kosztolányi nevében. Keresztényi sztoicizmusa a hipokritaság ostorozása révén félreismerhetetlenül az íróra vall. Az orvos arra a kérdésre válaszol, hogy szereti-e az emberiséget. „Nem szeretem, mert még sohase láttam. És figyelje meg, tanácsnok úr, hogy minden szélhámós az emberiséget szereti. Aki önző, aki a testvéreinek se ad egy falat kenyeret, aki alattomos, annak az emberiség az ideálja. Embereket akasztanak és gyilkolnak, de szeretik az emberi-

séget. Bepiszkolják családi szentélyeiket, kirúgják feleségeiket, nem törődnek apjukkal, anyjukkal, gyermekeikkel, de szeretik az emberiséget. Nincs is ennél kényelmesebb valami. Végre semmire se kötelez. Soha senki se jön elé, aki úgy mutatkozik be, hogy én az emberiség vagyok. Az emberiség nem kér enni, ruhát se kér, hanem tisztes távolban marad, a háttérben, dicsfényel fennkölt homlokán. Csak Péter és Pál van. Emberek vannak. Nincs emberiség.”¹¹³ A végső szó azonban *kimondatlanul*, az író már idézett kommentárjában fogalmazódik meg, amely szerint Moviszter „tagja annak az emberi közösségnek, mely magába foglalja az egész világot, minden lelket, aki él és élt valaha” (lásd 57. jegyzet).

A humán absztrakciójának és eleven valóságának a kettőssége vibrál Camus párbeszédében is, amikor *A pestis* lapjain a kiábrándult újságíró, Rambert szavaira – „elegem van azokból az emberekből, kik meghalnak egy eszméért” – Rieux doktor így válaszol: „Az ember nem eszme, Rambert.” „De igenis eszme – vágja rá az újságíró –, mégpedig sekélyes eszme, abban a pillanatban, mihelyt elfordul a szerelemtől. Mert mi valóban nem vagyunk már képesek a szerelemre”, vagyis kiveszett belőlünk a másokkal igazán összekapcsoló életigenlés.¹¹⁴ Ha tehát az ember lényegét az általános fogalmak világába tartozó egyik fikcióba vonjuk el, az nem fajunk felemelését, hanem elszegényítését jelenti. Nem véletlen, hogy Camus számtalanszor beszélt az emberekről, ám emberiségről csak elvétve szólt. Sokszor érintette a történelem kérdéseit, de az egyetemes történelmet csak kivételesen nevezte az emberiség történetének. Soha nem feledte, hogy egyesekből áll a nem, akkor sem, amikor határozott névelővel említette az embert, az embereket. Kosztolányi inkább csak emberekről szólt, az ő szótárában nem „az” embert jelentette a kifejezés, hanem egy-egy embert. Camus sem elvont fogalmat használt, de többnyire általánosat, nem pedig egyedit, mint Kosztolányi.

Szemléletüknek ez a kissé eltérő egyénközpontúsága az emberi világ értelmével kapcsolatos kérdéshez vezet. Esti-Kosztolányi, „éppen mert az életet a maga egészében értelmetlenségnek tartotta, a kis részeit külön-külön mind megértette, minden embert kivétel nélkül, minden magasztos és aljas szempontot, minden elméletet”.¹¹⁵ Ha tehát valahol kereshetjük létünk értelmét, az csak az egyedi életek tere. Úgy tűnhetik fel az idézett szavak nyomán, mintha Kosztolányi számára az „értelem” kifejezés netán egyszerűen érthetőséget jelentett volna. Hogy nem így van, hanem célra irányulást kell keresnünk mögötte, arra vonatkozóan érdemes fölidéznünk Novák Antal egy reflexióját az *Aranysárkány*-ból: „elfogta valami szomorúság az élet céltalanságán: miért is minden?”¹¹⁶ Camus is némiképp felemásan fogalmazott. Amikor azt észlelte, hogy egyik esszéje írás közben már-már erkölcsprédikációba fordul, így figyelmeztette önmagát: „márpedig életünk értelme mégiscsak messzebbre mutat az erkölcsnél. Legalább meg tudnánk nevezni, mi az, amiért élünk, de micsoda csend!”¹¹⁷

Mindkettőjüknek attól függetlenül volt lényegi sejtése az egyéni lét méltóságát illetően, hogy a fölérendelt nagy egész hasonló vonásáról nem volt tudomása.

Kosztolányi az értelmesség helyett az „érdemesség” kifejezéssel adott hangot e sejtésének. Az *Édes Anna* egy filozofikus című, ám csak egyetlen (ezért is fontos) bekezdésével bölcsekedő fejezetében – *Anyag, szellem, lélek* – olyan eszmefuttatást olvashatunk, amely melleleg a *Sziszüphosz mítosza* zárósorainak az előképe lehetne. Moviszter doktor szavai: „van egy páciensem, hetvenhat éves, és most kezd angolul tanulni. Mire megtanul, talán meg is hal. Vagy mondjuk, hogy nem hal meg egyhamar s később – majd százéves korában – úgy hal meg, hogy tudott angolul. Érdemes volt? Vagy érdemes húszéves korunkban elkezdeni akármit? Igenis érdemes. Valahogy el kell tölteni az időt.”¹¹⁸ Camus szavai a *Sziszüphosz mítosza* végén a pátoszba forduló líraisággal és egy ennek jegyében fogant részkonklúzióval térnek el Kosztolányi szövegétől. A tartalom azonban – Camus esetében a heroikus pesszimizmus kifejezéssel szokás illetni – alapvetően rokon. Tudniillik ama meggyőződés, hogy erőfeszítéseink az eredménytől függetlenül érik el céljukat. „Minden ember megtalálja a maga terhét – írta Camus. De Sziszüphosz a felsőbbrendű hűségre tanít, mely isteneket tagad és sziklákat emel. [...] A csúcokért vívott küzdelem maga is betöltheti az ember szívét. Boldognak kell elképzelnünk Sziszüphoszt.”¹¹⁹ A boldogság kissé nagyralátó célzatának okán én inkább heroikus optimizmussal jellemezném e gondolatot. Ahogy Kosztolányi az érdemességre, úgy Camus az értelem igényére hivatkozik, amikor hősies módon kerekedik felül a pesszimizmuson: „Továbbra is hiszem, hogy nincs magasabb rendű értelme ennek a világnak. De tudom, hogy van benne valami, aminek van értelme, és ez az ember, mert ő az egyetlen, aki igényli, hogy legyen értelme.”¹²⁰ Itt Camus arra emlékeztető módon jár el, amit gondolkodási ugrásnak nevezett Jasperst bírálván, mondván, hogy a transzcendencia keresésére irányuló kísérletének tapasztalati kudarcából következtetett mégis a transzcendencia léte.¹²¹ A különbség az, hogy Camus olyasmire lett, ami az ember hatókörébe esik. Az értelemnek a pusztá igényéből akkor lehet máris értelmet kovácsolni, ha a világot mint az ember világát szemléljük, amelyen kívülre nem irányul úgynevezett rendeltetésünk. Vagyis ha az emberben „magasabb rendű” értelmet nem feltételező – bár megengedő – öncélt látunk. Az érdemesség és az értelem egyébként Camus szövegében szinonimák. A *Sziszüphosz mítoszá*nak nyitó esszéje így veti fel a kiinduló problémát: „Ha meg tudjuk ítélni, hogy érdemes-e lélni az életet, akkor választ is adtunk a filozófia alapkérdésére. [...] Úgy ítélem tehát, hogy az élet értelme a legelőbbre való kérdés.”¹²² Kosztolányi szóhasználata más. Nála az értelem Camus felsőbbrendű értelmével azonos, az érdemesség pedig a camus-i értelem szubjektív megfelelője. Tehát látszatra az értelmet tagadva valójában a felsőbbrendű, a transzcendens értelmet vonta kétségbe, az egyedi lét immanens értékét nem. „Nincs nála nagyobb jó, / mert ez a kincs. / Úgy hívják: élet. / Értelme nincs.” *A Fejtőrő*

felmóttaknak című versből idézett zárószakasz talányos, de nem mond ellent önmagának.

Kosztolányi talán könnyebben, Camus nehezebben törődött bele az átfogó rendeltetés hiányába. Kosztolányi bízott benne, hogy halálos óráján esetleg feleletet kap a lét nagy kérdéseire. Addig azonban kevésbé gyötörte a válasz hiánya, mint Camus-t, akinek hiányérzetét jelzi ez a visszatérő kérdés: „lehet-e hívó szó nélkül élni”, vagyis azzal a tudattal, hogy „az” ember a világra jött, miközben senki sem várta.¹²³ A lét értelmét illetően talán nincs is egyetemes válasz. Meglehet, az az egyszerű igazság, hogy értelmük az értelmes életnek van – amiről csakis magunk gondoskodhatunk. Ki-ki a maga lehetőségei szerint. Kosztolányi rezignáltan, Camus olykor Don Quijote módjára viszonyult e feladatunkhoz. Az értelmetlenséget még a szenvedés, a halál esetében sem akarta egykönnyen tudomásul venni.

A fönti szövegekörnyezetbe illeszkedik Camus következő híres mondata is: „Csak egyetlen igazán komoly filozófiai kérdés van: az öngyilkosság.”¹²⁴ Hogy Kosztolányi is nagy jelentőséget tulajdonított a létprobléma eme lehetséges megválaszolási módjának, azt tanúsítja az *Aranysárkány* története, amelyben a tanár főhős, Novák Antal önkezével vet véget életének. Csábító lenne a camus-i tétel kifejtéseként értelmezni e regényt, mégis úgy gondolom, csak közvetett logikai kapcsolat van közöttük. Az *Aranysárkány* véleményem szerint közvetlenül a filozófiai liberalizmus mint életbölcselet teherbírásáról szól. E közelebbi összefüggésben mérvadóak az író pesszimiztikus tapasztalatai. Novák Antal személyes gyakorlati válasza a lét kérdésére elméleti síkon nem általánosítható. E tekintetben Kosztolányi érvényes üzenetét Moviszter imént idézett, lelkesítőbb szavai hordozzák. S ha úgy vélnénk, azok esetleg csak egy orvosnak a betege iránt kötelező biztatásából fakadtak, akkor felidézhetjük a késői Kosztolányinak az élettisztelet etikája kapcsán már érintett, saját nevében írott vallomását: „hirdessük, barátaim, a szenvedés közepette is az életet, és mindaddig, amíg ég fejünkben az értelem csodálatos kis lámpása, maradjunk hűségesek hozzá”.¹²⁵ A halál kérdéskörét Kosztolányi többnyire személyes ügyeként érintette, Camus pedig – mint *A pestis* tömeghalál-víziójában is – inkább közös sorsunkként. A *Közöny* ellenben individuális pöröségében jeleníti meg az élet befejezését, akárcsak az *Aranysárkány* illúziótlan története. Novák Antal pályája azt példázza, hogy a transzcendencia nélküli, legőszintébb liberális gondolkodás is csak addig tudja kellő lelki erővel eltölteni az embert, ameddig komoly csapások nem érik. Lányának álnok szökése és hitvány tanítványának alantas bosszúja után Novák csődnek látja egész életét, nevelői hivatását, de természettudományos világképénél maradván nem keresi a hit vigaszát. Ellenpróba ebben a könyvben nincs. Talán a *Pacsirtát* olvashatjuk akként. Ám az nem a halálban látja az igazán súlyos filozófiai problémát, hanem a megoldatlan emberi életek sziszüphoszi terhének nem éppen boldogító viselésében. A *Közöny*

a transzcendens fogódzó nélkül, tudatosan vállalt halál révén (Mersault a siralomházban elutasítja a papot) állítható párhuzamba Kosztolányi regényével. A kápráztató, bódító mediterrán ragyogás ellentétébe állított sivár emberi világ arra figyelmeztet, hogy az elidegenedés végkifejleteként előbb vagy utóbb akárkit megölhetünk, és önmagunkat is elpusztíthatjuk. A mű átgondolt tanulsága visszatérít az élethez, utolsó üzenete nem a siralomház homálya marad, hanem a déli verőfény.

Mindkettejük életművén végigvonul a halál megszelídítésének kitartó igyekezete. Kosztolányit gyerekkorától nyomasztotta az elmúlás: a tárgyakat is irigyelte halhatatlanságukért.¹²⁶ Művészi eszménye volt az az író, aki „a lét kapuján dörömböl”.¹²⁷ Az élet és halál titkát kilesni járt be diákkorában a kórházakba, „a halál előszobájába”,¹²⁸ és szökött be a boncterembe.¹²⁹ A művészet forrását a halál fenyegetésében, rendeltetését az ellene való küzdelemben látta: „Ha nem halnánk meg, nem gondolkoznánk, és talán sohase is zenélnénk. [...] bármennyire céltalannak látszik is a művészet, a megsemmisülés ellen küzd, annak a gondolatát akarja elfeledtetni, egypár pillanatra megszüntetni.”¹³⁰ Lírikussá a félelem tette, mert, mint *Költő* című versében vallotta: „féltem nagyon, hogy meghalok, s a sötétben / kiabáltam”. A *Nero, a véres költő*ben a kivégzését igazi sztoikus módjára vállaló Seneca felemelő módon birkózik meg a halállal. Végül a lírikus Kosztolányi így teszi fel a koronát *Számadás* című, utolsó kötetének utolsó versével halálváró költészetére: „Mi fáj szívednek és szívemnek / Caesar, Napoleon korában?” (*Ének a semmiről*)

Camus egész életén át „lázadozott a körülötte levő halandó világ ellen, s rendületlenül dörömbölt a minden élet titkától elválasztó falon, mert át akart jutni rajta, s még halála előtt tudni akart, hogy létezzen, csak egyetlenegyszer, egyetlen pillanatra, de örökre”.¹³¹ *Boldog halál* című regényében (általában csak kísérletnek tartják, mint Kosztolányi első regényét is) utóbb kissé könnyűnek bizonyult győzelmet aratott az elmúláson, amikor is fiatal hőse „szívének minden örömeivel megtért a mozdulatlan életek bölcs valóságába”.¹³² E helyenkint tézisszerű könyv írásának kezdetén, 1936-ban jegyezte fel naplójába a halálról: „Én nem fogok beletörődni. Hallgatásommal fogok tiltakozni mindvégig. Semmi ok azt mondani: »kell«. A lázadásomnak van igaza, és az örömnem.”¹³³ Erre is érvényes, amit a *Sziszüphosz mítoszá*nak *Az abszurd alkotás* című fejezetében írt: „A mély gondolat a folytonos születés állapotában van.”¹³⁴ Mint majd látjuk, utolsó könyvének utolsó soraiban is még reményként szól a lázadás nélküli halál lehetőségéről.

A halál problémájának hangsúlyos jelenléte Kosztolányi életművében az egyik olyan érv, amelyre az egzisztencializmusát felvető irodalomtörténészek – elsőként 1940-ben Barta János – hivatkoznak. Hasonlóképpen említik még az emberek elszigeteltségét, a reménytelenséget, az értelmetlenséget és a semmi motívumát.¹³⁵ A főként Heidegger vélt hatása felől közelítő munkák mellett (Kőszeg

Ferenc 1974-es, a Nero-regényhez írott utószavát követően) Hima Gabriellának a *Szövegek párbeszéde* című könyve keresi e téren Camus-vel a párhuzamokat, közelebbről ugyancsak a *Nero, a véres költő* és Camus *Caligulája* között. A szemléleti egyezések (impresszionisztikusság, jelenközpontúság, sztoicizmus, politikaellenesség) itteni feltárása akkor is tanulságos, ha véleményem szerint egyébként nem bizonyítja az egzisztencialista minősítés jogosságát. A francia egzisztencializmus vezéregyénisége, Sartre például módszeres elme volt, a Történelem bűvöletében élt, ellenszenvvel viseltetett a sztoicizmus iránt, és előszerepet vett politikai mozgalmakban. Maga Camus nem vállalta az áramlathoz sorolását, számos alkalommal tiltakozott ellene, és „filozófiai öngyilkosságnak” nevezte az egzisztencialista magatartást.¹³⁶ Ahhoz, hogy az irányzat elnevezéséhez híven a létnek elsőbbséget biztosítsunk a lényeggel szemben, a kettőt mindenekelőtt el kell különítenünk egymástól. Camus-t olykor megkísérelte ugyan a lehetőség, hogy elméletileg önállósítsa az ember lényegét, de ellenállt a csábításnak. Kosztolányi számára azonban soha nem volt más lényege az életnek, mint maga a létezés. A szépség olyannyira vágyott világa sem valamiféle esszencia volt a szemében, hanem káprázat, s a művészet a valóság káprázata. E két szuverén szellem egyikét sem találó elhelyezni bármilyen eszmei vagy művészeti „izmus” kategóriájában.

Gondolkodásuknak az egyénre irányulása, valamint a lét és a lényeg viszonyát – noha csak távolról – érintő sejtéseik együttesen munkáltak abban, hogy mindkét író legfontosabb közlendőinek, személyes állásfoglalásainak kimondását egy szimbolikus értelmű hivatással felruházott szereplőre, egy orvosra bízta. (Az *Édes Anna* utolsó fejezetében Kosztolányi előlép a háttérből, hogy mintegy nevével vállalja Moviszter tanúságtételét, és *A pestis* záró oldalán Camus azonosítja Rieux doktort az elbeszélővel.) Az irodalomtörténészek már korábban is felfigyeltek arra, hogy a két írónak egyaránt kedves alakja az orvos. E választás teljes jelentését azonban akkor tudjuk kibontani, ha együtt mérlegeljük egy másik jelképi erejű hivatásnak, a nevelőinek a szerepeltetésével. Nagyban hozzásegített e felismeréshez *Az első ember* megjelenése. E könyvnek *Az iskola* című fejezete ugyanis örökszép emléket állít a Camus-t az értelmiségi lét felé elindító Bernard (valójában Germain) tanító úrnak, s ezzel még inkább kidomborítja *A pestis*-ben említett névtelen tanítónak, „a” tanítónak – aki a személyes következményektől függetlenül gyakorolt erkölcsi helytállás példáját adta – a jelentőségét is. Kosztolányi egy 1906-os novellában (*Vissza a gyermekekhez*) a nagyvárosból a faluba visszatérő tanító alakjának megformálása révén adózott tisztelettel a pedagógiai hivatásnak. (Ő maga az előző évben búcsút mondott az egyetemnek, s vele a tanárságnak.) Csaknem két évtized múltán, az *Aranysárkányban* igen illúziótlan összegzést adott a nevelés lehetőségeiről. Pályája végén egyszer ismét érintette e témát, s akkor mintegy szintézisben láttatott jót és rosszat. *Borsos Péter* című novellájában felidézte első elemis tanítóját. „Annyi

bizonyos, hogy én mindent neki köszönhetek – írta. Mélyebb, maradandóbb benyomást nem gyakorolt rám még ember.”¹³⁷ E szép emléket nem törölte el, amikor felnőtt fejjel viszontlátván egykori eszményképét, a novella hőseit, kiábrándítóan kisszerű és igénytelen emberre ismert benne. Talán az álszentséggel határos, eszményített és eszményítő szerep az, amit Kosztolányi visszatetszőnek talált a tanári pályában. Erre vall az *Aranysárkány* Barabás doktorának jellemzése is, amely többek között éppen tanárokkal történő összehasonlításban emeli ki az orvos valóban példás tulajdonságait: „Nem élt szenvedélyes kifejezésekkel, mint Fóris, nem használt általános szölamokat, mint Ábris igazgató, nem szónokolt [...], s nem vonogatta a vállát [...]. Sohasem ámította. Amit tett, az jó volt és szép volt, emberi volt, az egyetlen, amit tenni lehet.”¹³⁸ Camus-nél a kiábrándult forradalmár, Tarrou szavaiban fogalmazódik meg az orvosi magatartás dicsérete. Tarrou elmékedése szerint a történelem által osztott mindössze kétféle szerepnek – az ostorénak és az áldozaténak – a viselői mellett kellene hogy „legyen egy harmadik csoport is, az igazi orvosoké. Ilyet azonban keveset találni, s nem is lehet könnyű dolog. Elhatároztam hát, hogy az áldozatok oldalára állok mindig, hogy fékezzem a rombolást. Az ő körükben legalább kutathatom, miként jutunk el a harmadik csoporthoz, vagyis a békéhez.”¹³⁹ A szimbolikus jelentés itt csaknem kifejtetten fogalmazódik meg.

Az orvosi hivatás a rossz ellenében, az egyének javára folytatott, ellenőrizhető kimenetelű küzdelem értelmét jelképezi. Ennek az értelemnek a kétségtelen volta létünk tényéből adódik. Kosztolányi a létezés bizonyosságába való kapaszkodását fejezte ki azzal, hogy orvos mezébe öltözött. A nevelői munka viszont a jóra irányuló közösségi erőfeszítések bizonytalan célbajutásának képzetét kelti fel. Camus az orvosi alakmás választása mellett a létezésnek szellemi tartalmat adó, ha úgy tetszik, lényegét megalkotó tanítói hivatáshoz sem viszonyult szkeptikusan, sőt kifejezetten nagy elismeréssel szólt róla. Valamiféle lényeg – habár bizonytalan – felvázolásának gondolata tőle nem volt idegen, mint Kosztolányitól. Csak puhatólózott az irányában – de ez is megkülönbözteti őt, az elbeszélő bölcselőt Kosztolányitól, a bölcselő elbeszélőtől.

A rossz kiigazítása talán kisebb igényű, de realisabb, a szerves fejlődés folyamata inkább illeszkedő szándék, mint az elképzelt jót közvetlenül megcélzó normatív igyekezet. Végül is ugyanannak a fejleménynek kétféle megközelítéséről van szó. Kosztolányi és Camus beérte a jobbítás szerényebb programjával. Talán azért is, mert – megint csak egészen hasonló módon – derülőtőan ítélték meg embertársaik alapvető természetét, illetve erkölcsi beállítódását. Kosztolányi az *Esti Kornél kalandjaiban* írta: „az emberek jobbak, mintsem hisszük”.¹⁴⁰ Camus sem szélső pólusokban, hanem fokozatokban gondolkodott: „Az emberek inkább jók, mint rosszak”, s a tanítóval egyformán érzők „számosabbak, mint gondoljuk”.¹⁴¹ A pesszimiztikus közvélekedés helyesbítésére mindketten kitértek. Világképük talán nem is lehetett volna humanista, ha e téren osztják mások kishitűségét.

Humanizmus

A humanizmust nem hirdették hangzatos eszmeként. Ha belegondolunk, emberhitről is beszélhetünk csakúgy feltevésként, mint az istenhitről. Akkor ugyanis, ha valaki az embert kétségkívül a legmagasabb rendű létezőnek tekinti. Ez csak akkor lehetne logikai szempontból megalapozott, ha volnának elégséges elméleti érveink az Isten létére vonatkozó kérdés megválaszolásához. Ilyenek híján mondhatta Camus, hogy „ami az embert illeti, optimista vagyok. És nem valamiféle humanizmus nevében, ami mindig elégtelennek tűnt nekem egy kicsit, hanem annak a nevében, aki nem tud sok mindent, és semminek sem próbálja tagadni a lehetőségét.”¹⁴² Humanizmusképüket az emberszeretet és bizonyos szelídség köznapi kívánalmai mellett az a filozófiai megfontolás is formálta, hogy sorsunk irányítására mi magunk vagyunk hivatottak. Ez akkor is igaz, ha csak kivételesen élünk a lehetőséggel. Amit Kosztolányi *Strófák a járványról* című írásában mond – hogy tudniillik „az öntudatra jutott ember”-nél semmilyen hatalom sem szervezi jobban az „ellenállás komoly munkáját”¹⁴³ –, az akár *A pestis* hitvallásának tömör összefoglalása is lehetne. Imént idézett, szerzetesek előtt tartott 1946-os beszédében Camus azonosulását kizáró szemléleti vonásként róta fel mind a kereszténységnek, mind a marxizmusnak az ember iránti bizalmatlanságukat. Keresztény megfogalmazásban ezt a „Nemo bonus”, azaz ‘senki sem jó’ pesszimizmusa jelenti.¹⁴⁴

Az istenség gondolatához fűződő viszonyukban mindketten az emberre helyezték a hangsúlyt. Ahogy az *Aranysárkányban* Novák Antal helyesbíti önkéntelen fogalmazását, az bizonyára Kosztolányi meggyőződését is tolmácsolja: „Minden gyermek az Istené – kijavította magát –, az életé, minden gyermek önmagáé.”¹⁴⁵ *A pestisben* Tarrou, akit az Isten nélküli szentté válás perspektívája vonz, Rieux egyszerűbb programjára – „Embernek lenni” – így válaszol: „mi ugyanazt keressük, de én kevésbé vagyok becsvágyó.”¹⁴⁶ Embernek lenni tehát a lehetséges legnagyobb igény. Rieux először tréfának véli Tarrou szavait, annak jegyében, ahogy korábban az elbeszélő (Camus-nek a Domonkos-rendiek előtt éppen a regény születésekor említett fenntartásait kissé bővebben kifejtve) a humanistákat némi iróniával mint szerényteleneket jellemezte, akik csak önmagukra tudnak gondolni.¹⁴⁷ Tarrou azonban komolyan beszélt. Az emberközpontúság más, mint az önközpontúság. *A pestis* elején mintha Camus is (akár csak a teológusok) hajlott volna rá, hogy a kettő különbségét elenyészőnek tekintse. Az utolsó szó ez ügyben mégis határozott megkülönböztetésüket, vagyis a humanizmus fogalmának pozitív alapra helyezését tartalmazza a regény lapjain.

Igaz, az utolsó szó nem föltétlenül a végső, a leginkább nyomatékos is egyben. A humanizmus súlyát azonban nagymértékben növeli, hogy az Isten létevel kapcsolatos mindkét lehetőség esetére van érvényes mondanivalója. Kant meggyőzően fejtette ki, hogy az embert még maga Isten sem használhatja fel pusztán

eszközül anélkül, hogy egyúttal cél is ne volna. A teista felfogás csak akkor lehet a humanizmushoz hasonlóan átfogó érvényű, ha osztja Kant nézetét. Van tudniillik egy másik változata is, amely az embert szolgaszerepre szorítaná. Kosztolányi és Camus további töprengéseit a vallással kapcsolatban nem Isten létének kérdése határozta meg, hanem az ember sorsát érintő dilemmák.

A másodikként említett teista megközelítés az embertől alázatot kíván meg, és nem föltétlenül a felmagasíttatás bibliai ígéretével. Kosztolányi *Vigyázz* című versének humanista hitvallásában azt tanácsolja, hogy embertársainkra „büszkén s alázatosan is” tekintsünk. A büszkeség ellensúlya nélkül az alázat megalázkodás, méltóságtudatunk feladása volna. Ez a fogalom negatív értelme. Camus birkózni kezd a nagy árnyal, Dosztojevszkijel, amikor a *Sziszüphosz mítoszában* a Karamazov fivérek világszemléletének ütköztetésekor Ivan nézetét úgy interpretálja érezhető rokonszenvvel, hogy a hit kívánalmaként a megalázkodás méltatlan feltétel.¹⁴⁸ A birkózás *A bukásban* fog majd folytatódni. Az alázatot mint főnnhéjázó emberek álságos magatartását Kosztolányi is elvetette. „Nem bírom a leereszkedésüket – írta – és alázatukat sem, hogy olykor szóba elegyednek egy pincérral és kapussal, tüntetve azzal a meggyőződésükkel, hogy ők is csak olyan emberek, mint az a pincér vagy kapus, holott a pincér és kapus sokkal különb náluk.”¹⁴⁹ Véleményem szerint az alázat ilyen értelmezése felől közelítve tudjuk megérteni Camus talányos művét, *A bukást*.

E regénynek, vagyis Clamence monológiájának csúcspontján a „vezeklő bíró” kifejti, hogy „Meg kell alázkodni, és elismerni a bűnösséget [...] biztosak lehetünk minden ember bűnösségében.”¹⁵⁰ E szavak nyomán sokan fordulatot gyanítottak Camus szemléletében, úgy gondolván, hogy elfogadta Dosztojevszkij végső következtetését is. Nevezetesen a megalázkodást, s vele azt, aminek a nevében az alázatot kívánta Dosztojevszkij, vagyis a keresztény tanítást. Első olvasásra nem könnyű sem cáfolni, sem megerősíteni e feltételezést. Ám ha jobban megnézzük a szöveget, kétségeink támadnak először is Clamence őszinteségét illetően. A „vezeklő bíró” vállalkozása eleve némi szerepzavarra épül (hiszen vezekelnie a vétkesnek kellene, ítélnie meg annak, aki gyanú felett áll), de ettől még lehetne jóhiszemű. Az az érvelése viszont, hogy ártatlanok bűnhődése „cseppet sem valószínű”,¹⁵¹ már jóhiszeműen fönn nem tartható prekonceptió. A valóság ugyanis nyilvánvalóan nem igazodik a spekulációhoz, fordítva kell történnie. Ezzel Clamence ki is mondta az ítéletet saját elméletéről, amely tehát „csütörtököt mond”. Aligha indokolt ezek után érvényesnek tekinteni az író eszméjeként. Camus úgy látja, hogy a tarrou-i törekvés nem annyira ateista szenteket, inkább csak álszenteket teremt. Clamence azért érdekelt önmagával együtt mindenki más bűnössé nyilvánításában, hogy saját személyét legalább viszonylag különbnek láttassa, hogy csökkentse az esendősége és bíráló szenvedélyének mértéke közötti ellentmondást. (Ha már a „szentség” öntetszelgő

ábrándját fel kellett adnia, szembesülvén vele, hogy szolidaritása csak addig tart a szenvedőkkel, amíg valódi áldozatot vagy kockázatot nem igényel: a vízbefúló öngyilkost sorsára hagyja.) A megalázkodás, amit gyógyírként ajánl, nem volna más, mint az álszentség legyőzésének álszent kísérlete, vagyis a hipokritaság tetézése. E ponton Camus – habár nem könnyen, ezt tanúsítja a vívódó regény – szakít Dosztojevszkijel. Annak ellenére is ezt teszi, hogy a polgári értelmiségi (ön)vizsgálata során sok mindenben megerősítette Dosztojevszkijnek a nyugati gondolkodásról adott látéletét. Terápiás javaslatát nem kívánja követni. Mindennek a humanista üzenete az, hogy nem kell szentté válnunk (még kevésbé annak képzelnünk magunkat), és nem kell megalázkodnunk. Középutt maradva, embernek kell lennünk. Ha ahhoz a „legfőbb törekvés”-hez, hogy valaki – Kosztolányi szavaival – „ember tudjon maradni”,¹⁵² netán arra van szükség, hogy az illető lejjebb szálljon egy fensőbbeséges helyzetből, ahová méltatlanul vagy szerénytelenül feltolta magát, ám nevezzük, ha úgy tetszik, ezt is megalázkodásnak. Így azonban a kifejezés nem lesz szabatos, mert e mozdulat filozófiai lényege szerint nem lefelé, hanem középre, a végletek helyett az arisztotelészi helyes közép irányába tartó mozgás. Egyéb jelentéssel a fogalom nem lehet pozitív tartalmú.

Akik kifogásolják másoknak a megalázkodást elutasító magatartását, azok többnyire csak a prométheuszi, az istenséggel dacoló tartást látják benne. Amikor azonban Camus azt mondja, hogy „Semmi sem fogható az emberi gőghöz. Hiába is szapulják”,¹⁵³ akkor éppen annyira a személytelen világgal szembesegülő sziszüphoszi lázadást is dicséri. E lázadás a legkevésbé sem szolgál önös érdekeket. „Aki nem hord szemellenzőt – írja Camus –, annak nincs szebb látvány, mint az értelem csatája a legyőzhetetlen valósággal.”¹⁵⁴ Az eleve veszített csatából más nyereséggel, mint erkölcsivel, nem lehet kikerülni.

A transzcendenciával kapcsolatos dilemmák

Mind Kosztolányi, mind Camus részéről a világ – ha úgy tetszik, az isteni világrend – elleni lázadás végső és megingathatatlan érve a gyermekhalál. Kosztolányinál *A rossz orvosban* az apa így tiltakozik hívő feleségének érvelése ellen, amely szerint kislánya halála az ő istentelenségének büntetése lenne: „az Isten nem öl meg ártatlan gyereket”.¹⁵⁵ Esti Kornél tulajdon halála előtt azzal indokolja kábítószer-fogyasztását az orvosának, hogy „a földön meghalnak a gyermekek”.¹⁵⁶ Camus *A pestis* lapjain fejt ki engesztelhetetlen tiltakozását: „Láttak már gyermekeket meghalni [...] természetesen, az ártatlanokra kirótt fájdalmat egy percig sem tartották másnak, mint ami a valóságban: botránynak.”¹⁵⁷ Rieux így fakad ki a sors kegyetlensége ellen: „soha az életben nem leszek hajlandó szeretni azt a világot, ahol gyermekeket vonnak kőpadra”.¹⁵⁸

Tiltakozásuk ilyen markáns megfogalmazásából nem következik, hogy a váláshoz való viszonyukat a radikális ateisták kategorikusan elutasító álláspontja

jellemezné. Míg a radikálisok sokért nem adnák, ha meggyőződhetnének Isten hiányáról, addig két írónk szívesen megbizonyosodnék a létezése felől. E fontos különbség sem változtat azonban kételyeiken. A bizonyosságról egy elméleti úton eldönthetetlen kérdésben – amelyről bárki is legfeljebb csak annyit jelenthet ki, hogy az ő számára eldőlt a kérdés – lemondtak. Mégpedig mindketten egy etikai követelmény, az őszinteség jegyében. Kosztolányi Konfuciuszt dicséri a következő szavakkal: „Mindig távol állott tőlem – jelentette ki a tanítványainak –, hogy a dolgok ősokat kutassam, melyet az emberi értelem nem foghat föl [...]. Micsoda becsületes egy bölcs. Bámulom őt.”¹⁵⁹ Camus úgy gondolta, az abszolútum iránti szomját nem elégíthetné ki „anélkül, hogy hazudnék, hogy olyan reménységet hívnék segítségül, mely nincs meg bennem”.¹⁶⁰

Kételyeik őszinteségéből fakad, hogy véleményük mind az istenhit, mind a vallás dolgában megengedő. Nem csak arról van szó, hogy mintegy saját értelmi döntésük érzelmi ellensúlyaként mások számára meghagyják a hit vigaszát, bár arról is. Ezt a lelki szükségletet mindketten jellemző módon egy édesanya példájával erősítik meg. Kosztolányi a beteg lány anyját idézi az *Esti Kornélban*: „Én hiszek Istenben. Hinnem is kell benne, mert másképpen nem tudnám teljesíteni kötelességem.”¹⁶¹ Camus-nél Az *első ember* jegyzetei között olvashatjuk: „A mama kereszténysége az élet vége felé. Szegény, szerencsétlen, tudatlan asszony, mire jó neki a szputnyik? Nyújtson támaszt neki a kereszt!”¹⁶² Fölidézhetjük azonban itt Novák Antal példáját is, aki bár tudós tanár volt, a természettudomány rajta sem segített. Mind Kosztolányi, mind Camus kifejezte, hogy valamiféle hit igénye az értelmiségi részéről is reális lehetőség. Többek között azzal, hogy agnoszticizmusukat úgy fogalmazták meg, mint Isten léte iránti megismerőképességük talán csak jelenbeni hiányát. Kosztolányi *Bekötött szemmel* című versében az emberi sors metafizikai titkait kilesni nem engedő kendőre utalva írta: „Csak téptem a kendőt síró szememről, / örökre csak téptem. De a végső percben, / ha leszek s nem-leszek, ugye, majd föloldod, / Isten?” Camus a világ önmagán túlmutató értelméről így nyilatkozott a *Sziszüphosz mítoszában*: „nem ismerem s egyelőre nem is ismerhetem meg ezt az értelmet”.¹⁶³ A jövő tekintetében semmit sem zár ki e megállapítás.

A jövőnek nemcsak transzcendens tartománya van, hanem földi életünk későbbi szakaszait is jelenti. Mindketten felismerték azt az irányt, hogy éveink sokasodtával nő a hit iránti megértésünk. Kosztolányi ötvenévesen – amit betegsége miatt magas kornak érzett – e szavakkal adta meg világnézeti számvetésének indítékát: „már [...] izmaim lazulnak” (*Hajnali részegség*). És úgy gondolta: „Csak az láthatja meg igazán a világot, aki távozni készül.”¹⁶⁴ Camus szép képből örökítette meg mindezzel kapcsolatos sejtelmét: „Napközben a madarak röpte mindig céltalannak tűnik, ám este mindig meglelik céljukat. Valami felé röpködnek. Így, talán az élet estéjén...”¹⁶⁵ Camus-t a sors megfosztotta életének estéjétől, negyvenhetedik évében végzetes autóbalesetet szenvedett. De

posztumusz könyvének, *Az első embernek jóvoltából* immár nem csupán találgatásokra kell hagyatkoznunk, ha gondolkodói pályájának feltételezett teljes ívét vázolni kívánjuk. Az övével oly sok kérdésben addig is rokon Kosztolányi-életmű, amely a természetes halálig formálódott, alapokat adhat a Camus-t foglalkoztató dilemma esetleg már érlelődött megválaszolásának analogikus kikövetkeztetéséhez. A korábbi pályaszakaszokon kár is lenne nyugvópontot keresnünk. Kosztolányi a hét minden napjára jutó változatokkal szemléltette világnézeti tájékozódásának lezáratlanságát. Példák *Körbe-körbe* című írásából: „Hétfőn pogányok vagyunk – à la Goethe – [...], csütörtökön keresztényebbek akarunk lenni a római pápánál [...], hogy aztán újra elkezdődjék a körbe-körbe játék.”¹⁶⁶ Camus így fohászokodott Tlélat-i Szent Barbarához: „óvj meg bennünket az elhamarkodott választásoktól [...] te tudod, hogy én nem vagyok gyakran vallásos. De ha megesik velem, hogy az vagyok, te tudod, hogy nincs szükségem Istenre, és hogy csak akkor tudok vallásos lenni, amikor azt akarom játszani, hogy vallásos vagyok.”¹⁶⁷

A valláshoz fűződő megengedő viszonyuk ismeretében találónak tűnik föl a „hitetlen hit” kifejezés, amelyet Vas István alkalmazott Kosztolányi világképére, illetve a „vallásos ateizmus” elnevezés, amelyet Mészáros Vilma is használt Camus-kismonográfiájában. Habár ez utóbbi helyett talán szerencsésebb volna ateista hitet mondanunk, Camus fogalmazásával összhangban: „ateista, de smmiképp sem hitetlen” (athée, mais non sans foi).¹⁶⁸ Ugyancsak beszédes Fried István „hittel teli hitetlenség” kifejezése, amellyel Kosztolányi és Baka István világlátásának párhuzamosságára utalt. Figyelemre méltó ebben az összefüggésben, amit Kosztolányi kapcsán Bori Imre írt a sztoicizmusról, „értelmiségi vallás”-nak minősítvén.¹⁶⁹ A hit és intézményesült formája nem azonos, ezért érdemes felidézni, amit az utóbbiról Rónay László írt monográfiájában, hogy tudniillik a vallást egy korszerűtlen, „barokkos” formája képviselte Kosztolányi szemében.¹⁷⁰ Az ő figyelme kevésbé irányult tételes tanokra, mint Camus-é, aki hivatalos egyházi nézetekkel is vitába szállt, s akinek Plótinoszról és Szent Ágostonról írott diplomamunkája is tanúsította a filozófia és a vallás közös kérdései iránti vonzódását. Kosztolányi így vallott eltérő érdeklődéséről: „Pogánynak születtem, annyi bizonyos. Mióta eszemet tudom, utáltam a mítoszokat, a különböző hitregéket, különösen a keleti hitregéket.”¹⁷¹ Camus nem csupán a mitológiai hagyományhoz kötődött jobban, hanem saját írói munkásságát is mítoszalkotásnak látta, minthogy hősei nem ismerik a hazugságot. A valóságot ő sem szépítette meg, de kissé más szempontból válogatta ábrázolt mozzanatait, mint Kosztolányi. Mindketten foglalkoztak például Sziszüphosz alakjával. Camus megközelítését jól ismerjük, Kosztolányié kevésbé ismert, lévén csupán érintőleges. Minden idealizálást nélkülöz: „Sziszüphosz, a korinthusziak furfangos királya az igazi szenvedő. Ő az erőfeszítések haszontalanságával és végtelességével példázza a meddő fájdalmat.”¹⁷² Ez eddig a közkeletű értelmezés.

Kosztolányi azonban továbbmegy, úgy véli, hogy a mítoszról a bűnhődés távlati értelmén kívül az oka is hiányzik. Ettől még nyomatékosabbá válik az a kijelentése, hogy „A szenvedés – a testi és a lelki egyaránt – merőben céltalan.”¹⁷³ Véleményét bizonyára nem az ókori forrásokkal folytatandó vita kedvéért fogalmazta meg a rákbeteg író, jóval inkább a szenvedés értelméről szóló keresztény tanítás cáfolása végett. Camus állásfoglalása e kérdésben is ambivalens, megengedőbb, némiképp talán Don Quijote-i: „Mi végre alkossunk, ha nem azért, hogy értelmet adjunk a szenvedésnek, ha csak annyit mondunk is róla, hogy elfogadhatatlan?”¹⁷⁴ A két fogalmazás ezúttal sem ellentmondó, csupán különböző. Hogy van-e értelme a szenvedésnek, vagy hogy felruházzuk-e vele, nem ugyanaz a kérdés. Előbbi a teista problémafölvetésnél marad, az utóbbi humanistával próbálkozik.

A mitológiához fűződő viszonyuk különbözősége abból is fakadt, hogy Kosztolányinak eszményítő hajlamai kiéléséhez a prózán kívül egy másik terület is rendelkezésére állt, a költészet. Camus lírai reflexióit is epikájában fejtette ki, növelvén tartalmainak ambivalenciáját. Az ideális világ jelképe mindkettejüknél az ég. Kosztolányi a korabeli Magyarország legdélibb vidékéről hozta magával az átható napfény emlékét, Camus úgyszintén szülőföldjéről, a korabeli Franciaország legdélibb, tengerentúli megyéjéből. A valamennyiünk fölé egyaránt magasodó mennybolt, az egyformán tűző nap a filozófiai általánosság jelképe mindkettejüknél. Legalább olyan sűrűn fordul elő műveikben, mint a mitológiákban, a vallásos alkotásokban. (Egy harmadik szimbolikus elem, a határtalannal összekötő tenger érthető földrajzi okokból csak Camus magánmitológiájában szerepel.) Egük szellemi tartalmakat is hordoz, ez bizonyosra vehető. Hogy a metafizikum miként kapcsolódik szerintük a vallási értelmű transzcendenciához, az kérdéses. Elsőrendben mindketten azt kutatták, hogy földi életünkben megjelenik-e a világ valamiféle lényege. Kosztolányi az esztétikai szemléletben tapasztalta meg a mindennapiság fölé lendítő erőt. *Boldog, szomorú dalában* panaszkolta föl, hogy már elveszítette az ifjú poétaként hajdan birtokolt teljességet: „Itthon vagyok itt e világban, / s már nem vagyok otthon az égben.” A metafizikai birodalom tehát adott lehet számunkra földi életünkben is, és nem feltételezi a transzcendenciát. Ám ha ez utóbbi mégis létezik, akkor az esztétikum nyújt belőle ízelítőt. Camus is a szó tágabb értelmében vett érzéki örömet látta az esetleges valóságfeletti lényeg földi megfelelőjének. A *Boldog halálban* írta a barokk Prágáról: „Itt azt az istent imádták, akitől félünk, akit dicsőítünk, és nem pedig azt, aki együtt nevet az emberrel a tenger és napfény heves játékain.”¹⁷⁵ A „barokkos” Isten nem azonosítható Krisztus menygyei Atyjával, a másik pedig nem pogány isten. Olyannyira nem, hogy Camus a krisztusi hitet egylényegűnek látta az életörömmel. Az *első ember* egy roppantul fontos, rövid mondatában saroktételként fogalmazta meg: „Keresztény állapot: a tiszta érzet.”¹⁷⁶

Ha valaki a fentiek alapján valláspótlékot látna a titokzatos fénynek, a spon-tán életörömnnek, a szépségnek a már-már misztikus kultuszában, tévedne. Mindez nem folytatása ugyanis a vallási hagyománynak egy szekularizált vi-lágban, hanem olyan szükséglet kielégítése, amely egy töről fakad a vallásos hittől, ugyanolyan régi, vagy éppen még ősbib. E lélektani motívum a vallás előtt is, nélküle is ható szellemi történéseket mozgat. Kosztolányi szerint a hi-tetlenek is „kacérkodnak a másvilág ismeretlen rejtelveivel”,¹⁷⁷ s a költő lelke „határtalanba sóhajtó”.¹⁷⁸ Camus „a tibeti jógik légzési szokásai” kapcsán je-gyezte meg: „E nagyszabású tapasztalatokat a mi pozitív módszerünkkel kel-lene ötvözni. »Megvilágosodásokat« átélni, amelyekben nem hiszünk.”¹⁷⁹ Cali-gulája így beszél transzcendencia iránti igényéről: „A világ, úgy ahogy van, elviselhetetlen. Szükségem van a holdra, vagy a boldogságra, vagy a halhatat-lanságra, valamire, ami talán örültség, de nem erről a világról való.”¹⁸⁰ Ha le-származási viszonyt tételezünk fel a vallás és a transzcendenciára irányuló me-tafizikai vonzalom között, akkor ez utóbbit, az általánosabb formát kell kiindu-lásnak tekintenünk. Éppen ezért tanácsos óvatosan eljárunk Kosztolányi és Camus ama szöveghelyeinek az értelmezésekor, amelyekből a vallásos hit irán-ti nosztalgiajukra következtethetünk. Ilyen például Kosztolányinál Esti Kornél hitre hajló énjének polémiája az ateistával: „ő akarta elhitetni velem azt a kár-hozatos hazugságot is, mely ellen kézzel-lábbal tiltakoztam, hogy nincs Isten. Romlatlan, egészséges természetem nem is fogadta el ezeket a tanokat soha.”¹⁸¹ Camus *Az eleven kő* című novellájának hőse egy bennszülött csodálkozására – „Lehetetlen! Úr vagy, és se templom, se semmi!” – adja azt az ugyancsak am-bivalens választ, hogy „Hát igen, amint látod, nem találtam meg a helyem. Ezért eljöttem.”¹⁸² Az itteni részletéből kitetsző hiányérzetet nem csupán az istenhit tudja feloldani, hanem egy meghatározhatatlan, mindent átfogó szel-lemi – vagy az anyagi és a szellemi kettősségén felül álló – erőre, az abszolú-tumra vonatkozó metafizikai sejtelem is.

A legfőbb, transzcendens hatalom ismét csak hasonlóan jelenik meg a két életmű egy-egy igen fontos helyén. Kosztolányi utolsó verseskötetének utolsó előtti verse zárósoraiban, illetve Camus posztumusz könyvének a jegyzetek előtti végső fejezete záró bekezdésében. Mindkét esetben afféle szellemi végrendelettel van dolgunk. Kosztolányi a *Hajnali részegséget* fejezi be ezekkel a megrendítő sorokkal: „Bizony ma már, hogy izmaim lazulnak, / úgy érzem én, barátom, hogy a porban, / hol lelkek és göröngyök közt botoltam, / mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam.” Camus *Az első ember* Jacques-jának, hajdani önmagának a halál távlatába illeszkedő töprengéseit idézi fel a követ-kező szavakkal: „érezte, hogy elsiklik előle az élet, elsiklanak az emberi lények, s ő nem tarthatja vissza őket semmiképp, s csak az a vak reménye maradt meg, hogy az a *homályos erő* (kiem. tőlem, B. L.), amely annyi éven át a mindennapok fölé emelte, éltette-táplálta mértéken felül, s dacolt a legsanyarúbb körülmé-

nyekkel is, meg fogja ajándékozni – ahogy fáradhatatlanul és nemeslelkűen biztatta az életre – a szép megöregedés és lázadás nélküli halál bölcsességével.¹⁸³ Sem Kosztolányi, sem Camus nem lett volna hűséges egy életen át képviselt agnoszticizmusához, ha a fenti részletek minden kétséget kizárnának afelől, hogy az „ismeretlen Úr” és a „homályos erő” (amely csak a szemlélő számára homályos) vajon a vallás Istene-e vagy netán közelebről meghatározhatatlan abszolútum. (E kérdés egyébként nyilvánvalóan csak emberi nézőpontból vehető fel.) Még a személyes lényt földidéző Kosztolányi is elbizonytalanítja olvasóit a határozatlan névelővel.

Nem rejtőzés szándékával mondtak csupán annyit, amennyit, hanem mert többet nem tudtak. A tudás korlátain mindketten igyekeztek a remény segítségével túllendülni. Amikor Kosztolányi így vall: „de pattanó szívem feszítve húrnak / dalolni kezdtem ekkor az azúrnak”, ahhoz folyamodott, amit Camus „vak remény”-nek nevezett. Hogy az égi házigazda olyan személy, „kit” a költő nem lel „se most, se holtan”, az nem Isten létének tagadása, hanem a róla kialakított képzet pusztán megközelítő voltának az elismerése. Akiről „nem tudja senki, hol van”, még létezhet, bárhol. Az idézett vers következő sora: „Nézd csak, tudom, hogy nincsen mibe hinnem”, csak felszínes pillantásra cáfol mindenféle reményt. A „mi” talán inkább tételes vallást vagy valamely hasonló tárgyat jelent, hiszen az Urat bizonyára a „ki” személyes névmással jelölte volna a költő itt is. Mert hogy létének föltevését már megengedte, ez kitetszik a közvetlenül megelőző sorokból: „Szóval bevallom néked, megtörötten / földig hajoltam, s mindezt megköszöntem.” Egy felsőbbrendű szellemiség föltételezése még nem okvetlenül istenhit, ám lehet az. Az istenhit nem föltétlenül vallás, de lehet az is. Korábban a katolikus jelzőt Kosztolányi az istenhittől függetlenül alkalmazta önmagára, „egyetemes” vagy általános eszmeiségének vállalásával.¹⁸⁴ A korábbi szellemi irányultság és a késői istensejtés találkozását talán gondolhatjuk Kosztolányi katolikus hívő mivolta újjászületésének. E felvetés, jól tudom, szokatlan és vitatható,¹⁸⁵ ellenkezik az irodalomtörténeti köztudattal. A költőről születésének századik évfordulója táján írott tizenöt tanulmány¹⁸⁶ közül például csak kettőben, Szegedy-Maszák Mihály dolgozataiban kapott érdemben hangot a metafizikai dimenzió. Szerinte „Britannicus titokzatossága a transzcendenciát sugallja”, és az *Aranyársarkány* sejteti egy abszolútum létét.¹⁸⁷ A tanulmányok túlnyomó része nem érinti vagy elveti a transzcendens összefüggéseket, még a *Hajnali részegség* esetében is. (Kivételet volt korábban Baráth Ferenc és Szauder József egy-egy munkája.) Camus-t illetően némiképp más a helyzet. Óróla valamiféle istenhit ápolását gyakrabban feltételezték, így például Faulkner, aki szerint „semmilyen mű nem képviselhet valódi értéket anélkül, hogy ne tükrözne bizonyos elképzelést Istenről, nevezzük Őt bárhogyan is. [...] Ez számomra a különbség Camus és Sartre között.”¹⁸⁸ Az újabb hazai irodalomban Örvös Lajos vallja – Faulknerrel egyetértésben – azt a nézetet, hogy Camus szellemi

függetlensége mellett is mindvégig őrizte a (halhatatlan) lélek létezésére vonatkozó hitét, habár a Camus fogalmai szerinti lélek „bizarrabb és önmagáról kevésbé árulkodó [...], mint ahogy sokáig hitték”.¹⁸⁹ A tévedés kockázatának növelése nélkül bizonyosnak csak az tekinthető, hogy a szellemi, a lelki szférát nem vélték az anyagból leszármazottnak. (Az anyag eredetének problémája önmagában nem is foglalkoztatta őket.) Úgy gondolom azonban, hogy világlátásukat jellemezhetjük a vallás nélküli hit kifejezéssel is.

A világ titokzatos csodái Kosztolányi számára élete végéig talányok maradtak. Egyik utolsó nagy versében is csak csodálatának tudott hangot adni: „Ki nyújtja itt e tiszta kegyeket? [...] Mily pantheizmus játszik egyre vélem”? Az átszellemült természetnek mi magunk szintén hasonló részesei vagyunk, ezért metafizikai szempontból is mélységesen indokolt Kosztolányi költői kérdése: „Miért csodálkozol, csodálatos?” (*Szeptemberi áhítat*) A létet megvilágosító szellemi erőről Camus is, aki pedig jól ismerte az idea- vagy szellemvilág kiáramlásának újplatonikus elméletét, a plótinuszi emanációtant, csak kérdezni tudott: „ki tudja, honnan jön ez a fény”.¹⁹⁰ Mégis, ha mindenben oly összeillő a két író gondolatrendszere, mint eddig láttuk, feltételezésként talán megkockáztatható, hogy amennyiben hosszabb élet adatik meg Camus-nek, esetleg ő is egy személyesebb főhatalom irányába puhatolódzik. Hiszen a keresztyének Istenének emberi alakját ő is éppúgy tisztelte, mint Kosztolányi, akinek a szemében Jézus „a legigazibb Bíró, a legnyájasabb Úr” volt.¹⁹¹ De ez már soha nem ellenőrizhető találgatás.

Az is lehetséges, hogy kettejük fogalmainak, az Úrnak és az erőnek az eltérése csak a költői és az írói kifejezésmód különbségéből fakad. Mint ahogy pozitív értelemben az alázatot is „a” költő említi Kosztolányinál. A természettudós mikroszkópjába tekintve töpreng el: „Tudod, mi hozott zavarba? Az, hogy ily nagy-nak látom magamat. Nekem pont az ellenkezőre van szükségem. Kicsinyítő lencsére. Alázat kell, alázat.” S a tudós kérdésére – „Voltaképpen hát mit akarsz?” – „A költő ezt mondta: – Hinni.”¹⁹² A feltételezett hitükkel – és általában a hittel – kapcsolatos végső kérdéseket azonban ne akarjuk okvetlenül eldönteni. Az igenlő feleletből kultusz származhat, tagadó megválaszolásukból talán materialista álkultúra. Ésszel megválaszolhatatlanságuk viszont kultúránk örök, éltető forrása. A történelem, láthattuk, kisebb dilemmákat is eldöntetlenül hagyott. Az emberi sors közös problémáinak megoldását nem is annyira a történelemben – amelynek érdekes és szép gyöngyszemei vannak, csak éppen összatartó fonalukat nem leljük –, hanem jóval inkább a metafizika világában érdemes keresnünk. Ahová végül Kosztolányi és Camus is fordult. Bármilyen álláspontunk a végső kérdésekben, a felebaráti szeretetből fakadó etikai követelményeket nem tekinthetjük kevésbé érvényeseknek. Lássuk bár bennük Isten közvetlenül kinyilatkoztatott parancsait, közvetett elrendeléseit vagy az Ember szabta tör-

vényeket, tiszteletben tartásuk egyaránt kötelező és felemelő – amint azt számos, eltérő világlátású embertársunk gyakorlati példája igazolja is.

A természettudományos alapú emberi öntudat elégtelennek bizonyult a történelem során, ez Kosztolányi és Camus életművének egyik fontos közös tanulsága. Ám mindebből korántsem az öntudat kárhozatos volta, hanem erkölcsi megerősítésének szükségessége következik.

1 KOSZTOLÁNYI Dezső *Összes novellája*, sajtó alá rend. és jegyz. RÉZ Pál, Helikon, Bp., 1994.

2 Albert CAMUS, *Az első ember*, ford. VARGYAS Zoltán, Európa, Bp., 1995, 194.

3 KOSZTOLÁNYI, i. m., 926.

4 Ford. VÁSÁRHELYI Júlia = CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*. Válogatott esszék, tanulmányok, vál. RÉZ Pál, Magvető, Bp., 1990 (A továbbiakban: *Szisz. mít.*), 428.

5 CAMUS, *A lázadó ember*, ford. FÁZSY Anikó, Bethlen Gábor Könyvkiadó, [Sopron], 1992, 344.

6 *Schopenhauer-operett*. KOSZTOLÁNYI Dezső publicisztikai írásai a Szépirodalmi Könyvkiadó sorozatában. Összegyűjtötte és a szövegeket gond. RÉZ Pál. (A továbbiakban: Publ.) *Hattyú*, 1972, 169.

7 *A nyár*, ford. SZABOLCS Katalin, *Heléna* száműzetése = *Szisz. mít.*, 158.

8 *Önmagamról* = Publ., *Egy ég alatt*, 1977, 587.

9 *Báb* = Publ., *Hattyú*, 355.

10 Ford. SZABOLCS Katalin, *A nyár – Heléna* száműzetése = *Szisz. mít.*, 159, 160.

11 *A lázadó ember*, 194.

12 *A nyár – A tenger szélirányban* = *Szisz. mít.*, 188.

13 „Az öngyilkos” = Publ., *Sötét bújócska*, 121.

14 KOSZTOLÁNYI, *Nero, a véres költő* = *Nero, a véres költő – Pacsirta – Aranysárkány – Édes Anna*, Szépirodalmi, Bp., 1975 (A továbbiakban: Reg.-k) 185–186.

15 *A véletlen* = Publ., *Hattyú*, 152.

16 *A nyár – Mandulafák* = *Szisz. mít.*, 141–142.

17 *Nero, a véres költő* = Reg.-k, 214.

18 *A nyár – Heléna* száműzetése = *Szisz. mít.*, 157.

19 *I. m.*, uo.

20 Ford. FERCH Magda = *Szisz. mít.*, 360, illetve: *A művész és kora*, ford. ÖRVÖS Lajos, Lyukasóra, 1996, 12, 6.

21 KOSZTOLÁNYI, *Hitvallás* = Publ., *Sötét bújócska*, 1974, 41.

22 CAMUS, *A pestis*, ford. GYŐRY János = Albert Camus regényei – *Közöny* – *A pestis* – *A bukás*, Európa, Bp., 1970 (A továbbiakban: Reg.-k), 212.

23 *Az élet aranyfája* = Publ., *Sötét bújócska*, 43.

24 *Sziszüphosz mítosza*, ford. VARGYAS Zoltán. *Az abszurd ember* = *Szisz. mít.*, 276.

25 Esti Kornél *kalandjai*, Tanú = *Összes novellája*, 1043.

26 Ford. SZÁVAI Nándor = Reg.-k, 434.

27 *Önmagamról* = Publ., *Egy ég alatt*, 588.

28 *Stockholmi beszédek*, ford. VÁSÁRHELYI Júlia = *Szisz. mít.*, 451.

29 *A középosztályról* = Publ., *Sötét bújócska*, 425–426.

30 *Aranysárkány* = Reg.-k, 557.

31 *I. m.*, 439.

32 *Irodalmi esszék, bírálatok*, ford. RÉZ Pál. *Irodalom és munka* = *Szisz. mít.*, 526.

33 Id. SZÁVAI János, *Albert Camus és a magyar '56*, Magyar Nemzet, 1995. okt. 3., 14. Az eredeti: *Kadar a en son jour de peur*, Texte du discours prononcé le 15 mars à la Salle Wagram. Extraits repris par Témoins. 18 mars, 1957, Franc-Tireur.

34 *Önmagamról* = Publ., *Egy ég alatt*, 587.

35 Ford. FERCH Magda. *Levelek egy német barátához*, *Előszó az olasz kiadáshoz* = *Szisz. mít.*, 335.

36 Publ., *Látjátok feleim*, 5–20.

37 *Munkaprogram* = Publ., *Füst*, 1970, 506.

38 *Égi jogász* = *Összes novellája*, 734.

39 *Az első ember*, 194–195.

40 Reg.-k, 597.

41 *A lázadó ember*, 283.

- 42 Nero, a véres költő = Reg.-k, 23.
 43 Szörnyeteg = Összes novellája, 1250.
 44 Ford. ILLÉS Endre, Nagyvilág, 1966, 5, 726.
 45 Uo.
 46 Az első ember, 310.
 47 Uo., 237.
 48 Összes novellája, 765–766, 776–777, 830.
 49 Uo., 768.
 50 Irodalmi esszék, bírálatok – Bevezetés Chamfort Aforizmáihoz = Szisz. mít., 496–497.
 51 Ember és világ – Örökké = Publ., Sötét bújócška, 111.
 52 A középosztályról, uo., 426.
 53 Négyessy László = Publ., Egy ég alatt, 39.
 54 Szisziüphosz mítosza – Abszurd gondolatmenet = Szisz. mít., 200.
 55 Uo., 291–292.
 56 Nyomdafesték = Publ., Füst, 181.
 57 Reg.-k, 891.
 58 Különvélemény a naturalizmusról = Publ., Hattyú, 129.
 59 Valaki = Összes novellája, 1432.
 60 A nyár – A tenger szélirányban = Szisz. mít., 185.
 61 Az első ember, 157.
 62 Gazdagok, szegények = Publ., Füst, 538.
 63 „Boldog otthon” = Publ., Sötét bújócška, 292.
 64 Reg.-k, 336.
 65 Uo., 749.
 66 Roger GRENIER, Albert Camus – Tűz nap és árnyék – Intellektuális életrajz, ford. ÖRVÖS Lajos, Bethlen Gábor Könyvkiadó, [Sopron], 1994, 288.
 67 Publ., Hattyú, 64.
 68 Heti levél = Publ., Álom és ólom, 41.
 69 Aurelius = Összes novellája, 1346.
 70 Önmagáról = Publ., Egy ég alatt, 588–590.
 71 Uo., 589.
 72 Uo., 590.
 73 Igazság és szépség = Publ., Sötét bújócška, 128.
 74 Önmagáról = Publ., Egy ég alatt, 588.
 75 Uo., 589.
 76 A véletlen = Publ., Hattyú, 152.
 77 Hitvallás = Publ., Sötét bújócška, 42.
 78 Ida = Publ., Hattyú, 414.
 79 Reg.-k, 227.
 80 Nagyvilág, 1966, 5, 724.
 81 Az első ember, 93.
 82 A gondolkodás halottja = Publ., Álom és ólom, 211.
 83 Reg.-k, 328.
 84 Reg.-k, 784.
 85 Uo., 792.
 86 Reg.-k, 311.
 87 Reg.-k, 117.
 88 Id. GRENIER, 270; A művész és kora, ford. ÖRVÖS Lajos, Lyukasóra, 1996, 12, 7.
 89 Részvét = Publ., Sötét bújócška, 219.
 90 Összes novellája, 1285.
 91 Ford. BENYHE János = A száműzetés és az ország, Európa, Bp., 1969, 132.
 92 Publ., Hattyú, 338.
 93 Id. GRENIER, 12.
 94 Reg.-k, 19.
 95 A pestis = Reg.-k, 212.
 96 Egy filozófus beszélgetése *** marsallnéval
 97 A bukás = Reg.-k, 367.
 98 Uo., 420.
 99 Reg.-k, 216–217.
 100 Uo., 891.
 101 Nagyvilág, 1966, 5, 736.
 102 Vita = Publ., Hattyú, 505.
 103 A pestis = Reg.-k, 350.
 104 Munkaprogram = Publ., Füst, 507.
 105 A rossz orvos, Szépirodalmi, Bp., 1970, 38.
 106 Noteszlapok I, ford. FÁZSY Anikó, Bethlen Gábor Könyvkiadó, [Sopron], 1993, 58.
 107 Igék a szenvedésről = Publ., Sötét bújócška, 202.
 108 Ford. SZABOLCS Katalin, A nyár – Visszatérés Tipasába = Szisz. mít., 176–177.
 109 Világ vége = Publ., Álom és ólom, 1969, 406.
 110 Háborús strófák, uo., 616.
 111 Regényes emberek. Székelyfi az aranyárkányok között = Publ., Füst, 152–153.
 112 Reg.-k, 888.
 113 Uo., 769.
 114 Reg.-k, 237.
 115 Esti Kornél, Ötödik fejezet = Összes novellája, 830.
 116 Reg.-k, 615.
 117 A nyár – Visszatérés Tipasába = Szisz. mít., 177.
 118 Reg.-k, 837.
 119 Szisziüphosz mítosza = Szisz. mít., 317.
 120 Levelek egy német baráthoz = Szisz. mít., 359.

- 121 Szisziüphosz mítosza – Abszurd gondolatmenet = Szisz. mít., 223.
 122 Uo., 195.
 123 Uo., 242.
 124 Uo., 195.
 125 Igék a szenvedésről = Publ., Sötét bújócška, 202.
 126 A rossz baba karrierje = Összes novellája, 364.
 127 Esti Kornél, Harmadik fejezet = Összes novellája, 807.
 128 Uo., Nyolcadik fejezet, 859.
 129 Boncolás = Összes novellája, 1286.
 130 Örökké élünk? = Publ., Hattyú, 11.
 131 Az első ember, 34.
 132 Boldog halál, ford. ÖRVÖS Lajos, Magvető, Bp., 1984, 230.
 133 Noteszlapok I, 58.
 134 Szisz. mít., 306.
 135 E nézetek áttekintését I. KISS Ferenc, Az érett Kosztolányi, Akadémiai, Bp., 1979, 264–265 és HIMA Gabriella, Kosztolányi és az egzisztenciális regény (Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata), Akadémiai, Bp., 1992, 22–41, különösen a 32. ljegez. Lásd továbbá KISS Ferenc, uo., 534–541 és BORI Imre, Kosztolányi Dezső, Fórum, Újvidék, 1986, 127–128, 151–152, valamint HIMA Gabriella, Szövegek párbeszéde, Kosztolányi Dezső: Nero, a véres költő – Albert Camus: Caligula, Széphalom Könyvműhely, Bp., 1994, 39–72.
 136 Szisziüphosz mítosza – Abszurd gondolatmenet = Szisz. mít., 231.
 137 Összes novellája, 1474.
 138 Reg.-k, 635.
 139 A pestis = Reg.-k, 311.
 140 A zár = Összes novellája, 1012.
 141 A pestis = Reg.-k, 211, 212.
 142 Id. GRENIER, 176.
 143 Publ., Álom és ólom, 267.
 144 L. GRENIER, 175.
 145 Reg.-k, 493.
 146 Uo., 312.
 147 Uo., 133.
 148 Abszurd alkotás – Kirillov = Szisz. mít., 301.
 149 Kiáltások = Publ., Sötét bújócška, 380.
 150 Reg.-k, 424.
 151 Uo.
 152 Önmagamról = Publ., Sötét bújócška, 589.
 153 Szisziüphosz mítosza – Abszurd gondolatmenet = Szisz. mít., 243.
 154 Uo.
 155 A rossz orvos, 37.
 156 Az utolsó felolvasás = Összes novellája, 1092.
 157 Reg.-k, 277–278.
 158 Uo., 281.
 159 Vasárnap. Erkölc = Publ., Sötét bújócška, 45.
 160 Szisziüphosz mítosza – Abszurd gondolatmenet = Szisz. mít., 240.
 161 Összes novellája, 808.
 162 Az első ember, 307.
 163 Az abszurd szabadság = Szisz. mít., 240.
 164 Ákombákom = Publ., Sötét bújócška, 447.
 165 Id. André MALRAUX, Ellenemlékiratok. A pokol tornácának tükre I, ford. NAGY Géza, Magvető, Bp., 1993, 15.
 166 Publ., Álom és ólom, 293.
 167 Noteszlapok I, 152.
 168 VAS István, Kosztolányi költészete = Uő, Az ismeretlen isten (Tanulmányok 1934–1973), Szépirodalmi, Bp., 1974, 816; MÉSZÁROS Vilma, Camus, Gondolat, Bp., 1973, 124; CAMUS, Irodalmi esszék, bírálatok – Roger Martin du Gard = Szisz. mít., 538. Vö. Essais, Bibliothèque de la Pleiade, [Párizs], 1965, 1135.
 169 FRIED István, Baka István „Számadása”, Tiszatáj, 1996, 9, 89; BORI Imre, i. m., 281.
 170 RÓNAY László, Kosztolányi Dezső, Gondolat, Bp., 1977, 52.
 171 Boncolás = Összes novellája, 1287.
 172 Igék a szenvedésről, 4. = Publ., Sötét bújócška, 200.
 173 Uo.
 174 Irodalmi esszék, bírálatok – A művész börtönben = Szisz. mít., 512.
 175 Boldog halál, 102.
 176 Az első ember, 294.
 177 Szellemek = Publ., Álom és ólom, 134.
 178 Esti Kornél = Összes novellája, 792.
 179 Noteszlapok I, 48.
 180 Nagyvilág, 1966, 5, 701.
 181 Összes novellája, 761–762.
 182 Ford. ANTAL László, A száműzetés és az ország, Európa, Bp., 1969, 167.
 183 Ford. és id. NAGY Géza, Tűz nap és árnyék. Egy magyar Camus-életrajz és Camus posztumusz regénye, Holmi, 1995, 6, 866; illetve: Az első ember, 275.
 184 KOSZTOLÁNYI Dezsőné, Karinthy Frigyesről, Múzsák, [Bp.], 1988, 72.

185 A *Hajnali részegség* 1933-ban született. Ekkori ateizmusát a költő – legalábbis egy 1935. augusztus 26-án Radákovich Máriához írott levele szerint – még töretlennek tudta: „Tizenöt éves koromtól fogva hitetlen lettem, dühös és büszke materialista. Két utolsó levele olvasásakor megint Istenre gondoltam. Kicsoda maga?” (KOSZTOLÁNYI, *Levelek – Naplók, egybegyűjtötte, sajtó alá rend. és jegyz. RÉZ Pál, Osiris Kiadó, Bp., 1996, 739.*) A magánlevél azonban, a pillanatnyi élményt felnagyító ellentét stílus-

eszközével, önmagában nem lehet perdöntő a világnézeti kérdésben.

186 A *rejtőző Kosztolányi*, Tankönyvkiadó, Bp., 1987.

187 Uo., 78, 99.

188 Id. GRENIER, 307.

189 ÖRVÖS Lajos, *Még egyszer Camus-ről*, Lyukasóra, 1995, 4, 18–19.

190 *Az első ember*, 269.

191 *A labda* = Publ., *Hattyú*, 137.

192 *Górcső*, uo., 528–529.

A költő és a nyelvtanár

Még a közhelyszerű állítások sorában sem tarthat számat különösebben elegáns helyezésre az a kijelentés, mely szerint Kosztolányi a nyelv szerelmese lett volna. Kosztolányi és a nyelv: a két fogalom gyakorlatilag indexális viszonyban forrt össze a köztudatban, megkérdőjelezhetetlen, oda-vissza működő referenciális kapcsolat révén hívják egymást életre.

Az a gyanúm, hogy e megfeleltetésben a „nyelv” kifejezés inkább használatos a „stílusművészet” vagy a „pontos és árnyalt beszéd” értelmében, mint egy olyanban, ahogy például Wittgenstein nevéhez kapcsolódik ugyanez a szó. Egyfelől persze – mondhatnánk – mi sem tekinthető természetesebbnek ennél, hiszen míg Kosztolányi úgynevezett szépíró volt, Wittgenstein viszont köztudomásúlag a filozófusoknak elkülönített helyet foglalja el a kultúrtörténet diszciplináris gettóiban. Ez a magyarázat azonban – eltekintve attól a most túl messzire vezető, és mások által már amúgy is alaposan körüljárt anti-professzionista elképzeléstől, amely a műfaji határok műviségét állítva, azok meghaladó eltörülésén fáradozik – Kosztolányit a századelő esztétizáló törekvéseivel hozza *kizárólagos* összefüggésbe, nem véve tudomást szövegének azon jegyeiről, melyek őt a korabeli európai gondolkodás filozófiai megfontolásokat is gyümölcsoztető, a klasszikus modernség horizontján túllépő áramlataival kapcsolják össze. Ilyenformán Kosztolányi írásainak egy olyan sajátossága – nevezetesen a nyelv filozófiai problémaként is történő kezelése – iktatódik ki az értelmezésekből, amely nagy valószínűséggel a legerősebb szem abban a láncban, amely őt a kortárs magyar irodalom problémafelvetéseivel összefűzi.

Ebből a szempontból tűnik igen termékenynek Szegedy-Maszák Mihály akadémiai székfoglaló előadása (megjelent: *Alföld*, 1994, 8. sz., 46–59), melyben ő Kosztolányi nyelvszemléletét az európai és amerikai nyelvfilozófiai gondolkodás koordinátarendszerébe helyezi. E kontextusban Kosztolányi nyelvről vallott elképzelései például Humboldt, Wittgenstein, Sapir, Benjamin Lee Whorf, vagy akár Derrida elgondolásaival elegyednek párbeszédbe. Néhány – az *Esti Kornélra*, a *Pacsirtára*, illetőleg az *Aranysárkányra* vonatkozó – rövid utalástól eltekintve Szegedy-Maszák Kosztolányi nyelvi tárgyú esszéit felhasználva igazolja állításait, azaz elsősorban nyelvelméleti szakemberként kezeli az író; olyan gondolkodóként, akinek egynémely kijelentése a legszorosabb, szinte szó szerinti egyezésig menő kapcsolatban áll a fent említett filozófusok bizonyos állításaival. Ez

korántsem tekinthető persze véletlenszerű egybeesésnek, minthogy a dolgozat szerzője szerint Kosztolányi nyelvszemléletét is a nyelvi viszonylagosság hite, a jelentő jelentettként való kezelése nyomán a nyelv végtelen útvesztőként történő felfogása, illetőleg a különböző fogalomrendszerek által létrejövő valóságok viszonylagosságából fakadó értelmezési problémák határozzák meg.

Azt gondolom tehát, hogy amennyiben Kosztolányi *előd*, úgy e szerepét javarészt annak köszönheti, hogy nyelv és szubjektum viszonyát nem *csak* és nem elsősorban stílris, hanem nyelvelméleti kérdésként is vizsgálja. Az a sokat emlegetett tény, hogy az ő nyelvi arisztokratizmusa valójában etikai gesztus, igazán csak a század nyelvfilozófiájának fényében válik érthetővé. Érdekes ebből a szempontból jelzésszerűen összevetni a homo moralis és a homo aestheticus Kosztolányi által elképzelt dichotómiáját Rorty személyiségfelfogásával. Mindketten abból az alapvetően nietzscheánus elképzelésből indulnak ki, mely szerint az igazság nem valamiféle a priori létező entitás, hanem folyamatosan változó és újraalkotandó metafora, azaz a világot „az ember alkotó szükséglete agyalja ki, s az igazságnak ez a hite az ember támasza”.¹ Ezzel szemben a „morál”, mely lényegénél fogva képtelen a fenti igazságfogalmat akceptálni, „megmérgezni igyekszik egész világfelfogásunkat”.² „A homo moralis szigorú. A homo moralis kegyetlen önmagához és másokhoz” – írja Kosztolányi. „A homo moralis az erkölcs nevében arra akar rávenni bennünket, hogy adjuk oda kabátunkat másoknak, aztán ugyancsak az erkölcs nevében arra akar rávenni bennünket, hogy húzzuk le másokról a kabátot. A homo moralis mindig háborúkat indít, forradalmakat szervez, máglyát gyújt, akaszt, önsanyargatásra, állati robotmunkára kényszerít milliókat, egy szebb jövő ígéréssel, melyet még sohase váltott be. [...] A homo moralis mindig paradicsommal kecsegtet, és mindig siralomvölgyé változtatja a világot.”

S minthogy a „létharcban lehetetlen eldönteni, hogy ki az erkölcsös és ki az erkölcstelen, mert ez csak később dől el, miután valamelyik fél győzött, az értékelés tehát viszonylagos”, Kosztolányi semmilyen morál nevében nem óhajt ítélni. Eszményképét az a homo aestheticus jelenti, aki „az önmagáért való tiszta szemlélődés embere, aki nem ismer jót és rosszat [...], aki a mindig vitatható igazság helyett az ízlést emelte polcra [...], aki vasgerinccel vállalja gerinctelenségét, hogy biztosíthassa szabadságát, függetlenségét, szeszélyét”.³ Rorty – Wittgensteinen, Davidsonon és Bloomon edződött metaforikája – a következőképpen fogalmazza újra Kosztolányi gondolatait: „...csak a költők tudják igazán értékelni az esetlegességet. A többiek arra vannak ítélve, hogy filozófusok maradjanak, hogy kitartsanak amellet, hogy tényleg van egyetlen igaz leltár, az emberi szituáció egyetlen igaz leírása, életünk egyetlen egyetemes kontextusa. [...] A kérdést másképp megfogalmazva, a nyugati filozófiai tradíció az emberi életet csak akkor értékeli győzelemként, ha az kitör az idő, a jelenség és az egyéni vélemény világából egy másik világba – a tartós igazság világába.

Nietzsche szerint viszont a fontos átlépendő határ nem az, amelyik az időt az időtlen igazságtól elválasztja, hanem inkább az, amely a régit az újtól választja el. Az emberi élet annyiban győzedelmes, amennyiben [...] új leírásokat talál. Ez a különbség az igazság akarása és az önegyőzés akarása közt. Ez a különbség a megváltásnak azon elgondolása közt, hogy valami nálunk paгыobbal és tartósabban lépünk kapcsolatba, és aközött, ahogy Nietzsche leírja a megváltást: »újrateremtése mindannak, ami volt«, »imígyen akartam – má«.⁴

Mindkét esetben arról van tehát szó, hogy a nietzschei indítatású erkölcsi relativizmus terméketlenségét csak nyelvi szinten, a világ újszerű, szabad leírásának segítségével lehetséges elkerülni, hogy a homo moralis monisztikus igazságfogalmához tapadó lehatárolt szótárából csak a nyelv (ön)felszabadító útján keresztül lehetséges a kitörés. Így hát a homo moralis és a homo aestheticus közti különbség egy transzcendens igazságésszméhez igazodni kívánó, kollektivistista, és egy, a nyelv egyéni használatát személyiségalkotó tényezőként kezelő, individuumközpontú szubjektumfelfogás különbségeként is leírható.

Ezt példázza a *Horoszkóp* című novella, melynek mélyén az az elképzelés munkál, amit Kosztolányi majd *A lélek beszéde* című cikksorozatának első részében is megfogalmaz. E szerint az ember a nyelv által hozza létre önmagát, azaz „sok esetben ő maga szolgálja a nyelvet, azt a titokzatos valóságot, melyben legmélyebb ember volta tárul ki”.⁵

A nyelvi minta nemcsak abban az értelemben predesztinál, amennyiben minden nyelvben sajátos világszemlélet rejlik, vagy ahogy Kosztolányi írja: „Egy új világ kezdődik minden nyelv küszöbén”⁶ –, s így a különböző nyelvi struktúrákhoz való kötődések a világ egymástól eltérő képeit hívják elő, hanem meghatározza az egyén szűkebb nyelvi közösségen belül elfoglalt pozícióját is. Ugyanis a szubjektum, minthogy pusztán nyelvhasználatán során, és annak eredményeképp képes definiálni önmagát, csak annyiban tud kiszakadni örökölt nyelvi standardek által meghatározott léthelyzetéből, amilyen mértékben el sikerül távolodnia az őt fogva tartó verbális mintáktól, azaz amennyiben új nyelvi játékterek létrehozása által saját léthelyzetének újszerű értelmezését képes megkonstruálni.

A *Horoszkóp* főhősének, az ifjú királynak sorsa arra példa, hogy egy születésünktől kezdve dédelgetett, féltve őrzött nyelvi modellhez való nosztalgikus kötődés milyen végzetes erővel befolyásolja az egyén életét. A királyfinak ugyanis már gyermekkorában elkészítették horoszkópját, amely korai – tizennyolc éves korában bekövetkező – halálát jósolta. Ettől a pillanattól kezdve környezetének felé irányuló aggodalmas, vészterhes megnyilatkozásai valamiféle veszélytudat borzongató érzését erősítik benne, mikor pedig megismeri horoszkópjának jövendölését, boldogan verbalizálja azt a tompa bélyeget, melyet az udvartartás szánakozó nyelvhasználatának köszönhetően már amúgy is titkos sorsmeghatározottságként érzékelt. „Fiatalon halok meg – gondolta, és lehunyta

a szemét.” „Ugye sápadt vagyok?” „Ez a vonás – mondta. – Csak azok ilyenek, akik korán kerülnek a koporsóba.” „Szemébe akarok nézni annak – mondta, és valahova messze nézett.” „Olyan édes és szép volt ez a fájdalom, mint a méz.”⁷

E néhány kiragadott mondatból is kitérünk, hogy a királyfi egy születésekor készen kapott nyelvjáték bővületében élve saját szótárát is e nyelvi mintához igazítja; pontosabban, engedi, hogy e szótár használja őt. (Ebben az értelemben írja saját, őseitől örökölt nyelvéről Kosztolányi: „én nem használom: hanem engem használ.”⁸) E szótár alapján létének csak olyan leírását képes megfogalmazni, melyet a csillagok állását egy végzetes nyelvként értelmező közösség hagyományozott rá, majd pedig e kritikátlanul felvállalt örökség következményeképp válik nyelvének áldozatává, s hal meg a horoszkóp jövendölésének megfelelően tizennyolc évesen. Halála nyilvánvalóan jelképes, egy olyan ember büntetése, aki egy transzcendens, égi nyelv fordításához akarta igazítani sorsát, s aki hagyta, hogy e nyelv – mások nyelve – maga alá temesse. A szövegbeli orvos ezért vádolhatja gyilkossággal a papot és a horoszkópot készítő csillagászt, az égi nyelvjáték avatott közvetítőit: „– Igen, ő maga ölte meg önmagát. De ti adtátok a parancsot. Ő csak végrehajtotta.”⁹

Kosztolányi már korai írásaiban közeledett a nyelv és a gondolkodás azonosításához, ahol a nyelv nem a közlés puszta eszköze, hanem a tudat létezési formája. Szegedy-Maszák Mihály szerint: „szövegeinek felépítése az élőbeszédet utánozza, ami nyilvánvalóan összefügg írójának azzal a hitével, mely szerint a nyelvi jelentés a használattal azonos.”¹⁰

A nyelvet a metafizikához láncoló kötelékek elvágása Kosztolányi számára nem a mozgásterét szűkítő, lemondással teli korlátozást jelenti, hanem szabadságot arra, hogy az ideologikus koloncaitól megszabaduló nyelv önmaga erejére ébredhessen. Ez az elképzelés már nem tartalmaz semmit, amire „áthárítható lenne a felelősség létünkért, boldogságunkért és nyomorunkért; nem rontja el tehát a levés ártatlanságát”.¹¹

Ez utóbbi, nietzschei terminus nézetem szerint meglehetősen pontosan jelzi azt a létállapotot, mely Kosztolányi nyelvhasználatának alapvető intonációját meghatározza. Egyik korai, 1916-os novellájában – a *Szürke glória* címűben – a de-divinizált nyelv használójának tragédiájáról beszél, akinek egész életét sivárrá teszi nyelven túlra való lankadatlan és hiábavaló vágyakozása. A történet főhőse Marie, a nyelvtanítónő. Nyelvi kötöttsége nyilvánvalóan kettős, hiszen a kommunikáció, a nyelv használata és használtatása számára olyan életforma, amelyből sem egzisztenciálisan – mint magánórákból élő tanár –, sem pedig mint önnön létét csak verbalizálva artikulálni képes szubjektum nem tud kiszakadni. Ennek köszönhetően nyelvtanári munkájának kudarca a par excellence nyelv, illetőleg a kommunikáció kudarcaként értelmeződik számára. Egy borongós reggelen egymás után két tanítványával is dialógust kezdeményez az esőzésről. Az első alkalommal a meghittség, szépség, kellemesség fogalmkörébe tartozó

nyelvi struktúrákat kapcsol hozzá, alig egy órával később pedig negatív jelentéstartalmakat vonatkoztat rá. „Mire hazaér, nem tudja, miről mi a véleménye. [...] Már régen leszokott arról, hogy bonyolult dolgokról elmélkedjen.”¹² Ami Marie-t kétségbe ejti, az a nyelv szégyentelen, ledér természete; az a tulajdonsága, hogy egyazon érvényességgel képes egymással merőben ellentétes dolgokat igazolni és cáfolni. A Kosztolányi által is fordított Hofmannsthal a Chandos-levélben már 1902-ben megfogalmazza a *Sziürke glória* nyelvtanárnőjét kínzó problémák egy részét: „Esetem röviden a következő: teljességgel veszendőbe ment az a képességem, hogy összefüggően tudjak gondolkodni vagy beszélni bármiről. Eleinte az vált inkább lehetetlenné számomra, hogy valamely magasabb rendű vagy általánosabb témáról szóljak, s ezenközben olyan szavakat vegyek a számra, amelyekkel közönségesen aggályok nélkül él minden ember. [...] Bensőleg lehetetlennek éreztem, hogy az udvar ügyeiről, a parlamentbeli eseményekről vagy tetszés szerint bármiről ítéletet fejtsek ki. [...] Családi és házi beszélgetésekben is kétséssé váltak mindazok a kijelentéseim, amelyeket egyébként könnyedén és alvajáró biztonsággal szokás odavetni.”¹³

A nyelv rései mögött – Hofmannsthalhoz hasonlóan – Kosztolányi hőse is egy olyan ürességet pillant meg, amely a kommunikáció metafizikai talapzatának eltűnése nyomán tárult fel, értelmetlenné és céltalanná téve például a nyelvi jelek igaz–hamis voltát firtató vitákat is.

Erre az ürre mutatott rá diadalmasan a Kanttal polemizáló Nietzsche a magánvalóról történő elmélkedései kapcsán: „Nem létezik magánvaló tényálladék, hanem tényálladék csak aztán jöhet létre, miután már behelyeztünk egy értelmet. [...] Röviden szólva: valamely dolog lényege egy nézet csupán a dologról.”¹⁴

Marie azonban képtelen feladni abbéli hitét, hogy a nyelvet lehetséges olyan hídként kezelni, mint amely biztonságosan képes átvezetni a magánvaló igazságok birodalmából a kommunikáció evilági, ám nyelvileg adekvát terepére, ahonnan aztán bizalommal lehet igazolásért visszatekinteni a túlpartra. Meggyőződése, hogy a dolgok rendje változatlan, csupán a két part közti összekötetés, a nyelvi híd sérült meg valamiképpen. Elkeseredésében így orvosként metaforizálja önmagát, mert abban bízik, hogy gyógyító beavatkozása eredményeképp a nyelv még visszanyerheti egészségét, azaz metafizikai értelemben vett *közvetítő* képességét. „Gyors és véres műtétet” szeretne végrehajtani a nyelven; radikálisan eltávolítani annak kórosan burjánzó, beteg sejtjeit, ám a feladattal megbirkózni – úgy érzi – lehetetlenség, ezért aztán „tüneti kezeléssel kell beérnie, ami bizony édeskevés eredményt hoz”.¹⁵

Mindez arra utal, hogy Marie csak egy adott grammatikai kontextuson belül képes mozogni, azaz maga is foglya – *tárgya* – marad annak a nyelvi térnek, melynek átstrukturálására törekszik. Kísérlete akkor lehetne sikeres, ha olyan grammatikai ugrásra lenne képes, melynek segítségével elszakadhatna attól a

nyelvi kontextustól, amelyben problémái létezőnek tekinthetők. Egy olyan – wittgensteini terminussal élve – aspektusváltásra lenne szüksége, melynek nyomán megváltozna beállítódása, szemléletmódja, világképe és önleírása. Ebben az újonnan birtokba vett grammatikai térben ugyanis régi problémafelvetései egyszerűen érvénytelenné válnának, automatikusan szüntetnék meg önmagukat. Egy ilyesfajta aspektusváltás azonban egy merőben új életforma létrehozását tenné szükségessé, Marie számára tehát marad a csekély sikerrel kecsegtető „tüneti kezelés” reménye.

Ennek eredménye már csak azért is kétségesnek tűnik, mert a nyelvтанárnőn egyre inkább elhatalmasodik saját nyelvbe-ágyazottságának háttorzongató felismerése, minek következtében „már szinte névtelenül jár az utcán, mint »egyes elsőszemély« és mint »folyamatos jelenidő“”.¹⁶

Az individualitás klasszikus, a személyiséget teljes értékű, integráns rendszerként kezelő elképzelésekhez képest valóban figyelemre méltó e leírás, hiszen azt már egy adott nyelvi háló által instruált képződményként fogalmazza meg, akinek csak a nyelv teszi lehetővé, hogy mint szubjektum, egyáltalán elgondolhatóvá váljék.

Marie számára e felismerés jelenthetné akár a régi világképétől való távolodás első lépését is, ám ő – hagyományos grammatikai horizontján belül maradván – inkább ballasztnak érzi nyelvi meghatározottságát, mely meggátolja metafizikai magasságokba történő fölemelkedését. Ezért választja a hallgatást, ami számára „nem valami tétlenség volt, de öröm, a lélek ocsúdása”.¹⁷ Kosztolányi arra ítéli a tanárnőt, hogy „halott szavak avarjában” járkáljon, ám meghagyja neki a sóvárgást, és egy édeni nyelv vízióját, ahova az asszony képzeletben menekülhet.

„Azt képzelte, hogy egy kertben van. Budapesten nincsenek kedves, sötét, mély-mély kertek. Marie szerette a kertet. [...] A nyelvтанitónő felékesítette ezt mindennel, smaragd füvel, zafir rózsákkal, szökőkúttal, halványsárga üveggyölyökkel. Egyetlenegy kerthez se hasonlított ez. Mindegyiknél szebb volt.”¹⁸ Mi más lenne ez a kert, mint magának a Paradicsomnak idilli leírása, ahol Ádám magától Istentől kapta azt a nyelvet, amely még magában hordozta az isteni szentség attribútumait, s amely így a maga tökéletességében hajszálpontosan illeszkedett egy szakralizált univerzum végtelen kereteihez. E szövegében Kosztolányi egy beteljesületlen vágyódás történetét, az édeni nyelv után sóvárgó nosztalgia keserűségét meséli el úgy, hogy szereplője számára meghagyja a képzelet menedékét – egy nem verbális zugot, az édeni grammatika létének megnyugtató illúzióját.

Egy másik novellájában, az egy évvel később íródott *Költő* címűben Kosztolányi már korántsem tűnik ennyire engedékenynek hőse sorsát illetően. Ez a történet a *Szürke glória* által felvetett problémát – hogy tudniillik miképp viszonyulhatunk egy magára maradt nyelvhez – fogalmazza újra, ám szereplőjétől

már megtagadja az illúzió lehetőségét. A költő élete a következő, igencsak ironikus hangvételű beszélgetés által pecsételődik meg:

- Értesz engem? – fuvolázott a költő.
- A nő nem tudta, mit kell érteni rajta, tehát azt felelte:
- Értelek.
- Ettől kezdve állandóan értették egymást.¹⁹

E szövegindítás pontosan megfelel a *Szürke glória* kezdő szituációjának, jelesül a nyelvtanárnő és tanítványai közt az esőzészről folyó dialógusok leírásának. Mindkét esetben a szavak általi megértés kétséges voltának, a jelentések illékonyságának *következményeiről* beszél Kosztolányi.

A költő – felesége tanácsára – a művész platóni ideájával próbál meg azonosulni, megkísérli magára venni a barlang bejáratánál elképzelt Eszményi Költő vonásait. „Behajlította a költő karját, a költő fejét szépen rányomta a költő tenyerére, költői pózba helyezte a költőt – ahogy képen látta –, és a költő engedelmesen hagyta, csináljon vele, amit akar...”²⁰ Kísérletezik ezenkívül az alkonyat átszellemült tanulmányozásával, sőt a magány megtermékenyítő ihletésével is. A platóni Költő szerepét azonban mégsem sikerül magáévá tennie, mert a szavak, melyeket papírra vet, a legkevésbé sem hordozzák magukban nyelven túli birodalmak üzenetét. Amennyiben tehát a költő úgy vélte, hogy a műalkotás nem más, mint transzcendens igazságok adekvát nyelvi jelekké történő fordítása, akkor éppúgy csalódnia kellett, mint a nyelvet hídként elképzelő nyelvtanárnőnek.

Számára azonban nem adatik meg a tökéletes nyelv metaforizált víziója, ő csak a magukra hagyott szavak káoszát érzékeli: „Éjjel például felült az ágyában, s minden ok nélkül ezt mondta: *reciprocitás*, vagy ezt, óránként átlag hússzor és ordítva: *Skagerrak és Kategat*.” Mielőtt végképp megőrül, és mentő szállítja el, kis zománctáblákat vásárol a legkülönbözőbb feliratokkal: „Házfelügyelő”, „Orvosi rendelő”, „Vigyázat”, „Lépést hajts!” stb., s ezeket különös gonddal lakása ajtajára szegezi. E gesztussal tudatosan vállalja egy számára már érthetlenné és idegenné vált nyelv mélyére történő tehetetlen alámerülést. Tébo lyának oka tehát a metafizikai támasz nélkül maradt nyelv üressége. Ha a szavak már csak önmagukra referálnak, akkor használóikat sem kapcsolják többé égi hatalmakhoz. Így a művészet is elveszti hagyományos, közvetítő funkcióját; nem képes már önmaga fölé emelni, csak magába olvasztani.

A művészet státusának átértékelődése természetszerűleg vonja maga után a költő szerepének változását is, hiszen megszűnik papi – az eget a földdel összekapcsoló – funkciója. A szövegbeli költő egy ráerőszakolt identitás semmivé foszlása után képtelen volt személyiségét immár nyelvi eszközökkel, koherensen újrafogalmazni, hiszen az ajtajára szegezett, összefüggéstelen nyelvi jeleket tartalmazó táblák szubjektumának teljes széteséséről tanúskodnak. Sem

ő, sem Marie nem tudják grammatikailag meghaladni a léthelyzetükből eredő nyelvi relativitást, mert számukra mindig a „mit mondjunk” marad fontosabb a „hogyan mondjuk”-nál; képtelenek tehát a nyelvet olyan *szerszámként* használni, mellyel a személyiség és rajta keresztül a világ egésze is alakítható, ízlés szerint újraformálható lesz, s amely így barátságos otthont nyújthat a homo aestheticus számára is.

1 Friedrich NIETZSCHE, *Az értékek átértékelése*, Holnap Kiadó, Bp., 1994, 79.

2 Vö. uo., 87.

3 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Önmagamról*, Nyugat, 1933, 1.

4 Richard RORTY, *A személyiség esetlegessége* = Uő, *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*, Jelenkor, Pécs, 1995, 46–47.

5 KOSZTOLÁNYI, *A lélek beszéde* = Uő, *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Bp., 1990, 217.

6 KOSZTOLÁNYI, *A tíz legszebb szó* = uo., 241.

7 KOSZTOLÁNYI, *Horoszkóp* = Uő, *A léggömb elrepül*, Szépirodalmi, Bp., 1981, 552–557.

8 KOSZTOLÁNYI, *Nyomdafesték* = Uő, *Nyelv és lélek*, 318.

9 KOSZTOLÁNYI, *Horoszkóp, i. m.*, 556.

10 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az Esti Kornél jelentésrétegei* = Uő, *A regény, amint írja önmagát*, Tankönyvkiadó, Bp., 1980, 109.

11 NIETZSCHE, *i. m.*, 79.

12 KOSZTOLÁNYI, *Szürke glória* = Uő, *A léggömb elrepül*, 581.

13 Vö. Hugo von HOFMANNSTHAL, *A költő és a ma – Levél*, (2. tan.), ford. LÁNYI Viktor, Athenaeum, Bp., é. n.

14 NIETZSCHE, *i. m.*, 80–81.

15 KOSZTOLÁNYI, *i. m.*, 581.

16 Uo., 583.

17 Uo.

18 Uo., 585.

19 KOSZTOLÁNYI, *Költő* = Uő, *A léggömb elrepül*, 653.

20 Uo., 655.

Kosztolányi északi – dán, norvég, svéd – műfordításai

Kosztolányi közvetítő nyelv segítségével készült fordításai közül a szlávok egy a költőt egész életén végigkísérő mély vonzalom emlékei, a távol-keletiek tér és idő távolságait hidalják át, a *Számadás* nagy versei szomszédságában, tékozló bőségben, kiapadhatatlan nyelvi gazdagságban, fordítójuk világlátásáról is árulkodva.¹ Északi versfordításai sem tanulság nélküliek. Szabó Zoltán rájuk is utal, évtizedek múltán visszapillantva a *Modern költők*re: Kosztolányi „a kisebb népek irodalma számára is állított néhány műfordításban követséget”,² majd újabb évtizedek múltán Kardos László a költő gazdag érdeklődése példájaként északi műfordításait is felsorolja.³ Találtam elmarasztaló kritikát is. Az egykorú recenzensek a modern magyar nyelv diadalaként ünnepezték a *Modern költőket*,⁴ M[arczinkó] F[erenc] viszont az Irodalomtörténet lapjain szól fanyalogva „a szerkesztőséghez beküldött” kötetéről, éppen északi és szláv fordításaival illusztrálva Kosztolányi „kritikai érzékének” gyengéit: „Dániát [...] Jacobsen 11 jelentéktelen sora képviseli [...]. A svéd Strindberg két rövid, de annál laposabb költeményével szerepel.”⁵ Írásom kicsit polémia is a régen elhunyt M. F.-fel, s igazságszolgáltatás az északi népek líráját – is – tolmácsoló költőnek. A fordításokat megjelenésük sorrendjében – s országok szerint csoportosítva, ahogy ő is tette – veszem számba.

1. *Modern költők* (1914)*Dán vers: Jacobsen*

Kosztolányi tizenkilenc évesen olvassa, „mesterinek”, „isteninek” minősítve, a *Lyhne Nielst*;⁶ a *Jövendő* lapjain megismerkedhet Jacobsen novelláival,⁷ rájuk is utalhat, amikor 1909-ben, a szeretett-tisztelt Szini Gyula kapcsán „a lélek végtelenségében találkozó”, „híg levegőbe írt gesztusokat adó”, „rajzművész”-novellistákról szól.⁸ S természetesen ismerheti a költő verseit is, szintén a *Jövendő*ből, szemelvényesen, valamint a német nyelvű teljes Jacobsenből,⁹ illetve Hans Bethge antológiájából.¹⁰ A *Modern költők* mindenesetre közli a dán lírikus egy versét, akár a megfelelő Jacobsen-kötetből, akár Bethgeből véve azt. Az utóbbi tíz Jacobsen-verset tartalmaz, az összeset – akár a sorozat-kötet is – Robert F. Arnold fordításában. Versünk – *Seidenschuh über Leisten von Gold, Silkesko over gylden Læst* – Kosztolányinál *Selyemcipő az arany kaptafán*.¹¹ Az

eredeztetéshez számolnunk kell Otto Hauser úttörő, a dán lírát bemutató munkájával, valamint az Insel Kiadó Erich von Mendelssohn tolmácsolta *Selyemcipő...*-szövegével is.¹²

Kosztolányi „egy fátyolos, édes, törekeny lélek” hangját találja meg Jacobsen verseiben, s ehhez mért áhítattal szólaltatja meg magyarul a költőt. „[...] e fényes földön hozzá fogható / Nincs senki még. / Olyan akár a forró, déli ég, / S a tiszta hó” – dalolja, egyszerűsítve mind az eredetit, mind a hozzá legközelebb álló Arnold-átköltést, folytatva a fordítók által verscímme emelt, elragadtatott, metaforikus-allegorikus kezdősort. („Ingen er som hun paa Guds sollyse Jord, / Ikke en eneste en. / Som Himlen i Syd og som Sneen i Nord / Er hun ren”, „Es kann in Gottes sonnenfroher Welt ihr gleich / Nicht eine sein. / Sie ist wie der Himmel im Süd, der Schnee in Frostes Reich, So rein.”) A zárórész – 8–12. sor – Jacobsennél és mindhárom közvetítőjénél rímtelen. Kosztolányi – a rím kedvéért? – fontos tartalmi-eszmei, erotikus-boldog, vagy legalábbis vágyó mozzanatot áldoz fel. ‘Egemben a föld öröme van, havamon lángok vannak’ („Men der er Jorderigs Fryd i min Himmel, / Og Flammer der staar af min Sne”, „Aber in meinem Himmel ist irdische Freude, / Und Flammen schlagen aus meinem Schnee”) – éneklí a költő, Kosztolányi viszont az égiben földi pozitív jelenlétét a zavaró „csak”-kal lefokozza,¹³ s új ellentétpárt is told – szépen, de önkényesen – a hó-tűz ellentétéhez: „Tündérházamban minden csak valóság, / A hó tüzes, a csönd zene.”¹⁴ A befejezés felszárnyaló többletszépségekkel dús, pótolva az elsikkadt „földi örömet”:

Ingen Sommers Rose er rødere,
End hendes Øje er sort...

Kein Sommerrose ist röter,
Als ihr Auge schwarz ist...

Nem oly bíborlók a vad nyári rózsák,
Amily sötét éjfélzeme...

Norvég versek: Ibsen, Obstfelder

Ibsenhez is mély áhítattal fordulhatott Kosztolányi: ifjúkora egyik bálványa, aztán négy tanulmányban és tucatnyi színbírálatban fejtegeti titkát, nagyságát. Aiszkhüloszhoz, Shakespeare-hez méri, s Tolsztoj „ikertestvéreként” „havas hegycsúcsnak” látja „a magas északon”.¹⁵ Műfordítóként becsületes-lelkes magyar Ibsen-fordítók nyomdokain halad – munkáikat Rubinyi Mózes veszi számba szép Ibsen-könyvében,¹⁶ a Bethge-antológia norvég anyaga fő lírikusaként láthatja Ibsent, Björnson, Hamsun mellett.

Kosztolányi elődjei még L[udwig] Passarge kötetkéjéből merítették Ibsen-anyagukat – ő és H. Neumann voltak a lírikus Ibsen német megszólaltatásának úttörői. Passarge műve a lipcsei Philipp jun[ior] Reclam Universal-Bibliothek

sorozatában könnyen elérhető volt; a vállalkozás a Monarchia lakói számára Prágától le egészen Szarajevóig – erről Ivo Andrić tanúskodik – a világirodalom alig felbecsülhető jelentőségű közvetítője volt; merített belőle nálunk Kosztolányi s évtizedekkel később Szabó Lőrinc is.¹⁷ Költőnk Bethge Ibsen-anyagát azonban már Christian Morgenstern új – s nyilván nagy visszhangot keltő – átköltéseiben is olvashatja, melyek először 1903-ban, S[amuel] Fischer teljes Ibsenének első kötetében láttak napvilágot, a kiadó lelkes kötetvégi glosszájával.¹⁸ A Bethge által közölt hat költeményből egyet tolmácsol Kosztolányi, az előtte magyarul már többször is megszólaltatott *Verbrannte Schifft* (*Brændte skibe*), *Északi lovag* címmel.¹⁹ Morgenstern illetékességét már a vers indítása kétségtelenné teszi. „Han vendte sine skuders / stavne fra nord” – kezdődik a vers Ibsennél, „Er wandte seine Barken / Vom nordischen Strand” – visszhangzik Neumann-nál, Passargénél „Er floh von den Spöttern, –/ Die Schiffe gewandt”, Bernhard Bronsnál „Vom Norden weg er schwenkte / Seiner Fahrzeuge Bug.”²⁰ A „Dél” Morgenstern – és Kosztolányi – változata: „Er wandte die Steven / Seiner Schiffe gen Süd”, „Délszakra sodorta / Egy könnyű hajó”. Kosztolányi versindítása nagyvonalú-hűtlen: az „északi lovag”, a hazáját elhagyó s oda visszavágyó költő – ablaka a Soractére nézett – maga fordítja hajóját Délnek. Ibsennél „ø” („Han”, „er”) ’a fényes istenek derűs nyomát kereste’ („søgte lysere guders / legende spor”), Morgenstern ellenkező oldalról világítja meg az indokot: „Nach freundlichem Häfen / Der Nordgötter müd”, Kosztolányi új képet alkot: „Fájt már a szívének / Az északi hó”. A ’Hóország tengerbe süllyedő jelei’ („Snelandets bauner / slukned i hav”, „Des Schneelands Signale / Versanken im Meer”) nála konkrét-metaforikus, a múlt többletével: „A tengeren eltűnt / A jéghegy, a mult.” Impresszionistán színezi-lágyítja a füsthíd képét: „A füstgomolyagból / Híd kel remegőn” („Da spannte sich blau / [...] Einer Rauchbrücke Bau”). A záró versszakból elmarad a lovaglás-mozzanat – nyilván a címadással kívánja Kosztolányi pótolni –, annak norvégben-németben roppant dinamikájú verszenéje – kicsit kárpótol csak érte a pompázó nyár-kép. Az eredeti, Morgenstern, Kosztolányi szövege mellett álljon itt – főhajtásul – a még Passarge nyomán dolgozó Ivánfi Jenő változata is:

Ibsen:
 Mod snelandets hytter
 Fra solstrandens krat,
 rider en rytter
 hver eneste nat.

Kosztolányi:
 S a délszaki éjből,
 Hol lángol a nyár,
 A hídon a ködbe
 Egy árny hazajár.

Morgenstern:
 Nach den schneeigen Breiten
 Aus der Südhaine Pracht
 Einen Reiter sieht reiten
 Jedjegliche Nacht.²¹

Passarge:
 Nach dem Schneeland und weiter,
 Von des Südens Pracht,
 Reitet ein Reiter
 In jeder Nacht.

Ivánfi:
Nyugat fényéből észak
Ködébe gyors lován
Egy nyughatatlan vándor,
jár, minden északán.²²

A másik Ibsen-vers, a *Vége (Borte!, Morgensternnél Fort!)* magyar földön elődtelen, Kosztolányi önálló kutakodásának, tetszésének emléke. Ennek is három tolmácsolóját találtam meg. A balladisztikusan szaggatott, tömör vers közvetítője költőnk számára ismét Morgenstern, a bizonyíték a záró versszak „akkordja”:

Ibsen:
Det var en fest kun,
for natten den sorte;
hun var en gæst kun, –
og nu er hun borte.

Neumann:
In Nacht verglommen
Festhalle Stunden;
Als Gast gekommen –
Ist sie verschwunden.

Passarge:
Das Ganze fast nur
Ein Traum von Sekunden;
Sie war Gast nur
Und ist nun verschwunden.

Morgenstern:
Es war eine Rast nur,
Ein kurzer Akkord!
Sie war ein Gast nur, –
Und nun ist sie fort.²³

Kosztolányi:
Rövid akkord volt,
Egy kósza ábránd!
Vendég, ki jött és
Aztán tovább állt.

A fordítás Ibsen és Morgenstern 5–6 szótagos, hangsúlyos mértékű sorait 5 szótagúakra egységesíti; a keresztrímeik „leképzésével” itt is adós maradt a költő. Kosztolányi és impresszionistán kontúrelmosó jelzője révén az „Egy kósza ábránd”-sor (az „Annyi ábrándtól remegett a lelkem”-versindítást előlegezi); nem világlik ki a vendég nő volta.

Az Ibsen-portya harmadik verse a *Brand* híres *Duettje*. Elődök sorjájának mögötte, először a *Magyar Salon* lapjain szólal meg, ismeretlen átköltő műveként.²⁴ Kosztolányi, felesége visszaemlékezése szerint a tízes évek elején fordítja a *Brandot* és *A szerelem komédiáját*.²⁵ Egy-egy szemelvény maradt ránk belőlük, így az elsőből az 1914-es kötetben a *Duett* (eredetiben és német fordítóinál is *Agnes*). A szerelmi párost Ibsen lírai versei közé is besorolta – a szereplők neve nélkül. Német közvetítői rendre megszólaltatják, Neumann versként,²⁶ Passarge és Morgenstern költeményként és drámarészletül; Morgenstern kétféle szöveggel; színműváltozata a régebbi, és jórészt még Passarge fordítását visszhangozza, akár szó szerint is.²⁷ Egyéni megoldásaiban –

látni fogjuk – Neumannból – esetleg magából Ibsenből – is merít. Kosztolányi ezt a – mondhatnánk – Passarge–Morgenstern-szöveget használja. Morgenstern finom s Kosztolányinál is megjelenő szövegváltozásai mutatják ezt. Így az első versszakban a lepkefogó háló részletezése és a versszakvégi nyomósító rámutatás (a megfeleléseket itt kurziválással jelölöm):

Ibsen:

Agnes, min dejlige sommerfugl,
dig vil jeg legende fange!
Jeg fletter et garn med masker små,
og maskerne er mine sange!

Passarge:

Agnes, mein reizender Schmetterling,
Entfliehst du, ich fange dich wieder!
Ich knüpfe ein Garn, sei's noch so gering,
Und die Maschen sind meine Lieder.

Morgenstern:

Agnes, mein reizender Schmetterling,
Bald fang' ich spielend Dich wieder!
Ein Fanggarn knüpf' ich mit Maschen dicht,
Und die Maschen, das sind meine Lieder!

Kosztolányi:

Ágnes, pici pillém, százszintü lepkém,
Mindjárt a rabom vagy, drága, bohó!
Hálót kötözök, hurkot bogozok most
S az énekem, az lesz a pillefogó.

Még kézenfekvőbb bizonyíték a negyedik versszak második sorának „Wind” – „fuvalom”-megfelelése, csak Morgenstern és Kosztolányi élnek vele. Ibsennél „Er jeg en sommerfugl, ung og blank, / jeg lystig i legen mig svinger” (‘Pillangó vagyok, fiatal és tiszta, / vidáman ringatózom’), Passargénál „Und ich bin ein Schmetterling jung und fein, / So flieg’ über Thal ich und Hügel”, Neumann-nál hasonlóan „Bin ich ein Schmetterling jung, so schwing’ / Ich mich froh über Thäler und Hügel”, Morgensternnél „Bin ich ein Schmetterling, jung und fein, / Mag lustig der Wind mich entführen”, Kosztolányinál: „Ha pille vagyok, szálljak csapodáran, / Ringasson a lengedező fuvalom.” (Egy esetben merít Kosztolányi valószínűleg a nyilván előtte lévő Passarge-változatból, itt a lírakötet mégis csak fellelhető egyetlenegy módosítását felhasználva. Ibsennél ‘a hanga’ ‘csúcsából’, ‘cseppjeiből’ [„af lyngtoppen”), Passarge drámaváltozatában a ‘virágokból’ [„von den Blüten”), Neumann-nál és Morgensternnél ‘a seprővirágból’ [„Heidekraut”) iszik a pillangó; Kosztolányinál elvész a szép kép: „A rétre repül, a virágra pihen”, Passarge lírakötetében: „So lass an den Blüten mich hangen”.)

Kosztolányi fordítása ihletett, áradó életörömtől túlcserdülő, sodró iramú. Álljon itt még a záró versszak, Ibsen, a két Morgenstern-változat és Kosztolányi szövegével:

Ibsen:

Nej, jeg skal løfte dig varligt på hånd
og lukke dig ind i mit hjerte;
der kan du lege dit hele liv
den glædste leg, du lærte!

Morgenstern, líraköet:

Nein, auf die Hand vill ich setzen dich zart
Und in mein Herz einschliessen;
Dort magst du flattern dein Leben lang
Und ewiger Sonne geniessen!

Passarge–Morgenstern:

Nein, nein ich nehme dich so zart auf die Hand
Und schliesse Dich ein in mein Herze;
Dort magst Du treiben Dein Lebelang
Die fröhlichsten Spiele und Scherze!

Kosztolányi:

Oly lágyan emellek a tenyeremre,
Börtönnek a szívem kellemetes.
Örökre kacagj itt, éld a világot,
Táncolva, dalolva, ujjongva szeress!²⁸

Határozóhalmazás és táncosan szökellő – daktilusra is átjátszható – anapestusok szöktetik magasra Ejnár túlcserdülő kedvét, az évődő szópárbaj derűjét; itt még kék a dráma fölött az ég.

Sigbjørn Obstfelder (1866–1900) verse ellenkező előjelű. *A halál vet (Han saar, Er sät)* szintén a Bethge-antológiából származik, témája, szimbolizmusa tetszhetett Kosztolányinak. Itt Otto Hauser, a világlíra páratlanul sokoldalú közvetítője a tolmácsoló. Nagyon pontos, sorhosszváltozataiban is, Kosztolányi hasonlóan, mindössze egy jelzőt told be. A második versszakot idézem:

Han gaar og saar,
saar og saar –
rædde roser, blege tulipaner.
sorte violer og syge hyazinther,
mimoser.

Er geht und sät,
Sät und sät. –
Bange Rosen, bleiche Tulpen,
Schwarze Veilchen und kranke Hyazinthen,
Mimosen.

Az éjbe vet,
 Vet, csöndbe vet.
 Bús rózsát, halvány tulipánt,
 beteg jácintot és fekete ibolyát,
 Könnyet.²⁹

Svéd versek: Strindberg

A Strindberg-versanyagot is készen kapja Kosztolányi. Megszólaltatásuk nem előzménytelen. Ifjúkori, túlzó írások után 1913 körül higgad le csendes szeretetté Strindberg-rajongása, az író három öregkori verses drámája – *A nagy országút, Abu Casem papucsai, Vidám karácsony* – kapcsán. Az utóbbiról (svédül *Svarta handsken, Fekete kesztyű*; Kosztolányi a fordító, Emil Schering nyomán adja magyar címét) írva „élet delejes áramát”, „a szeretet elektromosságát” ünnepli; azt, hogy egy bérház kusza összevisszaságában hogyan gyulladnak ki a télapó és a karácsonyi angyal megbékítő mesterkedései nyomán „az öröm fényes villanygömbjei”.³⁰ A télapó (jul-tomten, Weih-nachtsmann) mintegy prologusként elhangzó szövegét magyarra is teszi, „Bábel-torony sok zagyva emberekkel” kezdettel. A részlet hiányzik a *Modern költők*ből, pedig e kései „lírai fantázia” adalék Strindberg – Kosztolányi szavával – „édes és infantilis költészetéhez”. Remekül tolmácsolja a „Bábel-torony” hangzavarát: „Lift kattog, cuppan a vízvezeték; / mint szamovárr zeng a központi fűtés, / zuhany fröcsög, sziszeg a porszivattyú, / ajtó csapódik, rí egy csecsemő”, „Nu knarrar hissen vattenröret purrar; / och värmeledningen den sjuder som ett tekök; / nu går en dusch, nu suger cleanern; / där stängs en dörr, där skrek ett litet barn!”, „Jetzt knarrt der Aufzug, fließt die Wasserleitung; / die Heizung siedet wie die Teemaschine; / jetzt rauscht die Dusche, saugt man Staub; / da geht 'ne Tür, dort schreit ein Säugling!” A részletet Kosztolányi az „egymással búsan feleselő” „fúgák, szonáták, keringők”-pontnál zárja, megszemélyesítve a zenei sokféleséget.³¹

A *Modern költők* egyik Strindberg-verse a *Naplemente a tengernél*. Kosztolányi itt Bethge Hauser-fordítását használja fel.³² A vers változó hosszúságú sorokra tördelt próza, hangja józan-keserű, ironikus, szókinccse – indulásában – tudományos-száraz: „Havet är grönt, / sa dunkelt absintgrönt; / det är bittert som chlormagnesium / och saltare an chlornatrium”, „Das Meer ist grün, / So dunkel absinthgrün; / es ist so bitter wie Chlormagnesium / Und salziger als Chlornatrium”, „A tenger oly zöld, / Zöld mint az abszint; / És fanyar, mint a chlórmagnézium / És sós, mint a chlórnatríum.” Itt válik személyessé a vers; a tenger feledést ad: „Och glömska, glömska / av stora synder och stora sorger / det ger endast havet, / och absint!”, „Und Vergessen, Vergessen / Von grossen Sünden und grossen Schmerzen / Gibt einzig das Meer / Und Absinth!”, Kosztolányinál még mániákusabb ismétléssel: „És megtanít felejteni / Bús bűneim feledtetője, / Csak a tenger feledtet, / Ő és az abszint!” Ironikus fordulat

után – altat, mint a „Revue des deux Mondes” cikke – a füstös, nap által is áthatolhatatlan, csődös Svédország képével zárul a vers, a vörös színonimáival, kontrasztban a betoldott feketével, nagy intenzitást nyerve Kosztolányinál:

men runt kring horisonten
sta brotten sa röda
som bengaliska eldar
och lysa pa eländet.

Doch rings um den Horizont
Steht der Bankrott so rot
Wie bengalische Feuer
Und leuchtet auf das Elend.

De vérvörös a horizont,
Véres kudarcunktól bíborlik.
Mint a görögtűz tündököl
S lenéz fekete nyomorunkra.

A másik Strindberg-vers, a *Csöndes idill szombat estén (Lördagskväll, Samstags-
abend)* három közvetítésű. Bethge Hanns von Gumpenberg gazdag antológiájából veszi német szövegét, Kosztolányi nyilván ezzel élt; Hauser fordítása csak 1917-es füzetében található, Emil Scheringé – bár nyilván régebbi eredetű – 1923-as, Strindberg-sorozatbeli kötetéből áll rendelkezésünkre.³³ Kosztolányi bevezetőként adott Strindberg-jellemzése – „Vérmérséklete lírai. Még a tárgyakat is úgy látja, hogy saját lelkét adja nekik. Ez a temperamentum, amely annyit háborgott egyéb írásaiban, a verseiben elpihen. Csöndes, idilli verseket ír. A vers a harcok ünnepnapja” – e versre is áll, ennek jegyében fordítja. A trochaikus lejtésű sorokat magyaros, 4/6, 6/4, 4/4/2 metszetű tízesekre játssza át, ez az epikus-mesélő, kényelmes ritmusforma páratlan a *Modern költők*ben. Jelzőivel, megszemélyesítéseivel dúsítja fel Strindberg, illetve Gumpenberg képeit, már az első versszakban Csokonait, a *Toldi* Aranyát asszociálva:

Windesstille: spiegelnd ist die Bucht entschlafen,
Mühlrad schweigt, die Segel sind im Hafen;
Rinder ziehn zur Weider mit Gemuhe,
Alles rüstet sich zum Tag der Ruhe.

Szél se fúj már: az öböl is hallgat,
Malomkerék, bús vitorla alhat;
Legelésző barom csorda béget,
Hallani az édes békességet.

Petőfi-visszacsengés („Munkálkodik a gereblye, seprő”, „[...] man kehrt und harkt”) után egy kicsit *A szegény kisgyermek panasza*i költőjének látásmódjával,

szándékoltan naiv-primitív hangon – s ezt érezhette talán Marczinkó Ferenc laposnak – dupláz rá Strindbergre: „Ég a kerti tulipán harangja, / Sarokba bújt huncutul a lapda, / Hajasbaba ünnepi bordóban, / Kis trombita megfullt a hordóban”, „Auf der Hausrabatte lagern Kinderdöckchen / Unter buntgeflamnten Tulpenglöckchen; / Gummiball versteckte sich zum Spasse, / Die Trompet’ ertrank im Wasserfasse.”

A zárórészben megemelkedik a vers – ahogy a *Naplementében* is – felborzolódik az idill, beleszól nyugodt-nyugtalanítóan a nagyvilág, a messzeség, a tenger (Kosztolányi már a csendes viharkakas megszemélyesítésével is – „figyel, szerteszéjjel” – megrezdíti ezt a nyugtalanságot):

men i stranden ännu havet gormar;
det är bara dyningar från veckans stormar.³⁴

Doch am Strande rauscht das Meer noch leisen
Nachklang von der Woche Sturmesweisen.

De a tenger zeng és zongorázik,
Játssza a hét vad melódiáit.

2. Modern költők, 1921: két új Ibsen-vers

Az antológia második kiadása két új Ibsen-szemelvénnel bővül. *A költő énekel* („A szerelem komédiájából”, „Af Kærlighedens komedie”) valószínűleg a Kosztolányiné említette drámafordítás egyetlen ránk maradt nyoma, s talán 1913-ban még nem volt végleges formába öntve. Passarge annak idején még szinte lefordíthatatlannak vélte a teljes színművet. „Úgy hullanak benne a rímek, csapás csapásra, ahogy a gőzkalapács az izzó vasra” – írta.³⁵ Aztán páran mégis megkísérelték a lehetetlent. Így több német közvetítő forrással kellett számolnom. Passarge és Neumann csak Falk, az ifjú költő dalát fordította le,³⁶ M. V. Borch és Philipp Schweitzer professzor a drámát,³⁷ Morgenstern mindkettőt, most is kétféle szöveggel.³⁸ S hozzájutottam – igaz, van Doren későbbi, 1929-es világirodalmi antológiájából a „dal” angol nyelvű variánsához, Sir Edmund Gosse (1849–1928, Ibsen első angol népszerűsítője) szövegével.³⁹

A verset indító első tavaszi kép kétségtelenné teszi Schweitzer illetékességét. Kosztolányi változatának mondatszerkezete pontos tükrö az övének. Az első két sor kapcsolatos összetett mondat, közös alannyal, az első helyhatározós bővítémmel, mindkettejüknél:

Sonne lacht im Hain und Hage,
Lockt zum Spiel auf Weg und Wies’;

Nap ragyog a zöld mezőkön
És dalos kacajt fakaszt.

A többi fordítónál a tartalom is lényegesen más. Passarge változata: „Sonnenschein und Blumenbeete, / Alle Blüten sind ja dein!”, Neumanné – ez áll legközelebb a Schweitzer-Kosztolányi-megoldáshoz –: „Sonnenglanz in Gartenlauben / Ist zu Lust und Freude da”, Borché: „Sieh’ den Lenz sich hold entfalten, / Aus dem Grün die Knospe bricht”, Morgensterné a drámakötetben: „Welch ein Tag im trauten Garten, / Reich an Sonne, reich an Glück”, a versesben: „Freunde, die ihr diesen Garten / Jubelnd und entzückt durchstreift”.⁴⁰

Képviselje itt a „dalt” a harmadik versszak. Falk, a minden hagyományost tüntető daccal fumigáló költő, kicsit maga a szerző – Kosztolányi kedvenc bécsi professzora jellemzi így,⁴¹ a gyümölcs (a beteljesülés, a termés) helyett a virágot, a madárdalt (a múltó jelent, a könnyű, vidám éneket) választja; hadd rabolják hát kertje gyümölcsét, énekükkel fizetve, a madarak. A fordítás – akárcsak a *Duett*ben – emlékezetesen sodró áramú itt is, jambikus lassítású trocheusaival, színes hangállományával, metaforikus halmozásával s ugyanakkor lapidáris, szólásos tömörségével. A szakasz első fele Schweitzer nyomán szabad fogalmazású; Ibsen és fordítói a madár elijesztésétől tekintenek el (náluk ez, kicsit disszonánsan a magasröptű dikcióhoz képest, „veréb”, csak Kosztolányinál és Schweitzernél „seregély”, Gosse szavával „rigó”);⁴² Schweitzer és Kosztolányi felfelé mutat:

Warum nich dem Staar erlauben
Muntres Lied auf heitren Höhn?
Lass als Sängerlohn ihn rauben
Deine Hoffnung, noch so schön!
Glaub mir, du gewinnst beim Teilen:
Sang wird dir für späte Frucht!
Dank daran, die Stunden eilen –
Ankerst bald in stiller Bucht!

A seregélyt egyre híjja
A kéklő magas fölebb.
Hadd rabolja – ez a díja –
Illatos gyümölcsödet!
Oszd meg véle, hajts a szóra,
Méz, illat, gyümölcs a dal!
Gondold meg, hogy száll az óra –
S nem vagy mindig fiatal!⁴³

A másik Ibsen-vers a *Magyarországhoz (Til Ungarn! An Ungarn)*. A levett magyar szabadságharcot sirató ifjúkori költeményt (1849) lelkes magyar népszerűsítőjéhez, Lázár Bélához még maga a költő juttatta el, életrója, Henrik Jaeger révén. Ő fel is olvasta, a műegyetemi olvasóköri matinéján – Kosztolányi ekkor öt éves. A szöveget a Pesti Hírlap, majd pedig három évtized múltán maga Lázár is közölte, 1918-ban kelt visszaemlékezéseiben.⁴⁴ Kosztolányi – akit Trianonnal „földre vert a szégyen és az átok” – az általa szerkesztett *Vérző Magyarország* című antológia számára fordíthatta le, felrázó vigaszul – ahogy hajdan Arany Byront, Thomas Moore-t –, 1920–1921-ben, Matthew Arnold, François Coppée, Swinburne, Heine magyar vonatkozású versei – és a saját *Égi jogász* című írása – mellett.⁴⁵ Hosszas kutatás után leltem meg a német közvetítő szöveget – itt páratlan segítők, Helmut Röttsch is tanácstalan volt, s hasztalan volt, s hasztalan érkeztek külföldről az ifjúkori Ibsen-versek német változatai⁴⁶ –; végül is az Egyetemi Könyvtár 1903-as Ibsen-verskötetében találtam meg, Max Bamberger szavaival;⁴⁷ a norvég eredetit pedig az oslói egyetemi könyvtár volt szíves számomra eljuttatni.⁴⁸ Bamberger szövege tartalomában, formában alázatosan követi az eredetit, különös toldás nélkül, inkább elhagy pár jelzőt az utolsó versszakból. Kosztolányi is mértéktartó, visszaadja a felező tizenhatos ütemet, a párrímeket, a négy soros szakaszokat kettősekre osztva (a nagyobb nyomaték kedvéért?). A győztes zsarnokság képét idézem, először Ibsennel és Bambergerrel:

Frihedshelteskaren segned for Barbarers vilde Horder, –
Paa Ruinen Tyranniet staaer igjen som Frihedsmorder.
Fryder eder, purpursmykkede Monarker! Atter feired
Magten sin Triumph, – paany er Frihedsflammen jo beseiret!

Vor den Horden der Barbaren sanken Freiheitshelder nieder,
Auf Ruinen, Freiheit mordend, steht die Tyrannei nun wieder.
Ihr im Purpurkleid, Monarchen! jubelt laut: „Triumph errungen
hat die Macht,“ – der Freiheit Flammen sind aufs neue ja bezwungen.

Kosztolányi hangutánzó igével, az r-ek kemény zenéjével, majd a h-k, m-ek tompaságával, mértékletes jelzőtoldásokkal, módhatározós lélek- és folyamat-rajzzal árnyal:

Az igazság hősein most barbár horda kénye harsog
S gyilkoló ádázkodással áll a gőgös, durva zsarnok.

Ujjongtok bíbor monarchák: „Az erő győzött a hadba”
S a szabadság tiszta lángja újra hamvadoz, lohadva.⁴⁹

3. A *Pesti Hírlap Nagy Naptára* (1927–1935): Újra-kiadások; új versek: egy dán meg két svéd

A *Pesti Hírlap Nagy Naptárában* Kosztolányi majd egy évtizeden át több mint félszázadot mutat be a világlíra nagyjaiból – a maga nevének jegyzése nélkül –, páratlanul színes válogatásban, részben a *Modern költők* anyagából, az ott közölt életrajzi adatokat módosítva-rövidítve, részben új verset is adva az antológia egy-egy darabjához s végül másutt megjelent publikációiból újra-kiadva. Tevékenységével – hitem szerint – el nem hanyagolható, de aligha feltérképezhető szolgálatot tett a magyar közművelődésnek.⁵⁰

Az északi anyagot először Strindberg versével, a *Csöndes idill...*-lel idézi fel, 1927-ben, a költőt „az újkor egyik legnagyobb lángelméjének” minősítve.⁵¹ A verset aztán – sorozatában egyedülállóan – 1933-ban megismétli, itt Strindberg dualizmusát hangsúlyozva (ezzel jellemzi Petőfit, Jókait, Goethét is): „...a kedély és a jellem, a teljes nőiesség és a teljes férfiaság, az önsanyargatás és az életszeretet, a regényesség és a valóság”.⁵²

A Jacobsen-újra-kiadás újdonása – 1929 – egy frissen fordított kései költemény, az *Arcképem körül* (*Omkring mit billed* –).⁵³ Itt is Robert F. Arnold, illetve Mendelssohn fordításával kell számolnunk, közvetítőként.⁵⁴ A mind az eredetiben, mind német tolmácsolásaiban puritán, komor vers pár pontja bizonyítja Arnold illetékességét. Így indulása: „Liglagner i Festons imkrig mit Billed / Og mørk Cypres og il, men ingen Palmer”, Arnoldnál, illetve Kosztolányinál: „Sarglacken säh ich gern rundum mein Bild, / Cypressen-, Weidenlaub, doch keine Palmen”, „Szívesen látnék arcképem körül / Egy szemfedőt, ciprust, de sose pálmát”. Hasonlóan csak ők ketten adják vissza az „összekulcsolt kéz”-motívumot („Men ingen Händer sluttet’ i hinanden”, „Doch keine Hände, zum Gebet entfaltet,” – az „ima” Arnold bővítése –, „De nem imára kulcsolt kezeket”).

A fordítás Kosztolányi puritánvá válásának is példája kicsit: nem aggat díszít a versre, két jelzőt el is hagy. A „mit grauer Asche auf den weissen Blättern” nála csak „A szirmaikon fehér hamuval”, a „Kreidenweisse Totenbein” „fehérlő csontokat”, s kiválasztásában sem érdektelen: a „nincs mibe hinnem” költője a lemondó, az ég irányában a legtávlatlanabb verset választja a sugárzó életörömről *Selyemcipő...* mellé.

Két svéd vers: Heidenstam, Fröding

Kosztolányi sokféle tájékozódása, északi érdeklődése leggazdagabban az 1935-ös, lényegében utolsó szemelvénycsoportban mutatkozik meg (az 1936-os már csak prózai szemelvényeket közöl, gyaníthatóan még mindig költőnk fordításában, de legalábbis szerkesztésével): a lengyel Wierzyński és Prus mellett ott az észt Johannes Semper, a svéd Fröding és Heidenstam.⁵⁵

A svéd lírával nálunk – Győry Vilmos régebbi klasszikusokat bemutató múlt századi kötete után – úttörő módon Leffler Béla foglalkozott, tanulmánya meleg rokonszenvvel taglalja mindkét költőt; ötsoros Heidenstam-szemelvénye esetleges, nem műfordítás igényű.⁵⁶ Tudtommal Kosztolányi mutatja be először nálunk őt is, társát is. A két vers feltételezhető német közvetítője után sokáig kutattam eredménytelenül, végül Röttsch professzor munkatársa, Brigitte Schroeter volt szíves segítségemre, elküldve a kívánt szövegeket, forrásukul egy 1923-as, illetve 1941-es antológiát nevezve meg. Összevető-elemző munkám végeztével lettem figyelmes Kosztolányi 1933–34-es *Naplója* hátoldalának bejegyzésére: „*Nordische Lyrik* (xxx) Amalthea Verlag, Wien”.⁵⁷ Ez a mű lehetett Kosztolányi – közvetlen – forrása; ma már nem elérhető. Így adott német szövegeimnél maradtam: az 1923-as Fröding-fordítás kerülhetett a Kosztolányi által jelzett, kívánt s valószínűleg meg is szerzett kötetbe (az 1935-ös *Naptár* előmunkálatai 1934-ben folytak); a Heidenstam-vers fordítója pedig 1941-ben gyűjtötte önálló, saját füzetbe északi átköltéseit. Gustaf Fröding versét – *Téli éjszaka* – tehát Erich Nörrenberg antológiájában olvashattam németül, *Winter-nacht* címmel. A kötet a svéd klasszikus hatvanegy versét tartalmazza, öt ciklusba soroltan. Versünk az utolsó, *Stimmungen und Bilder* című ciklusból való. Nörrenberg átköltéseit a berlini egyetem „északi (nyelvi) lektora” „minden tekintetben az eredetiekhez hűnek” minősítette.⁵⁸ A Heidenstam-vers – *Életem* – valószínű közetítője Alfred Pätzold; ötvenöt költeményt ad Rydberg, Fröding, Heidenstam műveiből. Hosszasan nem időzöm válogatása jellemzésénél: nem tudható, mi állt belőlük 1934-ben Kosztolányi rendelkezésére. Fröding klasszikus témák ihlette verseit látjuk itt – *Narkissos, Antinoos, Alkibiades* –, majd filozófiai indíttatásúakat – *Was ist die Wahrheit, Das Ideal* –; leggazdagabb – huszonhat vers – a Heidenstam-anyag, innen való versünk, *Mein Leben* címmel.⁵⁹

Az eredeti szövegekhez ismét csak a stockholmi királyi könyvtár jóvoltából jutottam hozzá. A *Téli éjszaka (Vinternatt)* a *Gitár és szájharmonika (Gitarr och dragharmonika)* című ifjúkori kötet darabja, az *Életem (Min Levnad)* az *Új versek (Nya dikter)* című Heidenstam-ciklusból való.⁶⁰

Az utóbbival végezhetünk előbb. Az *Életem* az elmúlás verse, ahogy az *Arcképem körül* is az volt; az időt múlni hagyó, az elismerést elutasító, a balszerencsét, barátai hűtlenségét elviselő, részvétet nem kívánó költő verse: hisz élete felhőárnyék csak. Az eredeti rímtelen puritánságát a német pontosan követi, Kosztolányi rímmel enyhíti a komorságot, jelzőkkel, módhatározókkal minősít: „Mulj, élet! Én téged nem úgy szeretlek, / hogy perceit a kirakatba tenném, / olcsó csodájául bámész szemeknek”, „*Mein Leben, schreite! Wardst mir nicht so lieb, / dass ich am Fenster mit dir beschäftigt, / zur Schau gar deine Stunden stellen müsste*”; aztán „*mikor elárulnak meghitt barátok / [...]* nem beszélek szenelegve, könnyen:”, „*Und wenn meine Freunde mich*

betrogen / [...] sag nicht dem, der mich begegnet.” A befejezés szózenéjével érzékletes és tünékenységet kifejező igenevével makulátlan remeklés:

Du vida värld, min största sorg
är blott ein skugga av ett moln.
Tigande går jag i min grav.

Du weite Welt, mein grösstes Leid
ist nur der Schatten einer Wolke. –
Schweigend geh ich in mein Grab.

Ó nagyvilág, legbúsabb bánatom
egy elvonuló felleg árnya csak.
Magam megyek siromhoz, hallgatag.

A *Téli éjszaka* fiatalkori verseinek hangulatát idézhette fel Kosztolányiban, a *Téli alkonyét*, a *Budai idillét*, (orosz) tél-nosztalgiáját, az annyira szeretett *Anyegin* haldokló ős-képét.⁶¹ Választhatta a verset „könnyed üteme, tündöklő külső formája” – Frödinget jellemzi így – miatt is. A komor látomást áradó, pazar verszene hordozza. A bonyolult rímszerkezet – két-két párrímes sort a harmadik és a hatodik pántolja össze – és ritmus – itt szótagszám-rövidülés torpantja meg a trocheusok lejtését – csak tartalmi hűtlenségek árán adható vissza. Itt csak a kezdőképre és a látomást tartalmazó második versszakra térhetünk ki részletesebben. A költő a téli erdő palotájának megtekintésére invitál:

Låt oss åka sakta,
låt oss dock betrakta
skogens vita slott,
golvens marmorstenar,
vita valv av grenar,
som till himlen nått.⁶²

Leis ist unser Schlitten
Durch die Nacht geglitten,
sternenklar und kalt.
Weissen Marmorhallen,
schimmernd von Kristallen,
gleichet der Winterwald.

Kosztolányinál – Nörrenberg nyomán – hiányzik az útrahívás és palota-kép részletezése; hangulatában, zeneiségében azonban kitűnő a versindítása, nazá-lisaival – már Nörrenberg is lágyabbra hangolja Fröding keményebb verskezdését –, alliterációival, hangulatfestő igéjével, hangrendi változatosságával:

Száll a szán az éjen
 és a fák fehéren
 meg-megrengenek.
 Márvány-bolt a friss táj
 és megannyi kristály
 benn a rengeteg.⁴³

A központi képből Kosztolányi Nörrenberg ravatal-utalását bontja tovább. Hű marad annak birtokos jelzős, feszes és mégis játékosan tördelt mondatához; hasonlóan feszes ívű, torlódó jelzőjű, enjambement-nal megtorpanított versmondatával mintegy lekottázva a „roppant ravatal” ívelését, a szimbolikusan nyarbetűs Nyarat a lelassuló zárósort végére dobva:

Ej nett snöstoff röres,
 under valven höres
 igen vinds musik,
 snön har rett alkover,
 och därinne sover
 sommarns frusna lik.

Nicht ein Zweig bewegt sich
 nicht ein Schneestaub regt sich,
 nicht ein Lüftchen zart.
 Still in Winters Reiche
 ruht der todesbleiche
 Sommer aufgebahrt.

Ág, hógyöngy se moccan,
 csönd nyomasztja hosszan,
 még szellő se jár.
 Jégből ívelt halvány
 roppant ravatalján
 fekszik itt a Nyár.

A „[...] ruht [...] aufgebahrt” és a „[...] roppant ravatalján” egybecsengése megerősíti Nörrenberg közvetítő voltát. Akkor is, ha a harmadik versszakból hiányzik nála az őrtálló borókákra való utalás („enar halla vakt”), Kosztolányinál viszont – talán a halottvirrasztás emléke, talán éppen Vajda verse nyomán – megtalálható: „És hol a halott van, / őrt állnak nyugodtan / a komoly fenyők. / Hosszu gyolcs lepelben / a halott hever lenn / s őrzik csöndben ők.” Nem kell okvetlenül más közvetítő szövegre – is – gondolnunk: a záró versszakban Kosztolányi immár teljesen, Frödingtől is függetlenül az örkdésmozzanatot árnyalja tovább. A „karddal” toldás nem öncélú – először fel sem figyeltem rá -: jelzi a megszemélyesített árnyak feladatát (kicsit középkorisan, de hát a kastély is olyan):

Silberhelle Sterne
strahlen in der Ferne
des gewölbten Dachs,
dunkle Schatten gleiten
durch den Raum des weiten
schimmernden Gemachs.

A tetőn keresztül
csillag fénye rezdül
s gyászba öltözött
ünnepélyes árnyak
karddal föl-le járnak
a törzsek között.⁶⁴

Összegezés

Mit, honnan, miért merített Kosztolányi, milyen színvonalúak északi műfordításai? Az 1914-es *Modern költők* idevágó hét verse közül ötöt Hans Bethge 1907-es antológiájából vett Kosztolányi, egyúttal az Ibsen- és Jacobsen-fordítások múlt század végi és XX. század eleji magyar hagyományát is folytatva. Tisztelgett is velük az északi nagyok, Jacobsen, Ibsen, Strindberg előtt. Egyúttal segítettek valószínű büszke vágyának teljesítésében – antológiája 1914 januárjában jelenhetett meg, recenziói tanúsága szerint –; abban, hogy minél gazdagabb skálában mutassa fel „a modern lélek egytestvér” voltát. El is érte Bethge választékának gazdagságát: hozzá hasonlóan pontosan tizenhét ország költőit szólaltatja meg; nála ugyan nincs Portugália és „Ungarn”, helyette ott – gesztusként a szomszéd népek költészete iránt – Szerbia és – Bethge időközben megjelent török fordításkötete nyomán – Törökország.

Az 1921-es *Modern költők* gazdagodása két Ibsen-mű, a magyarokhoz címzett óda fájó aktualitással. A *Pesti Hírlap Nagy Naptárában* történt Strindberg-újraközlések után újabb Jacobsen-verssel, valamint a színskála bővítésének nyilvánvaló szándékával a két talán legnagyobb svéd lírikus úttörő bemutatásával zárul az északi portya.

Közvetítőit tekintve kétséget szinte kizáróan német anyagokkal él Kosztolányi, bár maga antológiája előszavában északi átköltései forrásául „pontos német, francia és angol” szövegeket jelöl meg.⁶⁵ A filológiai bizonyítékokon kívül erre utal az északiak angolszász fordításirodalmának tőlünk messze eső volta, a Jacobsen- és Strindberg-mű későbbi, a húszas évek elejére eső – teljesebb? – angol megjelenése.⁶⁶ (Kosztolányi ez idő tájt Tagore-fordításaihoz használt – magától a költőtől származó – angol változatokat.⁶⁷) A „pontos” minősítés viszont fenntartás nélkül elfogadható: a *Modern költők* északi verseinek német közvetítői lelkiismeretes filológusok – teljes, önálló fordításköteteik is igazolják illetékességüket –; így dán vonatkozásban Robert F. Arnold, a svédben Hanns von Gumpenberg, illetve Otto Hauser, a norvégben

ismét Hauser, valamint a boszorkányos verstechnikájú, elődje munkájára is építő Christian Morgenstern. A második *Modern költők* két szövegének közvetítői, Max Bamberger és Philipp Schweitzer, hasonló erényűek. A két utolsó vershez – túllépve a Bethge-kötet csekély kínálatán⁶⁸ – a német fordításirodalom újabb, friss eredményeit veszi Kosztolányi igénybe, Erich von Nörrenberg, illetve Hans Pätzold átköltéseit. (A valószínűleg mindkettejük szövegét tartalmazó, Kosztolányi által keresett kötetet nem sikerült megszerezniem.)

Nem túlon túl szűkkörű ez a költőgárda? Gazdagít bennünket ma is? Az első Ibsen-versek egy – Kosztolányi szavával – „hallgató” költő „tartózkodó, de mély lírájának” maradandó megszólaltatói.⁶⁹ Számunkra a XX. századi magyar líra megújulásának is izgalmas dokumentumai: ahogy költőnk orosz versfordításai, ezek is kétarcúak; kicsit vissza is mutatnak, a századvég költészetének stílusjegyei felé, meg előre is, a valóban „hajlékony” és – Kosztolányinál talán kevésbé – „acélos-kemény”, de mindig tisztán zengő nyelv irányában.⁷⁰ A két Ibsen-dalbetét, valamint az első Jacobsen-fordítás hitem szerint sosem avul el: áradó életörömük – az eredetiben és Kosztolányi szövegében is – él és időszerű. S van még egy, ellentétes, ám átköltőjük ízléséről, világlátásáról az előbbiekhöz hasonlóan árulkodó versvonulat: az elmúlás komor-szikár – Kosztolányi által is szigorú pontossággal tolmácsolt – költeményei, Obstfelderé, Jacobsené, Heidenstamé. Az utolsó híradás az északi líráról Fröding tájképe. Ahogy a benne ábrázolt téli erdő palota, a fordítás is az, diadalmas erőpróba. Talán a két Strindberg-átköltés a leggyökértelenebb, elsősorban a Bethge kínálta teljességet szolgálja; bár a *Csendes idill...*-t Kosztolányi különösen kedvelhette.⁷¹

Az északi lírát megszólaltató hagyomány aztán meg is szakad. A nyelvismeret hiánya riasztotta el tőle a Nyugat első és második nemzedékének nagy költő-műfordítóit? Beérték Kosztolányi híradásaival? Szerzőinket más „műnemeikben”, epikusként és drámaíróként szerették (s úgy is csak fenntartásokkal)?⁷² Hajdu Henrik szólaltatta meg még anyagunk Ibsen-dalbetéteit, az 1849-es „szózatot”, valamint Fröding versét; paradox módon eredetiből merítve, és anyagát Kosztolányinál mégis sokkal önkényesebben kezelve.

Így számolhatnánk be, nyolc évtized múltán M[arczinkó] F[erenc]-nek, egy általa bírált kezdetről és annak gazdag folytatásáról, Kosztolányi északi műfordításait elemezve-értékelve.⁷³

1 Vö. ZÁGONYI Ervin, *Kosztolányi és az orosz irodalom*, Bp., 1990, 119–166 (a továbbiakban ZÁGONYI, 1990); Uő, *Kosztolányi, a cseh, a lengyel és a szerb líra hírmondója*, Jelenkor, 1991. okt., 825–834; Uő, *Kosztolányi japán versfordításai – forrásaik fényében*, ItK, 1986, 3, 246–274; Uő, *Kosztolányi japán versfordításai – forrásaik fényében, II*, ItK, 1990, 1, 46–70; Uő, *Kosztolányi kínai vers-fordításai*, ItK, 1991, 5–6, 543–578.

2 SZABÓ Zoltán, *Kosztolányi Dezső = Ködlovagok. Írói arcképek*, szerk. THURZÓ Gábor, Bp., é. n. [1941], 273.

3 KARDOS László, *Kosztolányi műfordításairól*, Nagyvilág, 1985, 3, 400.

4 „Ha semmi más, ez a kötet egymaga hangsúlyozná és bizonyítaná az új magyar irodalomnak a múlt harcaiból kikerült erejét és diadalát, mert a nyelvnek olyan kulturált bőségét őrzi, amilyenről az álnemzetieskedő tábor nem is álmodhatott.” MKLÓS Jenő, *Kosztolányi Dezső: Modern költők*, Világ, 1914, 22. sz., jan. 25., 41. – Sz[abolcsi] L[ajos] „az új magyar költészet forradalmáról”, K[árpáti] A[urél] „a modern magyar költői nyelvnek legszebb sikeréről” ír; vö. Sz. L., *Modern költők. Kosztolányi Dezső antológiája*, A Hét, 1914, 3, jan. 18., 32; K. A., *Kosztolányi Dezső: Modern költők*, Élet, 1914, VI. évf., 5. febr. 1., 155.

5 M. F., *Kosztolányi Dezső: Modern költők*, It, 1914, 347–348, 155.

6 Vö. Kosztolányi levele Juhász Gyulához, Szabadka, 1904. júl. 9. után = *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, Bp., 1959, 14.

7 J. P. JACOBSEN, *Pestis Bergamóban*, Jövendő, 1905, 31, júl. 30., 39; *Mogens*, uo., 47, nov. 19., 41.

8 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szini Gyula: Lelki kalandok*, Élet, 1909. jan. 3.; KOSZTOLÁNYI Dezső, *Egy ég alatt*, Bp. [1977], 145. Vö. még: ZÁGONYI, 1990, 80–81.

9 A Jövendő Jacobsen-versei: *Szürkület előtt* (1904, 44, okt. 30., 13), *Hangulat*, *Nagy volt az, mire tört az életem* (45, nov. 6., 25–26, MÉREY Sándor fordításai), *Ha itt rózsák lennének* (1905, 28, júl. 9., 39), *Arabesk* (1906, 4, jan. 21., 15; a fordító, ABÁDI Imre, jellemzi is Jacobsen költeményeit: „[...] Egy különös érzés, egy csodálatos, lélekbe vésődő hangulat rövid accordja valamennyi.” Uo., 16.) – A német nyelvű Jacobsen-sorozat idevágó kötete Jens

Peter JACOBSEN, *Novellen, Briefe, Gedichte*, Leipzig, 1905. (Arnold fordításai már előbb, 1887-ben keltek, így használhatta őket például Mezey Sándor is; a továbbiakban ARNOLD.)

10 Hans BETHGE, *Die Lyrik des Auslandes in neuerer Zeit*, Leipzig [1907] (a továbbiakban BETHGE). Bethge antológiájáról, szerepéről a *Modern költők* keletkezéstörténetében l. ZÁGONYI, 1990, 124–125.

11 Vö. Jens Peter JACOBSEN, *Digte og udkast*, Kjobenhavn, 1900, 177, ARNOLD, 376, BETHGE, 85.

12 Otto HAUSER, *Die dänische Lyrik von 1872–1902. Eine Studie und Übersetzungen von ... Grossenhain*, 1904, (a továbbiakban HAUSER), *Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek*, Berlin, 66; JACOBSEN, *Sämtliche Werke*, Leipzig [1913], 850 (a továbbiakban MENDELSSOHN).

13 Az égi-földi ellentétpárt Hauser is, Mendelssohn is megörzi: „Aber Freude der Erde erfüllt meinen Himmel”, „Sie ist das irdische Glück meines Himmels”.

14 Mündhárom német fordító igével él: „Und Flammen schlagen aus meinem Schnee” (Arnold), „Und Flammen, entspringend dem Schnee” (Mendelssohn), „Und Flammen lodern aus meinem Schnee” (Hauser).

15 Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ércnél maradóbb*, Bp., 1975, 158–170; Uő, *Színházi esték*, Bp., 1978, 1. k., 171–200.

16 Vö. RUBINYI Mózes, *Ibsen Henrik*, Bp., 1919, 105.

17 Vö. Ivo ANDRIĆ, *Híd a Drinán*, Visegrádi krónika, Bp., 1958, 299; ZÁGONYI, 1990, 120–144; Uő, *Kosztolányi, a cseh, a lengyel és a szerb líra hírmondója*, Az 1. jegyzetben i. m., 825–827; SZABÓ Lőrinc, *Napló, levelek, cikkek*, Bp., [1974], 270, 281–282. – Vas István még látta Kosztolányi könyvtárának Reclam-füzeteit; Szabó Lőrinc hagyatékában ma is megtalálhatók Friedrich Fiedler füzetes fordításai. (VAS István, *Nehéz szerelem*, Bp., 1972, 840; Kabdebó Lóránt szíves szóbeli közlése.)

18 Henrik IBSEN, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*. Erster Band. *Gedichte. Nachtrag zu den Gedichten. Prosaschriften. Reden. Catilina*, Berlin, 1903 (Egyetemi Könyvtár; a továbbiakban IBSEN, 1903, 1).

19 Vö. BETHGE, 265, Henrik IBSEN, *Digte*, 7. oplag, København, 1896, 178 (a továbbiakban IBSEN, 1896).

20 Vö. IBSEN, *Gedichte*, In deutschen Nachbildungen von Hermann NEUMANN, Wolfenbüttel, 1886, 35. (Bibliothek der Hansestadt Hamburg; a továbbiakban NEUMANN); Uő, *Gedichte*, Übertragen und erleuchtet von L[u]dwig PASSARGE, Leipzig, é. n. [1886], 125 (a továbbiakban PASSARGE); Bernhard BORNS, *Aus Ostfriesland*, Gedichte und Übersetzungen fremdsprachlicher Gedichte (1908; Ex Bibliotheca Regia Acad. Georgiae Aug.), 332. – A német nyelvű Ibsen-versek felkutatásában a felejtethetetlenül készséges segítőm, Helmut Röttsch professzor (Deutsche Bücherei, Leipzig) által küldött bibliográfia volt kiindulópontom (*Ibsen-Bibliographie*, Bearbeitet von Fritz MEYEN, 1928, Braunschweig–Berlin–Hamburg).

21 Morgenstern másik változata: Nach den Hütten Veschneter / Aus der Südhaine Pracht / Reitet ein Reiter / Nacht nun um Nacht. Vö. IBSEN, *Sämtliche Werke*, Zweiter Band, S. Fischer, Berlin, é. n. [1907, 1921], 103.

22 Vö. IBSEN Henrik *költeményeiből*. Az „utókor”-nak. Fölégetett hajók, Fővárosi Lapok, 1889. dec. 20., 349. sz.

23 IBSEN, 1896, 53, NEUMANN, 139, PASSARGE, 39, IBSEN, 1903, 1, 45.

24 Ágnes, Magyar Salon, XV. k., Bp., 1891. jún., 301.

25 Vö. KOSZTOLÁNYI Dezsőné, *Kosztolányi Dezső*, Bp. [1938], 163.

26 IBSEN, 1896, 47, NEUMANN, 35, PASSARGE, 40, IBSEN, 1903, 1, 47.

27 Vö. IBSEN, 1903, 1, 47; Uő, *Sämtliche Werke*, Zweiter Band, *Komödie der Liebe*. Die Kronprätendenten. Brand. Peer Gynt, S. Fischer, Berlin, é. n. [1907, 1921], 353.

28 Vö. PASSARGE, 41, valamint IBSEN, *Brand*. Ein dramatisches Gedicht, Übersetzt von L. PASSARGE, Leipzig, [1881], 11 (Reclam Universal-Bibliothek 1531–1532). – Az eredetivel dolgozó Hajdu Henrik – finom szóképei mellett is – sokkal szabadabb Kosztolányinál; idézett részünk nála: „Nem, lágý tenyerem gyengéden emel, / s magába csókol a lelkem, / hol mindörökig friss fény repes, / és új örömökre felken.” Vö. HAJDU Henrik, *Skandináv költők*, Bp., 1964, 15 (a továbbiakban HAJDU, 1964).

29 Vö. Sigbjørn OBSTFELDER, *Digte*, Bergen, 1893, 83; BETHGE, 274. A bibliográfiai

adatokkal és a vers szövegével Kamilla Astaksen – Universitetet is Oslo Senter for Ibsen-studier Universitetsbiblioteket i Oslo – volt szívesen szolgálni.

30 *Irodalom. Verses játékok*. Strindberg három darabja, A Hét, 1913, 24. évf., 9, 142–143, kötetben: *Ércnél maradóbb*, 213.

31 Vö. August STRINDBERG, *Kammerspel. Ovåder. Brända tomten. Spöksonaten. Pelikanen. Svarta handskan* (A fekete kesztyű körül bonyolódik a „kamarajáték” meséje: elvész, s benne egy elkényeztetett, szeszélyes úri asszonyka ellopottnak hitt gyűrűje...), Stockholm, é. n., 291 (Kungl. Biblioteket, Stockholm, szövegéért Lars Olssonot illeti köszönet); STRINDBERG, *Spiele in Versen. Abu Casems Pantoffeln. Fröhliche Weihnacht! Die Grosse Landestrasse*, Verdeutsch von Emil SCHERING, München, 1920, 105 (Strindbergs Werke. Deutsche Gesamtausgabe. Ez az a sorozat, melyre Schering élete jó részét áldozhatta, s melyről Szerb Antal borzadályal szól világirodalomtörténetében); KOSZTOLÁNYI, *Idegen költők*, Bp., [1988], 2. k., 503 (RÉZ Pál gondozásában).

32 Vö. STRINGBERG, *Dikter på vers och prosa samt Sömnångarnätter på vakna dagar*, Stockholm, é. n., 159 (*Solnedgång på havet*); BETHGE, 362 (*Sonnenuntergang am Meer*); STRINDBERG, *Sieben Cyklen Gedichte*, München, 1923 (ford. Emil SCHERING, hasonló címmel).

33 Vö. STRINDBERG, *Dikter på vers...*, 117; Hanns von GUMPPENBERG, *Schwedische Lyrik*, München, 1903, 203 (Bibliotheca Regia Monacensis); BETHGE, 363; STRINDBERG, *Gedichte in Vers und Prosa*. Aus dem Schwedischen von Otto HAUSER, Weimar, 1917 (Aus fremden Gärten; Deutsche Bücherei, Leipzig), 25. – Gumpenberg fordításai „formailag, ritmusban, rimelhelyezésben és strofaépítésben abszolút szigorral követik az eredetit” (Előszó, 5–6); Hauser szép Strindberg-portrét fest, s elismeréssel szól Schering munkájáról (Bevezető 8, 10); STRINDBERG, *Sieben Cyklen...*, 64 (*Feier-abend* címmel).

34 ‘de a parton még mindig a tenger morgolódik; / ez csak az elmúlt hét viharának holthullámozása.’

35 Ludwig PASSARGE, *Henrik Ibsen*. Ein Beitrag zur neusten Geschichte der norwegischen Nationalliteratur, Leipzig, 1883, 46.

36 PASSARGE, 22, NEUMANN, 4.

37 *Comödie der Liebe*. Deutsch von M. v. Borch = IBSEN, *Moderne Dramen*, I, Berlin, 1889, Verlag von S. Fischer; IBSEN, *Die Komödie der Liebe*. Schauspiel in drei Aufzügen, Deutsch von Philipp SCHWEITZER, Leipzig, é. n., Universal-Bibliothek 2700.

38 Vö. IBSEN, 1903, 1, 20–21, Uő, *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, Dritter Band, *Die Helden auf Helgeland*. Komödie der Liebe. Die Kronpräsidenten, Berlin, [1989], 85–86; Uő, *Sämtliche Werke*. Zweiter Band. A 27. jegyzetben i. m., 3–4.

39 Mark van DOREN, *An Anthology of World Poetry*, In English Translations by Chaucer, Swinburne, Dowson, etc. London–Toronto–Melbourne–Sydney, 1929, 926. – A kötet régebbi északi versanyagot tartalmaz csak (X–XIX. század), igaz, olyan rangos átköltővel is, mint Longfellow; modern skandináv szerzője csak Ibsen és Björnson, egy, illetve két verssel.

40 Az eredetiben „Solglad dag i hegnet have / skabtes dig til lyst og leg”, ‘A napfényes nap a kertben örömré és játékra hívott’.

41 Vö. Emil REICH, *Henrik Ibsens Dramen*. Sechzehn Vorlesungen, Dresden–Leipzig, 1894, 28; Kosztolányi olvasta – és Babitsnak is nyomatékosan ajánlotta – Reich könyvét; lelkesen hallgatta előadásait. *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, 46, 49, 51, 59. Vö. még: „[...] Falk Ibsen mása: az ifjú, harcrakész költő, aki merész paradoxonokkal küzd egy új erkölcsiségért.” Oskar WALZEL, *Henrik Ibsen*, Leipzig, é. n. (Insel-Bücherei Nr. 25.), 36.

42 Ibsennél „Hvorfor vil du spurven jage / fra din rige blomstergren”, Passargénál „Sperling”, Neumann-nál „Sperlingsschaar”, Borchnál – eufémikusan – „Vogel”, Morgensternnél hasonlóan „leichter Sänger”, illetve „Völklein”, Gosse változatában „the mellow thrush”. – Brandes meg is rója stílusbicsaklásaiért – épp színművünk kapcsán – a szerzőt; devalválódik általuk a komédia „szármalása és lendülete, az a legfelsőbb fokú isteni száguldás (Raserei), mely a középkor felfogása szerint a költészetet jellemzi”. Vö. Georg BRANDES, *Das Ibsen-Buch*, Dresden, 1923, 40.

43 Hajdu Henrik átköltése szabadabb-önkényesebb; szakaszunk harmadik–hatodik sora nála: „A reménység kenyerébül / néked is

jut egy falat. / Hidd el, csak nyersz, hogyha kedve / friss hitekkél hiteget.” Vö. IBSEN, *Színművek*, I. k., Bp., 1966, 304. (Ibsennél: „Lad den før som sangløn tage / din forhåbning en for en. / Tro mig, du ved byttet vinder, / tusker sang mod silding frugt”, ‘Hadd rabolja el az ének jutalmául reményedet, egyiket a másikért. / Hidd el nekem, nyersz a cserével, / énekre cseréled a késő gyümölcsöt.’)

44 Vö. *Ibsen a magyarokhoz*, Pesti Hírlap, 1980, 63, márc. 5., 6; LÁZÁR Béla, *Írók, művészek között*, Bp., 1918, 14–15; RUBINYI Mózes, i. m., 13–14; Henrik JAEGER, *Henrik Ibsen*, Dresden–Leipzig, 1890, 24; PASSARGE a 35. jegyzetben i. m., 10–11. (Közli Ibsen emlékezését is: „Mennydörgő verseket intéztem a magyarokhoz, melyekben az emberi jogok érdekében nyomatékosan buzdítottam őket, hogy tartsanak ki a »tirannusok« elleni igazságos harcukban.” *Catilina*. Drama in dre Akter, Forord, 1, Köbenhavn, 1875.)

45 *Vérző Magyarország*. Ezt a könyvet Kosztolányi Dezső szerkesztette. Bp., é. n. [1920?], 29, 69, 93, 173, 222. Az Ibsen-vers: 127. (A kötetre Réz Pál volt szíves felhívni figyelmemet.)

46 IBSEN, *Gedichte*. Übertragen von L. FULDA, *Neue Deutsche Rundschau*, 13 [1915], 1243–1262; Uő, *Jugendgedichte*, uo., 26 [1915], 94–104.

47 IBSEN, 1903, 1, 189. (Nachtrag zu den Gedichten.)

48 IBSEN, *Samlede verker*, Handrearsutg. bd. XIV, Oslo, 1937 (Kamilla Astaksen szíves levélbeli közlése, Oslo, 1993. júl. 20.).

49 Hajdu Henrik fordítása – Rubinyi bibliográfiája szerint már kész volt 1919-ben, kéziratban – ismét szabadabb s túlzásaival is erőtlenebb Kosztolányiénál: „A szabadság hőseire rátört egy nagytűt horda, / kincseiket e bakóhad őrjögön rommá tiporta. / Most ujjongatok, ti fényes császárok! Szivetek rángva / verhet már, hisz újra alszik a szabadság drága lángra.” HAJDU, 1964, 7.

50 Erről I. ZÁGONYI Ervin, *Kosztolányi kései, névtelen Szologub-fordítása*, Szovjet Irodalom, 1990, 4, 150–151.

51 STRINDBERG, *Csöndes idill szombat estén*, A Pesti Hírlap Nagy Naptára az 1927-es évre, 142 (a továbbiakban PHNN).

52 Uo., 1933, 121. Vö. ZÁGONYI, 1990, 30–31.

53 JACOBSEN, *Selyemcipő az arany kaptafán. Arcképek körül*, PHNN, 1929, 156; Uő, a 11. jegyzetben i. m.

54 ARNOLD, 368, MENDELSSOHN, 852.

55 Vö. ZÁGONYI, *Kosztolányi, a cseh, a lengyel és a szerb líra hírmondója. Az 1. jegyzetben i. m.*, 830–832; Uő, *Kosztolányi és a szláv irodalmak. Kandidátusi értekezés*, Pécs, 1992, 161–162 (Az MTAK Kézirattára).

56 Vö. GYÓRY Vilmos, *Svéd költőkből*, Bp.; LEFFLER Béla, *Az újabb svéd líráról*, Debrecen, 1923, 15.

57 Br[igitte] Schroeter levélbeli közlése, Leipzig, 1988. ápr. 15.; KOSZTOLÁNYI Dezső, *Napló. Igen becses kéziratok (1933–1934)*, Bp., 1985, 99.

58 Gustav FRÖDING, *Téli éjszaka*, PHNN, 1935, 129; Uő, *Warmländische Lieder und andere Gedichte*, Aus dem Schwedischen von Erich NÖRRENBURG. Theodor Weicher Verlag, Leipzig, [1923], 4, 94 (Universitätsbibliothek Greifswald).

59 Vö. Verner von HEIDENSTAM, *Életem*, PHNN, 1935, 143; Alfred PÄTZOLD, *Schwedische Gedichte in deutschen Übertragungen*, Rydberg Fröding. Heidenstam, Privatdruck (Cottbus, 1941, „Meinen Freunden“ ajánlással), 43 (Deutsche Bücherei).

60 FRÖDING, *Dikter*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1945, 58; HEIDENSTAM, *Dikter*, Albert Bonniers Förlag, 1940, 340 (Kungl. Biblioteket, Stockholm).

61 Vö. ZÁGONYI, 1990, 110–117, 144–148. – A haldokló ősz: „[...] De ime már, / Eltűnt a gyors, a kurta nyár, / A sápadt ősz is félig halva / Mint feldiszített áldozat / Reszket a súlyos dísz alatt...” Alekszandr PUSKIN, *Anyégin Eugén*. Regény versekben, ford. BÉRCZY Károly, Bp., 1947, 179; Uő, *Евгений Онегин*, Москва, 1969, 183. („Но лето быстрое летит. / Настала осень золотая, / Природа трепетна, бледна, / Как жертва пышно убрана...”).

62 ‘Suhanjunk hát lágyan, / szemléljük hát / az erdő fehér palotáját, / a padlózat fehér márványkavicsait, / a gallyak fehér boltozatát, amely az égig ér.’

63 Hajdu Henrik variánsa ismét szabadabb: az égbe nyúló ágú erdőt harasztá zsuGORítja, hogy aztán majd ebből nőjön ki az „álom és csoda”: „Vén harasztunk már a / téli mese

vára – / nézz csak, nézz oda! / Jéggpadló és hóbolt / vár ott minden kőbort, / álom és csoda.” HAJDU, 1964, 174. (Ibsen- és Fröding-szövegértelmezéseimhez fűzött szíves szómagyarázatiért Masát Andrást, az ELTE Skandináv Tanszékének vezetőjét illeti köszönet.)

64 Stjárnorna med sorgens / silver smycka borgens / genombrotta tak, / dunkla skuggor glida, / sakta genom vida / skymtande gemak”, ‘A csillagok a bánat ezüstjével / díszítik a kastély / áttört mennyezetét, / sötét árnyak siklanak át / csendesen tovább / a fénylő termen.’ – Hajdu fordítása teljesen szabad: „Néhány pára fáradt / fátyla rejti várad, / csillagszűrte köd. / Ezalatt a háttér / híg árnyéka átér, / és homályba főd.” HAJDU, 1964, 175.

65 KOSZTOLÁNYI, *Modern költők. Külföldi antológia, Élet*, Bp., 1914, III.

66 Vö. *The New Encyclopaedia Britannica*. Chicago–Auckland–Geneva[...], 1989, Vol. 6, 465, Vol. 11, 320. Teljes Ibsen-sorozat kettő is jelent meg 1906 és 1912 közt, s egy verseskötet is: *Lyrics and Poems from Ibsen* (1912, F. E. GARRETT fordítása-szerkesztése?) Uo., Vol. 6., 228.

67 Kosztolányi héber-jiddis, török, perzsa és bengáli (indiai) műfordításai külön – készül – dolgozat témája.

68 Mindössze két-két verset tartalmaz Frödingtől és Heidenstamtól, egy zsánerkép-szerű verse – *Der Dichter Wennerholm* – közös Nörrenbergével; vö. BETHGE, 343–348; NÖRRENBURG, i. m., 79.

69 Ibsen lírájáról nálunk először – és valószínűleg egyedülállóan – BARÁTH Sándor közöl tanulmányt: *Ibsen lírája*, Kelet Népe, Bp., 1911, 108–116. (Fordításában – Kosztolányit megelőzve – talán Passarge és Morgenstern nyomán – megjelenik a Dél-kép: „Gúnytól menekülve / Hajóra felül / S napfénybe, derűbe / Kék Délre repül.”)

70 Vö. RÓNAY György, *Rába György: A szép hűtlenség* = Uő, *Olvasás közben*, Bp., [1971], 365–366; ZÁGONYI, 1990, 208–209.

71 A *Pesti Hírlap Nagy Naptárán* kívül (munkám befejezése után akadtam rá) ismételtlen, másutt is közölte, valóban „idill”-ként, elhagyva az ötödik versszakot. Vö. *Csendes idill szombat estén*. Strindberg Ágoston után, Ország-Világ, 1928, 49. évf., 12–13. sz., 89.

72 Vö. BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., 1957, 466–468; SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., 1958, 715–722, 856–860.

73 Dolgozatom befejezése után, feltételezhető angol közvetítőket keresve, bukkantam rá Edmund GOSSE önálló munkájára: *Northern Studies*, London–Felling-on-Tone (1890, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár), valamint – W. A. CRAIGIE társszerkesztésével – *The Oxford Book of Scandinavian Verse XVIIth-XXth Century*, Oxford, 1925 (Egyetemi Könyvtár). Az előbbi Ibsen-fejezetében Gosse *A költő dalol (In the Orchard)* fentebb említett szövegén kívül szép Ágnes-fordítását is adja, a *Brand* legmelegebb méltatása kíséretében („[...] csodálatos, [...] hogy sose veszít energiájából vagy érdekességéből; ez magában is csoda”, 57–58). Az utóbbi számos dán, norvég, svéd szövege közt sem közöl verseink közül egyet sem, a két drámarészlet kivételével. A két műről Gosse most még mélyebb hódolattal szól („[...] *A szerelem komédiája* farce, a *Brand* kantáta, a *Peer Gynt* opera”, 149); Frödinget pedig a XIX. század második felének nagy európai lírikusai közé sorolja (uo., 216). Ami mindennél fontosabb, *Kosztolányinak rendelkezésére állhatott a Northern Studies*, s 1913-ban már figyelembe vehette Gosse Ágnes-szövegét. Az első versszak általam eredetbizonyításul idézett két sora megengedi ezt: „I am weaving a net meshes small, / And the meshes are my singing”; a negyedik versszak párhuzamának („Wind” – „fuvalom”) azonban nincs Gosse-nél nyoma: „That I am a butterfly, bright and young, / A swinging butterfly, say you?” – Ibsen szintén

pótlólag megismert levelezéskötetéből (*Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, Zehnter Band, *Briefe*, S. Fischer, Berlin, 1906) nyomon követhető a költő fordítóihoz, Passargéhoz és sokkal inkább Gosse-hoz fűződő baráti kapcsolata (Schweitzer „csak” vacsorát adott a Weimarban időző neves vendég tiszteletére); az őt Angliában népszerűsítő Gosse iránti mély hála s két szemelvényünk angol átköltésének feltétlen elismerése. (I. m., 181–183, 186–187, 200 stb., stb.) – S kézhez kaptam végezetül Gosse Ibsen-monográfiáját (Edmund GOSSE, *Ibsen*, London, 1907) és Garrett fordításkötetét (Fydel Edmund GARRETT, *Lyrics and Poems from Ibsen*, London–New York, 1912, Public Library, Croydon) is; vö. 66. jegyzet. Gosse kötete verseinkből csak *A szerelem komédiája* egy szakaszát tartalmazza (90.); Garrett munkája sem támasztja alá a *Modern költők* Ibsen-szemelvényeinek angol eredetét: nincs bennünk kulcshelyeink – a „Dél”-iránymegjelölés, a „Rövid akkord”, „a lengedező fuvalom” – megfelelője; nála e helyek „To skies that were brighter / Turned he his prongs”, „It was but a feast / With the dark coming on”, „If I am a butterfly, dainty and fresh, / Then follow as gaily I flee” (16, 5, 77). – *A költő énekel* sem eredhet aztán Garrett-től; „a seregélyt” hívó „kéklő magas”-kép ott Ibsent követi: „From your boughs’ rich blossom-burden / Why the hungry chaffinch scare?” (47.) – S egy pontosítás: Frödinget Hajdu Henrik mutatta be nálunk először; publikációjával (*Téli éjszaka*, Nyugat, 1934, 5. márc. 1., 251) megelőzve Kosztolányi közlését.

Balogh József és a filozófiatörténet

Balogh József elfeledettségének ténye a magyar eszmetörténet-írás legsúlyosabb vétkei közé tartozik. Napjainkra Balogh személye és tevékenysége a teljes ismeretlenség homályába húzódott vissza, olyannyira, hogy lexikonjaink sem szentelnek neki egyetlen szócikket sem. Mindez meglehetősen méltánytalan egy olyan emberrel szemben, aki személyes szívügyének tekintette a magyar kultúra és műveltség sorsát, s szerteágazó kapcsolatait felhasználva igen sokat tett európai szintű kulturális és kultúrpolitikai kapcsolataink javításáért. Szent Ágoston *Vallomásainak* magyar nyelvre fordítója újabban, úgy tűnik, ismételten bizonyos elismertségre tesz szert, ez azonban – szégyenszemre – legkevésbé hazai eszmetörténészeink tevékenységének eredménye, sokkal inkább annak köszönhető, hogy Balogh életművének bizonyos hányada meglehetősen relevanciával bír napjaink viszonylag új keletű filozófiai és filozófiatörténeti kutatásainak tekintetében. Balogh József bemutatását a következőkben ennek megfelelően három síkon kísérem meg: Balogh életrajzának, személyiségének és tevékenységének áttekintését követően előbb a filozófiai, majd a filozófiatörténeti jelentőségét igyekszem megmutatni.

Balogh József 1893-ban született egy igen nagy műveltségű magyar-zsidó családban.¹ Édesapja, Balogh Ármin a Budapesti Rabbiképző Intézet történet- és irodalomtudomány professzora, Bacon, Spinoza és Bryce műveinek magyar nyelvre fordítója volt. Szülei indíttatására Balogh viszonylag korán a klasszikus tanulmányok felé fordult, s ez irányú érdeklődése élete végéig elkísérte. Noha kiemelkedő tehetség volt, kikeresztelkedett zsidóként nem juthatott egyetemi pozícióhoz, s politikai pályát sem választhatott magának, így a húszas években a magyar elitréteg peremére szorult. Mindemellett a család személyes kapcsolatai révén, és Balogh széles körű nyelvismereténél fogva előbb a *La Nouvelle Revue de Hongrie*, majd a *The Hungarian Quarterly* című folyóiratok szerkesztője lett. Balogh személyisége igen különösnek tűnt kortársai szemében. Ahogy Frank Tibor fogalmaz a *The Hungarian Quarterly*ről írott cikkében: „Modorossága, arroganciája, sznobizmusa, homoszexualitása és fölvelt katolicizmusa meglehetősen távolságban tartotta kortársaitól, és társadalmi magányossága különösen sebezhetővé tette. Mindemellett roppant szorgalma, kielégíthetetlen munkavágya, enciklopédikus tudása, kitűnő diplomáciai képességei és szervezői génusza szerkesztői munkáján keresztül egyedi pozíció kialakításához segítették hozzá.”²

A harmincas évektől szerkesztői munkájánál és a tudományos közéletben betöltött vezető szerepénél fogva *de facto* a magyar *establishment* elismert tagjává lett. 1937-ben pedig a magyar elitréteg formálisan is befogadta, mikor is kormányfőtanácsossá nevezték ki. Azonban ez a különleges státus sem menthette meg Baloghot a náci terrortól: 1944-ben halt meg.

Balogh, noha elsősorban tudós és ezen belül is mindenekelőtt klasszika-filológus volt, mégsem zárkózott elefántcsonttoronyba; ellenkezőleg: évente körbeutazta Európát, egyrésztől személyes kontaktusokat keresve, másrésztől folyóiratai számára közölhető cikkek után kutatva. Mint fentebb említettem, tevékenységének jelentős hányadát folyóiratok szerkesztése tette ki, s elsősorban e francia és angol nyelvű periodikák készítésében vett részt. „Balogh – írja Frank – elég sokat tudott mindenről, ami egy jó folyóirat elkészítéséhez szükséges. Keményen dolgozott minden számon és minden cikken. Nem csupán arra áldozott rengeteg időt és energiát, hogy megszerezze a »megfelelő« cikket a »megfelelő« szerzőtől, hanem sok időt szentelt az egyes »kivonatok« beszerzésének és a végső szöveg megformálásának is. Balogh bizonyos esetekben öt különböző emberrel fordítottatott le egyetlen cikket azért, hogy pontosan közvetítse a magyar eredeti minden árnyalatát.”³ E két Balogh által szerkesztett folyóirat alapkonceptiója megegyezett: mindkettő elsősorban a külkapcsolatok javítását tűzte ki célul, s főként kulturális tevékenységet fejtett ki. Mindkét periodikát jellegénél fogva bizonyos szempontból ellentétes törekvések motiválták, mint a hivatalos politikát: a kormány németbarát külpolitikai irányvonalával szemben e folyóiratok alternatívákat kerestek és igyekeztek fölmutatni. Balogh maga is hangsúlyozta, hogy e folyóiratok nem a hivatalos külpolitika orgánumai; ő maga főként az angolszász orientáció híveként lépett föl.

Noha Balogh behatóan tanulmányozta a magyar államalapítás történetét, és tanulmányokat közölt Szent Gellérről és Szent Istvánról, tudományos munkásságának legterjedelmesebb és számunkra fontosabb hányadát mégis Augustinushoz kapcsolódó tevékenysége teszi ki. Már 1914-ben készen állt a *Vallomások* magyar fordításával, ez azonban többszöri átdolgozás után csak 1943-ban jelenhetett meg végül, s ezt az első kiadást 1944-ben rögtön követte egy második.⁴ 1918-ban írott doktori disszertációjában egy Ágostonról szóló monográfia megírásának programját és szükségességét vázolja. Ez a nagyszabású terv – noha sikertelen maradt – hosszú éveken keresztül Balogh törekvéseinek fókuszában állt, annál is inkább, mert világosan látta, hogy egy ilyen tanulmány nemcsak magyar, de nemzetközi viszonylatban is hiánypótló szerepet töltené be. Balogh kutatásainak középpontjában mindvégig Augustinus *Vallomásai* álltak: ezen a művön keresztül közelítette meg Ágoston életművét és személyiségét egyaránt. Ilyen szempontból érthető, hogy Balogh nem úgy fogta föl a *Vallomások* mondanivalóját, mint önéletrajzot vagy naplót, hanem mint valamifajta *utat*, amely Ágostont kivezette élete vétkei és tévelygései közül, vagyis mint a filozófia egy

formáját.⁶ Ilyen szempontból ítéli meg Balogh Ágoston korai dialógusait is: ezek annak az *útnak* a jelzőkövei, melyet Ágoston a már elhatározott megtéréstől a tényleges megkeresztelkedésig járt be.⁷

Balogh vizsgálódásai szempontjából elsősorban az Ágoston művei kapcsán felmerülő *esztétikai* kérdések kapnak igen nagy hangsúlyt. Ekképpen fogalmaz: „Szent Ágoston *vallásos* megtérését, amelynek története a *Confessiones*, egy *formális*, mondhatnók esztétikai előzi meg, amely Augustinus számára később is csak részben vált tudatossá s amelynek egyes állomásait csupán egy-egy szó, egy közbevetett mondat vagy egy rendkívüli *tournaire* jelzi.”⁸ Ágoston konverziójának középpontjában Balogh végső soron tehát valamiféle esztétikai fordulatot sejt, amit Ágostonnak a retorikától való elfordulásában lát kiteljesedni. Ez jelenti azt a pontot is, amely a valódi filozófiai kérdések fölvetésének lehetőségét megteremti: „egy évtizedre volt szüksége Ágostonnak – fogalmaz Balogh –, hogy a Vallomások szó- és formakincsét kialakítsa. [...] valójában nem egyéb ez, mint a korábbi időszak *hagyatékaival* való leszámolás. Ágostonnak egyik [...] levelében olvassuk a szép és fontos mondatot: »Kitéptem magam abból a gyűlöletes hálóból, mely a filozófiától visszafogott, azáltal, hogy elvette tőlem az igazság felismerésének reményét: pedig az Igazság a lélek étke.«.”⁹ Összefoglalva: Balogh Ágoston filozófiáját egy bizonyos, általa esztétikainak nevezett konfliktus keretei között értelmezi, s azt tartja, hogy ez a konfliktus fundamentális befolyást gyakorolt nemcsak Ágoston gondolatkifejtési módszereire, hanem magukra a gondolatokra is. Ennek a gondolatmenetnek legösszefogottabb kifejtését az *Augustins „alter” und „neuer” Stil*¹⁰ című tanulmányában nyújtja, melyről a későbbiekben még lesz szó.

Balogh tevékenységének legidősebb hányada egyrésztől már megjelenik Ágoston-tanulmányaiban, másrésztől azonban kutatásainak mintegy melléktermékeként jelentkezik. Ez a melléktermék a *hangos olvasás* problematikája, amely 1913-tól kezdve foglalkoztatta Baloghot. A hangos olvasás jelensége történelmi jelenség. A korai szövegek jelentős része nem tartalmazott olyan eszközöket, amelyek az olvasást megkönnyítették volna: hiányzott belőlük a központosítás és a szóközözés. Ahogy Balogh fogalmaz: „Az ókori könyv olvasását módfelett megnehezítette a *sorok tagolatlansága*, az a körülmény, hogy a szavak nem voltak egymástól elválasztva s hogy az interpunkció is felettébb lassan fejlődött.”¹¹ Ezek a szövegek tehát olyan egybefüggő betűfűzért alkottak, amelynek megértő olvasása elképzelhetetlen volt a sorok hangos kibetűzése, kiolvasása nélkül. Ahogy az olvasás történetének egy későbbi kutatója, Frederick G. Kenyon megjegyzi: „Az olvasót segítő eszközök, illetve a megkönnyítő utalások hiánya a régi könyvekben meglehetősen figyelemre méltó. A szóközözés gyakorlatilag ismeretlen, kivéve azon ritka eseteket, amikor egy invertált vesszőt vagy egy pontot használtak az elválasztás jelölésére ott, ahol a félreértés lehetősége fennállt. A központosítás gyakran teljesen hiányzik és sohasem igazán szisztemati-

kus.”¹² Ugyanezek a jellegzetességek az írás korabeli technikájának esetében is megfigyelhetők. Balogh két tanulmányában igyekezett bizonyítani,¹³ hogy az olvasás és írás korai formái radikálisan eltértek a napjainkban megszokottól, amennyiben a szövegekkel végzett mindenféle manipuláció jellegzetesen hangos művelet volt. Ez irányú kutatásai annak a kommunikációfilozófiai irányvonalnak egyik előfutárává tették, amelynek legújabb vonulata a hatvanas években vette kezdetét, s amely napjainkra igen jelentős befolyásra tett szert.

Ez az eszmetörténeti irányvonal az úgynevezett *szóbeliség–írásbeliség paradigma*, melynek lényege, hogy az eszmetörténeti változások fő áramába a kommunikáció technológiájának evolúcióját helyezi.¹⁴ E paradigma szempontjából a technológiai fejlődés jelentősége leginkább abban áll, hogy a kommunikáció mindenkor hordozóeszközeinek teljesítményét többre becsüli egyszerű üzenetközvetítő csatornánál; azt tartja, hogy az üzenetet hordozó közeg jellegzetességei nemcsak az átadás konfigurációját határozzák meg, hanem magának az üzenetnek a tartalmát is determinálják, s ezen keresztül a gondolkodás és a nyelv karakterisztikájának tekintetében egyaránt releváns szabályozó szerepet töltenek be. Összefoglalva, s Marshall McLuhan oly sokat hivatkozott frappáns megfogalmazását idézve azt mondhatjuk: *the medium is the message*¹⁵ – vagyis: a közlést hordozó eszköz, intézmény stb. önmaga a kommunikáció lényege.

E paradigma szempontjából az olvasás problematikája a legfontosabb perifériális kérdések között jelenik meg. Az a tény, hogy az olvasás a korai évszázadokban hangos tevékenységnek számított, az írásbeliség felemelkedő világát erőteljesen a szóbeliség hanyatló tradíciójához kötötte. Ez pedig meggátolta, hogy az írásbeliség kognitív hatásai a maguk teljességében kibontakozhassanak; erre egészen a könyvnyomtatás elterjedéséig kellett várni, amikor a csendes olvasás *általánosan* elterjedt tevékenységgé vált. Ahogyan Walter J. Ong fogalmaz: „Amíg az olvasás alapvetően recitáció maradt [...], ahogyan erőteljesen az maradt a középkorban, izoláló hatása minimális volt. Amikor az olvasás elcsendesült, a könyvnyomtatás korára úgy tűnik szélesebb körben, mint azt megelőzően, ez önmagába fordította az individuumot, s kivezette a közösségből.”¹⁶

Balogh újrafelfedezése tehát a hangos olvasással kapcsolatos kutatásainak jelentőségéből fakad. Walter J. Ong 1982-ben megjelent könyvében és Paul Saenger szintén 1982-ben született tanulmányában történnek az első fontosabb utalások Balogh művére, majd feltehetően Ongra és Saengerre támaszkodva Eric A. Havelock 1986-ban publikált könyve is épít tanulmányaira.¹⁷ Balogh hangos olvasásról írott munkái nem vonnak le messzemenő ismeretfilozófiai következtetéseket a hangos olvasás tényéből, és az olvasás elcsendesedését sem elemzik mélyrehatóan: elsősorban arra törekszik, hogy – mint a jelenség feltérképezésének úttörője – a hangos olvasás egykori létének bizonyítékait nyújtsa. Balogh, mint fentebb említettem, 1913-ban kezdett el foglalkozni e jelenség termé-

szetével, 1921-ben tette közzé kutatásainak összegyűjtött eredményeit, melyhez 1926-ban kiegészítéseket fűzött, s ugyanebben az évben németül is megjelentette.¹⁸

Balogh érezte kutatásai jelentőségét, hisz többször csodálkozva utal arra, hogy előtte valójában még senki nem dolgozta fel a hangos olvasás és írás problematikáját.¹⁹ Fölismeréseit nemcsak történeti érdekességnek szánta, s nem csupán két tanulmány megírásának erejéig kamatoztatta, hanem módszertanilag is alkalmazta: a *Vallomások* fordításakor bizonyíthatóan tekintettel volt a hangos olvasás és írás korabeli jelenségére.²⁰ Balogh volt az első, aki „Adalékaival” rendszerezetten összefoglalta a hangos olvasás és írás jelenségét bizonyító irodalmi helyeket. Noha e jelenséget megmagyarázta az ókori szöveg-előállítás technológiájával és a megrögzült olvasási szokások középkori továbbélésével, mélyebb következmények után nem kutatott. Megtette ezt Ong, aki a következő megállapításra jutott: „Inkább a hallás, mint a látás határozta meg szignifikáns módon a régebbi szellemi világot, még sokkal azután is, hogy az írás mélyen interiorizálódott. A nyugat kézírásos kultúrája marginálisan mindvégig orális maradt. Szent Ambrus jól ragadta meg a korábbi szemléletmódot Lukács evangéliumához írt kommentárjaiban (iv.5): »A látás gyakran megtéved, a hallás bizonyosságul szolgál.«.”²¹ Bizonyos tehát, hogy a hangos olvasás tevékenysége által meghatározott kézírásos kultúra még igen közel áll a tisztán szóbeli környezet által teremtett mentális klímához, s ez determinálja mind a világnézetet, mind pedig a gondolkodásmódot.

Az olvasás elcsendesedésének kérdése Balogh mindkét tanulmányában előkerül. Úgy fogalmaz: „A hangos olvasásnak és írásnak immár történetivé vált jelenségénél még jóval érdekesebbnek érzem az olvasás és írás *elnémulásának* teljesen megoldatlan problémáját.”²² Balognak a csendes olvasással kapcsolatos gondolatai az úgynevezett *másodlagos szóbeliség* filozófusainak – itt elsősorban Nietzsche, Heideggerre és Wittgensteinra gondolok – nézeteivel mutatnak analóg vonásokat. A másodlagos szóbeliség az elektronikus kommunikáció eszközeinek – főként a rádió, film, telefon, televízió stb. – elterjedésével létrejött kommunikációs környezet, melyben a hangzó szó ismételt hasonló jelentőségre tesz szert, mint az írásbeliséget megelőző korok *elsődleges szóbeliségének* körülményei közepette. A másodlagos szóbeliség jegyeit magán viselő gondolkodásmódot többek között az írott szó – explicit vagy implicit – elutasítása, a szóbeliségbe való visszavágyódás, az írás logikájának semmibevétele és/vagy a szóbeli kifejezésmódok alkalmazása jellemzi. Balogh így fogalmaz: „A 19-ik század második felében megdőböntő mértékkel fejlődő *hírlapírásnak* nyelvünkön, stílusunkon, gondolkozásunkon, műveltségünkön való hatalmát általában alábecsülik. [...] az ókor közéletének, tudományának irodalmának közös alapja a *retorika* volt. Napjainkban a retorika helyét a hírlapsajtó foglalta el, amely félelmetes szervezetével uralkodik a közvéleményen, közerkölcsön, köz-

műveltségen. Az ókori retorika emberi szónak hangot és életet adott, értékké avatta; a mai zsurnalizmus az emberi szót ólombetűbe temeti és devalválja. Napjaink *holt* betűjét méltán követi nyomon az élettelen *néma* olvasás.”²³ A hírlapírásnak – mint a tipográfia egyik legkifinomultabb alkalmazási formájának – és a retorikának – mint a hangzó szó kultuszát hirdető művészetnek – a szembeállítás nyilvánvalóvá teszi, hogy Baloghot is mélyen megérintette a másodlagos szóbeliség élményvilága.

A kommunikációfilozófia oldaláról történetileg vizsgálva tovább Balogh tevékenységét egy újabb kapcsolódási pont is kitűnik, melyre eddig még nem figyeltek föl, jelesül, hogy Balogh Ágoston-tanulmányai bizonyos tekintetben kapcsolódnak ahhoz a filozófiatörténeti törekvéshez, amely a filozófiai életműveket a kommunikáció-technológia változásainak perspektívájából igyekszik interpretálni. Itt kell felhívni a figyelmet néhány olyan tanulmányra, amelyek ezt a szemléletmódot igyekeznek igazolni, így elsősorban Eric A. Havelock *Preface to Plato* és Rudolf Fietz *Medienphilosophie – Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche* című monográfiájára, valamint Nyíri Kristóf *Wittgenstein és a gépi intelligencia problémája* és Michael Heim *Heidegger and McLuhan: The Computer as Component* című tanulmányaira.²⁵ Balogh ilyen jellegű vizsgálódásai elsősorban Ágoston életművéhez kapcsolódnak, s a hangos olvasásról publikált munkáin túlmenően a „*Vasa lecta et pretiosa*” és az *Augustins „alter” und „neuer” Stil* című írásaiban fogalmazódnak meg.

Balogh – noha igazából nem volt tudatában – Ágoston életművének mégis egy olyan filozófiatörténeti értelmezését nyújtja, amely szinte tökéletesen illeszkedik a fent bemutatásra került paradigma keretei közé, noha akkoriban mai formájában ez természetesen még nem létezett. Amikor Balogh úgy értelmezi, hogy Ágoston megtérése előtt az „egész eddigi életének tartalma a szónoki forma kultusza volt; ennek a kultusznak a tárgya és eszköze a szó. Nemcsak egy mélyen – műveltségében és ízlésében – gyökerező ideál rítusa, hanem egy még mélyebben – az öntudat alatt – fészkelő szokás szakad meg folytonosságában, amikor szent Ágoston a *tolle lege* percében az apostol igéit *némán* olvassa. A régi ideál helyébe új lépett [...], nem a hang, hanem az érzés vezet az új birodalomba.”²⁶ Vagy amikor úgy fogalmaz, hogy: „a szó már csak gyönyörű váza számára, vagy inkább: törekeny, cifra cserép, a múló földi élet veszendő apró tárgya, amelyhez szellemi életünket nem kapcsolhatjuk s amelyet szeretnünk végzetes gyarlóság. Ez a kép nagyon mélyen gyökerezik, a Confessionesben minduntalan visszatér. Hol a misztikus elutasító gesztusával találkozunk [...] hol ismét az egykori rétor nosztalgiájával.”²⁷ Vagy máshol: „Az irodalom azonban, amely a formák dogmaiban tengődött, a felszabadítóra várt: ez a felszabadító szent Ágoston volt. Élete fordulópontján egy új világ nyílik meg előtte s a művész az új témák tömegének új formát: egy új nyelvet teremt.”²⁸ Nos ezek a helyek – számos továbbival egyetemben – nyilvánvalóvá teszik, hogy

Balogh úgy tekinti Ágoston filozófiáját, mint egy furcsa összeütközésnek, jelesül a szóbeliség és az írásbeliség ellentétes hatásainak konfliktustermékét: az Ágostont körülvevő szűkebb szellemi környezet írásbeli, míg az általános intellektuális klíma inkább orális jegyeket mutat; úgy tűnik, hogy ezt Balogh maga is fölismerte, bár nem tette ilyen explicitté. Amikor arra utal, hogy Ágostonnál a tradicionális és az individuális elem egybeolvadásának lehetünk tanúi,²⁹ akkor burkoltan az orális és írásbeli körülmények együttes hatására világít rá: Augustinusnál egybeolvad az oralitás hagyományait szem előtt tartó *tradicionális* gondolkodás és az írásbeliség, az olvasó magányának következményeként kialakuló *individuális* szemléletmód.

Ennek fényében nem csoda, hogy Ágoston konfliktusba kerül nyelvvel: „Augustinus talán az első író a világirodalomban, a ki arról panaszkodik, hogy anyagával: a nyelvvel küzdenie kell.”³⁰ Mindemellett Ágoston a hagyományos nevelési apparátusnak is hadat üzen. Ahogy Balogh rámutat: Ágoston „egy percre megáll a tradicionális oktató-rendszerrel, hogy meddőségére és bűneire rámutasson. A retorika *uentosa professio*, amelyet a szószátyárság vásárán, *nundinis loquacitatis*, árulnak. Az ott tanult dolgok merőben haszontalanok; mit is kezdjen a gyermek a mitológia és a mondák ezer apró együgyűségével.”³¹ Itt célszerű emlékezetünkbe idéznünk Havelock Platón-interpretációját, amely Platón költészetellenes támadását az orális nevelési apparátus elleni föllépésként értékeli. Így fogalmaz: „Platón számára a valóság racionális, tudományos és logikus, vagy ellenkező esetben semmi. A költői médium – a dolgok valódi viszonyainak feltárásától és az erkölcsi erények valódi definíciójától oly messze – egy olyan képernyőt formál, amely oly különösen töri a fényt, hogy álrühába bújtatja és kiforgatja a valóságot, valamint ezzel egy időben, eltérít bennünket és olyan trükköket játszik velünk, amelyek érzéseinket a legsekélyesebb irányba fordítik el.”³²

Egy másik síkon is nyilvánvalóvá válik Augustinus és Platón ilyen jellegű hasonlósága. Ahogyan Platón *morális* és *episztemológiai* szempontból támadta a tudás átörökítésének orális eszközeit, mondván, hogy azok nem közvetítik az igaz tudást, hasonlóképpen Augustinus az etika mérlegén méri az orális műveltséget, s könnyűnek találja: „A ti műveltségetek ideálja: a tökéletes szó; mellette eltörpül az erkölcsi ember.”³³ Balogh erről így ír: „az eretnek retorika esztétikai értékei ellen folytatott etikai küzdelem egy eddig alig számításba vett fejezete az augustinusi konverzió-történetnek. [...] Ez az igazságért folytatott küzdelem az esztétikai értékek területein (amennyiben ezek a morálistól egyáltalán elválaszthatók), és az antik retorika régi stílusként történő elmarasztalása magával vonja egy új stílus megteremtésének követelményét.”³⁴ Ez az új stílus már nem az oralitás narratív szerkezetének megfelelő, igéssel telezsúfolt fogalmazási mód, hanem egy újfajta, az írásbeliség kívánalmaihoz közelebb álló, propozicionális jellegű nyelvi struktúra.³⁵

Harmadik megközelítésben még egy hasonlóság fedezhető föl Havelock Platón-értelmezése és Balogh Ágoston-tanulmányai között. Ágoston – írja Balogh – „aki az extázis órájában Dávid negyedik zsoltárát önmagának elszavalja s akinek minden indulata és érzése hanggá válik, a zsoltárokon képzett *imáit is a fülnek s nem a szemnek írta*”.³⁶ Ezzel analóg Havelock egy másik, ugyancsak Platónról írott megjegyzése: „Platón, mint író, közvetítő pozíciót foglal el a kommunikáció két formája között. Ez meglehetősen nyilvánvaló a dialógusformának mint az exozíció módszerének preferálásából, egy olyan preferenciából, amely az idő előrehaladtával megszűnik. E formátum célja literális konvenciónak tekinthető [...]; ez egy olyan közönség megnyerésének és kibékítésének technikája, amely félig hallgatóság és félig olvasóközönség. [...] az írott dialógus a tanítás hangosan olvasandó eszköze volt az Akadémián. Ez kompromisszumot teremtett az utasítások kommunikációjának tradicionális orális módszerei és a kommunikáció könyvtárakban tapasztalható fajtája között.”³⁷ Vagyis Havelock és Balogh hasonlóképpen értelmezik választott filozófusuk munkásságát: mindketten a szóbeliség és írásbeliség konfrontációjának foglatába helyezik, s ennek megfelelően értelmezik gondolatvilágukat.

Végső soron Balogh Ágoston-interpretációja megfeleltethető egy a szóbeli-írásbeli paradigma keretei közé illeszkedő filozófiatörténeti tanulmánnyal szemben támasztható igénynek. Az a tény, hogy Balogh ez irányú gondolatait nem olyan egzakttsággal és világossággal fejtette ki, mint ahogy azt ma egy hasonló munkától elvárhatnánk, azzal magyarázható, hogy Balogh műve egy olyan paradigmában foglal helyet, amely akkoriban még csak legkorábbi kezdeteiben létezett. Ez magyarázhatja elfeledettségének szomorú tényét is. Mindemellett azonban valószínűnek tűnik, hogy Balogh életműve még tartogat meglepetéseket a jövőbeni kutatások számára.

1 Balogh életrajzának jelen rekonstrukciója a következő tanulmányon alapul: Tibor FRANK, *Editing as Politics: József Balogh and The Hungarian Quarterly*, *The Hungarian Quarterly*, 34. évf., 1993 tavasz. – Az életrajzi rekonstrukcióhoz érdekes és fontos adalékokkal szolgál: KABDEBÓ Lóránt, *A háborúnak vége lett*, Bp., Móra, 1983, 9–33; KABDEBÓ, *A költő és egy szerkesztő – Babits Mihály és Balogh József kapcsolata = Mint különös hírmondó*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1983; valamint a Petőfi Irodalmi Múzeum hangarchívumának Balogh József-ről készült interjúi.

2 *I. m.*, 8.

3 *I. m.*, 10.

4 *Szent Ágoston Vallomásai*, 2 kötet, Franklin Társulat, Bp., 1943, kétnyelvű (latin–magyar) kiadás, ford. és jegyzetekkel ellátta: Balogh József.

5 *„Vasa lecta et pretiosa”*, Franklin Társulat, Bp., 1918.

6 *„Bevezetés” = Szent Ágoston Vallomásai*, X.

7 Vö. uo., XXIX.

8 *„Vasa lecta et pretiosa”*, 7.

9 *„Bevezetés” = Szent Ágoston Vallomásai*, XXXIII.

10 *Die Antike*, 1927, III.

11 *„Voces paginarum” – Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez*, Franklin Társulat, Bp., 1921, 25.

12 Frederick G. KENYON, *Books and Readers in Ancient Greece and Rome*, Clarendon, Oxford, 1951 (1. kiad.: 1932), 67.

13 „*Voces paginarum*”: *Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez*, Franklin Társulat, Bp., 1921; *A hangos olvasás és írás: Újabb adalékok a jelenség történetéhez és természetrajzához*, Magyar Nyelvtudományi Társaság, Bp., 1926.

14 E paradigma reprezentatív, szintézis-teremtő összefoglalását lásd Walter J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, London, 1982.

15 Vö.: Marshall McLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964, 7–22, különösen 13.

16 Walter J. ONG, *The Presence of the Word*, Yale University Press, New Haven–London, 1967, 272.

17 Walter J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, London, 1982; Paul SAENGER, *Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society*, Viator 13, 1982; Eric A. HAVELOCK, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven, 1986.

18 „*Voces paginarum*”: *Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens*, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1926.

19 „*Vasa lecta et pretiosa*”, 12n1; „*Voces paginarum*”, 3. skk.

20 Ez világosan kitűnik a „*Vasa lecta et pretiosa*” 26. oldalán, ahol egy augustinusi mondat elemzését a mondatritmusra, és a fennhangon történő elolvasásra tekintettel viszi végig.

21 Walter J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, 119.

22 *A hangos olvasás és írás*, 39.

23 „*Voces paginarum*”, 29. sk.

24 Eric A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1963; Rudolf FIETZ, *Medienphilosophie: Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1992.

25 NYÍRI Kristóf, *Wittgenstein és a gépi intelligencia problémája = Uő, Keresztút, Kelenföld Kiadó, Bp., 1989; Michael HEIM, Heidegger and McLuhan: The Computer as Component = Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford University Press, New York, 1993.

26 „*Vasa lecta et pretiosa*”, 11. sk.

27 *I. m.*, 18. sk.

28 *I. m.*, 20. sk., lásd még Augustins „*alter*” und „*neuer*” Stil, 365.

29 *I. m.*, 42.

30 *I. m.*, 23.

31 *I. m.*, 16.

32 Eric A. HAVELOCK, *Preface to Plato*, 25. sk.

33 Idézi: BALOGH József, „*Vasa lecta et pretiosa*”, 17.

34 Augustins „*alter*” und „*neuer*” Stil, 352.

35 Vö. *i. m.*, 360. sk., 366.

36 „*Vasa lecta et pretiosa*”, 45. sk.

37 Eric A. HAVELOCK, *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1978, 326.

Szerepek és magatartásformák az identitás újrafogalmazásának folyamatában

– Gondolatok Márai Sándor *Verses könyve* kapcsán –

A *Verses könyv* egyedülálló lírai kompozíció a Márai-életműben. Líra, ugyanakkor vallomás. Miről vall a szöveg? Egy utazásról, a személyiség legmélyebb rétegeiben tett kóborlásról, amelynek célja az autentikus lét kritériumait felismerni egy teljesen felfordult világban.

A kötet egyben egy hiteles lélektani dokumentum is. Azt a végtelennek tűnő pillanatot ragadja meg és önti művészi formába, amikor Márainak két egyszerre jelentkező válsággal kellett szembenéznie. Az egyik egy jungi értelemben vett „*midlife-krízis*”, amelynek lényege, hogy az egyén számára megkérdőjeleződik minden addigi érték, végső soron pedig az egész identitása. Megoldást az jelent, ha a személyiség újra építkezni kezd, és új identitást alakít ki a maga számára.

A másik válság egy aktuálisan jelen levő, úgynevezett „*akcidentális krízis*”, a világháború. E két krízis ráadásul egy *alkotói válságot* is generál Márainál. A *Verses könyv* e mély válságállapot érzékeny dokumentuma.

Dolgozatom azt vizsgálja, hogy milyen szerepeket és magatartásformákat próbál ki a lírai én, amíg rá nem talál arra az egyetlen szerepre, amelyet hivatásként felvállal. Kissé konkretizálva: a *Verses könyv* arról vall, hogyan *maradt* író Márai Sándor az alkotói válság után.

A szöveget nem elsősorban esztétikai, hanem inkább hermeneutikai szempontok alapján közelítettem meg. Nagy segítséget nyújtott ebben Németh G. Béla szerep-elmélete, amelyet sok változtatással, módosítással, Máraira alkalmazva vettem át.

I. A *Verses könyv* születése

(1. A *Napló* és a *Verses könyv* kapcsolata) A *Napló 1943–44* tanúsága szerint Márai rendkívül nyitott minden lelki, szellemi és konkrét törtézésre, ami környezetében zajlik. Nemcsak eljutnak hozzá a hírek, hanem eléjük siet, találgat, elemez, mérlegel és véleményt alkot. Politikai állásfoglalásai nemcsak magabiztosak, hanem időtállóak is. Nem jósol, hanem állít a jövővel kapcsolatban: „Milyen lesz a jövő?... A »fordulat«?... De hiszen már itt van a jövő! Lehet-e más, mint a jelen folytatása, következhet-e ebből a jelenből másféle jövő, mint amelynek csíráit e korszak hordja és érleli? Feltehető-e, hogy valamilyen katonai vagy társadalmi esemény másféle jövőt szül, mint ami a fellázadt ösztönök rémural-

mának és a megkínzott tömegek bosszújának nászából születik? A jövő pontosan következik e jelenből. Zsidókérdés helyett lesz majd osztálykérdés, vagy németkérdés, – s minden pontosan olyan lesz, amilyen e feltételekből következően lehet.” (174–175.)

Miféle problémák foglalkoztatják Márai Sándort, az embert? Egzisztenciális gondokkal kell szembesülnie, és gyakran nélkülözi a számára oly fontos kényelmet. A közvetlen életveszély is mindennapi valósággá lesz. Mit tehet az író és gondolkodó? Szüntelenül új és új olvasmányokba kezd, és folytatja megszo- kott munkáját: „Riasztás közben is regényemen dolgoztam, napi irodalmi pen- zumom végzem – s iparkodom ezt hűségesen és alázatosan csinálni, tehát nem hetykén, nem is színésziiesen, mint aki megveti e veszélyt és »utolsó pillanatig munkája fölé hajol«, nem. Természetesen szorongást is érzek közben, félek a következményektől, s nem szeretem a nyegle hősokeket, akik Arkhimédészt ját- szanak, mikor a bombák lehetősége zavarja köreiket. Egyszerűen arról van szó, [...] ha nem dolgozom e délelőtti két órában, aznapi munkám elveszett... Ez minden értelme e magatartásnak. Minden más hiúság, vagy hisztéria.” (124.)

A vers metaforikus, tömör nyelvén így jellemzi a jelent, amelyre emberi, és egyúttal művészi feladata is reagálni:

A világ messze van már, iszonyú
Ólom hangon vonít a háború
A parázs bűn perzsel mindent ma itt
Zsidót, keresztényt, európaiat
A házak ajtaját vérrel jelölték
Akiben hinni érdemes, megölték
Amiért élni érdemes, gyalázat
[...]
Vérvád vijjog a világ felett
Aki ma csókol, holnap eltemet
Akit ma ölelek, holnap halott
Reggel elad, ki este ringatott –
(*Hetvenkettő*)

A verssorok szerkezete, ritmusa Kosztolányi *Ének a Semmiről* című versének sorait idézik fel: „Amit ma tartok, azt elejtem, / amit ma tudtam, elfelejtem.” Az idősebb mester művében megszólaló rezignált hang azonban tragikussá ko- morul Márai versében. A nihilt nem föl vállalja a lírai én, hanem kívülről nehe- zedik rá. Mint elkerülhetetlent veszi tudomásul.

A háború óhatatlanul az élet és a halál végső kérdéseit hozza a felszínre. Hogyan kell felkészülni a halálra? Hogyan kell túlélni? Milyen értékeket kell átmenteni?

Az ilyenfajta kérdéseket a *Napló* is felveti ugyan, de nem válaszolhatja meg mindegyiket. Nem is feladata. A létünket magyarázó, a magatartásunkat alakító gondolatoknak a tapasztalás számtalan fokán kell átmenniük. A *Napló* csak egy-

egy állomást rögzíthet ebben a folyamatban, és nem vállalhatja fel a részfolyamatok sokszor zsákutcába torkolló, sokszor ellentmondásos irányának részletező bemutatását. Maga a gondolkodás különben sem mindig dokumentálható a nyelv logikus-rationális szintjén, mert képekben, vagy éppen intuíciók egymásutánjában zajlik. Ha mégis, akkor a művészet sajátos eszközei (dallam, kép, ritmus) által.

Márai kitűnő prózaíró, de ezt a gyors külső-belső változást egy regény vagy dráma keretein belül már nem tudja „kiírni magából”. Új, erre alkalmas formákat keres, a naplót és a verset.

A *Verses könyv* nemcsak felvállalja azt, amit a prózaíró nem mondhatott el, hanem önálló rangra emeli a verses formát a sajátosan Márai-gondolatok kifejezésében. Nem a *Napló* „függeléke” tehát, mint Szegedy-Maszák Mihály véli, rámutatva a nyilvánvaló gondolati párhuzamokra a két műben. Ilyen szempontból valóban kiegészítik, erősítik egymást. A kölcsönhatás tagadhatatlan. Ebből azonban nem következik alárendelt viszony az egyik vagy a másik mű javára.

A napló ugyan új, kitűnő lehetőségeket kínáló forma Márai számára, de még mindig próza, annak minden előnyével és hátrányával együtt. Túl szoros és túl racionális annak kifejezésére, ami nem megértett még, csak megértendő, nem végiggondolt, csak -gondolandó. A ráció ilyen korlátain túllépni csak a vers tud. Márai tisztában van ezzel, és lelkesen jegyzi le *Napló*-jában ennek megtapasztalását is: „Író számára nincs nagyobb kegyelem, mint a vers – az állapot, mikor néhány értelmetlen szó fogalomfölötti értelmet kap egy versmértéken belül. Ezt nem lehet elhatározni, sem akarni.” (136.)

A vers tehát öntörvényű, sajátos valóság. Olyat mond el, amit másképp nem lehet megfogalmazni. Annyira mély tudatrétegből bukkan fel, annyira más nyelven szólal meg, hogy az alkotó gyakran nem is meri saját produktumának tekinteni. Márai is ezt éli meg a *Verses könyv* egyes darabjainak születésekor: „A versek, megint a versek. Zsonganak, kísértenek. Valaki üzen, nagyon messziről. Reszkető kézzel, könnyektől homályos szemekkel jegyzem föl, amit üzen. Ennyi a vers.” (163.)

(2. A folyamatszerűség) A *Verses könyv* születésének körülményeiről a könyv mottója így vall:

Az emberek elmúltak, mint az álom
A hírek elrepültek könnyű szárnyon
A földre néztem. Jeleket kerestem.
Így éltem a bombázott Budapesten.

Márai fontosnak érzi a dátumot is rögzíteni, ezért a könyv elején ez a jegyzet olvasható: „E versek keletkezése: 1944 és 1945. M. S.” Mindezzel mintha azt

húzná alá, hogy műve rendkívüli események hatására született (tehát nem szerepelt a megírandó művek tervében), és lélektanilag hiteles beszámoló.

A *Verses könyv* önálló, egységes mű voltát leginkább azzal bizonyíthatjuk, hogy föltárjuk belső rendszerét, és rámutatunk a szerkesztési koncepció mibenlétére.

Első megközelítésben igénytelennek, sőt hanyagnak tűnhet a címadás. Ugyanígy a versek címtelensége, azaz számokkal való megkülönböztetése sem vall különösebb művészi szándékról.

Ennyire nem tartotta jelentősnek Márai ezt a művét? Vagy az avantgarde utórezgése ez a költői gesztus, amitől a húszas évek végén már teljesen eltávolodni látszott? Vagy így tisztelgett a shakespeare-i szonettek előtt, amelyeket a *Napló* tanúsága szerint lelkesen olvasott, és amelyekből hangulati, formai, sőt szerep-elemeket is kölcsönzött a *Verses könyvben*?

Márai igényes alkotó, erről nem mondhat le akkor sem, ha egy prózán kívüli műfajban „tesz kirándulást”. Az avantgarde-nak a kötetben semmi egyéb nyoma. A Shakespeare-áthallás sem elegendő indok arra, hogy lemondjon verseinek címadásáról. A megoldás a kötet szerkezetében keresendő.

A cím könyvet ígér, ugyanakkor verseket is. Egészlet és részeket. Mi szervezi a részeket egésszé? Formai szempontból éppen a versek számozottsága, amely egytől indulva hetvenkettőig jut el. Tartalmilag pedig egy belső gondolati szál, amire a hetvenkét vers felfűzhető. Ez a „szál” nem jelent egyenesvonalúságot, hiszen tele van leágazásokkal, zsákutcákkal, visszatérésekkel, mint azt a későbbiekben látni fogjuk. A műben mégis felismerhető egy folyamat, amely éppen külső logikátlansága okán dokumentálja hitelesen azt a gondolati folyamatot, amely a költőben zajlik a változások hatására.

Újra kell értelmeznie önmagát. Lehet-e továbbra is őrizni azt az identitást, amit eddig magáénak tudott? Szükségszerű-e a belső meghasonlás? Mik az autentikus lét formái háborús körülmények között?

Az önértelmezés folyamatában felmerülő kérdések megválaszolása óriási feladat. Erre vállalkozik a *Verses könyv* lírai hőse, aki, mint Jónás, leszáll a „kínoknak eleven süket és forró sötétjébe” (Babits). Nem más ez, mint kínzó, de el nem kerülhető „belemerítkezés” a személyiség mélyebb rétegeibe, és szembenézés saját korlátaival, illetve lehetőségeivel.

Az indulás a dantei pokol köreit és kínjait idézi: „A körök körbe s lefele vezetnek / Az élet minden körrel hűvösebb” (Egy).

A *Verses könyv* lélektani hitelességgel tárja föl e roppant út eredményeit, nem hallgatva el a feltárt ellentmondásokat sem. Minden vers egy-egy állomás, egy-egy lehetséges válasz az élet vagy a halál kérdéseire, vagy menekülés a kérdések elől. A lírai én különböző szerepekben, álarcok mögül szólal meg mindaddig, amíg rá nem bukkan arra az egyetlen lehetséges szerepre, amelyet majd hivatásként felvállal.

Általában igaz, hogy egy vers önmagában nem értelmezhető, csak a folyamat részeként. Ez a *Verses könyv* egyes darabjainak sajátossága, de egyben a mű egész-jellegének biztosítéka is. Ezért nem kaphat címet az egyes vers, és ezért a kötet cím egyszerűsége, ami tehát egyáltalán nem igénytelen, hanem inkább összefoglaló igényű, definíciószerű.

II. A halállal való szembenézés stratégiái

(1. „Diagnózis”, racionalizáció, kiútkeresés) A háború közeledése és a közvetlen életveszély érzékelhetősége Márai részéről is állásfoglalást sürgetett. Óhatatlanul szembekerült a pusztulás tényével. A pusztulás jelenti mind az anyagi, szellemi, mind a vitális értékek megsemmisülését. A lírai én rádöbben erre a valóságra:

A világ füst, a szó kemény valóság
Sírodon közönnyel nőnek a rózsák
[...]
Szerencsétlen, mi néked a világ itt?
[...]
Az emberiség meghal és a porban
Gyíkok osonnak hosszú libasorban
(Négy)

Tehetetlenül szemléli és veszi számba a pusztulás tényeit. Általános érvényesítést tulajdonít neki, majd kozmikus méretűvé nagyítja:

Már darabokra tört szét a világ
Nincs erő, mely megtartsa az egészet
(Huszonnégy)

A fenti két sor ugyanakkor a krízist átélő személyiség szétesését is dokumentálja, amelyet az *én* már nem képes összetartani. Segélykiáltás ez és precíz „ön-diagnózis”. A két értelmezés (a szétesésnek a külső vagy a belső világra vonatkoztatása) nem mond ellent egymásnak. Jól bevált *érvédő* és egyben költői eszköz az, hogy belső világunk problémáit a környezetünkre is kivetítjük.

Talán véletlen, talán szándékos a párhuzam a *Kocsi-út az éjszakában* című Ady-vers hasonló képeivel: „Minden Egész eltörött / Minden láng csak részekben lobban / Minden szerelem darabokban, / Minden Egész eltörött.” A harmadik versszak bevezető képei „Fut velem egy rossz szekér, / Utána mintha jajszó szállna” – mintha a Márai-vers sokkal konkrétabb, megrázó képét előlegezné: „A vagonban sírnak a gyerekek.”

A lírai én másik, természetes emberi reagálása a tiltakozás, a dac, a bele-nemnyugvás magatartása:

Ne csittulj, szív! Ne feledd! A bocsánat
 Híg levében ne oldjad föl e vádat
 Ne túrd, hogy langy közöny és nyomorúság
 A kénsavat szenteltvízzé higítsák
 Ég, mint olajtorony, őrült, szökellő
 Láng, melyet nem olthat el sunyi szellő
 Pattogj, szikrázz, maradj izzó parázs:
 Nem-engesztelt, forró, vad jeladás
 (Harmincnolc)

Ugyanakkor tisztán látja a tiltakozás értelmetlenségét is, és rezignált hangon inti le önmagát:

Mit füstölögsz? A füst meghal az éjben
 Miért dalolsz? A jó halál hajol rád
 (Hatvannolc)

Ugyanez az életérzés már halálvágyba torkollik a *Napló* egyik feljegyzésének tanúsága szerint: „Jó halál, vegyél karjaidra, ringass el.” (167.)

A tiltakozás értelmetlenségét belátni a ráció feladata. A közönyt, a belenyugvást azonban nehéz igazolni önmagunk számára. Az *érvédelem* egyik gyakori megnyilvánulása ilyenkor a *racionalizáció*, amely érveken túli érveket sorakoztat fel öngazolásul. Ezt teszi a lírai én is, amikor transzcendens erőkre hivatkozik. A transzcendens determináltság felmutatása a szabad akarat teljes hiányát is állítja. Így elhárítható a felelősség is:

Tevék és számumok között haladtam
 Mint a kétely és megismerés bölcse
 Eltikkadtan bámultam fel az égre
 Mit akart velem Allah és mivégre?
 Miért volt a kétely és a szomjú kín?
 Így vándoroltam árva beduin
 (Tizenhét)

Ám ez a magatartás nyilvánvalóan csak felvett szerep, álarc, ami mögé bújni lehetséges ugyan, de csak rövid időre. Márainak az a vissza-visszatérő gondolata, hogy Isten nem avatkozik be a világ dolgaiba, különösen a háború zűrzavaraiba, gyakoribb, mint a felelősség elhárítása a transzcendens világ felé. A huszonötödik vers például nemcsak a determináltságot tagadja, hanem már-már isteni közönyt állít: „A néma Isten térdén könyököl.”

A problémákkal való szembenézéskor a transzcendens felé tapogatózás gyakran eredményez egy jellegzetesen „márais” magatartást, az alázatot. A *Napló* ezt így dokumentálja: „Az ágyban, lázasan – miközben az angol rádió a bombákat ígérgeti – azon gondolkozom, mit tehet az ember sorsa ellen? Semmit.

Nem tudok »okosabban«, sem »egészségesebben« élni, mint ahogy élek: egyszerűen élek, mértékletesen, tisztán. Nem dolgozom többet és mást, csak azt, amihez kedvem van. A világ elpusztíthat, de nem vagyok bűnös a világ dolgában. Mit tehetek hát?... Van-e mód, beavatkozni, valamilyen műfogással, sorsomba? Nincs erre semmiféle mód. Magatartás és álláspont csak egy van: az alázat. Istenem, fogadj el, elevenen és holtan.” (93–94.)

A lírai én ugyanezt a gondolatot az önvizsgálat, a bűnbánattartás szükségességében ragadja meg:

Ne sírj. Skalpod az indiánoké
Vércse rikolt, körül nézel, s nem érted
Óserdő zúg, elmúlt az ifúság
Soha többé nem hal meg senki érted
Új a földre, s szaggasd meg ruhád
(*Huszonhárom*)

A tények őszinte számbavétele, a tiltakozás, a tehetetlen szemlélés, az álarc mögé rejtőzés és az alázat is egy-egy lehetséges magatartás, amit a lírai én próbálgat a halál tényével szembesülve. Van azonban még egy szerep, a sztoikus elfogadás, melyet nem Márai talál ki, de a kötet tanúsága szerint magáéként vállal és valósít meg.

(2. Sztoikus elfogadás) Félelem nélkül, emberi méltóságunk megőrzésével tudomásul venni és várni a halált: ez jellegzetesen sztoikus magatartás. A két háború közötti magyar irodalomban elsősorban Kosztolányi ismeri fel és aknázza ki a benne rejlő művészi és emberi értékeket. *Számadás* című kötetének verseiben gyakran szólal meg a Marcus Aureliusra hivatkozó önérzetes, méltóságteljes, ugyanakkor tragikusan heroikus hang. Az ő nyomdokain haladva Márai is szívesen magára ölti ezt a magatartást. Már a *Verses könyv* előtt sajátjaként használja a sztoikus bölcs gesztusát, amikor az *Ég és föld*-ben magányával kell szembenéznie. Szegedy-Maszák Mihály *Márai Sándor* című monográfiájában (22–24) így jellemzi a két író és műveik kapcsolatát: „Márai nem talált közösséget, amelyhez tartozhatott volna, így Kosztolányi sztoicizmusát hívta segítségül. Metaforáit is a *Számadás* szerzőjének verseiből kölcsönözte: »csodálatos vendégségből« csendes készülődésre szólította fel önmagát. Egyetlen mondatot elég idézni annak bizonyítására, mennyi az áthallás abban, ahogy a halálra felkészülést megfogalmazta: »...hallani még a világot, de már nem figyelni oda, emlékezni még, de már mosolyogni, mert nem fáj, lehúzni a gyűrűt, az órát, a ruhákat, a címekeket, a feladatokat, eldobni a testet is, ezt a kopott és gyanús szövetet, eloltani minden fényt, egyedül lenni, már nem is dideregni, elaludni, aludni.«” (*Ég és föld*, 206–207.)

A *Verses könyv* a halál gondolkörével kapcsolatban újra előhívja a sztoikus magatartás lehetőségét, amit a lírai én határozottan felvállal:

Aki elszánta magát a halálra
Figyelmes lesz, mint a jó süketek
Egy tárgyra néz és az egészet látja
És az egészben lát egy részletet
Minden közel jön hozzá, mint az őzek
És minden messze, mint a sós vizek
A végtelen számára ismerősebb
És a közel kancsin idegenebb
(Huszonegy)

A *Napló* is újra és újra így közelít a halálhoz: „Várja a halált... de milyen mély bizalommal várja! Nem sürgeti, de nem is kerüli többé. Él, ahogy tud, hallgat az emberek között, nézi a városok, országok és társadalmak pusztulását, hallgat és vár. Nagy jó a halál. Valamilyen nagy erőfeszítés is, vizsga, melyre egy életen át készülünk. Hűségesen kell élni, de hűségesen kell meghalni is... hűségesen ahhoz a belső törvényhez, mely életünk értelme volt.” (161.)

Ez a magatartás jellemzi a *Verses könyv* beszélőjét is, azzal a különbséggel, hogy a lírai én nemcsak a halálra készül fel gondolatban, hanem a jelen szenvedéseinek elfogadására és elviselésére is erőt merít. Így nem elsősorban menekülés, „nagy jó” lesz a halál, hanem a valóságnak éppolyan természetes része, mint a zene, vagy a rózsza:

Fogadd el e vad máglyát, a világot
Van végtelenség is, ha pillanat van
Ez a nyár a máglya, rajta ég az ember
Hol volt, hol nem volt, a szakálla kender –
S az égő hús körül langy zene kél:
A nyár, a rózsák és a szenvedély
(Huszonkettő)

Márai sztoicizmusában van valami különös, tragikus irónia is. Itt az „égő hús körül langy zene kél”, másutt „a múltra, melyet alvilági tűz fal / Mint vasfüggöny hull most le a tűzfal” (*Harminchét*). Ez megkérdőjelezi komolyságát, ugyanakkor érvényességét is. Mert lehet-e ilyen világégésben, amelyet a lírai én tapasztal maga körül, emberhez méltón meghalni? Lehet-e választani a halált ott, ahol sokkal inkább a halál válogatja áldozatait? És méltó-e a halált választani ott, ahol az élet tudomásulvétele követel igazi erőfeszítést? A sztoikus magatartás korlátait érzékeli Márai akkor, amikor játékosan, iróniával vegyíti a tragikumot. Rádöbben, hogy nemcsak a halál, de a túlélés elfogadására is érvényes magatartásformákat kell megfogalmaznia.

III. Menekülési stratégiák

(1. Szerelem, öncsalás, bűn) A halál és a szenvedés sztoikus tudomásulvétele csak egy megoldás. A lírai én más szerepeket is próbálgat, amelyek, úgy tűnik, egy időre feledtetik a valóság fojtogató tényeit.

Mit tehet az, aki egyelőre nem akar tudomást venni a jelenről? Emlékezik. Olyan érték után kutat a múltban, amely átmenthető volna a jelenbe is.

Először is a szerelem ígérkezik megfelelőnek erre a célra. A kötet versei gyakran szólítják meg a térben és időben távoli *kedvest*, hivatkoznak közös élményekre, vagy lány erotikával idézik alakját:

Anyagodon az emlék átvilágol
Leborít a vágy ez a könnyű fátyol
Emel és tart a süket szenvedély
Anyagtalan hó vagy szerelmes éj
(Tizenöt)

Ugyanakkor újra és újra rá kell eszmélni a valóságra. A lírai én szenved attól, hogy a szerelem emlékébe való menekülés nem jelent megoldást. „Nem vagy sehol, s ha vagy, milyen kevés!” – sóhajt fel ugyanebben a versben.

A valóság tudomásulvételének elodázása történhet úgy is, hogy nem foglalkozunk vele, nem beszélünk róla, illetve másról beszélünk. A huszonkilencedik vers ezt a magatartáslehetőséget villantja fel:

Egy utca még vonít, egy ház rikácsol
Azt kérted, beszéljünk valami másról
A tűz, mint égi szennyvíz, már lefolyt
A csatornába, két patkány visított
Szoknyádból letéptél egy véres csíkot
(Huszonkilenc)

Ez a már-már leltárszerű számbavétele azoknak a dolgoknak, amelyekről nem akarunk beszélni, rámutat arra, hogy ez a hozzáállás inkább öncsalás, mint autentikus magatartás. Aki még a patkányokat is kínos pontossággal veszi számba, önmagát áltatja azzal, hogy sokáig képes elhallgatni a valóságot.

A menekülés sokféle zsákutcája arra ösztönzi a lírai ént, hogy a lét intenzitásának felfokozásával szegüljön szembe a valósággal.

A semmiből még valamit kitépni
Neved két kézzel feldobni az égre
Melleden feküdni és mit se kérve
Az ördögnek bőrömet ígérni
Felrobbantani hidat, utat, házat,
Ígézni madarat, mely továbbbszállott
Zsebkész hegyével megjelölni vállad
[...]

(Tizennégy)

Van ebben valami embertől elrugaszkodott, sátáni vadság, nihil. A létteljesség érzésének felkeltéséhez az ilyen rendetlen vágyak, az agresszió kiélését tartja célravezetőnek. Mennyire ellenkező előjelű ez, mint a halálba induló Kosztolányi a lét teljességét újra megélni vágyó magatartása! *A Harsány kiáltások tavaszi reggel* című verse csupa pozitív értékkel telített képeket vonultat fel:

Élni először itt e világon
s élni utolszor.
[...]
Állni a fényben, inni meg enni,
csókba fürödni.
Nézni a kék nefelejcsset a szélben,
barna göröngyön.
[...]
Lélekezni, fölkiabálva rajongva
az égre, a napra.

A *Verses könyv* lírai énje tisztában van azzal, hogy hedonizmusa nem az élet kiteljesedését hozza, hanem kiüresedését. De legalább felment a jövőbeli felelősség, az élet felelőssége alól: „Meghalni s feledni a világot.”

A Kosztolányi-vers hasonló zárata, „Aztán egyszerre vad zuhanással / összeomolni”, tragikus kicsengése ellenére is heroikussá emeli ezt a magatartást.

(2. Menekülés a múltba) A múlt rejthet olyan emlékeket, amelyek intenzív újraélése hosszabb időre felkeltheti a jelentől való szabadulás illúzióját. A lírai én mintegy tizenhárom versen keresztül külföldi utazásainak emlékét idézi. „A Szabadság elhagyta partjainkat / szomjún kell hát nyomában útra kelned” (*Negyvennyolc*) – tárja föl elindulásának egyik motívumát. Az értékhiány mellett a kalandvágy is jellemzően ösztönző tényező volt, emlékezik vissza a lírai én:

Valami hív, küld, űz, és futni késztet
A Golf-áram csattog a partokon
A részletben gyanítod az egészet
Vonz az idegen, taszít a rokon
(*Negyvenhat*)

Az utazás egyes állomásai, a nyugat-európai városok, országok mind-mind egy kellemes emléket idéznek. Az emlékek felidézett hőse a naiv ifjú költő, aki „holdfényben jár”, nem érti még az életet, telve van illúziókkal – azaz éppúgy elrugaszkodott a valóságtól, mint az őt felidéző lírai én:

Versekért hevülsz és hozzá szerényen
Almaboron élsz és fehér kenyéren –
(*Negyvenöt*)

A lírai én számára tehát egyedülálló szerep kínálkozik: egy korábbi szerepén át vizsgálni a világot. A két szerep egy időre szerencsésen, ellentmondások nélkül olvad egyé. Láthatóan jóleső így a múltbéli barangolás – ezt jelzik az ide-oda csapongó felvillantott emlékképek:

Női karok zárnak be, s Bonnban egy ház,
 Velencei bordély s a székesegyház
 Chartres-ban, hol kékek az ablakok;
 Mind látták kóbor, nyurga alakod
 (Negyvenhat)

Az értékekre nyitott ifjú magába szívja mindazt, amit útjának egy-egy állomása nyújthat:

Firenzében és Oxfordban rajongva
 Csodálsz képeket s kéziratokat –
 (Ötvenegy)

Legnagyobb fölfedezése saját európaisága, mely új identitást kölcsönöz neki, új lehetőségeket tár fel:

Nem zárhatnak már semmiféle ölba
 Megtagadsz minden meghitt kalodát
 Megismertél egy igazibb hazát
 A hazák fölött. Neve Európa
 (Ötven)

A lírai én azonban időben és gondolkodásmódban is távol van már ettől az ifjútól, korábbi szerepétől. Nemcsak tapasztaltabb, hanem keserűbb is. Remény és valóság összeütközik az ötvenegyedik versben. Szembekerül a múlt és a jelen, szembekerül egymással a két szerep is:

Tágult tüdővel e tágabb világban
 Lélekel, élsz, eszmélsz, ocsúdsz, hiszel
 Vallod, hogy Fejlődés és Haladás van
 S az értelem még csodákat mível...
 [...]
 Szegény bolond! Ha tudnád, mily rohadt
 Romok közt bámulsz majd e csillagokra!
 (Ötvenegy)

A lírai én számára egyértelmű lesz, hogy a múltban fellelt értékek helyét a hiány és a pusztulás tölti ki. Tizenhárom versen át újraéli azt a kalandot, amely egykor feltöltötte reménnyel, illúzióval. Új, mélyebb tartalmú identitást adott, amit ma el lehet vetni, vagy más alapokra kell helyezni. A lírai én mély megtapasztalása: a múlt értékei a jelenben viszonylagosak, ezért nem átmenthetők.

IV. Az étellel, a túléléssel való szembenézés stratégiái

(1. Hallgatás) A világ darabokra hullása, az összetartó erők megrendülése vissza-visszatérő képe a *Verses könyvek*. „Zene, magánjog s geometria / Nem őrzik többé rendben a világot” (*Tizenhárom*). Az értékek pusztulása szükségszerűen vezet a kommunikáció zavaraihoz, sőt megszűnéséhez. A szavak elvesztik eredeti jelentésüket, nem használhatók arra, hogy üzenetet közvetítsenek. Nincs tehát érvényes üzenet, azaz nincs szó, ami megfelelő lenne. A helyzet a lírai én számára új szerepet kínál:

Élj úgy, mint aki titkos szót hozott
Hallgass, mint aki tud valamiről
A néma Isten térdén könyököl
A szavakat belepi a homok
(*Huszonöt*)

Ez a magatartás az Istenhez teszi hasonlatossá, aki ugyanúgy néma; talán, mert nincs mit mondania, talán, mert neki sincsenek rá megfelelő szavai. Hallgatni tehát annyi, mint megőrizni az emberi méltóságot és hasonlatos maradni Istenhez. A *Napló* szerint tanulni kell a hallgatást: „Hallgatni és hallgatni. Tanulj Szent Benedektől. Egyre mélyebben, süketebben, csökönyösebben hallgatni.” (265.)

Hallgatni annyi, mint nem fecsegni fölöslegesen. Megőrizni a szólás méltóságát is. Nem magyarázni a magyarázhatatlant, a magától értetődőt, és az értetlent sem. A kötet bevezető verse is erre figyelmeztet:

Adj pontosabb hangzást az ékezetnek
Ne mondj te titkosat, sem bűvöset
Csak *azt a szót* mondd...
(*Egy*)

Nem szabad „elhasználni” a szavakat. Ha pedig a szó már „elhasználódott”, egyetlen érvényes magatartás a ki-nem-mondás, a hallgatás. Nem a szó menekül meg így, hanem az identitás; ez az elhallgatás fájdalommal jár:

Kereszténység! – rikoltják, – Haza! Fajta!
Két telt pofára lakmároznak rajta
És – úgy fáj, hogy nem mondd ki azóta –
Szennyes szájukban jelszó Európa
(*Hatvanegy*)

„Aki elhallgat, ne jelentse be kürtökkel, hogy elhallgat. Úgy kell elhallgatni a világban, hogy nesze se legyen” – írja a *Napló*. (185.)

Van a hallgatásnak egy, a kimondás lehetetlenségén és a szavakkal való takarékoságon is túlmutató értelme. Az, hogy szólás helyett szól, többet mond, mintha szóban hangozna el a közlés:

A szó a hallgatásban lesz hatalmas
 Mint görebben a tenyészetek
 Borulj arccal a nedves földre, hallgass
 Isten csak ennyit mond: „Enyészetek!”
 Szavak nélkül mondd el a mondhatatlant
 Aki hallgat, angyalal beszélget
 Sokan a szélben járnak s füttyörésznek
 A haldoklók némán nézik a paplant
 (Tizenkettő)

Ez a magatartás tehát nem passzív, nem is dacos, hanem inkább emberfeletti, az emberi kommunikáción túlmutató (angyalal beszélget), és mély, titkos bölcsességet sejtető (a haldokló némasága).

(2. Szemlélődés) A szemlélődő magatartás jellegzetesen esztéta-attribútum (ha a misztikus értelemben vett szemlélődéstől eltekintünk). Ez egy olyan nyugalmi állapot, amikor a lélek és a szellem felszabadul arra, hogy természetének megfelelően összerendezze a testi érzékek által közvetített információkat. A szemlélődésben aktívan részt vesz az értelem, az érzelem, az akarat és a képzelet. A szemlélődés végső soron a megértésre irányul. Olyan megértésre, amelyre a ráció magában nem volna képes:

Itt most pihenj meg, ülj a járdaszélre
 A Gránit-lépcső itt zuhan a mélybe
 Az ablak előtt, nyári reggel, boldog
 Fényben itt lengtek a gesztenyelombok
 Az ablak mögött regényt írtál, ájult
 Másodpercekben az ég is kitérült
 Itt voltál költő, sirtál, térdrebukva
 Nézz jól körül. Ez volt a Mikó-utca.
 (Harmincöt)

A kontemplatív magatartás feltétele a magány, amely azáltal, hogy kivonulás a közösségből, külső rálátást biztosít arra. Márai így fogalmaz: „Ha felelni akarsz a világ kérdéseire, csak a magányból felelhetsz, mely teljes, mint az élet és a halál. És nem igaz, hogy ez a mély, sűrű magány ember-ellenes; az emberek ügyét akkor szolgálod teljesen, ha elvonulsz ügyeik elől.” (*Ég és föld*, 198.)

A magány természetesen nem mindig jelent önkéntes kivonulást a közösségből. De akárhogy válik is az egyén magányossá, szenvedést kell megtapasztalnia ebben az állapotban. A megfosztottság érzése kiteljesedik, rátelepszik az önmagával és a holt dolgokkal egyedül maradóra:

Mi jöhet még? A magány és az álom
 Mélyebb, süketebb álom, mint a bús
 Férfikor után jön az esthomályon
 Marad a magány és a póre hús
 Nincs életed, szobádnak fala nincsen,
 Nincs képkeret, sem kép, mit bekerítsen
 Nincs mit siratni. S nincs aki sirasson.
 A szél morog, e halottmosó asszony.
 (Harminchat)

Nem véletlen a halál képe a magánnyal kapcsolatban. A szemlélődő mintegy meghal a közösség és önmaga számára is, hogy túllépjen saját korlátain a megismerésben és a megértésben. Jellemző rá az a képesség, hogy felismeri az állapotában rejlő értékeket és lehetőségeket.

A fenti verssorok azonban egy hangulati mélypontról is tanúskodnak. Az egyértelműen depresszív tartalom mellett a tagadószók halmazása is ezt erősíti meg. A krízis dinamikájának lélektanilag hiteles ábrázolása ez a néhány sor: az öngerjesztő köré, ami a jövő felől érkező kikerülhetetlen fenyegetés egyre intenzívebb átélését követeli meg. A tudat mintegy „rászűkül” erre az élményre. Nincs is más lehetősége most az *énnek*, mint tehetetlenül szemlélni a történéseket.

A lírai én, miután leszámolt a halál és a menekülés számos kínálkozó módzatával, a élet kérdéseire keresi a választ. A szemlélődők mindent megfigyelni akaró igyekezetével veszi szemügyre a külvilág történéseit és azok hatását. Ahhoz, hogy összefüggéseket tárhasson fel, megértse a valóságot a maga teljességében, ugyanakkor önmagát is el tudja helyezni ebben a jövőbeli rendszerben, minden részletre kiterjedő figyelemre van szüksége. Heidegger szerint „a jelenvalót áttekinthetetlensége nem egyedül és elsődlegesen az »egocentrizmus« önámításában gyökerezik, hanem éppannyira a világ nem-ismeretében.” (*Lét és idő*, 287.) A szemlélődő tekintete tehát most elsősorban a világra irányul. Mit lát ez a tekintet? Zűrzavart, káoszt, a rend teljes hiányát:

A felhőt, egy fát, a madarat nézzed
 Már darabokra tört szét a világ
 Nincs erő, mely megtartsa az egészet
 Tanácstalan nyögnek a szilvafák
 Itt egy cserép. Ott egy földrész. Az álom
 Párája leng, mint a köd a víz felett
 Egy gondolat kihúny a láthatáron
 A vagonban sírnak a gyerekek
 (Huszonnégy)

Mi az ember része ebben a rendtelenségben? Hol van az ember helye egy ilyen világban? Milyen most a kapcsolat a természet és az ember között? A lírai én az önkényesen és felelőtlenül pusztító ember képét látja, illetve annak is csak a hiányát:

Egyszer egy ember járt itt, a fák taroltak
 Nézd ezt a tájat, erre ember élt
 A tűzben sárgán feküsznek a holtak
 Ez a szikla meghalt egy emberért
 Reszket a föld, mert emberláb taposta
 A fák nem néznek többé a magosba
 Rőt róka nyí, hiéna fölcsahol
 Mind remeg: embert szagol valahol
 (Huszonhat)

Az ember elvesztette érzékenységét a természet iránt. Részvétlenné lett a másik ember felé is. Nemcsak megbomlott egyfajta harmónia közte és a természet között, hanem az értékek is visszajukra fordultak. A *Napló* így reflektál erre az állapotra: „Az ember nem »fenevad«. Más, rosszabb. Ember.” (282.) Más helyen pedig így sóhajt fel: „Az ember, ez a járvány.” (156.) Az ember elvesztette isten-képmásisága adta méltóságát. A vadállat pozitív érték; mint menedék jelenik meg az ebből a visszás helyzetből menekülő ember, a „bujdosó” számára:

Vigyázz, egy ember! Bukj le! A bozót
 Sűrű, a vad erdő is befogad tán
 Sörényével eltakar az oroszlán
 Hiéna nem bántja a bujdosót
 (Huszonhét)

Mi a megoldás? El szabad-e fogadni ezt a menedéket? A lírai én igennel felel. Ez azonban nem egy, az isten-képmásiság felé előre tett lépés, hanem hátrálás. Azonosulás az ősi ellenségekkel (kígyó, tigris), legyőzve az undort is (görény). Ugyanakkor halál, vagy ahhoz nagyon hasonló. A színlelést a vers időmértékbe forduló játékos könnyedsége érzékelteti:

Feküdj a kígyóhoz, tigrishez, görényhez
 Mutasd, hogy dög vagy, s a jó puma nem mer
 Falni belőled! A sás veled érez –
 Vinnyogi, szűkölj, rejtőzz! Vigyázz! Egy ember!
 (Huszonhét)

Az ember és a természet kapcsolatának megrendülése maga után vonja a hagyományos emberi értékek megrendülését. Nem az értékek kerülnek válságba, hanem az értéktudat. Az eszmék, amelyek tartást és célt adtak egykor, eltorzulnak:

Az Értelem torz vigyorral kísért meg
 A Haladás lárvát visel, halott
 Álcát, a sátán fintoroghatott
 Így a Hegyen, mikor embert kísértett
 (Hatvan)

A lírai én kétségbeesetten keres olyan értékeket, amelyekbe még kapaszkodni lehet:

És a haza? Mit válaszol? A drága
Hangszer, az anyanyelv, most mit felel?
Visszhangzik-e, mint Petőfi szavára,
Vallja-e, hogy most „élni, halni” kell?
(Hatvankettő)

A kitűnő retorikájú kérdések még mintha a haza eszméjének egykori magasztosságát idéznék. A vers második fele maga válaszol a feltett kérdésekre. A lendület megtörik, a hang szaggatottá, rezignálttá válik:

Felel... s hátrálva, megborzongva hallod,
Hazám, Arany hazája, ez a hangod?...
Teli tüdővel, rikoltva, röhögve
Tagad mindent, mi rámaradt örökbe
(Hatvankettő)

A lírai énnak őszintén kell szembenéznie a valósággal. A maga számára is újra kell értékelni a *nemzet* és a *haza* fogalmát, sőt el is vetni őket, mint tartalmukat vesztett eszméket. Mindez nem megy a veszteség kiváltotta fájdalom nélkül. Keserű felismerése így fogalmazódik meg:

A nemzet!... Ez a hangja? Eszme, hűség,
Igazság hangja?... Nem felelted el!
Ez a hang súgta: „Mintha pásztortűz ég...”
És: „...lassan szállj és hosszan énekelj?”
Ez sírt, hörgött a döblini szobádban?
Anyanyelved volt: hitted, hogy anyád van
Hallgatod, s nem hiszel többé soha.
Nem anya ez: néember, rút mostoha
(Hatvannégy)

Ezek a kétségek minden másnál jobban tükrözik a két krízis, a háború által okozott és a személyes válság egybefonódását. Többszörösen is veszélybe került tehát a személyiség és az identitás. Lesz-e megoldás erre a kilátástalannak tűnő helyzetre?

A szemlélődés a *megértésre* irányul. Szegedy-Maszák Mihály szerint Márai a megértést „az európai ember elidegeníthetetlen tulajdonságának tekintette, amely módot ad a *részvétre* a szenvedő, a *méltányosságra* a vesztesek és a *kételyre* az üdvtanok, sőt eszmék iránt”. (19.) Amit a *Verses könyv* lírai énje elsősorban felismer: a zűrzavar, az értékhány állapota a világban és az emberben a *bűn* következménye. A bűnt az ember szabad akarata folytán képes választani, de következményei messze túlnőnek rajta. A hetvenkettedik versben így fogalmaz: „A Bűn füstje elfödte a napot.” A kozmikus hatáson túl a bűn konkrét követ-

kezményei az egész emberiséget sújtják: „A parázs bűn perzsel mindent ma itt / Zsidót, keresztényt, európaiat.” Ez a felismerés nem katarzissal jár, inkább teljes súlyával ránehezedik az egyénre, saját felelősségét megéreztetve vele:

No, ülj a földre és voníts! Ha kedved
 Úgy tartja éppen, hát voníts. A holdat
 Igézheted, vagy a vigyorgó holtak
 Húsnál holtabb nevét üvöltheted.
 Vinnyogj, mint Jób, mert mit ő sem értett
 E szemétdombon te mostmár megérted
 S a múltra, melyet alvilági tűz fal
 Mint vasfüggöny hull most le a tűzfal
 (Harminchét)

(3. A kultúraőrző magatartás) Ezt a kifejezést Rónay László alkalmazza Márai alkotói korszakát jellemezve a háborús években. Többek között ezt írja róla: „S ezzel eljutott a szerephez: a kultúraőrző magatartáshoz, melyet nagy elhithető erővel hirdetett szépirodalmi alkotásaiban is, amelyet ebben az utolsó korszakában védekezésül formált még erősebbre: páncéllá, mely védelmet adhat a világgal szemben, s megakadályozza a zavaros események behatolását gondolkodásába.” (335–336.)

A *Verses könyv* ennek a felismerésnek a folyamatát is bemutatja a líra eszközeivel. A szemlélődés kapcsán említettem, hogy a lírai én igyekezett olyan értékeket fellelni, amelyekre továbbra is lehet támaszkodni. A *haza*, illetve a *nemzet* fogalmát járta körül, majd be kellett látnia, hogy ezek értéke relativizálódott. Ugyanakkor újra és újra a nyelv, az anyanyelv felé tapogatózik:

Csak magyarul érted e szót: „Szeretlek.”
 Pillangó, hattyú, csillag, angyalom
 E nyelven lesz csak *több*, mint fogalom
 S ez a *többlet* halálos végzeted lett
 A világ fénylik, nem vár senki, kába
 Irammal mért vágtatsz hazafele?
 A nyelv üzent s a végzet szólt vele
 Dajkád tárt karja ne várjon hiába
 (Ötvenöt)

A nyelv tehát olyan értéktöbblettel rendelkezik, ami kiállja az idő próbáját. A lírai én rádöbben arra is, hogy *kizárólag* a nyelv maradt számára olyan tényező, amely identitását meghatározhatja a jövőben is. A többi csak szerep lehet, akkor is, ha létüket tekintve ugyanolyan valóságosak (polgár, szerkesztő úr, házrész-tulajdonos):

Otthon vagy? Hol vagy „otthon”?
 Csak a nyelvben
 Minden más fonák, zavaros, homályos
 ... – idegen vagy és magányos
 Sikered van és tudod: félreértés
 Gáncsolnak, s nem tud fájni semmi sértés
 A „Krisztiná”-ban polgár vagy, honos
 Szerkesztő úr, s házrésztulajdonos
 (Ötvenhét)

Az egyetlen szerep tehát: írónak lenni, aki a magányt és meg nem értést is vállalva az értékek őrzője és továbbadója:

Magányod mély és ha kitörsz belőle
 Zúzott fejjel hátrálsz vissza, te dőre!
 Nem tudod még? Nincs otthonod más
 Csak a betű, amelyen nincsen áldás
 (Ötvennyolc)

S ez már olyan szerep, ami elválaszthatatlanul hozzátapad a lírai énhez; nem szerep többé, hanem *hivatás*. Nem mintha nem járna ugyanannyi ellentmondással, mint bármely eddigi szerep. A különbség az, hogy ezeket vele együtt felvállalja a lírai én. Miben áll tehát a hivatás? Újabb és újabb szempontból járja körül:

Magyarul akarsz szólni magyarokhoz
 Beszélni Világról és Értelemről
 Könyveket írsz (akad közöttük sok rossz)
 Kürtöd nincs és Jerichó össze nem dől
 De hangodra felel néha egy lélek
 Szavad zavaros porfelhőket ver fel
 S amíg kutyáddal sétálsz és öregszel
 Csivog s vinnyog az irodalmi élet
 (Ötvenhat)

Ugyanakkor érzékeli a hivatás transzcendens vonatkozásait is. Nem választás kérdése számára ez az út, hanem döntés: beleegyeznek-e abba, ami kezdettől fogva az ő feladata:

Szerződésed van, soha ne feledd el
 Pecsét van rajtad és kemény ítélet
 Megparancsoltak neked valamit
 S ha csontod latra, húsdod fontra méred
 Nem szabadulsz magadtól soha itt
 (Hat)

Végzetszerúsége abban áll, hogy sem választani nem lehet, sem kitérni előle.
Bele kell nyugodni, el kell fogadni, sőt: fel kell vállalni:

Felelj a magányosok énekével
Mind kántál, aki sorsot örökölt
(*Hatvankilenc*)

A felvállalt hivatás tulajdonképpen a megtalált identitás. A *Verses könyv* hetvenkét versen át a líra eszközeivel követi végig azt a küzdelmet, amelyet a gondolkodó ember folytat önmaga és a világ megértésére. A folyamat lezárul a hivatás felismerésével és elfogadásával. A vers betöltötte a neki szánt funkciót, azt, hogy a lélek belső rezdüléseiről valljon. Utána újra a próza veszi át a szerepet a Márai-életműben.

BOZÓ ZSUZSANNA

Nemes Nagy Ágnes: *Között*
(*Barangolások Nemes Nagy Ágnes költői világában*)

Személyesen sosem találkoztunk. Amikor fényképen először megpillantottam Nemes Nagy Ágnest, úgy éreztem: „dallamokból szőtték ezt az asszonyt”. Később, verseit olvasva, ugyanez volt a benyomásom.

Mily édes ez a csepp harangszó,
mely itt himbálja sejtelem-
vékony virág-magát a száron
az éji kertben, testtelen!

(*Harangszó*)

Ugyanilyen finom, törékeny az ő „virág-maga” is. Embersége, magyarsága, lelki nemessége, szívének tisztasága, természetes bája, nőiessége benne rejlik valamennyi leírt sorában. Versei hol halkán csengenek, mint a harangjáték, hol pedig erőteljesen, ércesen zúgnak, mint a templomi harang. Egyszerre törékeny és határozott, félénk és bátor.

Bruce Berling, Nemes Nagy Ágnes amerikai fordítója írja: Nemes Nagy Ágnes 1922-ben született abba a nemzedékbe, melyet Magyarországon Pilinszky János neve is fémjelez, Herbert és Rózewicz Lengyelországban, Popa Jugoszláviában, Holub Csehszlovákiában, Doinas Romániában. Nemcsak arról van szó, hogy öközülük való Nemes Nagy, és nemcsak arról, hogy mindnyájan közép-európai országból valók. Ami e költőket összeköti, az életkorukon kívül, az a történelmi és politikai nyomás érzése, ami alaposan rányomta bélyegét a munkájukra. Egy erősebb hatás tapasztalható az európai költőkön, mint például az angol vagy amerikai költőrsaikon; erősebb a közép-európaiakon, mint az egyéb európaikon általában.¹

Nemes Nagy Ágnes a világ, az emberiség nagy kérdéseire keresi a választ, bonyolult kérdéseket akar tisztázni, világosságot kíván teremteni. A sötétséggel, a félelemmel megküzdő önismeret fontosságát hangsúlyozza. Minden embernek meg kell találnia önmagát, a valódi „én”-jét ahhoz, hogy békében és harmóniában élhessen a világgal. Önmagunkban kell rendet teremtenünk, hogy úrrá lehessünk a nehézségeken. Az *egészet* kell látnunk, hogy ne vesszünk el a részletek szövevényes hálójában. Az értelem, az intellektus fényt sugárzó ereje vezethet ki a legreménytelenebb helyzetekből is.

Nemes Nagy a mindennapok ismerős tárgyait, dolgait ismeretlenként; a megszokottat teljesen szokatlanként állítja az olvasó elé. Minden jelenség, tárgy új, más ruhát ölt magára. Az átlagembertől eltérően közvetlenebbül, felfokozott összpontosítással érzékeli a világot. Érzékenyen reagál a változásokra. Az emberi érzéseket szuggesztív nyelvi-költői eszközökkel jeleníti meg. Képei impresszionisztikusak, de ezek a képek jelképekké, belső lényegük megfogható megnyilatkozásaivá módosulnak. Tekintete mélyen behatol az eléje kerülő dolgok, jelenségek belsejébe, és felfedi a látható forma mögött rejtőzködő láthatatlan tartalmakat. A szellem, az értelem anyagi forrásából merít.

Nem magyaráz és nem értelmez, hanem érzékeltet és bemutat. Ez az oka annak, hogy egyre inkább eltávolodik a konkrét képstruktúrától, és a mítoszok, a víziók világába megy át. A víziók segítségével a névtelent, az elérhetetlent, a megnevezhetetlent hozza érzékletes közelségbe. Nemes Nagy Ágnes más irányba érdeklődik, másfelé figyel, mint a költők általában. Másként viszonyul tárgyhöz is. Verseiben kevés az életrajzi, érzelmi elem. Az érzelmeknek nem az a fajtája jelenik meg nála, amelyeket meg lehet konkrétan nevezni (bánat, öröm, gyűlölet stb.), hanem a megnevezhetetlenek. Ezek az emóciók a tudat határán, vagy még azon is túl mozognak. Névtelenek, „gazdátlanok”, mégis állandóan jelen vannak.

Fontos számára az időbeliség is. Ezen azonban nem a szigorú értelemben vett történetiséget kell érteni. A múlt, a jelen és a jövő egyszerre mutatkozik, a különböző időszintek elválaszthatatlanul mennek át egymásba. A múlt állandóan befolyik a jelen eseményeibe, amelyek viszont tovább folytatódnak a jövőben. Egész életünk harc az idővel. Az idő egyfelől mindent romba dönt, megsemmisít (rég-volt kedves helyeink megsemmisülnek, nem találunk vissza hozzájuk, hiszen azok az időben, és nem a térben léteznek). Másrészt viszont egykor-volt „én”-jeink nem hullnak teljesen a semmibe, mert álmainkban újraélhetjük őket. Mintegy „letelepedik” bennünk az idő, szellemünk, értelmünk válik az idő tartályává. Az emlékezet, az értelem által kell újratertenünk benyomásainkat, melyeket azután el kell mélyíteni, meg kell világítani, az értelem szintjén transzponálni. Az élet gyorsan elmúlik, sokszor érezzük úgy, hogy elvesztegetjük az időt. Tudatában kell lennünk azonban annak, hogy mindent meg lehet valósítani, át lehet lényegíteni, s az örökkévalóság jegyében – ami a művészet is – újra lehet fogalmazni.

Között

Ha valaki „belép” egy Nemes Nagy Ágnes-versbe, az olyan, mintha hirtelen teljesen más klímába kerülne. Versei egészen új világot keltenek életre. Ez a világ gyakran szürreális, de a szürrealizmus tájképi anyag, nem pedig logikai vagy nyelvi. Képei elsősorban egy elesett ember víziói, aki kényelmetlenül „idomította magát” az adott világhoz. Kényelmetlenül, mert mindig menedékre vá-

gyik – még ha olykor tudattalanul is. Gyakran keres magának „mankót”, egy letűnt világ nyomdokait, melynek visszahozhatatlan létezése mindazonáltal lehetővé teszi számára a túlélést.

Verseit két ellentétes anyagból olvasztja egésszé, az értelemről és a szenvedélyről. Egyfelől a hideg értelem, a tudományos pontosság, másfelől pedig a szenvedélyesen forró, az érzelmileg túlfűtött lélek. Ez a kettősség egész költészetében fellelhető. Érzelem és értelem, szenvedély és józanság között építi fel a maga világát. Az ész, az értelmet választja vezércsillagának. Józansága, intellektusa mögött azonban ott van a mélyen érző emberi lélek. A világ jelenségeit, az emberek benső gondolatait, szorongásait ragadja meg. A tiszta ész menedékét, fontosságát hangsúlyozza. „A rettegés és az ismeret közt” vergődik, vágyik egy emberibb világ után. „Kettős világban” él, s tudatában is van ennek a kettősségnek. Bármennyire veszélyeztetett és fenyegetett is az emberi lét, az értelem segítségével fenn lehet maradni a felszínen, lehet eredményeket elérni. Az élet, a *valódi* élet értelméről van itt szó. Létezés a különféle dolgokból áramló erővonalak metszéspontjában. Felfokozott, magasízzású létezés, olyan ember létezése, aki minden percet százszorosán, ezerszeresen él át. Aki, ha meglát valamit, egyidejűleg észreveszi annak ellentettjét is – tudja, hogy mindkettő egyformán fontos.

Nemes Nagy a „között-állapot” elviselésére és folytatására készíti az olvasót. Ez a „között-helyzet” ugyanis nem azt jelenti, hogy az ember sehol sincs, vagy hogy „csak úgy van, bele a világba”. Éppen ellenkezőleg! Ez a „között”-ség, ez a felfokozottság adja az élet igazi értelmét. Csak így lehet, így érdemes élni. Ez a „között” nem más, mint a „viszonylagos öröklét”. Nap és éj, élet és halál, háború és béke, rettegés és remény, legtisztább emberség és legmélyebb ember-telenség, becsület és aljasság között él a költő. Állandó a bizonytalanság, minden kilátástalannak tűnik, mégsem adja fel a reményt, rendületlenül küzd napról napra. Az értelemnek, az EMBER-nek győzedelmeskednie kell. A költői erőfeszítés, az alkotói képzelet arra is képes, hogy legyőzze – ha csak egy pillanatra is – a legyőzhetetlent. Öröklétté nemesít egyetlen pillanatot (*A gejzír*).

Verseit nem lehet csak úgy futtában olvasni. A befogadónak is el kell indulnia a „kettős, egymást tükröző világban”, meg kell tanulnia a „között”-et. A legvégsőkig koncentrált gondolatok újabb gondolatokat, emlékeket ébresztenek. Minden költeménynek megvan a maga igen erős aurája, mágneses erőtere, amely magához bilincseli a figyelmes olvasót, s feltárja előtte a versek ezer színben pompázó kristályait.

Nemes Nagy Ágneszt a kritika egyértelműen intellektuális költőnek tartja. Ennek a kvalifikációnak nála fokozott jelentősége van. Szenvédélyes intellektualitás és intellektuális szenvedélyesség adja meg költészetének karakterét. Az átéltháborús borzalmakból az értelem segítségével menekül meg, válságaiból az eszmélkedés emeli ki, harcaiban az ész a védőpajzsa. Ezek az újfajta versek az

emberi lét fenyegetettségéről, a nyomorról, az őrületbe kergetett emberi lelkekről szólnak. Ebben a végletesen kiélezett helyzetben a legutolsó menedék az értelem.

Intellektualizmusa: költői magatartás. Verseiben nem filozófiát vagy intellektust akar közölni, ezeknek „csupán” az atmoszféráját érzékelteti. A légkört a szókapcsolatok, a szavak, a vers mimikája adja. A versnek nem az a feladata, hogy gondolati, filozófiai tartalmakat közvetítsen. A gondolkodás hevét, magasszúsú légkörét kell képekbe, látomásokba szilárdítani. A szenvedélyt, a gondolkodást, a víziókat kell hozzáértő kézzel egésszé alakítani. A költészet: a mélyen lévő titkok megsejtése, az értelem hatósugarának kiszélesítése. Lelkiállapotokat, gondolatokat, a lét elemi indulatait fejezi ki. A költészet maga az élet, az a felfokozott létezés, ahol az egzisztencia nagy kérdései eldőlnék.

Az emberről, a világról beszél – az emberhez és a világhoz. Természetesen mindebben benne van a legszemélyesebb önvallomás is, de ahhoz, hogy ezt megértsük, tudni kell olvasni a sorokban és a sorok között egyaránt. A vers tulajdonképpen a sorközök miatt készül, de ehhez előbb meg kell érteni a sorokat is. „Ha meg kellene határozunk, hogy mi a vers, a legegyszerűbb megoldást ajánlanám: a vers az, amit nem lehet prózában elmondani. Vagy fordítva: mindaz, amit prózában el lehet mondani, nem vers”² – írja. A vers nem azért nem próza, mert más a formája, mert ritmusa, rímei vannak, hanem azért, mert közlendői – saját szavain kívül – közölhetetlenek. Nem lehet róla elmondani, hogy miről szól, mi van benne. Ahhoz, hogy „megmagyarázzuk”, el kell olvasnunk, ugyanis a kifejezhetetlent, a nem-ismertet, az addig még soha meg nem fogalmazott tudattartalmakat közli velünk.

Nemes Nagy Ágnes nem konkrét történéseket, eseményeket, érzéseket rajzol. Képei sejtetnek; víziók, áttételek. Leírást sehol sem ad. Közvetlen tapasztalatai mélyen elraktározódnak emlékezetében, aztán egyszer csak valamilyen hatás következtében előbukkannak, hogy a versalkotás elemeivé legyenek. A versek nem érzések, hanem tapasztalatok. Élmények tömegei kellene, melyek felszívódnak a költőben, majd várni kell arra a pillanatra, amelyben az élmény önmagától merül fel újra, s verssé válik. Ezért fordul a látvány rögzítéséhez, a dolgok kívülről való megközelítéséhez, a tárgyi világ pontos „leltározásához”. A LÁTÁS világa a tárgyak között kezdődik. A tárgyi világ úgynevezett „leltározása” azonban nem azt jelenti, hogy egyszerűen leírja a képeket, tárgyakat, hanem éppen ellenkezőleg: válogatás és tömörítés, behatolás a felszín alá, a látszat mögé; a dehumanizálódás folyamatának megfordítása vagy legalábbis megállapítása céljából. Szinte átlényegül tárgyaiba, az egyéni érzéstől független alakot, létet ad azoknak a versben, de úgy, hogy azért az alkotó maga is bennük van.

Az úgynevezett „tárgyas költészet” azonban nem azt jelenti, hogy eszköze csupán a tárgy. A komplexitás, a rendkívüli koncentráltóság, a kihagyások teszik

ki fő jellegzetességeit. Az emberi lélek felé fordul, annak meghatározhatatlansága, állandó alakulása, nyugtalanító vibrálása felé. Az ember világba-vetettsége foglalkoztatja. Szeme mindig sajátos fényben, *másként* látja a világot. Mindent a maga egészében vesz nagyító alá. A lírai „én”-t kiemeli versei középpontjából, a romantika óta hagyományossá vált „én beszélek”, „rám figyeljtek” „én”-jét gyökeresen átalakítja. Ily módon teszi verseit alkalmassá arra, hogy azok egy nagyobb intenzitást tudjanak befogadni. Fontos az is, amit közvetlenül kimond, de az igazán lényeges az, amit elhallgat. Annyira erős és mély érzelmeket versel meg, hogy azokat szinte már el sem lehet mondani, ezért néha elhallgat – el kell hallgatnia. „Vannak olyan érzések, olyan emóciók, amik nem mennek bele a versbe, amelyek nem engedelmessé válnak a vers hívásának, éppen azért, mert annyira égetőek. Nekem mindig is szükségem volt – nem állítom, hogy minden költőnek szüksége van rá –, nekem mindig is szükségem volt egy kis elidegenítési effektusra a versíráshoz, a túlságosan közeli, a túl heves emóció megfékezésére és bizonyosfajta formaadásra”³ – vallja. Ez a túl nagy, túlságosan is intenzív átélése a világnak szétveti a hagyományos én-költészetet.

Költészetében a tárgyak válnak az elmondhatatlan elmondóivá. Tárgyai vibrálnak, életre kelnek a beléjük fojtott rendkívüli feszültségtől, túlmutatnak önmagukon, ismeretlen, izgalmas, félelmetes dimenziókba kalauzolnak.

Metaforák világában

Költeményeiben a közvetlen élményt ritkán pillanthatjuk meg. A jelzések, a képekben felvillanó világ többnyire a legfájóbb, és így a legmeggrázóbb élményre, a háborúra utalnak. Nem áll szándékában az okok elemzése, nem akar eseményeket elmondani. Állapotokat, benyomásokat érzékeltet és mutat be. Az elvont mondanivaló azonban igen szemléletes képekben jelenik meg. Fontos szerepük van a hasonlatoknak, a metaforáknak. Szigorúan megkomponált metaforáival ad nevet a megnevezhetetlennek. Így a metafora számára nem egyszerűen egy költői eszköz a sok másik közül, hanem szinte az egyedül lehetséges kifejezési mód. „Metaforái nem pusztán lelemények, a rendező és szervező értelem művei. Verseiben jól érezhető a kompozíciós fegyelem, sőt a zenei szerkesztés belső arányokra törekvő igénye. Ezt fokozza, hogy képeit általában nagyszabású, az elemeket mértani rendbe feszítő struktúrává szervezi.”⁴

A metaforák tartalma nem a gondolat maga, hanem annak ürügye. Ahhoz, hogy valaki képeket tudjon alkotni, éles megfigyelőképességgel kell rendelkeznie. A tapasztalatból létrejövő metaforának a „milyen?” kérdésre kell válaszolnia, a költőnek tehát teljes biztonsággal kell tudnia, hogy neki milyen az a valami, amit akkor, ott, az adott pillanatban szemügyre vesz. Hogyha megfelelő precizitással válaszol a „milyen?”-re, akkor abban benne lesz a „miért?”-re adott válasz igazsága is. Jellemző a metaforákra, hogy eszközük nem a meghökkentés, hanem a felismerés. Az olvasó – olvasva a verset – azt gondolja: hát persze,

hogy így van, ezt én is tudom, átéltem már többször is. Eközben eszébe sem jut, hogy a költőnek micsoda éleslátással kell rendelkeznie ahhoz, hogy a mindennapos észrevételek hatalmas tömegéből éppen azt az adott mozzanatot emelje ki. Nem elég azonban rátalálni ezekre a apró gyöngyszemekre. Éppen ilyen fontos az is, hogy megfelelő légteret, környezetet biztosítson nekik a költő. A láttatás szuggesztivitása ugyanis a részletekben rejlik.

„A fél életemet azzal töltöm, hogy értelmezek, lefaragok. Amikor először megpillantom a leendő verset – így távolról, a maga őállapotában –, akkor az még olyan széles, mint a fél Galaktika. Akkor elhagyom a fölösleget. Ez sokáig tart. Nyolcvan hasonlatból egyet választok. Százhusz emlékképből kettőt. Szüntelen eldobálom az anyag elemeit, hogy fájnak bele az izmaim. Végül nem marad más az egészből, mint néhány lézengő héliumatom”⁵ – mondja saját költői „módszeréről”. A metaforák segítségével éppen ezt a láthatatlan héliumatomot kell megmutatni. A konkrét látványtól elérkezik a költő a látomások mezejére. A látható – külső vagy belső – képet felváltja az úgynevezett nem-kép, a metaforátlan metafora. Az egymáshoz rendelt dolgoknak megszűnik a látványindoka, a metafora szinte önmaga tagadásává válik. Eltűnik a közvetlen hasonlóság. A kép többé már nem a hasonlóságból, hanem két, egymástól távoli valóság kapcsolatából bontakozik ki. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a versek érthetlenné válnak. Nemes Nagy Ágnestől semmi sem áll távolabb, mint hogy érthetetlen legyen. Két kézzel kapaszkodik a kristálytisza logikába; az értelem mindenhatóságába vetett hite töretlen. Versei a jelenvaló világból nyújtanak ízelítőt, amely lenyűgözően ismerős, mégis ijesztően ismeretlen.

Metaforái látomásosak, de a háttérben ott húzódik a szigorú rendezettség. A képzelet olykor csak éppen átalakít, egy elemet mozgat meg, egy szint tesz fakóbbá vagy élénkebbé. A rajzból mégis rendkívüli evokatív erőt sugárzó szimbólum lesz. Ilyen például az *Eszmélet* pontosan szerkesztett virágmetaforája, a kiüresedő, sorvadó eszmélet e döbbenetes ábrája.

Leginkább a táj gyakoribb motívumai azok, melyek megragadják Nemes Nagy képzeletét. Fák mindenütt megtalálhatók verseiben, csakúgy, mint a madarak és a lovak. Válogatott verseinek címében (*Lovak és angyalok*), a madár és a ló mint pólusos ellentétpár jelenik meg, amely között a beszélő is elhelyezkedik. Funkciói részben hagyományosak: a madarak szabadok, a fák gyökeresek, a lovak hatalmas erejűek. De ami metaforai funkciójukat illeti, megjelenésükkel, saját akaratukkal megjósolhatatlanok, titokzatosak, gyakran pedig fenyegetőek. Például a fák a *Fenyőben*, az *Azélőttben*; az esőcseppek a *Dalokban*; a madár a *Madárban*. Még az otthoni tárgyak is életre kelnek, metaforikussá válnak, kikerülnek az emberi kézből, mint például az ing a *Viharban*. Minden folytonos mozgásban van, ugyanakkor minden állóképpé merevül. Vétek volna bonckés alá venni metaforáit; önmagukért beszélnek.

Szavak között

Érdemes rövid ideig elidőzni versei szavainál. „A magam hasznára fölfedeztem néhány szót, és derűre-borúra használtam, mert szerintem elkerülhetetlenek voltak. Ilyen volt a »tudat«, a »koponya«, az »ismeret«, a »fogalom«. Nem volt szokás azelőtt, illetőleg nem volt szokás ilyen sűrűségben”⁶ – vallja. Szavai a gondolatiság, az intellektualitás, a filozófia atmoszféráját érzékeltetik. Számos tudományos szót használ (extraszisztolé, disztinkció, elektronháj). Sokszor találkozzunk mértani kifejezésekkel (kocka, sík, tükrözés). Az úgynevezett őselemeket (tűz – víz – föld – levegő) is felfedezhetjük mint a versek építőelemeit. Erősen kötődik a természethez (fű, tó, ég, folyó, köd, levegő).

Nézzünk meg néhány olyan szót, amelyet úgymond „derűre-borúra” használ.

Ismeret: ismeretanyag, tudás. Ahhoz, hogy tájékozódni lehessen a világ bonyolultságában, az embernek fel kell vértéznie magát a tudással. A költészetben gyakran a tudományos, „hideg” szavak használatával lehet érzékeltetni a legviharosabb indulatokat, érzéseket.

Tudat: az ember tetteit irányítja, az anyagi valóság visszatükrözése. Az ember lelkivilágának alapvető sajátossága, amely lehetővé teszi, hogy az ember a külvilágot és önmagát mint egymással szemben álló, de egymásra hatással lévő egészeket ismerje fel.

Fogalom: elvont és közvetett, a tárgyak, dolgok leglényegesebb jellemzőit ragadja meg. Az érzékelés révén kerül kapcsolatba a valósággal. A tárgyak tudati visszatükröződése.

Angyal: a megnevezhetetlen, a kifejezhetetlen, a névtelen megnevezése. Az emberen túli, a lét határán lévő valami. A magas szellemi értékek képviselője. Az angyalok az elérhetetlen szépségeket, messzeségeket idézik; az elérhetetlent, amit azonban a költő el szeretne élni. Az angyal szinte személyes közelségbe kerül a költőhöz. Mérföldkő abban a harcban, amelyet Nemes Nagy Ágnes vív a nehezen kimondható elmondásáért.

Ló: az angyalok szellemségével szemben a jelen létőt, a testit, a valóságot jelentik. A ló évezredek óta az ember leghűségesebb társa. Biztonságot, megnyugvást, egyfajta örökkévalóságot érzékeltetnek. Erejükre, kitartásukra, hűségükre, okosságukra mindig számítani lehet.

Fa: erősek, hatalmasak, gyökeresek és folyton növekvők. Gyökerük mélyen lenyúlik a földbe, koronájuk az égbe tör. Akár az emberek: örökre a földhöz vannak láncolva, de vágnak a magasságokba. De szemben az emberekkel – akik gyakran otthontalanok, világba-vetettek – megvan a biztos gyökerük, „otthonuk”. Fái néha útra kelnek, de mindig visszatérnek a helyükre. Nagyság, erő, nemesség, folytonosság, szilárdság, határozottság kifejezői.

Csillag, csillagrendszer: vágy a végtelen, a messzeség, az elérhetetlen után. Szerepe lehet az asztrológiának: a csillagok hatással vannak az emberi életre, jó vagy rossz irányba befolyásolhatják azt.

Félelem, szorongás, rémület: szinte minden versben jelen van, hol maguk a szavak, hol „csak” érzékeltetni lehet a félelmet. Külön versciklust (*Jegyzetek a félelemről*) szentel az érzésnek. A háború félelmetes szörnyűségeiből fakad, soha nem tud teljesen megnyugodni, igazán felszabadultan lélegezni a költő.

Élet és halál: félelem a haláltól. Iszonyodás az értelmetlen haláltól (háborús öldöklések). Az emberhez méltó halálhoz mindenkinek joga van. Vágyakozás egy szebb, értelmesebb élet után, ahol nem az ösztönök, a pusztítás az uralkodó, hanem az értelem, a kultúra, a humanitás. Ráismerések, rengeteg szenvedés, megpróbáltatás.

Tárgy, tárgyak, eszközök: a szilárd, a kézzelfogható, a jelen lévő, érzékelhető dolgokba vetett bizalom. Rendkívüli fontossággal bírnak. A tárgyak saját eszmei lényegüket sugározzák.

Majdnem: csaknem, kevés híján, majdhogynem a szinonimái a szónak. Ezzel szemben a költeményekben nem is annyira a bizonytalanság, mint inkább a bizonyosság, a pontosság kifejezője.

Lehelet, lélek, lélegzik, szél: életfontosságú dolgok. A szó szoros (az élethez szükség van lélegzésre) és átvitt (meg kell találni az utat lélektől lélekig, fel kell építeni az egyik embertől a másikhoz vezető hidat) értelmében egyaránt.

Természetesen még sokáig folytathatnánk a szavak „vizsgálatát”, hiszen sok olyat találnánk, amelyek alappillérei Nemes Nagy Ágnes verseinek. Fontosak ezek a szavak, hiszen belőlük épülnek fel a versek, s az „alkotóelemek” nélkül nem létezik az „egész” sem.

Mérhetetlen hit, elszántság, akarat lakozik Nemes Nagy költeményeiben. Harcol az egyes emberért, az emberek személyiségéért. Hinni kell az emberi élet, a vállalt (az önként és szívesen vállalt) mesterség fontosságában. Költői programja az erkölcsi elkötelezettség. Szinte nincs is olyan verse, amelyben ne alapvető erőként lenne jelen az erkölcsi igény és érzékenység. A tiszta ismeretben való töretlen hitet, az élethez, az anyagi világhoz való ragaszkodást szövi bele verseibe. A világ, az emberiség nagy kérdéseire keresi a választ, bonyolult kérdéseket tisztáz, világosságot kíván teremteni. A sötétséggel, a félelemmel megküzdő önismeret fontosságát hangsúlyozza. Csak akkor oldhatjuk meg problémáinkat, csak akkor ismerhetjük meg a világot, ha ismerjük önmagunkat.

Felismerte az emberi személyiség fontosságát, az elvont gondolkodás jelentőségét. Költeményeiben a teljes személyiség kibontakoztatását kíséri meg. Küzd az elidegenedés ellen, mely az embereket a négy fal közé zárja, eltávolítja őket társaiktól, s igazi önmaguktól. Mindenkinek meg kell találnia önmagát és azt a tevékenységet, amely által kiteljesedhet az élete. Nemes Nagy Ágnes a versírás nehéz, de gyönyörűsége mesterségében találta meg az értelmes rend megalkotásának lehetőségét.

• 1 Bruce BERLIND, *Ágnes Nemes Nagy – Poetry and translation*, The New Hungarian Quarterly, 1979, 76. sz., 153–160.

2 NEMES NAGY Ágnes, *Szó és szótlanság*, Magvető, Bp., 1989, 195.

3 NEMES NAGY, *Látkép gesztenyefával*, Magvető, Bp., 1987, 190.

4 *A magyar irodalom története 1945–1975*, II/2, 612.

5 *Látogatóban*, szerk. ERKI Edit, Gondolat, Bp., 1968, 347.

6 NEMES NAGY, *Látkép gesztenyefával*, 87.

Egy újfajta képiség színháza

„Ez ugyan közhely, mégis azt tapasztalom, hogy a hagyományos színházban minden – fény díszlet, jelmez – a szöveget »szolgálja«. Ez a Nyugati Színház nagy korlátja... Pedig amit látunk, az lehet teljesen független is attól, amit hallunk. Minden elemnek megvan a maga saját ritmusa, önálló, sajátos felépítése.”

(Bob Wilson)

A műalkotás a művészetekkel foglalkozó szakemberek munkájának alfája és ómegája, s így természetes, hogy a műelemzés e diszciplínák egyik legtöbb kérdést felvető, mind módszerét, mind elméletét tekintve legtöbbet vitatott területe. Így van ez a színháztudomány területén, az előadáselemzés esetében is. A következőkben Erika Fischer-Lichte, német színházzemiotikus, magyar nyelven eddig szinte ismeretlen elemzési módszerét mutatom be. Mivel az elméletileg és módszertanilag egyaránt rendkívül igényesen kidolgozott eljárás adaptációja jelen keretek között természetesen nem végezhető el, a továbbiakban a Független Színpad *Romeo és Júlia* című előadását ezzel a módszerrel, de kizárólag abból a szempontból vizsgáljuk, hogy mennyiben modellálja azt a struktúrát, amely a Günter Rühle által „egy újfajta képiség színházának”² nevezett irányzatba tartozó előadásokat szervezi.

Fischer-Lichte ezt az NSZK-ban a hetvenes években kialakult színházi formát a kinezikus jelek bizonyos típusainak³ jellegzetes használati módjával és, ezzel összefüggésben, egy addig szokatlan színpadképfajta kialakulásával jellemzi. Ellentétben a hagyományos polgári illúziószínház kinezika-kódjával, ahol ezek a jelek elsősorban a szubjektum szintjén, tehát azzal a funkcióval alkotnak jelentést, hogy az alakok érzelmeit, a bennük lejátszódó lelki folyamatokat mutatják meg, itt a kinezika jelei elsősorban a személyek között létesült interakciós viszonyokra vonatkoznak, tehát az egyes dramaturgiai helyzeteket, kapcsolókat világítják meg. Ennek megfelelően az alábbi jeltípusok alkalmazása válik hangsúlyossá:

- „1. A színészek a *dramatis personae* alapesztusaként értelmezett testtartása
2. A szereplő személyek csoportosítása, mindenekelőtt
 - (a) A személyek térbeli és egymáshoz viszonyított elhelyezkedése
 - (b) A közöttük mind vertikális, mind horizontális síkon megmutatkozó távolság

3. A színpadi járás
4. A rekvizitumokkal való játék”⁴

A továbbiakban tehát az előadással foglalkozunk.⁵ A munkához (a darab többszöri megtekintésén kívül) a Magyar Televízió felvételét használtuk, s mivel a rendezővel és a színészekkel személyesen nem találkoztunk,⁶ csak a rendelkezésünkre álló előadásszöveggel dolgoztunk. Az elemzés első lépését, az előadásban többször visszatérő, tehát domináns jelkombinációkat tartalmazó izotópiaszint kiválasztását az említett vizsgálati cél jelölte ki, s így elsősorban a kinezika jelrendszerére koncentrálnunk.⁷ Mivel azonban a jelek szoros kapcsolatban vannak mind a külső megjelenés (például egy erős smink vagy merevmaszk hatása a mimikára, egy szűk szoknya hatása a proxemikára), mind a tér jeleivel, e két jelrendszernek a kinezika szempontjából történő vizsgálata sem mellőzhető.

Éppen az ebben az előadásban nagy szerepet játszó tér jeleivel kapcsolatosan szükséges megemlíteni egy igen összetett, részben módszertani, részben az egész interpretáció szempontjából lényeges problémát. A színház (többek között) éppen abban különbözik a többi esztétikai kód alapján működő kulturális rendszertől, hogy a konkrét műalkotás, a színházi előadás létmódjára (Lessing kategóriáját használva) a tranzitóriusság és az abszolút jelenidejűség jellemző. Ebből adódik, hogy az előadáselemzés során hiányzik az interpretációnak az az „objektív” alapja, amelyhez a munka folyamán állandóan visszatérhetünk, amelyre utalhatunk. Ez a nehézség az előadás esetében egy a célnak megfelelő notációs eljárás alkalmazásával küzdhető le, ami természetesen nem lehet azonos magával a tárgy-művel, hiszen – hogy csak egy okot említsünk – az előadás empirikusan teljes és tökéletes leírása lehetetlen. Az ily módon sikeres notációt azonban (az itt alkalmazott szemiotikai elemzésben) egy újabb, immár kötelezően verbális jelekkel történő leírás kell hogy kövesse, hiszen az elemzés folyamán alkalmazott kulcsfontosságú szekvenciaprotokollban kénytelenek vagyunk a mindennapi beszélt nyelv viszonyos szerkezeteivel idézni fel az előadás egy-egy pontját, a színészek egy-egy mozdulatát, illetve azoknak a darab vizsgált egységein belüli kombinációit.

Összefoglaló művében Fischer-Lichte nem tér ki a protokollkészítés feltételeire, szabályaira. Példaelemzésében egy hagyományos térkonceptiójú (dobozszínház) darabmal foglalkozik, ahol a színpadi történetet mindenki egy adott, relatíve egységes perspektívából látja, s így természetes, hogy leírásában az elemző is így mutatja be a művet. (Például az „előre” esetében mindenki számára természetes, hogy a színész a néző felé lép előre.) Hogy módosul ez egy Ruszt-féle szertartásszínházban, egy három oldalról nézőkkel, egyik oldalról pedig a székeken ülő színész-emberekkel határolt téglalap alakú színpadon? Az egységes perspektívát itt éppen a nagyfokú relativitás váltja fel, hiszen ami az egyik oldalon ülőnek jobbra van, az a másik oldalnak balra stb. Eltekintve attól,

hogy Ruszt a darab során elsősorban az egy helyben történő vertikális, illetve a hangsúlyozottan erőteljes és sokszor absztrakt, mindenki számára, ha nem is egyformán értelmezhető, de ugyanolyannak észlelt, geometriai formát öltő mozgásokat részesíti előnyben, tény, hogy ez a térkoncepcióból adódó sajátosság nemcsak az interpretáció fontos részévé, de a szemiotikai elemzés módszertanának is egy lényeges kérdésévé válik.

A hagyományos befogadói-leírói szemszög jelen esetben tehát nem alkalmazható, a szekvenciaprotokoll készítőjének viszont a lehető legnagyobb objektivitásra kell törekednie, és egy egységes notációs szempontot kell választania. Nos, jelen esetben fő viszonyítási pontnak színészt: a színész önnön helyzetéhez való viszonyát (*visszaül, feláll*), a színészek interakcióját (előrehajol *Romeo felé, Romeo fejével egy síkban áll*), illetve a nem játszó színészek széksorához mint állandó kiindulási- és végponthoz viszonyított helyzetét (*kimegy, bejön*) választottuk. Ez természetesen csak ennek a rendezői koncepciónak az esetében fogadható el, és nem jelenti a felvetett elméleti-módszertani probléma jelen kereteket meghaladó megoldását.

Az „egy újfajta képiség színházának” meghatározása a tér és a kinezika bizonyos jeleinek, illetve a színházi jelek a szubjektum szintjén történő alkalmazásának jelentőségét hangsúlyozza. Mivel az előadás első percétől kezdve fel-tűnő bizonyos megszokott színházi elemek hiánya, ajánlatos első lépésként a szelekció folyamatát megvizsgálni, azaz azt, hogy milyen jelrendszerek, jeltípusok és jelek alkotják az előadásszöveget,⁸ melyek maradtak ki belőle, és hogy hogyan viszonyul ez a jelhasználat a jelenleg érvényes színházi normához.⁹

A legfeltűnőbb az egyes, a tér és a színészi megjelenés jelrendszerébe tartozó elemekről történő lemondás aktusa, de – mint látni fogjuk –, mivel ez a korlátozott jelhasználat az előadás koncepciójának egy lényeges pontját érinti, a használt jelek működésében is központi szerepet játszik. Kezünkben számozatlan jeggyel lépünk be a kamaraszínház nézőterére, és rögtön szembeötlik a teljesen szokatlan térkoncepció: egy téglalap alakú, a futópálya és a cirkuszporond képét egyaránt felidéző szőnyeg körül foglalhatunk helyet, ahol a színészek a „színpad” egyik szélén, szinte köztünk ülnek. A Független Színpad annak idején Szegeden egy a társulat tagjai számára tarthatatlan állapot feloldásaként, egy kiválási folyamat eredményeként született. A *Romeo és Júlia* a műhelymunka első darabja volt, s így a bizonyos jeltípusok rendkívül hangsúlyos szelekciója ennek a háttérismeretnek a tükrében is interpretálható, de a Shakespeare korát ismerő nézőnek eszébe juthat a Globe színpada is, ahol a „pennys” közönséget és a színészeket a térben szintén nem választotta el semmi. Az azonban, hogy a szelekció több jelrendszerre is kiterjed, arra enged következtetni, hogy nem egyszerű historizálásról van szó. A színház lehetséges jelinventárából az első jelrendszeren, a jelként felfogott színészi cselekvésen kívül szinte minden kislektálódni látszik; egyetlen szék kivételével nincsen díszlet, egy vörös sáltól és

lepedőtől, néhány törtől, egy hánckosártól és egy kalaptól eltekintve nincsen rekvizitum, a színészek utcai ruhában ülnek, nincs maszk, nincs frizura, nincs jelmez, csak a színész, aki viszont az adott figurát csak egy bizonyos külsővel, egy bizonyos helyen és a nézők előtt tudja eljátszani.¹⁰ Ruszt elhagyta a hagyományos-realista, Brook által holtak nevezett színház minden illúzióteremtő kellekét, és lecsupaszította azt a lényegre, a színészre és a nézőre. És most az utóbbin van a hangsúly, hiszen az alkotó és a befogadó közti viszony térkonceptió sugallta közvetlensége a néző absztrakciós képessége és fantáziája nélkül, csak a szőnyeggel, illetve a két fél ennek a célnak megfelelő elhelyezésével még nem lenne biztosítva.

Miután megnéztük, hogy az előadás mely elemektől elhatárolt, és a szelekció okát is megállapítottuk, a szöveget elsősorban alkotó jelrendszer vizsgálata, az azon belül előforduló jeltípusok, jelek és azok kombinációinak az elemzése következik. Ellentétben a hagyományos színházban megszokott normával, a játék nem fény- vagy hang-, hanem egy proxemikus jellel, a színészek felállásával kezdődik. A helyzetváltozás hatványozott jelentésértékkel bír, óriási, hiszen az álló emberek oppozícióba kerülve az ülő nézőkkel ettől a pillanattól kezdve olyan emberré válnak, akik készek a „színházcsinálásra”. A színház születésének azonban csak a prologusban lehetünk tanúi, s éppen ezért érdemes ebben a részben részletesebben elemezni a verbális jelek és a kinezika jeleinek kapcsolatát.

Verbális jel	Kinezika	
	Escalus	Többiek
„A szép Veróna...	Előrelép, fél térdre ereszkedik, széles mozdulattal, mindkét karjával körbemutat, feje követi a karját.	Hátul állnak, előrenéznek.
E két szerelmes...	Jobb és bal kezével hátra mutat, előrenéz.	Romeo és Júlia egy lépést előrelép.
Néző, ...egész.”	Feláll, végignéz a nézőkön, visszalép.	Visszalépnek.

Tehát abban a pillanatban, hogy a színész az első nyelvi jelet kódolja (oppozícióba kerülve a többi színésszel), felveszi X szerepét, s ettől kezdve bekerülve a színház kommunikációs rendszerébe, farmeröltönye jelmezzé, festetlen arca és teste maszkká, „természete jellé, léte jelentéssé válik”,¹¹ s ez történik a Romeo és Júlia szerepét játszókkal is: amikor előrelépnek, színházi jellé válik a testük,

a külsejük, a tér, amiben mozognak. A proxemika e jelei tehát jelen esetben nem kevesebb jelentéssel, mint a színész és a néző elhatárolásával, a színészem-berek játszóvá válásának a jelzésével bír.

Ebből azonban az következik, hogy a játszó „utcai” ruhája, hajviselete színházi jelként funkcionálva jelentéssel látható el, ami jelen esetben a mai fiatalok öltözködési stílusának (stílusainak) az interpretálása. A jelmezek illetén vizsgálata során a következő viszonyok fedezhetők fel. Lőrinc barát, lévén csuhája az egyetlen olyan jelmez, mely világosan utal viselőjének foglalkozására, s ezzel erőteljesen hangsúlyozza annak konnotációs lehetőségeit, oppozícióban áll az összes többi szereplővel. A többiek közül Capuletné, a dajka és Escalor alkot egy csoportot. Júlia anyja fekete, elegáns, modern, de a szolidabb divat szerint készült kosztümje és körömcipője egy olyan nőalakra enged következtetni, aki a társadalomban megállapodott, biztos és kiegyensúlyozott helyet foglal el. Jelmezének finomságával, eleganciájával egyértelmű oppozícióban áll a mályvaszínű (a rekvizitumokat nem tekintve ez az egyetlen élénk szín a színpadon), avantgarde stílusú, nagy, bő ruhát viselő dajkával, és a farmeröltönybe öltözött Escalorral is, akinek a ruhája viszont (a hagyományos öltönyviselet) szintén egy a társadalomban betöltött stabilabb szerepet konnotál. Hármójukat, Lőrincsel együtt négyüket, az köti össze, hogy jelmezük egyfajta felnőtséget jelez. A színészi külső jelrendszerén belüli eltérés foka azonban minimális (Lőrinc kivételével sem a maszkot, sem a frizurát illetően nem különböznek lényegesen a fiataloktól), s ezért a továbbiakban figyelni kell arra, hogy vajon az előadás lényegi jelrendszere, a jelként felfogott színészi tevékenység, s ezen belül az elsősorban vizsgálandó kinezika jelei alátámasztják-e az oppozíciók és ekvivalenciák fenti rendszerét.

A színész külső jelei után a tér jelrendszerén belül a díszletek és a rekvizitumok szerepének elemzésére térünk át. A térkezelés kapcsán kifejtett koncepció, a jelek nagy részéről való tudatos lemondás ezekre a jelrendszerekre is érvényes. Konkrét díszlet csak kétszer látható a színpadon: az egyik egy hétköznapi szék, amelyet Capuletné hoz be és visz ki, amikor rajta ülve közli lányával Páris házassági szándékát. Az álló vagy a földön ülő dajkával és főleg Júliával tehát a konkrét tárgy beiktatása miatt (a szülő–gyerek viszony, a korkülönbség jelzésén túl) egy komplexebb és mélyebb jelentéssel bíró oppozícióba kerül: az anya és lánya jellemének, életútjának másságára és e különbség áthidalhatatlanságára mutat. A másik díszlet egy vörös lepedő, amely a búcsújelenettől kezdve állandóan a színpadon van, először a nászgyat, majd a Lőrinc baráthoz futó Júlia kendőjét, ismételten Júlia ágyát, s végül a szerelmesek kriptáját jelezve. Ez a vörös lepedő elsősorban amúgy is igen tág konnotációs mezejű színe miatt tér el a (színpadi füsttel még fokozottabban) sötét tónusú színpadképtől, és lesz ekvivalens egy központi szerepet játszó rekvizitummal, a Mercutio nyakában lévő kendővel. A vérszínű kendő egészen a végzetes vívó jelenetig a nyakán

van, először megkötve, majd közvetlenül az erkélyjelenet előtt, a bálból kissé ittasan hazafelé tartva pedig kibontott állapotban. A vívó jelenet elején jobb kezében a törrel, bal kezében a kendővel érkezik, s a két tárgy egészen a gyilkos dőfélig csak együtt látható, majd miután a tör kiesik a kezéből, a kendőt a szívére szorítva hal meg. Félelmetesen találó a „játszik a halállal”-szólást illusztrálva, Mercutio életfelfogására utaló gesztusjel- és rekvizitum-kombináció, amikor a vívás előtt először a hőség miatt legyezgeti magát a kendővel, később, amikor Tybalt szól hozzá, az arcát fedi el vele, majd a fején hagyja, s végül melléhez szorítva a sebből kibuggyanó vért jelzi. Vörös színe és az összes többi jelhez való viszonya miatt a halál fenyegetését és bekövetkeztét jelezheti, s ezzel a jelentéssel az említett lepedő is felruházható (Romeo például időben minél közelebb kerül halálához, annál teljesebb testtel ül, illetve fekszik a színpad közepén fekvő, tetszhalott Júlia alatt lévő lepedőn). Ez a két rekvizitum tehát összefűzi Romeót, Júliát és Mercutiót, miben állnak hát oppozícióban a többiekkel? A halál a darab valamennyi szereplőjét megérinti: Tybaltot kezdettől fogva a bosszú élte, ölni akart, ölt s meghalt. A dajka és Lőrinc barát élemedettebb koruk miatt már találkoztak a halállal (erről a kinezika jeleinek elemzésekor még részletesebben lesz szó). A szülők, a herceg saját véreiket vesztik el. De ennek a három fiatalnak az életében a halál egy a felnőtté válással, egy annak a megsejtésével, hogy a felnőtt-létben nem őrizhető meg a fiatalság szenvédelye, életlátása, teljességigénye, ők hárman azok, akiknek megadatik, hogy éppen halálukban őrizhessék meg fiatalságukat, s így nyerhessenek egy új életet. Ez a *Romeo és Júlia* a fiatalság darabja, melyben nem az öregek ellenségeskedése, nem a bosszú válik fontossá (Montague és Capulet csak pusztá hangként és csak azokban a részekben vannak „jelen”, ahol – s ez a színjátékszöveg kialakításának elve is – dramaturgiailag nem lehetett ettől eltekinteni), hanem Mab királynő semmisségére és álom-voltára ráébredésnek a pillanata (Romeo és Mercutio összekapaszkodva, szemükben és arcukon a döbbenet kifejezésével mondják: „Hisz mindez semmi, / Úgy van, mindez álom:”), és ahol túl minden különbségen végül is az összes szereplőben a koruk, a fiatalságuk közös.

Mindezt, szó szerint értve is a leglátványosabban, képileg a kinezika jelei közvetítik. A továbbiakban, a rühlei meghatározásnak megfelelően, a gesztus és mimika jeleinek vizsgálatakor tehát elsősorban arra figyelünk, hogy található-e, és ha igen, milyen jelentéssel bír a figurák egy-egy alapgesztusa vagy visszatérő arckifejezése. A második lépésben pedig minden figyelmünket a proxémika jelei felé fordítjuk, és így a legkomplexebb jeleket, az egymással is kapcsolatba hozható képeket elemezzük.

A mimika- és a gesztusrendszer szempontjából kétféleképpen csoportosíthatjuk az alakokat: vannak, akiknél ilyen egyéni, csak rájuk jellemző gesztusjellet nem fedezhetünk fel, tehát csak szöveget kísérő, alkalmi vagy konvencionális mozdulatokat és mimikát használnak, mint Capulet né, Escalus, Baltazár, akik

csak dramaturgiai funkciójukban léteznek a darabban (például az Escalust játszó színész mondja a Prológus szövegét is). Mercutio, Tybalt, Benvolio figurájához hozzá lehet ugyan rendelni egy-egy olyan, jellemük lényegét megvilágító alapgesztust vagy arckifejezést, mely az egész mű folyamán jellemző marad, így például Benvoliónak mind az arcjátéka, mind gesztusai túlzóan játékosak, hangsúlyozottan a nyelvi jeleket kísérik; Mercutio tiszta és néha gúnyosan mosolygó arcához kissé flegma, hirtelen és játékos mozdulatok tartoznak; Tybalt pedig éppen komor és sötét tekintetével, mosolytalanságával és „gesztusnélküliségével” áll ellentétben velük, ezzel is éreztetvén, hogy a bosszú a fiatalok közül egyedül neki lételeme. Ezzel szemben a két ifjú szerelmes, a dajka és a barát figurájára egy változó és sokoldalúbban kidolgozott arc- és testjáték jellemző.

Romeo első megjelenésekor fejét egyik kezére támasztva, semmitmondó tekintettel, egykedvűen darálja a szövegét, s szinte valamennyi gesztuskombinációjának befejező jele a vállvonogatás. Egy olyan gyereket látunk magunk előtt, aki még csak hallott az életről, akinek még csak beszéltek és beszélnek a „dolgozóról”, amelyeket saját maga még nem szenvedett meg. Változás csak a Rózával kapcsolatos szövegrészeknél van, itt mind gesztusai, mind hanglejtése és hangsúlya karikírozó, mintegy a szerelmi vallomás hagyományos, deklamáló stílusának paródiája. Az első természetes rezdüléseknek a bálon, Júlia megpillantásakor (gyermeki rácsodálkozás) és személyének felismerésekor lehetünk tanúi, amikor is arca félig bosszúsán, félig fájdalmasan eltorzul, és bal kezével a hajába túr. Az erkélyjelenettől kezdve Romeóra a szerelmes ifjú gyermeki, az élet új és eddig ismeretlen jelenségeire rácsodálkozó mosolya jellemző, gesztusai finomabbak, kamaszosan zavartak lesznek, mozdulatai és mimikája azonnal, minden gondolkodás és kontroll nélkül tükrözik pillanatnyi érzelmeit. Mercutio halálának is Romeo hirtelen reakciója lesz az oka, hiszen a vívó felek közé ugorva barátja miatta nem tudja elhárítani Tybalt halálos dőfését. A rázúduló csapásokat nem tudja még felnőttként elviselni, Tybalt halálától kezdve szinte végig a földön ül és fekszik, s hol Lőrinc barát, hol a dajka, hol Júlia ölébe fúrja fejét. Változás akkor következik be, amikor értesül Júlia haláláról. A heves mozdulatokat, kitörő zokogásokat egy egészen más, nyugodtabb, érett és beletörődő gesztusrendszer váltja fel. Romeo a színpad közepén, a vörös lepedőn fekvő Júlia mellett ül, s így veszi meg a mérget a patikáriustól, halálakor teste egyetlen görcsbe rándul, arcán pedig újra megjelenik, de a fájdalomtól és enyhe gúnytól eltorzulva, az erkélyjelenetből ismert szerelmes mosoly.

A gyermekből felnőtté válás gyorsabb folyamata figyelhető meg Julián. A gyermek, még dajkájával játszó fiatal lány anyja mondatától („Gondolnod kell a házasságra, lányom.”) kezdve komolyan veszi az életet. Egy határozott, fiatalosan türelmetlen, saját sorsát irányítani kívánó lány kéri meg az erkélyen Romeo kezét, arcán azonban a bizalom és a határozottság mellett újra és újra megjelenik egy kérdező, jövőt kutató tekintet. Nagyon sajátos a búcsúzás egy

rendkívül sokatmondó, stilizált gesztusa: a jobb kéz mutatóujjával ajkától alulról felfelé, kis félkörben Romeo felé indított mozdulat, melyben egyszerre van jelen a csókküldés és a távozásra felszólítás intenciója. Az erkélyjelenetnek ez a kézmozdulata ismétlődik meg majd a búcsújelenetben is, de a tiszta mosolyt ott könnyek kísérik, és a két fiatal a színpad két végében áll. A Páris-sal tervezett esküvő hírértől kezdve azonban Júlia gesztusrendszerében megjelenik egy új jel: az egyre gyakoribbá váló, ideges, pótcselekvésszerű hajhátrasimítás, amit egy erőszakosabb, kétségbeesett eltökéltséget sugárzó, néha merevebb mimika kísér. Ez a Júlia öngyilkossága pillanatában nemcsak szerelmének végleges elvesztésével, de azzal is szembesül, hogy ebben a világban nem lehet úgy irányítani a sorsunkat, ahogy mi gondoljuk, legalábbis az emberi erő és az őszinte elszántság kevés hozzá.

Talán ugyanerre jön rá Capuleték kriptájában Lőrinc barát is. Az ő gesztusaira és mimikájára elsősorban az erősen konvencionális jelek (például a derekát fájlatva fogó öregember, a szakállát simogató gondolkodó) használata jellemző, egy gesztusjelben, a hajhátrasimításban azonban megegyezik Júliával, hiszen tulajdonképpen csak ők ketten szerveznek és tesznek valamit is az ügyért. Az így jelzett idegi túlfeszítettség nála akkor oldódik fel, amikor a mű végén, a történetekről beszámolva, a „De hirtelen egy zaj ekkor futni készlet” mondatnál kezét a homloka felé közelítve az egész ember megmerevedik, maga elé mered, s szövegét csak rövid szünet után folytatja. A tizenöt éves Júlia halála előtt döbben rá, hogy nem irányíthatja saját sorsát, a barát pedig ebben a pillanatban arra, hogy gyengeségeink, ember-voltunk jelöli ki tetteink, lehetőségeink határát. Ezért kiált – ellentétben az első rész baráti megszólításával – kétségbeesetten segítségért Szent Ferenchez, s ezért legyint és fordul el keserű sóhajjal a hercegtől, amikor az az emberi törvényről beszél.

A jellegzetes gesztus- és mimikahasználat legjobb példája a dajka, aki jelmezzével, harsányságával, mulatságosan túlzó mozdulataival, szinte eltorzított és így ki-kimerevített arcjátékával talán nem tűnik másnak, mint a komikus hatás letéteményesének, a leghálásabb szerepnek. A Független Színpad dajkája azonban egy érett, az életet józanul szemlélő és azt nagyon mélyen ismerő asszony. Jelmeze ekvivalencia-viszonyban áll a szintén bő aljú ruhát viselő Júliával, és az azonos jegy a nemiséget konnotálja, amit nemcsak a színjátékszöveg és a darab gesztusnyelvének az a jellegzetessége támasztja alá, hogy a testiségre utaló nyelvi jeleket mindig félreérthetetlen ikonikus gesztusjelek kísérik, hanem az első rész utcai jelenetének az a része is, amikor Romeo Júliának küldött üzenetét hallgatva lehunytt szemmel, csókra vágyva hajol az ifjú felé. Szerelemre és boldogságra vágyik, hiszen ha valaki, hát ő ismeri az élet kegyetlen oldalát. A darab folyamán négy alkalommal valami merev, rémült, sőt iszonyodó kifejezés ül örökké nevető és bolondozó arcára: amikor halott gyermekéről beszél, amikor Tybalt halálának hírért viszi Júliának, amikor a fájdalomtól ölébe hanyatló

Romeónak mondja, hogy „Ej úrfi, egyszer mind meghalunk”, végül amikor – és ettől kezdve állandóan jelen van arcán a kifejezés – Júlia feje felett összecsapnak a hullámok. A halál iszonyatát és hatalmát ismeri a dajka, ez az, amitől meg akarja óvni a lányt, amikor azt tanácsolja, hogy menjen férjül Párishoz, és talán ezt érzi meg akkor is, amikor ezzel az arckifejezéssel teljesíti Júlia kérését, és nem marad szobájában az esküvőt megelőző éjszakán.

Mielőtt rátérnénk a proxemikára, feltétlenül foglalkozni kell a két főszereplő (és Lőrinc, illetve a patikárius) gesztusrendszerének egy figyelmen kívül nem hagyható részével, az úgynevezett intencionális gesztusokkal és szerepükkel. A gesztusjelek egy speciális csoportját képezik ezek a pantomimszerű elemek, amelyek a darab kontextusában központi szerepet betöltő, de konkrét anyagiságukban nem jelen lévő, csak jelölt rekvizitumokra és díszletekre vonatkoznak. Ilyen Júlia töre, illetve a két mérget tartalmazó üvegcsse. A gyilkos fegyver (amelyet az egymáshoz szorított ujjú, nyitott tenyér jelez) ily módon oppozícióban áll a konkrét törökkel, s ez a jelkombináció az alapja az ezekkel a nem létező rekvizitumokkal elkövetett öngyilkosság mozdulatának (a szerelmesek mintegy tükként néznek bele tenyerükbe, és egy lassú, ívelt, simogatásra emlékeztető mozdulattal „szúrja le” magát, illetve „issza ki” a mérget). A valódi törökkel elkövetett erőszakos tettekkel ellentétben ez a vég ily módon légiessé, megfoghatatlanná válik, mintegy jelezve, hogy a Mercutio által „halálra karmolás”-nak nevezett kisszerű és az életet és a fiatalságot konzerváló halál között mekkora a különbség.

A proxemika jelei közül a térbeli helyezkedés azért kap hangsúlyozott szerepet, mert – ahogy ezt az írás elején említettük – a szőnyegszerű, egysíkú és üres színpad a tér vertikális tagolásához semmilyen segítséget sem nyújt, mindent a színésznek kell a saját testével megjelenítenie. Nos, ezen a szőnyegen a játsszók fekszenek, ülnek, térdelnek és állnak. E négy helyzet és az így megjelenített függőleges helyzetváltozás jelei éppen absztraktságuk miatt válnak összetettebbé annál, mintha a mozgás realista díszletek között zajlana. A shakespeare-i erkély sem csak egy díszlet, az érzelmek változását, és így az egymáshoz közeledést és távolodást a felmászással, a kar magasra emelésével, a leugrás mozdulataival a hagyományos színpadon is megjelenítik a színészek. Míg azonban ott elsősorban magát a cselekvést (például a ténylegesen hágcstól mászó Romeót) látjuk, addig itt, a színész pusztán testével megjelenítve, a tényleges viszonyváltozást, a belső, emberi folyamatot látjuk magunk előtt.

A síkváltásra és annak jelentéslehetőségeire a két szerelmes vertikális elhelyezkedésének a darab két részében történő változásán kívül az erkélyjelenet lehet a legjobb példa, amely Romeo földre hasalásával kezdődik, és ebből a helyzetből kiindulva vágyainak, érzelmeinek hevessége, hangulati változása és a dramaturgiai helyzet (a dajka hangjára elbújik) határozza meg, hogy mennyire ül fel, fejét lehajtja-e, hogyan hasal, illetve – egyetlenszer, a „Jaj, elfeledtem

mért is hívtalak” – kérdésnél – áll fel. A második részben, Tybalt halálától kezdve, a szerelmesek (eltekintve a legszükségesebb járástól) végig a földön vannak mintegy illusztrálva, hogy az első haláltól kezdve mindketten a sors egyre könyörtelenebb csapásai alatt görnyedve, a véletlennek kiszolgáltatva próbálnak tenni valamit. Az „Üzenj nekem minden nap...” mondattól kezdve lassan, félig ülve, félig fekvé távolodnak el egymástól, Júlia a lepedővel a kezében a színészek felé jobbra, Romeo a szőnyeg másik végén, vele ellentétes irányba, balra. A nászéjszakán a két ifjú házaspár még úgy alszik egymás mellett a vörös lepedőn, mint két gyerek, az igazi egymásra találás képe a kripta halotti nászágya, amikor már egymás mellett és egymást átölelve, az „ideális” szerelmi pózban fekszenek ugyanazon a lepedőn. Ez csak egy példa volt a szereplők vertikális és horizontális elhelyezkedésének bemutatására, de a darab szinte minden szekvenciája felbontható több kimeríthető és a szereplők közötti éppen aktuális érzelmi-gondolati viszonyt a lehető legpontosabban érzékeltető képre, amelyek – ahogy az előbbi példán is láthattuk – az őket követő részekkel ekvivalens és oppozitív viszonyba kerülve módosítják egymás jelentését. (Így válik például egyre világosabbá Lőrinc és a dajka viszonya, akiket ugyan sok jegy: a jelmezhasználat, egy-egy ekvivalens gesztus, például Romeo fejbe vágása összefűz, de a Lőrinc cellájában zajló jelenet végén a dajka és Romeo a földön ülve némán figyelik a közöttük álló és kétségbeesetten gondolkodni próbáló barátot, ezzel is kifejezvé, hogy a dajka csak eszköz lehet szerelmesek segítségével, és gondolkodásra csak a barát képes.)

Mivel a szereplők nagyon sokat vannak egyedül a színpadon, igen jellegzetes a proxemikus jeleknek a szubjektum szintjén való működése. Júlia a második rész „Robogjatok, parázs-patáju mének...” monológja előtt némán előrejön, és hangsúlyozott lassúsággal beül térdben behajlított és így szétterpesztett lábai közé. Ettől kezdve egészen addig, míg ki nem issza a barát altatóját, és fel nem veszi a konvencionális „halotti pózt”, minden mozgása ebből a „nászágyba vágyom”-alaphelyzetből indul ki és ide tér vissza.

A sok önmagában is értelmezhető kép azonban egy komplex egészet alkot. Azt, hogy ne állóképek statikus egymásutánja jöjjön létre (az előadás dinamikuságán, a pergő jelenetezésen túl) az olyan egész teret kihasználó képek, mint a vívás (úgy a Mercutio és Tybalt közti, mint a vívasként megjelenített Mercutio és Romeo közti szópárbaj), vagy az Escalus megjelenéseire jellemző, összefüggő tablók (például a herceg közepén, a halott Mercutio hátán fekvé jobbra elől, fölé hajolva Benvolio, a halott Tybalt hason fekvé baloldalt hátul, mellette Capuletné és a dajka), vagy pedig azok a jelösszefüggések akadályozzák meg, ahol a verbális jelek a színpadon történő járás közben hangzanak el. Van, hogy ez a mozgásforma csak a külső szituációt imitálja, de van olyan eset, amikor a járás egy konkrét geometriai formát ír le, melynek absztrakt jelentés is tulajdonítható. Ilyen például az első jelenetek egyike, amikor Romeo körbe-körbe jár

a vállát fogva mögötte haladó és vele egy ütemre lépő Benvolióval, aki arról akarja meggyőzni, hogy hagyjon fel a búskomorsággal, és menjen el a bálba. Itt a kör forma, a járás hangsúlyozott ütemessége és az, hogy Romeo végül megszakítja ezt a ritmust, és egyedül le-föl folytatja útját, társáról tudomást sem véve, a Júlia nélküli Romeo flegma kamaszságát és a két szereplő viszonyát mutathatja meg. Talán az egész darab legfilozofikusabb része a patikárius–Romeo-jelenet,¹² ahol a feketébe öltözött patikárius lassú körbenjárása és az üvegcsé átadását követő áldásszerű mozdulata jelzi, hogy egész életünk a halál jelenlétének tudatában zajlik, ahol a biztos kezdet és vég mintegy keretét alkotja minden cselekvésünknek, és ahol van, akinek az a sorsa, hogy a halál vágyott és megnyugvást kínáló „atyai kezét” is megismerje.

Az elemzett részletek természetesen csak töredékét alkothatják annak a professzionálisan megkomponált műnek, amelynek az említett „egy újfajta képiség színházának” irányzatába tartozása nem szorul további bizonyításra. Egymással összefüggő és a mű legtávolabbi pontjain is egymásra vonatkozatható, mesterialon kidolgozott képek sorozatából alakul ki az az előadás, amely – és ezt támasztja alá a darab 1996-os ismételt színrevitele – egy nem mindennapi Shakespeare- és *Romeo és Júlia*-élményt ad. A szemléltetett elemzési módszer pedig arra ad alkalmat, hogy elgondolkozzunk a színháztudomány egyetlen lehetséges tárgyának, az előadás elemzésének elméleti és gyakorlati problémáin és a megoldási lehetőségeken.

1 Erika FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters*, I–III, Tübingen, Günter Narr, 1988.

2 G. RÜHLE, *Die Erfindung der Bildersprache für das Theater = Uö, Theater in unserer Zeit*, Frankfurt/M., 1976, 224–233.

3 Az elemzésben felhasznált színházelméleti szakkifejezések meghatározásához, illetőleg a színházi jelek repertoárjához lásd az 1. sz. mellékletet.

4 FISCHER-LICHTE, *i. m.*, III, 187. (Ford. tőlem – K. G.)

5 Rendező: Ruszt József; fordította: Mészöly Dezső; szereplők: Honti György, Kolti Helga, Fehér Júlia, Olasz Ágnes, Kaszás Géza, Németh Gábor, Juhász Károly, Both András, Bagó Bertalan, Kalocsai Miklós, Janik László.

6 A felvételen látható és hallható a rendező, Ruszt József bevezetője, amelyben a társulat múltjáról és elképzeléseiről beszél, illetve a szünetben egy beszélgetés Géher István Shakespeare-kutatóval.

7 Fischer-Lichte magát az előadást Lotman megállapításait felhasználva a kifejezettség, az

elhatároltság és a strukturáltság jegyeivel rendelkező művészi szövegnek tekinti.

8 A nyelv bühleri alapfunkcióinak értelmében a rendszer szintjén Fischer-Lichte a színházi jeleknél is különbséget tesz aközött, hogy az adott jel a szubjektum szintjén, tehát a jelhasználóra vonatkozóan (kifejező funkció), az objektum szintjén, tehát a jeltárgyra vonatkozóan (ábrázoló funkció), vagy az interszubsztivitás szintjén, tehát a jelhasználók közötti viszonyra vonatkozóan (felhívó funkció) alkot jelentést. Annak a kérdésnek a szempontjából, hogy az elemzett előadás besorolható-e az „egy újfajta képiség színházának” irányzatába, a kinezika jeleinél azt is meg kell vizsgálni, hogy elsősorban mely szinteken, milyen mértékben működnek.

9 A XX. század színházi kultúrájában semmi esetre sem lehet egy általánosan érvényes, uralkodó színházi normáról beszélni, abban az értelemben, ahogy ez például a barokk színháznál lehetséges volt. A normától való elhajlások, normatörések itt a hagyományos-realista színház jegyeinek elhagyását, módosítását értjük.

10 Fischer-Lichte minimál-definíciója szerint a színházi kommunikáció létrejöttéhez minimálisan három tényező szükséges: egy A személy, aki megjelenít egy X szerepet, miközben S nézőként van jelen. FISCHER-LICHTE, *i. m.*, I, 25.

11 FISCHER-LICHTE, *i. m.*, I, 195. (Ford. tőlem – K. G.)

12 A jelenet szekvenciaprotokollját lásd: 2. számú melléklet.

1. számú melléklet

A színházi jelek rendszere

I. A színészi tevékenység mint jel

(A valamilyen módon megjeleníti X-et)

I.1. Nyelvi jelek

I.1.1. *Lingvisztikai jelek*: Szavak, mondatok stb.

I.1.2. *Paralingvisztikai jelek*: A lingvisztikai jeleket kísérő hangjelenségek (hangsúly stb.)

I.2. *Kinezika*: Azon jelek csoportja, melyeket a mozgás hív elő

I.2.1. *Mimika*: Az arc mozgásának jelei

I.2.2. *Gesztus*: A test olyan mozgásjelei, melyek következtében nem történik helyváltozás

I.2.3. *Proxemika*: A test olyan mozgásjelei, melyek következtében helyváltozás történik

II. A színészi megjelenés mint jel

(A valamilyen külsővel megjeleníti X-et)

II.1. *Maszk*: A test, az alak, az arc művi jelei (sminkmaszk, merevmaszk)

II.2. *Frizura*: Haj- és testszőrzet jelei

II.3. *Jelmez*: A testet borító jelek

III. A tér jelei

(A valahol megjeleníti X-et)

III.1. *A színház térkonceptiója*: A nézőtér és játszótér (alkotó és befogadó) viszonya

III.2. Játéktér/Színpadkép

III.2.1. *Díszlet*: A színpadon jelen lévő stabil tárgyak

III.2.2. *Rekvizitumok*: A színpadon jelen lévő azon tárgyak, melyek helyzete, alakja stb. a színpadon történtek során megváltozik

III.2.3. *Világítás*

IV. Nonverbális akusztikai jelek

IV.1. *Zaj*

IV.2. *Zene*

2. számú melléklet

Romeo–patikárus-jelenet

Verbális jelek	Proxemika	
	Patikárus	Romeo
„Ki szólított?”	Feláll a játszóknak sorában.	Ül.
Jöjj csak...	Lassan körbejárja a színpad közepén ülő Romeót (és Júliát).	
vedd el ezt!	Megáll Romeo mellett.	
Keverje ezt...	Előrelép, körbemutatja az üvegcsét imitáló kézfejét.	
Ha húsz...	Átadja a port.	
De méreg ám...	Előrehajol Romeo felé.	Kezével magához húzza a patikárus felsőtestét, ül.
Ereggy csak:	Felegyenesedik.	Elfordul tőle.
ételt végy és gömbölyödj!”	Jobb kezét Romeo fejére téve mintegy megáldja, majd kimegy.	

Tasi József két könyve József Attiláról

József Attila és a Bartha Miklós Társaság; József Attila könyvtára

Megkésétt, de mégis jókor érkezett igazságtétel ez a két könyv. A szakmai köztisztletnek örvendő, *másokat* önzetlenül segítő-menedzselő, ügyszeretetéről elhíresült Tasi Józsefnek végre módja nyílt rá, hogy kötetekbe rendezze József Attilával foglalkozó *saját* tanulmányai legjavát. Ezek a most könyvekké formált írások, illetve előzményeik jórészt Tasi 1970-es években folytatott intenzív kutatásainak eredményei, a nyolcvanas évek elejére már kötetre készen álltak, de – miként a szerző az egyik utószóban szemérmesen vall róla – az egyéni sors és a más irányú munka egy évtizedes kihagyást okozott. Csak most – igaz: a szöveg egy részét felrészítve és a kilencvenes évek első felének tudományos hozadékát beledolgozva – láthatott napvilágot a *József Attila és a Bartha Miklós Társaság* című kismonográfia az ungvári Galéria Kiadó és a budapesti Ecriture Kft. jóvoltából (Bp., 1995), a *József Attila könyvtára* címet viselő tanulmánykötet pedig az Ecriture Kiadó gondozásában (Bp., 1996).

Tudománytörténetileg paradox helyzet és műfaj. Hogy stílszerűen József Attila szóképét idézzem: évtizedek szövegei *torlódtak össze* a szövegek hivatásos kutatójának és analitikusának nyilvános műhelyében. Helyenként még másfél-két évtizeddel ezelőtti stílusfordulatok és minősítések – 1995-ös és 1996-os évszámmal ellátva; másutt viszont már a legújabb József Attila-kutatások, a készülő prózai kritikai kiadás kéziratos anyagának „előismerete”. Eldugott, kis példányszámban megjelenő szakfolyóiratok hasábjain egy-másfél évtizede publikált tanulmányok monografikus formában mai dátummal; miközben e könyvek több adat- és összefüggés-feltáró eredménye nemcsak hogy 10–15 éve ismert, de (idézett vagy idézetlen formában) be is épült a szakmai köztudatba, a József Attilával foglalkozó – ám a Tasiénál „fürgébb” megjelenésű – munkákba.

Elegendő csak néhány példát idézni erre az „időzavarra”. Az *Ákácokhoz* című vers két változatát 1980-ban a szegedi Tiszatájban hasonlította össze Tasi József találó elemzése, olyannyira érvényesen, hogy Szabolcsi Miklós 1992-es kiadású *Kemény a menny* című monográfiájában korrektül, szó szerint idézi is. Tasiénak a Bartha Miklós Társaságról és József Attila e mozgalommal kialakult viszonyáról szóló kutatásait összefoglaló kéziratai lassan egy évtizede szintén irodalomtörténeti közkinccsel alkotnak – egyfajta tudományos szamizdatként. Méghozzá olyan mértékben, hogy a *Tanulmányok és cikkek 1923–1930* című prózai kritikai kiadás (a szövegeket szerkesztette: Horváth Iván, Osiris Kiadó, Bp., 1995) társkötetébe, a *Magyarázatokba* (Tverdota György munkája) már részletesen, gyakran bősz idézetek formájában be is vannak dolgozva Tasi adatai, az általa fellelt dokumentumok és felismert összefüggések, illetve az ő műhelyében megfogalmazott elemzések. Hasonló a helyzet a Babits és József Attila viszonyára, a *Tárgyi kritikai tanulmány*, vagyis a Babits elleni pamflet háttérére, körülményeire vonatkozó bravúros nyomozással: ennek az 1983-ban lezárt, s annak idején publikált kitűnő tanulmánynak a felismerései szintén beépültek Szabolcsi már említett monográfiájába és a prózai kiadásba;

mostani újraközlése feltétlenül indokolt, de a bennfentes olvasó számára már nélkülözi az újdonság varázsát. Egyszerre lehet örömteli s keserű elégtétel ez az időzavar az *altruista filológus* számára. Van példa ugyanakkor alapos továbbírásra: a második könyv címadó írása, a *József Attila könyvtára* például eredetileg annotált könyvjegyzéknek készült 1976-ban; húsz évvel később, mára viszont rengeteg új adattal és szövegösszehasonlítással bővülve, filológiai és textológiai jellegű, de eszme- és művelődéstörténeti tanulságokat is bőségesen hordozó munkává szélesedett.

*

Tasi kutatói alkata és megközelítésmódja elsősorban filológiai, életrajzi és intézménytörténeti orientációjú. Mindenekelőtt a dokumentumok, az események, a nyomtatott és kéziratos szövegek, a kortörténeti, illetve az irodalomszociológiai közeg érdeklik, ezek feltárásában, kutatásában, értelmezésében mozog otthonosan. Ha az irodalomtudományon belüli kutatási témák és módszerek között nem erőltetünk valamiféle mesterséges hierarchiát (s miért is tennénk), akkor ennek a megközelítésnek az alkatnak is meg kell adjuk az emi-nens tiszteletet. Annál is inkább, mivel az utóbbi években – a műközpontú, a poétikai és hermeneutikai módszerek jogos előtérbe kerülésével egyidejűleg – esetenként a vállon vergető „modern” és „posztmodern” lekezelés, a „segédtudománnyá” lefokozás szakmai hangulata is övezni kezdte ezt a hagyományosnak tetsző irodalomtörténeti vállalkozókedvet, illetve az ilyen munkába fektetett roppant energiát. Méltatlanul és indokolatlanul.

Kétségtelen, hogy ez a kutatási megközelítés, illetve Tasi könyve nem lép fel átfogó s főleg nem szintetikus *irodalom-, eszme- és mentalitástörténet-írási* igénnyel. Talán olyankor sem él az ez irányba mutató lehetséges következtetések végiggondolásával és kimondásával, amikor pedig ez magától értetődő, sőt csábító lenne. Számos verselemzés „befejezetlenségén” túl elmarad például a költő és a Bartha Miklós Társaság hullámmzó kapcsolatának, vagyis a kisonográfia címadó témájának az összefoglaló minősítése, illetve a mozgalom- és irodalomszociológiai, továbbá a gondolkodás- és költészettörténeti kontextusba való szerves beágyazása. Hasonlóképpen hiányérzetet kelt a József Attila és Illyés Gyula közötti kapcsolat meglehetősen kényes történetének narratívája is, jöllehet tiszteletre méltó a megfogalmazás tárgyias higgadsága, és érthető az óvatosság is az Illyés-hagyaték zártsága és az örökösök érzékenysége miatt.

De minek is olyasmit számon kérni valakin, illetve művén, amire nem vállalkozott? Méltassuk érdeme szerint inkább azt, amit a célul kitűzött feladatból teljesített, amivel hozzájárult a költő több irodalmi-művészeti kapcsolatára, illetve az 1920-as évek második felének népi orientációjú politikai és diákmozgalmaira vonatkozó ismereteink bővüléséhez. Nos, e tekintetben úttörő jelentőségűek Tasi József kutatásai, még ha eredményei a mostani publikálás, illetve újr olvasás révén – a már említett szövegtorlódás és időrendzavar okán – nem hatnak is mindig reveláló erővel. Az *irodalomtörténeti szociometria* az ő igazi kutatói terepe; az emberi, irodalomközéleti, szerelmi, mozgalmi, filológiai kapcsolatok szövevényének átvilágítója és szívós felgöngyölítője. Nem az öncélú, lélektelen életrajziség, nem is az aktualizálható vagy éppen piacosítható intimitások izgatják, hanem az irodalmi műveket és viszonyokat motiváló, generáló összefüggések. Ha az esztétikai, poétikai elemzések, az irodalomtörténeti értéktételezések és folyamatrajzok felől mindez „segédtudománnyak” tetszik is, aligha utalható a szakma cselédszobájába vagy hátsó lépcsőházába.

*

Tasi József – mindenekelőtt – végre szisztematikusan és filológiailag megbízhatóan feltárta az egyébként gyakran emlegetett Bartha Miklós Társaság történetét, ennek a részben generációs, részben ideológiai szerveződésű értelmiségi mozgalomnak a belső és külső történetét. Levelezéseket és titkosrendőrségi iratokat, korabeli publikációkat és kéziratos memoárokat egyaránt alaposan használ s idéz első könyvében. Különösen érdekes a Társaság gyakran távol lévő tekintélyes elnökének, Asztalos Miklós történésznek a forrásértékű kéziratos memoárja, illetve a másik kulcsfigura, a szélsőjobboldali politika újtát választó Szász Béla publikációs munkássága. Tasi többnyire nem ítélkezik, hanem beszélteti a szövegeket, plasztikusan bemutatja az eseményeket és a pályákat; így eleven portrékat kapunk – az említettek mellett – a kor olyan markáns egyéniségeiről is, mint Fábán Dániel doktor, akinek röpirat-fogalmazványát József Attila „stilizálta át” (*Ki a faluba*), továbbá Könyves-Tóth Kálmán és Szathmári Sándor.

A Balogh Edgár visszaemlékezéseiben is gyakran szóba kerülő 1928-as *Ady-röpirat* és Ady-ünnepségek, továbbá az 1930-as megemlékezés történetét; a Zsolt Béla gerjesztette, Kosztolányi elindította Ady-vitát (*A Toll*), a kisebbségi, a nemzedéki, az egyetemista, a falukutató- és folklór-orientációk sajátos összefonódását; a Bartha Miklós Társaság belső életét, jobb- és baloldali irányvételét, vezetési válságait, szakadásait és szakmai munkáját egyaránt alapos – jórészt az éppen általa fellelt s közölt – dokumentáció kíséretében mutatja be Tasi. Egyértelműen bebizonyítja, hogy József Attila kétszer, 1928 szeptembere és 1930. október 31-e, valamint 1932 februárja és 1933 tavasza között volt tagja a Társaságnak. A szervezet működése 1933 tavaszától 1936 decemberéig szünetelt is, tehát a költő másodszor nem lépett ki belőle. Ebben az időszakban a költőt már egyértelműen radikális proletárszocialista elkötelezettség jellemezte, annál is inkább, mivel 1930 ősze óta tagja volt az illegális kommunista pártnak (ez a szervezeti, politikai kötődés 1933 végéig, 1934 elejéig tartott). A Társaság történetének szerves része a *Halálbüntetés Ellenés Szövetsége* és röpirat (1932) története is, amelynek nem egy dokumentumát szintén Tasi József ásta elő, s ő tudta érzékletesen rekonstruálni is az antistatáriális mozgalom küzdelmeit és perszonális körét.

József Attilának a Bartha Miklós Társasághoz fűződő kapcsolatát tükröző-kifejező verseit és prózai írásait elsősorban szintén filológiailag, továbbá esztétörténeti, életrajzi, illetve hatástörténeti kontextusuk feltárásával elemzi, hadd utaljak az *Új Magyar Föld és – néptelen szavak*, az *Ákácokhoz*, a *Magyar Mű és Labanc Szemle*, az *Ady emlékezete*, a *Ki a faluba* és a *Kispolgár* analízisére, amelyek tanulságai – utaltam már rá – azóta beépültek a József Attila-textológia, legújabbban pedig a kritikai kiadások bizonyító és értelmező dokumentációjába.

Az 1996-ban publikált másik Tasi-könyv, a tanulmánykötet legátfogóbb írásai a József Attila-szociometriának inkább az „ellenkező” szárnyára, a liberális és a baloldali körökkel kialakult viszonyrendszer övezetére vetnek fényt. Több mint húsz éve, 1976-ban írta a *József Attila és a Korunk* című tanulmányt, amely annak idején okkal keltett nagy figyelmet a *Petőfi Irodalmi Múzeum* jubileumi Korunk-konferenciáján. Annál nagyobb – s nem az egyetlen ilyen jellegű – szerkesztési gondatlanságra vall, hogy ha már nem frissítette is fel e munka adatait, nincs is megemlítve e színvonalas konferencia anyagának kötetbeli kiadása (*50 éves a Korunk*, szerk. Kabdebó Lóránt, Bp., 1977), amelyről egyébként az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* (II. kötet 1103.1.) sem tud.

A *Babits*, *Zsolt Béla*, *Hatvany* és *József Attila* című tanulmány lefegyverző nyomozati eredményeiről már szoltam: a filológiai, életrajzi, irodalomszociológiai közeg, az emberi

vonzások és választások bemutatása különösen megrendítő, sőt „tanulságos” olvasmánnyá avatja ezt a látszólag pusztán adatfeltáró írást. Az Ady-kultusszal való nemzedéki „leszámolás”, a Babits intézményesülő Nyugat-vezérségével szembeni generációs és radikális irodalompolitikai szervezkedés, az Illyés- és Németh László-féltékenység, a mások (Ignotus, Hatvany) személyes sérelmeit is interiorizáló, „apakereső” József Attila átvállaló-törlesztő indulatai nemcsak a Babits kötetét dekonstruáló pamflet születésére és körülményeire világítanak rá. Bepillantást engednek a „nagyokat”, még az egy táboron belülieket is gyakran jellemző szélsőséges elfogultságok, sérelem-okozások és -elszenvedések tragikusan maradandó, szinte örök tipológiájába is.

Ami József Attila saját tulajdonú és használatú könyveit illeti, minden hivatkozást, utalást, kortársi-baráti emlékezést gondosan felhasználván a „katalogizáláshoz”, Tasi öt csoportba rendezi a költő egykor volt valódi és virtuális könyvtárát: (1) a nevével megjelölt, (2) a neki diktált, (3) az általa recenzeált, (4) a bizonyíthatóan tulajdonában volt s (5) végül az övének mondott könyvek osztályába. Aligha kell bizonygatni az Irodalomtörténet olvasóinak, hogy milyen fontos eszme- és kultúrhistoriai, mentalitás- és hatástörténeti, nem utolsósorban pedig filológiai-textológiai konzekvenciák adódnak az írók könyvtárainak elemzéséből – s korántsem csak a régmúltat (hadd utaljak csak a költő Zrínyi Miklós könyvtárára), hanem a XX. századot illetően is. Az összes következtetés levonása természetesen nem feltétlenül Tasi József feladata, de ő maga is megfogalmaz néhányat. Részletesen kimutatja továbbá, hogy mely mondatokat, bekezdéseket húzta alá, jelölte meg s látta el megjegyzéseivel a költő Karl Marx *A tőke* című könyvének 1921-es magyar nyelvű bécsi kiadásában. József Attila láthatólag roppant szisztematikusan olvasott és jegyzetelt, erre vall, hogy az első kötet tartalomjegyzékének hibás lapszámozását például áthúzta, s gondosan melléjük írta a helyeset.

Érdemes mindehhez azt is hozzátenni: igen gazdag és többnyelvű filozófiai, társadalomtudományi, politikai irodalom volt – lehetett – József Attila birtokában. Ahogy az 1930 előtti évek művészetelméleti írásaira döntő hatással volt – miként Tverdota György és mások elemzései bizonyítják – Croce és Bergson munkássága, az 1930 utáni időszak prózai és lírai alkotásaiban egyértelműen kimutatható Marx, Mehring, Kautsky, Plechanov, Lenin, Rickert, Max Weber, Wundt, Freud, továbbá a finnugor nyelvtudomány, etnográfia és folklorisztika alapműveinek stb. termékenyítő hatása.

A József Attila-könyvtár Tasi-féle „katalogusának” ismeretében mindenesetre új távlat nyílik a költő eszmetörténeti aurájának és kreatív gondolkodói-költői alkatának további vizsgálatához. Komoly kihívás ez e sorok írója számára is. A József Attila liberális-baloldali szellemi körével, kapcsolataival foglalkozó értelmezési kísérleteimet (legutóbb: *József Attila és liberális barátai* = A. P., *Torlódó múlt*, Bp., 1995, 192–213) Tasi most publikált, illetve újraközölt tanulmányainak eredményeivel is ki lehetne egészítenem, önkritikusan tovább kellene fejlesztenem – mind a Hatvany Lajos-reláció, mind a Max Weber-olvasás, mind pedig általában a költőnek a liberális és a marxista gondolkodókkal való találkozása, pontosabban e teoretikusok és politikai írók eszmevilágának József Attilán belüli ütköztetése vonatkozásában. Tasi könyveit tanulmányozva, illetve a *Válogatott levelezést* (szerk. Fehér Erzsébet, Bp., 1976) újra átböngészve fedeztem fel, hogy Mónus Illésről szóló könyvemben (*Kortársunk, Mónus Illés*, Bp., 1992) nem utaltam egy, a szociáldemokrata politikuskok és József Attila kapcsolatát megvilágító összefüggésre: Mónus Illés feleségének, az MSZDP parlamenti frakciója titkárságán dolgozó Koronya Jolánnak a költőhöz 1932. október 17-én írott levelére. A levél ugyan a fordító és folklorista Vikár Béla üzenetét

közvetíti József Attilának, de feltételezi a Mónus Illés, Koronya Jolán, Száva István (a neves szociáldemokrata újságíró), illetve a költő közötti 1932-es intenzív kapcsolatot, amelyet más – Mónus-könyvemben idézett – adatok (például Erdei István visszaemlékezése és korabeli írása) is valószínűsítettek.

Hosszú ideig övezte szemérmes hallgatás – főleg a szélesebb nyilvánosságban – József Attila „kényes”, „problematis” pályaszakaszát, az Előőrs című lapban való szereplés, illetve a Bartha Miklós Társasághoz kötődés szabódezsős periódusát. Megélhettük a folklór-vonzalmú, a népies, a „faji” József Attila mentegetését, illetve szektás vagy urbánus vagy lételméleti előjelű megleckéztetését, miként egyik vagy másik korszakának, álláspontjának aktualizáló felmagasztosítását is. Az 1980-as évek második felétől meg-, sőt magából szinte kiforduló világ irodalmi, szellemi, politikai kihívásai, természetes és gerjesztett „hívószavai” azután új élménykörbe s interpretációs aurába vonták József Attilának ezt a korszakát is, egyszerre rázván le korábbi tabukat, engedvén publikálni „kompromittáló” szövegeket, de egyúttal csábító alkalmakat teremtve az életmű tudománytalanul historizáló újraértelmezése számára is.

Bár Tasi József – igényes kutatóként – eleve távol tartja magától ezeket az „időszerű” szempontokat, szigorú tényfeltáró módszere, a dokumentumokat beszélgető filológusi becsületessége immanensen is a tudományosság komolyan vételét képviseli s példázza. Egyértelművé teszi s József Attila pályájával is bizonyítja, hogy a népi írói mozgalom fogantatásának és kihordásának ebben a „preesztétikai” és „preideológiai” szakaszában döntő szerepet játszott a *nemzedéki*, a *kisebbségi*, a *fiatal értelmiségi és a földproblematika*, a *folklór iránti érdeklődés*, a *Szabó Dezső ihlette radikális parasztorientáció és fajszemlélet*. Ebben az eszmei-kulturális-politikai kavargásban – ott és akkor – még nem váltak el tisztán a hagyományos vagy modern értelemben vett világnézeti és politikai áramlatok.

Nemcsak arról van szó, hogy József Attila később meghaladta, hogy művészi-poétikai vonatkozásban és teoretikusan kritikailag integrálta e korszak népiességét, miként ezt a teleológiai-lineáris konstrukciójú eszmei pályaképek iránti (e sorok íróját egy ideig belsőleg szintén motiváló) igény sugallta. Bár e „kritikai meghaladás” részben igaz, elegendő csak a Szép Szó-időszak írásaira (például *Van-e szociológiai indoklottsága az új népies iránynak?*) és József Attila „kései” lírájára (*Hazám* stb.) utalni, legalább annyira fontos, hogy tárgyilagosan lássuk: a húszas évek végének, a harmincas évek elejének tektonikus gazdasági, politikai, szellemi mozgásai, válságai és válságból kiutat kereső utópiái egy sajátos, *ősködszerű, radikális szellemű, generációs felhangú plebejus-antikapitalista élménykört* gerjesztettek. Ebben az ősködben egy ideig összeegyeztethetőnek tűnt fel a népiesség és a polgári radikalizmus, a szocialista baloldal és a liberalizmus iránti vonzalom. S ebben a gomolygásban például Oláh György *Hárommillió koldusának* felrázó indulatú igazságtartalmait, illetve ezek termékenyítő baloldali hatását az sem kérdőjelezheti meg, hogy szélsőjobboldalivá lett megfogalmazójuk kicsoda, milyen színvonalú és arculatú politika-publicista volt, s miféle életveszélyes távlatokkal és érveléssel varrta össze igazságtartalmait. Mint ahogy az „irodalomközéleti szociometria” tanulságai szerint „a pártfogóm ellenfele az én ellenfelem”, illetve „az ellenségem ellensége a barátom” *szociálpszichológiai* szindrómájától nem voltak mentesek a kor jelentős alkotói, még a legnagyobb formátumok sem.

Ebből a néhány éves eszmei-érzelmi-politikai kavalkádból azután hamarosan sokfelé nyíltak és ágaztak el utak. Akkor már – főleg 1933-at, Hitler uralomra jutását, a *Mein Kampf* rémálmas terve életbe léptetésének megkezdését követően – tisztábban elkülönül-

hettek (el kellett hogy különüljenek) a humanista és az antihumanista, a nemzeti és a sovén, a népi és a völkisch tendenciák, vagyis a bal- és a jobboldali radikalizmus. A Szabó Dezső-i indíttatás is szétroptította s polarizálta a harmincas évek fiatal értelmiségét: volt, akit a rasszista-antiszemita szélsőjobboldaliság, volt, akit a szociografikus valóságírodalom, s volt, akit a marxista baloldaliság irányába. Lengyel András írja a Tasi-kismonográfiát méltató írásában: „...a Bartha Miklós Társaság a meglehetősen összekuszálódott magyar eszmetörténet egyik váltóállító pillanatának a gondolatok formálódását tükröző, meghatározó intézménye volt. Benne, szervezeti keretei között zajlott le az az orientációváltás, amely radikálisan átalakította az ellenforradalom viszonyai között eszmélő értelmiségi fiatalság ún. nem-zsidó csoportjainak orientációját” (Élet és Irodalom, 1995. dec. 1.). A megfogalmazás találó, de a kört még tágabbra húznám: bizony még a zsidó származású értelmiségi fiatalságra is tudott pozitívan hatni Szabó Dezső (ha nem is antiszemizmussal, de kurzusellenes radikalizmusával és a földkérdést középontba helyező érzékenységgel), legyen elegendő Fejtő Ferenc életrajzának tényeit, pályájának tanulságait, illetve visszaemlékezéseit idézni.

Az eszmék és értékek furcsa korabeli ősködére és váltógazdálkodására jellemző, hogy az avantgarde és baloldali orientációjú Raith Tivadar a turáni-szláv-magyar parasztállam koncepciójának hívévé szegődött, s ezzel is hatott Fábián Dánielre és József Attilára. Az antikapitalista, antiliberális indulat és a személyes sérelmek (Vágó Márta-ügy stb.) ugyanakkor József Attilából is kihoztak néhány antiszemita felhangú – ha nem is lényegű – megfogalmazást, Szabolcsi Miklós elemzi ezt árnyaltan *Kemény a menny* című monográfiájában. Mussolini tekintélyuralmi „kísérlete” pedig nemcsak a konzervatív reformer kurzuspolitikus, a kultuszminiszter Klebelsberg Kuno gróf számára jelentett pozitív példát a húszas években, hanem a plebejus indulatú, Klebelsberg-ellenes, fiatal „barthás” értelmiségiek számára is. Tasi legfrissebb, 1995-ben kelt, Illyés és József Attila viszonyát elemző írása említi, hogy Illyés (viszont) 1930-ban a Magyar Nemzeti Szocialista Párt tagja volt.

Mentegetem, illetve súlytalanítom a szélsőjobboldali vagy akárcsak a plebejus faji radikalizmus veszélyességét? Szó sincs róla. De tény: ott és akkor, egy történelmi pillanatban nehéz lehetett tisztán látni. A politikai, eszmei alternativitás mezője még felettébb széles volt, a weimarizálódás tapasztalatai sokkolóan hatottak, sőt maga a „fasiszmus”, a „nemzeti szocializmus”, a „faji radikalizmus” szintén többfélét jelentett; még a német fasiszta mozgalmakon belül is voltak jelentős hangsúlykülönbségek. Hogy mennyire érzékeny kérdés ez, jól mutatja József Attila kéziratban maradt s nemrég előkerült cikke, *A nemzeti szocializmus...* című írás, amelyről a nyilvánosság előtt Horváth Iván adott először hírt Varga Lajos Márton kérdéseire válaszoló interjújában (*Népszabadság*, 1995. ápr. 8.), s amely szöveg feltételezhetően hamarosan napvilágot fog látni – bizonyosan újabb fejtörést, illetve értelmezési, filológiai, kronológiai vitákat gerjesztve. (Az első alapos értelmezési kísérlet Lengyel András tollából *József Attila „nemzeti szocialista” epizódjáról* címmel a kecskeméti Forrás 1995/7. számában jelent meg; tud róla, idézi Tasi József 1996-os tanulmánykötete is: a 185–186. lapokon.) Mindenesetre az új József Attila-textológia fényében korántsem csak a költő művészetbölcseleti, esztétikai írásai és töredékei, hanem a faji és a nemzeti kérdéstről formálódó-alakuló álláspontjai is korszerű értelmezést tesznek lehetővé és szükségessé. S talán abban is reménykedhetünk, hogy még mindig vannak lappangó kéziratok; például a Bartha Miklós Társaság előadás-sorozatán belül tervezett,

de elmaradt egyik József Attila-előadás (*Van-e nemzeti kultúra?*, 1930 ősze – vö. Tasi kismonográfiájának 170. lapjával) vázlata is előkerülhet, ha egyáltalán készült ilyen.

Nem ennek a könyvismertetésnek az illetékessége újratárgyalni József Attila eszmei-politikai arculatának vitakérdéseit, még kevésbé valamiféle új fejlődésrajzot fölvázolni. Erre egyébként is csak a prózai kritikái kiadás második, „1930 utáni” részének megjelenése után nyílik elvi lehetőség. Azt azonban már ma is látni, hogy ha összetettebb, ha élesebb hangsúlyváltásoktól tagoltabb is a költő gondolkodói pályája, ha szokatlan *egyidejűségek* és váratlan *egymásutániságok* bonyolítják is az eddig sem „problémátlan” eszmetörténeti, mentalitástörténeti rekonstrukciót, József Attilát azért alapvetően mégis a tágan értett baloldali-szocialista gondolatrendszer és a plebejus társadalmi indulat ihlette *egész pályáján*.

Lengyel András, *a költő gondolkodói alkatáról* írván érzékenyen mutatta ki legújabban, hogy a „váltások” mélyén nemcsak politikai, életrajzi és érzelmi kihívások, szorítások hatnak a kemény determináció erejével, hanem egy roppant izgalmas egyénlélektani és bölcséleti útkeresés is (*Az „elrejtőzött világegész” keresése*, Forrás, 1995/4. sz.). Tverdota György eredetileg 1988-ban íródott, *József Attila szocializmus-képe* című tanulmánya (*Literatura*, 1987–1988, 1–2. sz., 98–107) ugyanakkor ma, 8 év múltán is lényegében helytállóan rögzíti, hogy minden „cikcakk” ellenére József Attila egész pályáján baloldali volt: „a rendszerrel szemben baloldali, radikális, szocialista ellenzékiesség tehát 1923–1937 között megszakítás nélkül jelen volt és túlnyomórészt döntő szerepet játszott gondolkodásában” (*Mítosz és utópia. Irodalom- és eszmetörténeti tanulmányok*, szerk. Illés László–József Farkas, Bp., 1995, 185). Hadd tegyem hozzá: az 1934-es időszakig radikálisan antikapitalista, liberalizmusellenes éllel; 1934-től azonban – a „humanizáló marxista” orientációval összefüggésben – a liberalizmus értékeit is mind szervezesebben elsajátító, azokat a modern baloldaliságba kritikailag integráló világgép jégében.

*

Térjünk azonban vissza a könyvismertetés szűkebb tárgyához. Nem eszme-, politika- és mentalitástörténeti, hanem tényfeltáró, filológiai megközelítés jellemzi Tasi könyveit. A tények makacs dolgok, „vitatkozni” rajtuk aligha lehet, „legföljebb” – ami persze nem kevés – a bizonyítékok súlyáról, illetve a tények értelmezéséről. Tasi József példás alaposságú könyveivel kapcsolatban alig van mit kritikailag szóvá tenni. Legföljebb talán azt, hogy a – másodikként megjelent – tanulmánykötet írásai túlságosan is hullámzó színvonalúak és eltérő mélységűek, számos filológiai kiegészítés maradt el (egyebek mellett az első közlések „helyszínéé” is). A könyv főcímének (*József Attila könyvtára*) előfejként való ismétlése 231 oldalon keresztül – az egyes tanulmányok címei helyett – pedig több, mint szerkesztői figyelmetlenség.

A könyvek némelyik alapszövegének 10–15 éves életkora olykor feltűnően érződik egyes minősítéseken és megfogalmazáson, ez utánközlő jellegű tematikus szerzői tanulmánykötetnél érthető, de „új” monográfiaként, a Bartha Miklós Társaságról szóló könyvecskében bizony zavaró. Mindenesetre aligha indokolt leegyszerűsítő igazságtalansággal „Klebelsberg Kuno hírhedt kultúrfőlény-elméletét” emlegetni (27), ha persze elfogadhatatlan lenne a gróf neokonzervatív apologetikája is. Jómagam nem bélyegeznék minden antiszemita felhangú megfogalmazást eleve „szélsőjobboldali alapállású”-nak (47), jóllehet van erős kapcsolat a két „szellemiség” között. A területi revízió korabeli felvetését is sokoldalúbban kell látnunk, hiszen a korabeli hazai liberális demokrata és szociál-

demokrata áramlatok soraiban is „legitim” gondolat volt, bár egészen más távlattal (és alapvetően demokratikus belpolitikai tartalommal), mint a hivatalos úri Magyarország propagandája esetében vagy a húszas–harmincas évtizedforduló radikális kisebbségi és hazai fiatal értelmiségének soraiban. A korabeli Szabó Dezső-hatást szintén plurálisabbnak, termékenyebbnek, alternatívabbnak érzem a Tasi József által ábrázoltnál. E tekintetben – egyebek mellett – Király István kései Szabó Dezső-tanulmányaira utalok (lásd Király *Útkeresések* című 1989-es könyvét), még ha nem érzem is minden vonatkozásban meggyőzőnek a néhai tudós 1980-as évek második felében kelt vitáirásainak érveit, illetve konklúzióit.

Nem véletlenül – s még kevésbé önkényesen – említem itt Király István nevét. Tasi József egy szokatlanul tisztességes – a fél évtizede tartó hallgatást megtörő – gesztussal „*Király István emlékének*” ajánlotta első könyvét. 1995-ben, egyáltalán: a kilencvenes évek első felében ez szinte tudományetikai tettek számít.

Kérdés, hogy 1996-ban Király István születésének 75. évfordulója old-e, oldott-e valamit a vele kapcsolatos görcsökön és előítéleteken (nem a szakmai bírálatra és meghaladásra gondolok, az magától értetődően szükségszerű), illetve marad a „tudományos” érvelésű címkézés és/vagy hallgatás, valamint a zszurnalista-kisajátító „nemzeti-népi” védelmezés furcsa kettőssége. Tasi József mindenesetre nemcsak a dedikációval, hanem filológusi becsületességével, tényítiszteletével is méltó módon idézte mestere emlékét. (Ecriture–Galéra, Bp., 1995; Ecriture, Bp., 1996)

AGÁRDI PÉTER

Dérytól, Déryről

A nyolcvanas évek elején – lehet, hogy ezt még a kitűnő Déry-filológus, Botka Ferenc sem tudja – Milan Kundera, emigráns cseh író felkereste a párizsi magyar kolónia jeleseit, köztük kollégáját a Felsőfokú Társadalomtudományi Főiskolán, Kende Pétert, hogy kifaggassa Déry Tiborról. Kundera ugyanis előadás-sorozatát tervezett az általa világszínvonalú írónak tartott Déry munkásságáról. Hogy Kundera mit és mennyit olvasott Dérytől, érdemes volna megkérdezni tőle, mint azt is, hogy valóban megtartotta-e a kurzust, azt azonban tudom, Kende Péter szíves közléséből, nagyon csalódott volt, hogy az akkor pár esztendeje halott író honfitársai kisebbre értékelik, mint ő.

Hogy Déry világirodalmi nagyságú író vagy sem, nem könnyű kérdés, és semmiképpen nem ennek a centenáriumi könyveket számba vevő recenzióknak feladata tisztázni. Hogy mégis ez az indító gondolat, arra maga az egyik könyv kínál alkalmat. Botka Ferenc, aki minden bizonnyal a Déryről legtöbbet tudó filológus, visszafogottan jegyzi meg Déry és a Fischer Verlag kapcsolatát feltáró forrástanulmányában, hogy „Déry neve és munkássága nem alkotásai művészi értéke miatt vált világszerte ismertté. Személyére az 1956-os politikai szereplése, egészen pontosan 1957. áprilisi letartóztatása, majd az év november 13-án történt elítélése és börtönbüntetése irányította a nemzetközi hírügynökségek figyelmét. Amihez természetesen hamarosan csatlakozott a külföldi írókollégák [...] tiltakozó mozgalma.” Valóban impozáns a névsor, kik álltak ki a Déry nevével jelzett íróper veszélyeztetéjiért. Többek között Camus, du Gard, T. S. Eliot, Moravia, Maugham, Mauriac,

Sartre. Biztosan többen voltak köztük azok, akik egy sort sem ismertek Dérytől, mint azok, akik olvasták. Bár 1956 novemberében a *Les Lettres Nouvelles* oldalain olvashatták franciául Déry egyik leghíresebb és legszebb novelláját, a *Szerelem* címűt. Ezt az információt a Fejtő Ferencsel készült interjúból tudjuk, melynek készítője szintén Botka Ferenc. A még élő kortársakat faggató beszélgetés-sorozat Botka a kilencvenes évek elején rögzítette. Nem tudta így kikérdezni a koronatanúk, illetve a kulcsfigurák közül Illyés Gyulát, Németh Lászlót, Vas Istvánt. Nem kérdezhetette meg az 1991-ben meghalt kultúrpolitikust, Aczél Györgyöt sem, aki sokak szemében Déry megrontója, élete utolsó tizenhét évének befolyásolója.

Igen, valóban feltűnő, bár nem meglepő, hiszen az utolsó néhány év figyelmének, érdeklődésének természetét jelzi, mennyien foglalkoznak Déry és Aczél személyes kapcsolatával. De maga az életmű is alkalmas az Európa-szerete elhalványodó kérdés, az értelmiség és szocializmus viszonyának dokumentálására. Réz Pál a vele folytatott beszélgetésben a Déry iránti érdeklődés lanyhulásának egyik okát éppen ebben az irodalmon kívüli változásban látja. De szükségszerű is, mondja Réz, hogy az író halála után a purgatóriumba kerüljön, s csak harminc–negyven–ötven év elteltével derül ki, hol a helye az irodalomban. Domokos Mátyás, noha válaszol az ilyen nem irodalmi jellegű kérdésekre, de lényegében kitér a politika és Déry kapcsolatát szoros összefüggésben értelmező vádak elől. Időben együtt, egyszerre jelentkező folyamatok között – a hetvenesztendős Déry írói munkássága gyengébb teljesítményeire utal Domokos – nem feltétlenül van kauzális kapcsolat. Nem arról van szó, hogy Déry, mert kiegyezett a hatalommal, rosszabb író lett. Hanem arról, hogy egy idős ember, aki már mindent reménytelennek tartott és már nem is értette a világot, kezdett rosszabb dolgokat írni. Hordalékokat, mint erre a publicisztikai sorozat Déry adta címe is utal. Tudta tehát Déry is, hogy más csinál már, de – mintha Kosztolányi tanácsa vezette volna – minden áldott nap írt, vagy próbált írni. A hordalékban persze sok kincs is rejtőzik, s nem egy példa van arra, hogy ezek a civilizációból en bloc kiábrándulást mutató pesszimista gondolatok is gondot okoztak a hatalomnak.

A centenáriumi emlékülés egyik érdekes, s ugyancsak nem szorosan irodalmi téma-választású előadása Déry és a Népszabadság „érdekházasságát” taglalja. Déry és a Kádár-korszak kapcsolatát az emlékezők közül szinte senki nem látja őszintének. Az érdekházasság kifejezés helyett Tamás István a frivolabb „alkalmi egyesülést” javasolja használni. Különbséget tesz a Népszabadság elődje és Déry kapcsolatában: a Szabad Nép és az író publikációs kapcsolatát kommunista meggyőződésből táplálkozó, Déry saját elhatározásából létrejött viszonynak látja, míg az utóbb kifejlődött kapcsolatot – így látta szemtanúként – a rideg kölcsönös érdek motiválta, és csakis az. A kapcsolathoz a Népszabadság mindenkorai főszerkesztőjének semmi köze nem volt, noha a posztal rendszerint együtt járt a Politikai Bizottsági tagság. Aczél György kérte Déryt arra, hogy írjon a lapba. S Déry elfogadta a hívást. Kölcsönösen legitimálták egymást. A napilap politikai védőernyő volt Déry feje fölött, s amellet az MSZMP újságja a legnagyobb példányszámú sajtóorgánium volt, évtizedeken át. Hogy mesterségesen volt az, ebből a szempontból most mellékes. Tamás István ott dolgozott a Népszabadságnál, és emellet Déryékkal is szívélyes balatoni barátságban volt. Rényi Péter ezért többször közvetítői, de pontosabb így mondani: kéziratszállítói szerepet kért tőle. Dokumentum érvényű az a néhány eset, melyet Tamás István emlékezete és magánarchívuma megőrzött. S ennek a magánarchívum szónak is fontos értéke van. Mert előadásához segítségül megkapta ugyan a Petőfi

Irodalmi Múzeumtól Déry és a Népszabadság levelezésének dokumentumait, ám ezek avatatlan kézben semmitmondó papírok csak. A korszak művészetpolitikájának sajátosága a szóbeliség volt. Informális eszközökkel dolgozott az irányítás, ezen az úton dőlt el útlevel, s más értelmiségi javak elosztása. Személyes találkozásokon próbálták meggyőzni az irányítók az alkotót egy-egy húzás szükségességéről. Csak a szavahihető szemtanúk vagy résztvevők tudnak információt szolgáltatni ezekről az esetekről, s ilyenből bizony nagyon kevés van. Az elmúlt negyven év könyvkiadói történetének megírása is ezért lehetetlenebb feladat, mint mondjuk a Singer és Wolfner levéltári kutatásokkal vagy levelezésekkel feltárható történetének rögzítése. Bár ma már nevetséges, de nem érdektelen, hogy egy olyan fordulat, mint az, hogy „minden háború gyalázat” – az egyik Déry-naplójegyzet kitétele – többnapos alkudozás tárgya volt. Több napon át telefonál-gatott, üzengetett pár ember, hogyan lehet a marxizmus-leninizmus háború-értelmezésével harmóniába simítani ezt az eretnek mondatot. S az idős író, megtapasztalva a messianisztikus mozgalmak erényeit és hibáit, nem beszélhetett iróniával a világmegváltó eszmékről általánosan, mert a kommunista pártok a hivatalos álláspont szerint az emberiség útmutatói.

Déry azt mondta egyszer Tamás Istvánnak, hacsak nem halunk meg elég fiatalon, időnként ellentmondásba kerülünk önmagunkkal. Ez a fordulat sem az irodalomra vonatkozott, hanem író és politika Déryt is mindig izgató kapcsolatára. A skála, ki hogyan ítélte meg Déry politikai szerepvállalását, annak folytonosságát vagy éppen illogikus és erkölcsi minősítést kiváltó voltát, igen széles. Vannak, akik elutasítják a kérdés erkölcsi fölvetését, s azt mondják, a mű számít. Van, aki ítélkezik, s hogy ítélkezése irodalmi kontextust is kapjon, drámát írt a problémáról. Eörsi István – *A kompromisszum* című darab szerzője – képviseli leghatározottabban, hogy Déry jellemét a politikus barát és a feleség rontották meg. S ennek alátámasztására az ő atyai mesterét, Lukács Györgyöt is idézi, aki azt mondta volna: „Szegény Tibort lábon veszik meg, mint a gabonát.” S hozzátesd híreszteléseket, amelyek vagy igazak vagy sem, Déryék életkörülményeiről, a kifizetődő kapcsolatokból fakadó kivételettségeiről. S bármennyire ellenünkre van az ilyen emlékezés, tény, hogy Déry sem volt kíméletesebb másokkal. Hiszen köztudott, hogy a *Vidám temetés* Gáspár Endre haldoklását idéző novella, s hogy az *Ítélet nincs* oldalain milyen kíméletlenül volt indiszkrét maga is. Kölcsönös a kegyetlenkedés, bár nem egymással szemben álló felek között. Déry oldalán áll a művek sokasága, Eörsié a túlélőnek felkínálkozó lehetőség. Az évfordulós könyvekben van még jócskán indiszkrécio. Tasi József például *A befejezetlen mondat* Krausz Évájának modelljét kutatja. Közli tanulmányában a Déryvel készíttette interjú részletét, amelyben mint filológiai nyomozati eredményt közli Déryvel, sejtí, tudja, hogy Nagy Etelről, Vas István feleségéről mintázta regényalakját. S még azt a passzust is közli, amelyben a vallatóra fogott Déry firtatja – ugyancsak beszédes utalással –, honnan, kitől szerezte Tasi az információt. A cinkos terelés sejteti, nem a teljes igazságról van szó, hanem arról a filológiai alapállásról, amely meg is akarja mutatni, hogy többet tud, mint sejtik, de meg akarja őrizni a diszkrét irodalomtörténész hitelét is.

De nemcsak politikai pikantériát hordoznak a könyvek, hanem magánéleteket is, még-hozzá jócskán. A kettő Déry harmadik feleségének, Bőbének az alakjában össze is fonódik. Mi volt a szerepe Déry politikai kiegyezésében, erről megoszlanak a vélemények. (Eörsi István a negatív szerep végletét képviseli, Vásárhelyi Miklós pedig azt, hogy Eörsi magatartása ugyancsak pszichológiai adalék a háritás technikájára nézvést: Eörsiben örök

tisztelet és csalódottság él Déryvel és Lukács Györggyel kapcsolatban. Egyszerre védi és bírálja őket, nagyrészt maga előtt. Vásárhelyi szerint mindkét nagyság, sőt Illyés és Németh László is, igazi politikusok voltak. A magánkapcsolataikban is. Hagyták, hadd csinálják az asszonyok, amit ők is akartak, de mégis óvakodtak tőle, hogy azt személyesen tegyék meg.)

A magánélet – mondjuk így – kitérését az évfordulóra megjelentetett *Három asszony* című kötet példázza. Déry Tibor levelezését olvashatjuk, a feleségek leveleivel egy kötetben. Örök vita, hol van a magánélet védendő határa. Bár a recenzens, aki maga is másodlagos műfajt művel, s művek, életek magyarázása kísérleteiből él, bevallja, megérti, ha valaki elhatározza: halála előtt el fogja égetni leveleit, iratait, hogy az mások prédája ne legyen. (Ahogy Déry második felesége, Oravec Paula is visszakérte férjétől a saját leveleit, s mai tudásunk szerint megsemmisítette őket, ahogy Botka Ferenc írja. Mondhatni erre, mint Botka Ferenc teszi, hogy sajnós, de jogát erre nem vonhatjuk kétségbe.) Nincs semmi rossz abban, amit Déry és asszonyai kapcsolatáról megtudunk, sőt, a művekhez is közelebb segít némely levélköteg. (Megmaradtak Déry levelei Oravec Paulához, s azok Déry tisztessége mellett szólnak. Válás után egy nagy szerelemben is segítőkész maradt, intézte volt felesége ügyeit, s annak kéziratait is szívesen olvasta, segítette tanácsokkal.) Mégis, az olvasó néha tapintatlannak érzi magát. S hogy érzése cifrább legyen, egy-egy levélen belül, egyszerre éli át a két ellentétes érzést: az örömet, hogy milyen dokumentumhoz jutott, s az idegenkedést, van-e joga a minden részletre kiterjedő kapcsolattörténethez. Déry és Kunsági Mária börtönlevelezéséből pontosan látszik a *Két asszony* forrásvidéke, élményi háttere, s a történészek számára is vannak a levélben rejtett információk a börtönviszonyokról, mégis a megszólítások és aláírások túlzó kedvességét olvasva vagy amikor a börtönbe küldött férfi betegségeiről olvasunk, támad bennünk némi szégyenkezés. Meglestünk valamit, amihez tulajdonképpen nincs közünk. De kétségtelen, hogy az elsöprő a levelek ereje. Az az érzészuhatag, ami normális körülmények között geil volna és hihetetlen, mert játszott, itt hiteles és szívszorító. A két ember levelenként többször biztosítja a másikat szerelméről, hűségéről és egészségéről. Déry felszólítja feleségét, hogy vigyázzon magára, adjon el mindent, hogy édesanyja, a házvezetőnőjük és a maga megélhetését biztosítsa, akár könyvtárát is, hálát és családi köteleket ígér a házvezetőnőnek, ha kitart mellettük, s szinte minden levélben bocsánatot kér feleségétől, amiért ezt a sorsot kell elviselnie. Későbbi, „kiegészítő” magatartásának itt a magyarázata, a gyökere. Közelebb a hetvenhez, felesége huszonöt évvel fiatalabb, és jó módban nőtt fel, s aki az érte elhagyott második feleség visszaemlékezése szerint is elvarázsolóan szép asszony. S aztán néhány hónap múltán Kunsági Mária kér bocsánatot, amiért hagyta játszani férjét. A szó Böbétől való. Azt írja, ő tisztán látta, mit kockáztat férje, de kényelemből és gyávaságból, a felelősségtől való félelmében nem mert szólni Dérynek. Izgalmas lélektani háritó-felmentő, felelősséget átvállaló kivetítések. Több, mint amennyi a börtönélmények novelláiba és a világhíres *Szerelem* című filmbe belefért.

Még egy politikai-pszichológiai epizódot kell felemlítenünk, visszatérve a Déryre emlékező interjúkötethez, ha már úgyis ezt a szempontot követtük végig. Ez a drámaíró után kiáltó részlet Méray Tibor emlékezésében található. Méray elmeséli, hogy 1955 elején Déry meghívta magához, s azt kérdezte: „Kérlek szépen, te, ugye, a szektás írók közé tartoztál, és most velünk vagy, a Nagy Imre-csoporttal. Én ennek örülök, de szeretném megkérdezni tőled, mi ment végbe benned, mennyire átélt a te változásod?” Méray azt mondja, soha nem kellett ilyen vizsgáztatáson keresztül mennie, sem itthon nem kérdezett

tőle ehhez hasonlót Illyés, Nagy Lajos, Veres Péter, sem az emigrációban Szabó Zoltán, Cs. Szabó, Fejtő, Kéthly Anna, Fenyő Miksa vagy Csicsery-Rónay István. Méray magyarázatot ad Dérynek, de közben magában ő is vizsgáztatta, számon kérte, miért lépett be a pártba, miért nem lépett ki belőle a disznóságok láttán, illetve hogy miért fogadta el a kegyeket a párttól. Vásárhelyi Miklós elevenít fel egy epizódot, amikor Kassák – aki ugyanolyan nagy öreg-kezdő viszonyban volt Déryvel, mint Déry az akkor induló fiatalokkal – azt mondta Dérynek, amikor az a politikai hibákról beszélt, hogy „Mit csodálkozik ezeken a kommunistákon, hát ezek ilyenek. Hányszor megmondtam már magának, meg a Nagy Lajos is mondta, maga nem figyelt oda, miközben Kossuth-díjat kapott.”

Sokaktól megkérdezi Botka, joggal, miként emlékeznek Lukács György és Déry barátságára. Mi lehetett a kötőerő kettejük viszonyában. Mert hogy nagyon mély kapocs volt köztük, azt az is bizonyítja, hogy Déry azt kérte a börtönből, ha elkerülhetetlen, hogy a mamának megmondják, a fia nem külföldön forgat, akkor Lukács felesége, Gertrud is ott legyen e közlésnél. Kettejük nagypolgári származásától való menekülésében lelhető fel talán a barátság genezise. Fejtő Ferenc – aki egyébként Illyés mellett a másik kritikusa volt 1938-ban a kéziratot *Befejezetlen mondat*nak – emlékeztetett interjújában arra, hogy a kommunista, de legalábbis „útitárs” Déry és Bálint György, sőt még Radnóti Miklós is hedonistának, polgárinak mondták az *Érzelmes utazás* világnézetét. Az a Déry, aki – noha ebben az időben már micisapkában járt – maga is polgári életmódot folytatott, s mint az életmódjára később visszaemlékezők egybehangzóan mondják, azt soha nem is adta fel. Lukács és Déry a szociális lelkiismerettől vezéreltetve találtak rá a kommunizmusra, s ugyancsak Fejtő utal rá, hogy Gide Oroszország-kritikáját a fordító Déry nem értékelte olyan radikálisan, mint a könyvről a Szép Szóban író Fejtő. Ahogyan Lukács sem tántorodott el világnézetétől a Szovjetunióban tapasztaltak, átéltek hatására. Kosáry Domokos emlékezése szerint – aki egy cellában ült Déryvel több hónapon keresztül – Déry kommunista volt ugyan, de nem volt fanatikus. Inkább ezoterikus. Réz Pál szerint Déry mint embert szerette Lukácsot, műveit talán nem is olvasta, s az is szinte biztos, hogy mint esztétát nem tartotta sokra. Lukács kapcsolata Déryvel a hivatás felől, legalábbis Nagy Péter szerint, őszintébb volt. Lukács számára Déry volt az öregkori Balázs Béla, emlékezik a *Feleletről* megjelenésekor pozitívan író irodalomtörténész. S úgy látja, lehetett Lukácsban némi irigység is Déryvel kapcsolatban, mert Déry „ki tudta élni egyéniségének azt az oldalát, amit Lukács soha nem engedett meg magának – saját dogmatikus meggyőződése miatt”. S ugyancsak Nagy Péter az, aki Déryt inkább Thomas Mann-i hatás alatt állónak látja, s nem Proustot emlegeti vele kapcsolatban. Felületesnek mondja ez utóbbi analógiát, mely pusztán a mondatok hosszúságán alapul, s nem tartalmi jegyeken.

Az évfordulós könyveknek van egy hatás- és motívumtörténeti szála, mely Déry nagyságát is hivatva van tisztázni. Patricia Moncorgé, a centenáriumi emlékülés egyik előadója részletesen elemzi Déry és a két háború közötti avantgarde színház kapcsolatát. Szellemi autonómiáról és ötletgazdagságról tanúskodik *Az óriáscsecsemő*, amely – mint kimutatja – Ivan Goll *Matuzsálemével*, G. Ribemont-Desseignes *A kés könnyei* című darabjával és Roger Vitrac *A szerelem rejtelmei* című színművével korrespondál. A szürrealizmushoz is vonzó Eörsi szintén azt mondja, ha a maga idejében bemutatják *Az óriáscsecsemőt*, az újítás érdeme nem Ionescóké generációjáé lett volna, hanem azé a Déryé, aki európai

szinten teremtette meg az abszurd drámát. Kétségkívül világirodalmi rangú írónak látja Déryt két német nyelvre fordítója, Eva Haldimann és Vajda Éva is.

Szorosan kapcsolható ehhez a szálhoz a Déry-motívumok eredetét és az író munkamódszerét feltáró tanulmányok és emlékezések sora. Faludy György és Ruffy Péter is riporterinek mondja Déry nyomolvasó ténykedését. Kelen Béla – Köpe Bálint „modellje” – elmesélte Botka Ferencnek, hányszor villamosozott ki hozzá Csepelre Déry, hogy életéről faggassa, s hogy még az angyalföldi Tizenhárom házba is el kellett vinnie, a hitelesség kedvéért. S azt is megtudjuk, Farkas Zénó alakjába Déry beleszólt Csók István életéből is epizódokat. Keresztury Dezső eleveníti fel – ő egy időben volt Déryvel Berlinben –, hogy Déry riportfotósként készített felvételeket a német fővárosban. A *Szemtől szembe* színhelyét is megfejtí, a Lunte nevezetű félig kocsmában, félig kávéházban s amellet „bolsi gyűlöhelyen” játszódik a kisregény néhány jelenete. Makk Károly elmondta, hogy Déry „egy rendőrnnyomozó könyörtelen alaposságával” mutatott meg neki és Várkonyi Zoltánnak minden részletet a *Simon Menyhért születése* helyszínén. Ettől fogva tudta Makk, hogy Déry egyértelműen realista író volt, s az is maradt haláláig, bármennyire kétségbe vonják is ezt némelyek. Amikor megmutatták Dérynek a *Szerelmem* musztereit, felháborodottan hívta fel telefonon a rendezőt, s kérte számon Töröcsik Marin Böbe derékig érő vastag vörös hajfonatát és Darvas Ivánon az ő kiszabaduláskori hatvankét kilóját. Fejtő Ferentől tudta meg Botka Ferenc, hogy a *Szemtől szembe* Germonjába nem túlzás belelátni József Attilát. Kosáry Domokos azt mesélte el, mennyit beszélgettek a cellában Déryvel a tömegszervező Szent Ambrusról, akit egyébként Kosáry nem sokra becsült.

Botka Ferenc külön kis kötetben adta ki saját filológiai nyomozásainak eredményeit. Felkutatta és meglátogatta azt a noderneyi szanatóriumot, ahol gyermekkorában Déry csonttuberkulózisát gyógyították. Elment a St. Gallen-i magániskolába, ahol Déry 1911-ben és 1912-ben tanult. Ezeknél a mikrofilológiai vizsgálódásoknál megint csak felötlök az olvasóban, mi is az irodalomtörténet, illetve a kritika tárgya. A mű vagy az írónak az irodalomtörténész és kritikus által kikövetkeztetett pozíciója, esetleg jelleme, tulajdonságai, gesztusai? Ezek összemosódása ellen persze a legtudományosabb beszédmód sem kínál garanciát. A jó ízlés szabhat egyedül határt a filológusnak és az emlékezőnek egyaránt. Botka Ferenc a kérdéseivel nem lépi át a határt. Ha valamit hibájául róhatunk fel, az a filológus tényközelése és némelykori „érzékletlensége” egyes emlékezők pozíciójának pikantériája iránt. Tapintatos velük, azonban közli a tőlük kapott kétes fontosságú információkat, miszerint Déry harmadik házassága kezdetén megvizsgáltatta, valóban magtalan-e, s hogy erre azért szánta rá magát, mert feleségéről kevésbé hízelgő, bár ellenőrizetlen információk jutottak a fülébe. Igaz, emlékeztettünk arra, Déry sem volt kíméletes, ha jó novellát sejtett egy történetben.

Rendkívül gazdag anyag birtokába jutott Botka Ferenc, aki Déry-monográfiára készül. S útnak indította a *Déry Archívumot*, a kiadatlan és elfeledett művek tárházát, az életmű kritikai visszhangját és az író levelezését összegyűjtő köteteket. Ha valamire biztathatja egy recenzio, úgy arra, ne rendelje alá saját alkotómunkáját a filológusszenvedélynek. Birtokában van annak az ismeretanyagnak, amellyel megbízhatóan elkészíthető az önálló monográfia. Ismeri a Déryről alkotott véleményeket pro és kontra, hiszen az általa rögzített interjúk egymással is feleselnek. Az irodalomtörténet gazdagodni fog Botka Déry-monográfiájával.

(*Kortársak Déry Tiborról*, szerk. és az interjúkat készítette Botka Ferenc, 1994; „D. T. úr X-ben”. *Tanulmányok és dokumentumok Déry Tiborról*, szerk. Botka Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1995; *Három asszony. Déry Tibor levelezése feleségeivel*, sajtó alá rend. Botka Ferenc, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1995; Botka Ferenc, *Megnyugodva és megbékélve. Tollvonások Déry Tibor arcképehez*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Bp., 1994; Botka Ferenc, *Déry Tibor és Berlin. A Szentől szembe forrásvidéke*, Irodalomtörténeti füzetek. Argumentum, Bp., 1994)

SZÉCHENYI ÁGNES

Vasy Géza: Nagy László

A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének és a Balassi Kiadónak közös vállalkozása nincs könnyű helyzetben. A Kortársaink sorozatnak időről időre meg kell küzdenie a kultúrpolitika és a gazdasági élet összefüggései szülte nehézségekkel, s e pillanatban sem egészen biztos a jövő. Azt pedig az irodalom és a művelődési élet közelében élők közül aligha vitathatja bárki is, hogy olyan kismonográfiák sorát szerkeszti Rónay László, melyek ma már nélkülözhetetlenek a közelmúlt (és a jelen) magyar irodalmának tárgyalásakor.

Régóta vártuk már a Nagy Lászlóról szóló kötetet is. Vasy Géza számba veszi, hogy a szakirodalom mit mutatott föl ez idáig, nem kívánja ismételni a már leírtakat. Megjegyzendő, hogy főleg Görömbei András monográfiája menti föl sok feladat alól, s ily módon sajátos, az időrendet nem feltétlenül követő a módszere. Csak ízelítőül néhány fejezetcím: *Számvetések az élet határpontjain, Az értéket teremtő-megőrző lírai-mítoszi hős önarcképei, A társadalom-, a természetkép és az emberszemlélet*. Mindebből láthatjuk, hogy az életmű csomópontjait, fordulóit keresi és elemzi Vasy.

Kezdi azzal, hogy az évtizedeket jelöli meg ilyen fordulókként. S ez az életrajzzal van összefüggésben, hiszen tizesztendős Nagy László az életét beárnyékoló betegség, húsz a háború vége s az érettségi idején. A többi 5-tel végződő évszám is hozott nagy változásokat. Vasy jól ragadja meg ezt a lehetőséget, s közben szép elemzésre is futja erejéből. (Például lásd a *Jönnek a harangok értem ürügyén* írottakat.) Ami pedig a pályakezdést (vagy pályakezdéseket) illeti: úgy tűnik, Vasy társainál jobban ragaszkodik ahhoz, hogy a korai zsenyéket is az életmű szerves részének tekintsük. Főként azért, mert így tisztábban láthatók a pálya fejlődésének részletei. És: „...ő sem volt kivétel, ő sem készen és éretten teremt a Parnasszus csúcsain, hanem küzdelmes kaptatókon jutott fel oda. S e küzdelem, amelyet a kiválasztottság tudata és a bajjívó magatartás egyaránt determinál, azáltal is hitelesebbé válhat, hogy látjuk: esztétikai vonatkozásai is voltak” (31).

Vasy reálisan és szigorúan értékeli a koalíciós időkre tehető „pártos” versek korszakát, a „kommunisztikus” színek érvényesülését. Érzékelteti ugyanakkor azt is, hogy például a „varázsló-igézó ének” marxizáló változata mögött igazi költő áll. Nem összetéveszthető tehát a csasztuska-szerzőkkel és éppen aktuális pártverselőkkel. Ám mindenképpen problematikus ez az indulás – egészen az 1953-as Sztálin-siratóig, s közben az agitációs szakasszal. Komolyabb elemzésre ezek a „művek” alkalmatlanok. Erre az elméleti tevékenységre a pálya további szakaszai szolgáltathatnak számos alkalmat, s a szerző él is velük a

könyv további fejezeteiben. Először *A látomásos-szimbolikus-mítoszi szemléleti-poétikai forradalom* címűben. (A cím sűrítettsége nagyon pontos.) Itt esik szó az egyik legkiemelkedőbb műről (*Rege a tőlzről és a jácintról*). A hosszúvers egyik kiteljesedett példájáról olvashatunk elegáns fejtegetést.

Frappáns elemzéseket később is találunk. A könyv egyik fő érdeme éppen ez a minőség; a pályáiv egészének rajza mellett mindig fontos az, amit a szerző az egyes versekről elmond, s ahogy elhelyezi azokat a nagy egész rendszerén belül. Így nyerne nagy teret az ars poetica-szerű művek, elsőként a *Ki viszi át a Szerelmet*. Logikusan és aprólékosan érvel, s kimondja a lényegét: „a személyes és az emberiségszintű életigenlés reprezentatív versének” láttatja a művet. A *Versben bujdosó* pedig a legszemélyesebb önarcképek egyike: „...a szerepet és képviselőjét is döntőnek, középpontinak tartja, s ennek legelsőként szembeötlő jele az önmegszólítás...” Bizony nagy utat tett meg eddig Nagy László – a korábbi korszakokhoz képest. Értékeket őriz és teremt ekkor már, lírai és mítoszi erényeket mutat föl.

S aztán jönnek az egyre érettebb korszakok a pályán, ahogy ezt például *A társadalom-, az emberkép és a természetszemlélet* című fejezetben látjuk. Igen fontos a nyitó gondolat: „Az az ösztönösen természetelvű világkép, amelynek életrajzi háttérét nemcsak a korai művek, hanem a későbbiek, valamint a vallomások is gazdagon dokumentálják, 1948 folyamán széthullott, s helyét radikális tudatformáláson, szinte személyiségcserén alapuló s a tapasztalat helyett a kinyilatkoztatásokra hagyatkozó, tudatosnak és tudományosnak mutakozó, mégis végiggondolatlan társadalomelvű világkép foglalta el” (110). S ez már az egyre összetettebb és válságoktól sem mentes világkép ideje, amikor a költőtől már oly távoli a sematizmus, s bár van „örök tavasz”, az semmiképpen sem jelentheti a társadalmi gondok azonnali megoldhatóságát. Egyre gyakoribb a drámaiság ebben a lírában, egyre többször néz szembe költőnk a nagy sorskérdésekkel. Vasy meghatározása szerint Nagy László ezt az igazi drámát már 1952-től kezdve átéli. Mindez igen figyelemreméltó, főként ha azt vesszük, hogy ekkor még nem volt ez a szembenézés minden fontos kortársára jellemző. Ő viszont idejekorán érzékelt és tudta, hogy „szétzüllött a csillagok / ég kertje” (*Havon delelő szivárvány*).

Aztán sorjáznak a verselemzések. Szembetalálkozunk az életmű legfontosabb darabjaival. Néhol úgy érezzük, hogy egymás mellé rakja különféle megközelítéseit a szerző; nincs mindig átkötő kapocs a részletek között. Ezt erősíti, hogy bőségesen idéz; néhol egész versszöveget, másutt hosszú részleteket. Ennek persze előnye is van: „megkíméli” az olvasót attól, hogy a Nagy László-kötetekben nézzen utána az összefüggéseknek. Ha összeolvasnánk az idézeteket, egy nem is akármilyen válogatás birtokosai lehetnénk. Az előbbieket persze nem jelentik azt, hogy a kötet egészéből hiányoznának a jó értelemben vett általánosítások, az életmű egészére vonatkozó utalások. „A természet és az asszony, a tavaszi kizöldülés, virágzás és a nász, a foganás, a gyümölcs és a kised magától értetődő párhuzamai elementárisan áthatják Nagy László líráját, s így a természeti mellett döntő lehet az emberi újjászületés és folytatódás is a remény elvének legdöntőbb bizonyítékaként” – írja például a *Himnusz minden időben* című kötet apropóján (134).

Nagy László nagy kérdésekkel csatázott, s az is kiviláglik, hogy nem jutott megnyugtató válaszok birtokába. Perelt a halállal, mikor „már nem húzódnhatott vissza a zöld sátor alá” (141). Az ég „isten nélküli” ebben a világképben, és a kozmosz sem más, mint „az emberi létre alkalmas természeti feltételek biztosító pontja”. Ugyanakkor biztos, hogy ily módon az élet abszolút érték, csoda. Ebben az életben kiemelt szerepe van a történe-

lemnek, még akkor is, ha – miként *A természet-, az emberkép és a történelemszemlélet* című fejezet élén olvassuk – a Nagy László-életműben nincs túlságosan sok olyan vers, melyek fő témaköre a történelem. Az élmény azonban szinte végig jelen van. Nem is vonhatja magát ki alóla az olyan költő, aki érzékeny a történelmi-társadalmi jelenségekre, aki számára nép és nemzet élő fogalmak és értékek. S aki persze hol botlik, hol meg érdemtelenül szenved el a történelmi csapásokat. Az sem véletlen, hogy a könyv hátlapjára – a sorozat szokása szerint kézirással – *Az Országház kapujában*, 1946 szövege került. Vasy Géza „történelmi emlékkép-jelleget” emleget e vers kapcsán (147), s hogy milyen tág körökig hatol az ív, azt úgy igazolja, hogy a Veres Péter-jelenség mellett biblikus párhuzamokat (Péter!) is emleget. Úgy válik még erőteljesebbé a remény, mely elsősorban a magyarság helyzetére vonatkozik a sokat ígérő történelmi pillanatban. Példás és mély elemzés ez is. S aztán éppen egy évtizeddel később – oly sok szörnyűség után – újabb remény szállt magasba. *A város címere* című vers egyértelmű 1956-os vonatkozásai persze áttételesek; másként hogyan is jelenhetett volna meg?...

A szerző határozottan vázolja föl Nagy László emberszemléletének változásait, benne például az anyaképpel, a megtalált társ élményével, a kisedemotívummal, majd kitágítva a történelem- s emberszemlélettel. Ez utóbbi kapcsolatban áll az ünnepképzettel is (*A vasárnap gyönyöre*). Itt már: „...emberszemléletében az én és a többiek a miben egyesül: az énekmondó visszatalál ahhoz a közösséghez, amelyből vétetett...” (171) Arról is olvashatunk, hogy 1956 után az élményvilág áttételesebb és szimbolikusabb módon mutatkozik meg.

Vasy Géza tud újat mondani a legismertebb, már az iskolai tananyagba régen bekerült versekről is. Ezek sorában alapos elemzést kapunk például a *József Attila!* ürügyén. „...szólító vers, emberiségvers és ars poetica” – írja (178). Nagyon érdekes, hogy a himnusz és az ima műfaji sajátosságait látja benne. Az is fontos észrevétel, hogy az ilyen típusú versekben látszik: az emberben és az emberiségben vannak ellentétes erők, tendenciák. S ezenkívül a szerkezeti, poétikai elemzés sem marad el sem itt, sem például a *Menyegző* esetében. Hasonló eljárással értelmezi a *Balassi Bálint lázbeszédét*, melyben jól látja, hogy „a megidézett példája őt is egyértelműen erősítheti” (206). Ugyanakkor Vasy nem hangsúlyozza túl a vers 1977-es üzenetét, az „egy-hiten veletek éltem” marcangolását. Sokkal inkább azt emeli ki, hogy a vers alkotója nem lép ki a Balassi-szerepből. A Latinovits Zoltánt megéneklő *Gyászom a Színészkirályért* esetében erőteljesebbek az időszzerű vonások.

Lehetőségeihez mérten mind teljesebb képet próbál adni Vasy Géza Nagy László egész életművéről. Úgy kerít sort előbb a lírai pálya korszakolására, s itt bőven hivatkozik az eddigi szakirodalomra. Ugyancsak fontos, bár a korábbiaknál tömörebb fejezetben foglalkozik a műfordító költővel. Ez annál is indokoltabb, mivel az „iszkázi poeta doctus” háromszor akkora terjedelemben fordította különböző népek költészetét, mint saját verseinek mennyisége (bolgár líra, García Lorca, Dylan Thomas, Yeats, Burns vagy éppen Jeszenyin). Az is fontos, hogy főként a saját lírájával rokon elődökre és kortársakra figyelt. A prózáról szólva pedig a naplóírásról elmondottak a legfontosabbak; érzékeljük, hogy a pálya végén az alkotó folyamatról éppúgy információkat kapunk, mint a kortársakról és a családról. Világos ugyanakkor, hogy Nagy László életében a prózának nem jutott túlzottan nagy tér. A naplón kívül jórészt alkalmi írások születtek tollán.

Olvashatunk a közismert képzőművészeti vonatkozásokról is (*A képzőművész és a kézműves*). Ettől a tevékenységtől nem sajnálta az időt a költő: Szigligeten is alapvető idő-

töltései közé tartozott. Indokolt a minősítés: „...Nagy László nemcsak a költészetben, hanem a képzőművészetben is tudósa a szakmának” (231). Kiemelendő a Kondor Bélával való szellemi rokonság, s az, hogy a költőt a képzőművészek maguk közé tartozónak gondolták (Frank János véleménye). Visszakanyarodhatunk így a gyökerekhez is: hiszen a „csodabogár” dédapa nyomán fúr-farag a költő még az óbudai panellakás alagsorában is.

• A könyv zárófejezetében Vasy Géza korrekt módon összegzi az életmű fogadtatásának történetét. Bőséges értékelés helyett a tényszerűsége törekszik: az 1947-es bemutatkozás utáni körülményektől napjainkig. Érzékelteti, hogy az egyre érő költészettel szemben a hivatalos irodalompolitikának voltak ellenérzései, de az is tény, hogy akadtak irodalomtörténészek és pályatársak, akik mindvégig tisztában voltak Nagy László költészetének kivételes értékeivel, irodalomtörténeti helyével, s azzal, hogy költői útja nem nevezhető korszerűtlennek.

A maga módján most Vasy Géza is ehhez az összképhez járul hozzá kismonográfiájával.

(Balassi Kiadó, Bp., 1995)

BAKONYI ISTVÁN

Tegnap előtt *Irodalmi utazások a Monarchiában*

A József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtörténeti Tanszéke már több éve publikál olyan tanulmányköteteket, melyek a Monarchia korszakát, irodalmát választják elemzésük témájául. E mostani könyv pedig, ahogy a szerkesztő Fried István professzor az *Előszóban* megjegyzi, annyiban rendhagyó a sorozatban, hogy valódi műhelymunkát tár az olvasók elé. A szerzők egy része a Tanszék doctorandusaként foglalkozik tárgyával – azzal a Monarchiával, mely „posztmodern állapotunkban” igazi kincseshányója lehet a kutatás korszerű gyakorlatának. Nemzetek és vallások, nyelvek és kultúrák, különböző történelmi korokat néha anakronisztikus formában reprezentáló társadalmi rétegek éltek együtt Európa e régiójában, a Monarchia sajátos atmoszférájában. Számos olyan jelenség mutatkozik tehát, mely igencsak megfelelhet a posztmodern intencióknak: az autentikus középpont hiánya, az egységes értelmezés lehetetlensége, az észjárások, történelmi tudatok relativitása, eltérő „kódok”, egymást nehezen értő világok együttélése, marginális helyzetű csoportok másként-léte stb. Hozzáteve, hogy nem újonnan kialakult, Amerika-típusú konglomerátumról, hanem esetenként évezredes, önmagukat őshonosként meghatározó kultúrák találkozásáról van szó. E régió azóta persze számos tradicionális vonását elvesztette, s Fried István műhelye, örvendetes módon, épp a történeti emlékezet elfogulatlan fenntartásában érdekelt. Ezért fordul a „klasszikus modernség” témaköréhez, melynek formanyelvét sok minden összeköti napjaink legújabb fejleményeivel. Szakítva a századforduló kapcsán korábban minduntalan emlegetett „pangás”, „sivár, átmeneti kor”, „középszerűség” stb. minősítéseivel – együtt haladva a századforduló magyar irodalmának éppen napjainkban zajló újrafelfedezésével és átértékelésével (hogy e téren csak a korszak novellisztikája iránt fellobbanó érdeklődésre

utaljunk). A tárgyalásmód hermeneutikai alapvetését az előszó külön is hangsúlyozza. Úgy beszél a téma megközelítéséről, mint a Monarchia világában „ott és akkor feltáruló (bölcseleti és nyelvi) elbizonytalanodás újra előtérbe kerüléséről, immár történeti dimerzióba helyezéséről, ezáltal a múlt jelenné válásáról, illetőleg jelen és múlt kérdés-horizontjának találkozásáról”. E korszerű koncepció a dolgozatok többségén rajta hagyja a nyomait – a továbbiakban magunk is az itt megfogalmazott igények és szempontok szerint tekintenénk át a kötet tanulmányait.

Megjelenik a kötetben többek között a különböző beszédmódok, „diszkurzusszférák” érintkezésének problémaköre. Sánta Gábor például Kóbor Tamás *Budapest* című regényét interpretálja a naturalizmus kánonja felől úgy, hogy a tudományosság és a szépirodalom nyelvének szintéziskísérletét hangsúlyozza (*Kóbor Tamás Budapestje*). A regényforma és a szociográfia eszköztárának ezen együttesét *szocioregénynek* nevezi, mely – a zolai esztétikához hasonlóan – igen erősen erkölcsi töltésű is. A műnek a naturalizmuson belüli elhelyezéséhez talán tanulságos lett volna még az összevetés Bródy Sándor hasonló tematikájú *Faust orvos* című regényével. De a dolgozat mindenképpen kitűnik témájának körültekintő, alapos végiggondolásával. Kelemen Zoltán tanulmánya (*Táj vagy örökség*) Hamvas Béla életművében kutatja a Monarchia-élményt, s irodalmi tájként, valamint hagyományként egyaránt nyomaira lel benne. Ha jól értjük, a történelmi örökség premodern és modern felfogásairól van szó e kettősségben: arról, hogy a tradíció ismételtető-folytatható múltként („örökség”), avagy a kortársi látóker szeleteként („szellemi táj”), a jelen horizontjába illeszthetőnek mutatkozik-e. Az esszé beszédmódjából is merítő értekezés mindkettő együttes kifejeződésének valószínűsítésével az „episztémék” elhatárolásának relativitása mellett voksol, tagadván a mereven-dogmatikusan megállapítható választóvonalakat. A *Karnevál* című regény szöveghatárait továbbá az európai, sőt keleti (tibeti) alkotások fantasztikus sokfélesége mentén húzza meg. Persze nem ezeknek az intertextuális-parafrázáló elemeknek a kimutatása az újszerű, hanem a Monarchia-téma sajátosságaihoz való illesztésük, ilyen szempontból történő tárgyalásuk. A szakirodalomban ez az összevetés mindeddig kevésbé vizsgált oldala a Hamvas-műnek, melynek „karneváli” forgatagában Mikszáth Kálmán, Móricz Zsigmond, Szerb Antal regényhőseinek és epizódjainak megidézése mellett a Nyugat szerkesztőségét is felleli a szerző. Jól látván, hogy a paradisztikus forma mindenekelőtt a tradicionalista létszemlélet Hamvasnál gyakran hangzottatott korjellemzéséhez, a „turbához”, a megzavarodottság és önkívület „sötét korbelt” rajzához tartozik, s nem valamiféle újkori-utópikus társadalmi haladáshit nevében kelt „fanyarul és keserűen” nevetséges, groteszk-félelmetes hatást.

Wenner Éva egy szűkebb „irodalmi táj” vagy régió „génuszának” megidézésére vállalkozott a trieszti irodalom néhány vonásának felvázolásával (*A trieszti irodalom és a Monarchia irodalma*). Úgy tűnik, nemcsak arra utal, mennyi szál fűzte e város kultúráját Közép-Európa egészéhez, hanem mintha – főleg tematikus szempontból – a Monarchia szellemiségének emblematikus kifejeződését is látná benne, a „triesztiségnek” egy feltételezett középponttól való eltérései mellett. Legalábbis olyan alapvonásokban, mint a különbözőséggel való öndefiníció; a halálhoz való viszony „memento mori”-élményként való jellemzése; az a Schopenhauer- és Nietzsche-hatás, mely itt Italo Svevo regényeivel reprezentálható; a pszichoanalízis felől értelmezhető emberkép; a család, az apa-fiú viszony karkai átélése. Igen sokféle „diskurzus” felől igyekszik tehát tárgyhöz közelíteni a szerző. S e különböző narratívák alaposabb megkülönböztetése, az áttevődések sze-

mantikájának részletesebb vizsgálata további eredményeket hozhat a tematikus kiindulású elemzések után.

Péter László írása a „klasszikus modernség”–„avantgárd modernség” viszonyához nyújt adalékokat a kötetben, az expresszionizmus beszédmódjának nyomait kutatván Juhász Gyula lírájában, a költő bécsi útjai kapcsán (*Juhász Gyula Bécsben*). A tanulmány szerzője az alkotó egyéniség szuverenitás-elvével veti össze a merőben formainak látott megújulások lehetőségeit, s Juhász Gyula „szabad verseiben” az előbbi dominanciáját hangsúlyozza. Vagyis az avantgárd vonásokat a klasszikus modernség esztétikájához képest, onnan kiindulva értelmezi, mely eljárását ez utóbbi tradíció hívei nyilván jobb néven veszik, mint az avantgárdhoz vonzódók. De tudjuk, létezik olyan harmadik látásmód is, mely a klasszikus és az avantgárd modernséget ugyanazon „paradigmák” szerint értelmezi, ilyen szempontból egymás variációjának tartván a kettőt. Péter László értekezése ezzel szemben a szerzői egyéniség elvére is támaszkodva tartja meg a fentebbi véleményét e relációban.

Egy-egy motívum, toposz, képi alakzat korszakbeli előfordulásával foglalkozik Szabari Antónia és Plugor Magor írása. Szabari Antónia az „elbizonytalanítás retorikájának” posztmodern elemzési szempontjait is megkockáztatja – meggyőző érveléssel – Krúdy Gyula *Szindbád elmegy deszkát árulni* című novelláját tárgyalva (*A fa mint társ- és hiánypótló*). A megszemélyesítés alakzatát a fa-motívum kapcsán – a költői képeket dekonstruáló eljárásokhoz hasonlóan – retorikailag értelmezi. Arra a következtetésre jut, hogy „a fa paradox szerepe az, hogy míg egyfelől Szindbádnak szüksége van rá, mint olyan megszemélyesített társra, amely elkerülhetetlen veszteségeiért pótolja, addig másfelől maga a fa rója ki rá azokat a veszteségeket, amelyeket pótol és kompenzál”. S ez az ellentmondásosság bizonytalanítja el a szövegjelentéseket, mely fogás részmozzanatai Szabari Antónia olvasatában igen érzékeny megfigyelések sorával tárulnak elénk. Plugor Magor *Akasztottak Liviu Rebreanu regényében* című dolgozata egy nálunk kevésbé olvasott szerző művei iránt kelti fel az érdeklődést, ismertetvén az *Akasztottak erdeje* című regény mellett a román író pályájának néhány fontos állomását. Végül dokumentumokat is közöl Rebreanunak a frontról küldött leveleiből. Látható, hogy Plugor Magor a történelmi helyzetnek és az életrajzi mozzanatoknak befolyásoló szerepét vonja be elsősorban az elemzésbe, mely így kevésbé a tárgyalt mű formai alakításának összetettségére, mint annak egy vetületére, a történelmi tematika megjelenítésére összpontosít. A kötetben, láttuk, másutt is fellelhetők e szemlélet nyomai, melynek érvényesülése talán itt a legfeltűnőbb – bizonyára azért, mivel itt merül fel leginkább a megismertetés öröme mellett annak kényszere is. S e ponton jegyeznék meg a könyv legtöbb írásának azon tulajdonságát, hogy – különböző mértékkel – egyszerre kötődnek az irodalomtudomány korábbi állapotához és napjaink legújabb törekvéseihez. Azaz a történelmi objektivitás háttér-felfogása, a „szerző elve”, a szövegjelentés alkotói meghatározottságának olykori tételezése stb. mellett ott munkál a témáknak értésmódként, a szövegnek nyelvi alakításként elfogadott, a recepció aktivitását is figyelembe vevő szempontja. A fiatal szerzőknél tehát jól megfigyelhető annak a tendenciának az érvényesülése, amelyet manapság az irodalomtudományi beszédmód átalakulásaként jellemeznek. Elismerésként mondanánk mindent, fontosnak tartván a tudományos műhelyek permanens formálódásának kifejeződését, hiszen a forrongó, eklektikusabb megoldások is jelentős tanulságokkal járhatnak.

S hogy az átalakulás mit eredményezhet, milyen értékek felé tart, azt azok a tanulmányok sejtetik, melyek immár teljesen tudatosan élnek az újabb „beszédmód” eszköz-

tárával. S bár tökéletesen átlátják történetiségének komponenseit, mégsem pusztán divatjelenséget érzékelnek benne, hanem kiaknázzák korszerűségének távlatait és gazdagságát. Fried István két munkájáról van szó: *Álom-Bécs Márai Sándor Szindbád hazamegy című regényében*, és *Álom, álomszerűség Kafka regényeiben*. A szerzőnek korábbi publikációi Márairól és Kafkáról ismertek a kutatók előtt – ezek fényében még inkább érdeklődésre tarthat számot a két író életművének újabb, egyaránt az álom-formát hangsúlyozó megközelítése. Az előbbiben a Márai-regény többretegű jelentésstruktúrája kapcsán olvashatunk igen érdekes meglátásokat mindarról, ahogy a stílusimitáció, a paródia és az ironia eszköztára elegyedik az idézet, a romantikusan retorizált előadásmód formáival, „jeleket hagyván” egy immár álomszerűen megidézett, letűnt világról. Fried István arra figyel fel, hogyan fakad a Márai nevéhez kötött implicit szerző nosztalgiaja egy másik szöveg felől „kiolvasható” időélményből, hogyan válik e temporalitás a Krúdy-jelenség „magánmitológiáját” átpoetizáló világtértelemezéssé. A hermeneutikai szándék nyilvánvaló: szövegek olyan párbeszédéről esik szó, melyeknek mindegyike „nyomot” hagy a másikon, valamint azon a közös, „nagy elbeszélésen”, mely a Monarchiára való emlékezés „édes létéről” vall. S a szerző gazdag szempontrendszerrel bizonyítja, hogy a múlt felidézése itt sem valamiféle közvetlen „valóság”-referencia révén lehetséges, hanem olyan formai-nyelvi gesztusok révén, melyekből kiemeljük a fikcionalitás maszk-játékait, az intertextualitásnak álcázott autotextualitás (önidézet) áttűnéseit, az egyes Krúdy-motívumok kontextusára hol az újáteremtés, hol a rekonstruálás relatívumaival reagáló művészi alakítást. Ezek nyomán pedig nemcsak a Márai-regény „álomszerűségét” érhetjük tetten, de a hasonlóképp poetizált epikai alkotások újszerű vizsgálatához is ösztönzéseket nyerünk. A Kafka-tanulmány pedig éppen arra nyújt példát, hogyan szintetizálható az irodalomtudományi beszédmódban több különböző – vallástörténeti, pszichológiai, poétikai – megközelítés, hogyan hozhatók együttes játékba a mondott „diszkurzusbeli” eltérések. A szerző Freudnak abból a megállapításából indul ki, mely az álmat egy palimpszesztushoz hasonlítja – ahogy a posztmodern elméletek a szövegek mögött keresik a másik, elfelejtett, előző szöveget. Hozzátehetnénk – Paul Ricoeur szellemében –, hogy az álom természetesen sohasem közvetlen tapasztalatként, hanem elbeszél formában jelenik meg: még a pszichoanalitikusnak is szöveggel (tehát egyfajta interpretációval) van dolga, s nem magával az élménnyel. S a tanulmány mintha éppen e megfontolást követve haladna tovább: az „álomanyag” elbeszélését nem az álom „önmagában vett” tapasztalatának megragadásaként, hanem eleve interpretációként fogja fel. Így létesít kapcsolatot álom és fikció között, s alapozza meg a mitopoétikai elemek beépítését, melyek Kafkánál fontos összetevői az abszurd világkép kibontakozásának – például a helyzetek és a személyek fölcserélhetősége tekintetében. Tehát Fried István sem hárítja el a módszert, hogy a szép-irodalmi szövegeket olykor „palimpszesztusként” kezelje – de nem elsősorban a dekonstrukció, sokkal inkább a hermeneutika látásmódján belül. Vagyis a mögöttes írást, a háttér és a környezet „szöveg univerzumát” az adott mű „felhívásait” követve nyomonzza. Olyan dialógus egyik szólamaként fogja fel az olvasást, mely az értelmezés interakcionalitásában tárhatja fel az irodalmi alkotás leggazdagabb jelentéstávlatait. E dolgozat is tanúbizonyosságát adja annak, ahogy a Fried Istvántól már régóta megszokott fölényes filológiai tudáshoz tudományunk korszerű előfeltevéseinek számításba vétele, eredményeinek megmondolt alkalmazása társul.

A mondott szemléleti változások talán legfontosabb eredménye a kötetben, hogy a legtöbb tanulmány – láttuk, különböző mértékben – el tud mozdulni az irodalom törté-

netiségének késő pozitívista kiindulású felfogásától. Vagyis az irodalmi jelenséget nem valamely önmagában vett, eredendő, „objektív” evolúciós folyamat láncszemeként közeli meg, ahol e linearitás „tárgyilagos” feltárása lenne a kutató feladata, hanem tudomásul veszi a megértés temporalitását szöveg és olvasat kapcsolatában. A művekre vonatkozó kérdező-válaszoló attitűdje nem a jelentől elszakított múltérzékelés illúziójában, hanem a hagyomány jelenbe vezető szálainak, az értelmezés mostjával szervesen összefüggő történetiségének tapasztalatában bontakozik. Jól látván, hogy a múltnak és a jelennek e „hermeneutikai körében” válnak az irodalmi tradíció elemei olyan „eseményé”, melyben a történetiség eleven folyamata létesül és tudatosul, hogy megtárgyalásukkor valóban szóhoz jussanak – az időiségbe kerüljenek – az irodalmi múlt egykori jelenének szövegei, az alkotásoknak a mához ívelő szövegei. Örvendetesnek tartjuk e belátás egyre terjedő elfogadását – s itt mindenképpen ki kell emelnünk a tudományos műhely vezetőjének, Fried Istvánnak az érdemeit abban, hogy nemcsak utat nyit a modern kezdeményezéseknek, szem előtt tartva a korszerűség megkerülhetetlen követelményeit, hanem saját munkáival nyújt példát azok számára, akik elindulnak ezen az úton. S hogy tehetséges munkatársai ennek az útnak a különböző állomásait járják, annak színvonalas tanújelét adja a *Tegnap előtt* című kötet is.

(JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 1994)

EISEMANN GYÖRGY

Világirodalmi Lexikon

A 19., kiegészítő kötet megjelenésével befejeződött a háború utáni magyar könyvkiadás legnagyobb méretű vállalkozása, a *Világirodalmi Lexikon* (a továbbiakban VIL; főszerkesztő: 1–11. kötet: Király István; 12–19. kötet: Szerdahelyi István). Mind terjedelmével (14 971 oldal), mind címszavainak számával (kb. 70 ezer), mind a felölelt anyag sokrétűségével felülmúlja a világ valamennyi, hasonló jellegű kiadványát. A legnagyobb és leghasználhatóbb, hasonló felépítésű külföldi kiadvány, az orosz *Kratkaja Lityeraturnaja Enciklopedyija* (a továbbiakban KLE; 1962–1975) terjedelme mintegy 4 150 oldal, 8 kötetben, és a legterjedelmesebb, de teljesen eltérő szerkezetű külföldi irodalmi lexikon, a német *Kindlers Literaturlexikon* (a továbbiakban KL; 1965–1972) is csak körülbelül 10 200 oldal terjedelmű. (E két kiadvánnyal való összehasonlításra alább visszatérünk.) Magyar nyelven a Dézsi-féle háromkötetes *Világirodalmi Lexikon* (1930–1933) volt eddig a legnagyobb szabású kiadvány ebben a műfajban.

A lexikon szerkesztését gondos előmunkálatok előzték meg. A címszavak egységes felépítése és lehetőség szerinti arányos terjedelme érdekében minden közreműködő megkapta a részletes szerkesztési szabályzatot, a belső szerkesztők pedig húsz külföldi lexikon anyagát, valamint az Országos Széchényi Könyvtár magyar könyv- és folyóirat-állományát dolgozták fel a magyar fordítások számbavétele érdekében. A szerzői címszavak felépítése a következő: 1. Szerző neve a magyar kiejtéssel és a névváltozatokkal (álnév, családi név), nem latin betűs nyelvek esetében az átírási változatokkal is; például Avicenna; *Ibn Színá*; Abu 'Ali Husain ibn 'Abd Allah *Ibn Sina*. 2. Életrajzi adatok, majd a szerző irodalmi pályaképe, a legfontosabb művek említésével és néhány szavas jellem-

zésével, minimálisra fogva vagy mellőzve a tartalmi ismertetést. 3. Egyéb fontosabb műveinek felsorolása, magyar címfordítással, meglévő magyar fordítás esetén annak bibliográfiai adataival. 4. Magyarra fordított műveinek teljesség-igényű jegyzéke. 5. A rávonatkozó legfontosabb szakirodalom. Ezen belül a magyar fordítások jegyzéke oly kimerítő, hogy a folyóiratokban elszórtan megjelent verseket is felveszi. Ez, valamint olykor a művek címjegyzéke is talán némileg túlméretezett; például az indiai *Narayantól* 18 cím, a horvát *Nušićtól* 26 (a szövegben említettekén kívül), sőt Pablo *Neruda* Lenin-díjas chilei békeharcos szöveg közben 33 címmel, a műjegyzékben további 20 művével szerepel.

Az egyes címszavak terjedelme érthetően erősen eltér: néhány sortól 25 oldalig terjed. Ezt a szerzők fontossága indokolja, de észrevehető egyes cikkírók hajlama is a bőbeszédűségre. Átlagosan 1/3–1/2 hasáb jut egy szerzőre. A munka előrehaladtával nőtt a címszavak hosszúsága (főként az említett második szempont következtében). Például az 1. kötetben *Balzac* négy és fél oldalt, a 3. kötetben *Gogol* 4, *Goethe* 5 oldalt kapott, míg a 13. kötetben *Shakespeare* 25, a 15.-ben *Tolsztoj* 17 oldalt.

Írókon és költőkön kívül irodalomtudósokat, filozófusokat, sőt nyelvészeket is nagy számban felvesz a lexikon.

Szerző nélküli művek cím alatt szerepelnek (például *Kalevala*, *Nibelung-ének*). Ezek között aránytalanul magas a sumer és akkád címszavak száma (és terjedelme), mivel itt szerzők nevét gyakorlatilag nem ismerjük. Szinte minden egyes himnuszt, mítoszt önálló címszóként felvesz és gondosan ismerteti a cikkíró (Komoróczy Géza), például *Nabú-himnuszok*, *Nanna-himnuszok*. Ezek az elemzések kétségekívül értékesek, de ez az eljárás aránytalanságot eredményez, mert más irodalmak esetében hasonló művek nem szerepelnek önálló címszóként; például a szanszkrit irodalomból nem kerültek be a lexikonba az *Agni-himnuszok*, *Indra-himnuszok* stb. Ugyanez vonatkozik az ószövetségi példázatokra és történetekre (például *Nábót szőlője*, *Absalom lázadása*), míg az újszövetségi példázatok vagy a nagyszámú görög-latin rege (például *Philemon és Baucis*, *Danaidák*) felvételétől joggal tartózkodott a VIL.

A felölelt anyag széleskörűsége tekintetében egyedülálló gazdagságot ért el a lexikon az Európán (és Észak-Amerikán) kívüli népek irodalmának bevonásával. Azon túlmenően, hogy a nagy múltú keleti irodalmakat (arab, japán, kínai, perzsa, szanszkrit) gazdagon szerepelteti, az Európában alig ismert ázsiai népek szerzőit is tárgyalja (például asszámí, malajálám, orijá, telugu), még hozzá szokatlan bőséggel és szakértelemmel (például a burmait és vietnamit Bögs László). Sőt írásbeliséggel nem rendelkező (főleg afrikai) népek esetében a nép neve alatt ismerteti népköltészetét, kimerítő szakirodalmi bibliográfiával (Biernaczky Szilárd). Például az N betűs kötetben 13 afrikai nép szerepel: *nago*, *nandi*, *ngala*, *nganaszan* stb. Ezek egyike sem található meg a KLE-ben sem. Nem számítva ezeket az írásbeliség nélküli népeket, közel 300 nép, illetve nyelv írói szerepelnek a lexikonban. A legnagyobbak (angol, német, francia, orosz) egyenként mintegy 1700 szerzővel vannak képviselve, de tiszteletre méltó hely jut a Magyarországgal szomszédos, s egyéb közép-, illetve kelet-európai népeknek is (román, lengyel, cseh, ukrán stb.): 300–800 szerzői címszó. Szintén 200–300 szerzővel vannak képviselve a klasszikus keleti irodalmak (arab, japán, kínai, perzsa; jóval szegényesebb a szanszkrit anyag). Természetesen a *balinéz*, *bambara*, *batak*, *balu* stb. néptől csak egy-egy szerzővel találkozunk, de e népek mindegyikéről van összefoglaló cikk. Némileg mostoha elbánásban részesültek a finnugor népek (bár tény, hogy ezek közül csak a finn és az észtr rendelkezik régebbi írásbeliséggel): a *finn irodalom* címszó mindössze 4 hasábot, a többi nyolc finnugor

nép összefoglaló címszava egyenként 1–3 hasábot, az összes finnugor nép együttesen 19 hasábot kapott, annyit, mint például az urdú egymagában, sőt például az izlandi irodalom címszó 27 hasáb.

Szerzőkön és névtelen műveken kívül irodalmi vagy politikai szempontból jelentős folyóiratokat (például a francia *Nouvelle Revue Française*, az orosz *Szovremennyik*), számos irodalmi irányzatot (például a brazil *nativismo*, a hindí *pragativád*), és néhány irodalmi társaságot (például az olasz *Accademia dell' Arcadia*) is felvesz címszóként.

Hasznos újítása a lexikonnak, hogy az egyes nemzetek irodalmának történetét összefoglaló címszó mellett (például *német irodalom*, *indiai irodalmak*) jelentősebb irodalmak esetében az illető irodalomban szereplő műfajokat és versformákat szintén történeti fejlődésükben ismertető címszó áll (például *német irodalmi formák*, *indiai irodalmi formák*). Ebből nem csupán az illető irodalom műfaji alakulásának jellegzetességeiről nyer átfogó képet az olvasó (például középfelnémet lovagi epika és szerelmi líra, szanszkrit „vezérfonal” szakirodalom), hanem a VII. gondosan felépített utalozási rendszere segítségével megtalálja például az összes előforduló versforma önállóan felvett címszavát (például →*nibelungi verssor*, →*sárdúlavikriditá*). A különböző európai és keleti nyelvek versformáinak ismertetésében – amit hasonló bőségben egyetlen külföldi kézikönyvben sem találunk – oly gazdag a lexikon, hogy egy egyetemes verstan követelményének is eleget tesz. A versképletek megadásán kívül az európai – elsősorban görög-latin – verselés elméleti kérdéseit és az eltérő nézeteket is részletesen, sőt olykor túlzottan részletesen tárgyalja. Hasonlóképpen mind az európai (például francia *chanson*, *chanson de geste*, *chanson de toile*), mind az Európán kívüli (például arab *ghazal*, perzsa *masznaví*, szanszkrit *kávja*) irodalmi műfajokat is a teljesség igényével feloleli.

Az egyes nemzetek szerzői, névtelen alkotásai, műfajai és versformái mellett tekintélyes számú (jóval ezren felüli), nemzetekhez nem köthető, általános jellegű, ún. fogalmi címszó is gazdagítja – illetve részben terheli – a lexikont. Ezek nagyobb része több nép irodalmában jelentkező irányzatra (például *romantika*, *naturalizmus*), műfajokra (például *himnuszköltészet*), irodalmi szakkifejezésekre (például *alliteráció*, *antitézis*, *hasonlat*, *metafora*) vonatkozik, az egyes ismertebb irodalmakból vett példákkal megvilágítva a fogalmat, és jó irodalomelméleti tájékoztatást nyújt. Emellett azonban nagyszámú olyan esztétikai, filozófiai, lélektani, nyelvészeti, vagy egyéb, a cikkíró egyéni elgondolásait tartalmazó, általános jellegű, konkrétumokat nélkülöző címszóval is találkozunk, amelyeknek nem világirodalmi lexikonban van a helyük. Kettős szempontból kérdőjelezhető meg létjogosultságuk: egyrészt tematikailag nem világirodalmi vonatkozásúak, másrészt lexikonokban nem szubjektív elmefuttatásokra, hanem konkrét adatokra van szükség. Pusztán a tematikánál maradva: érthetetlen, miért szerepel például *vocativus* eset (de nominativus, alanyeset stb. címszó nincs), miért szerepel az összes beszédrész (*ige*, *főnév*, *névelő* stb.), míg a mondatrészek (alany, állítmány stb.) nem szerepelnek. A *nyelv*, *nyelvbővítés*, *nyelvi tabu*, *nyelvélektan*, *nyelvtipológia*, *nyelvtani szinonímia* stb. sem világirodalmi kategória. Sőt például a *nyelvjárás* címszó alatt sem a különböző nemzetek nyelvjárási irodalmának ismertetésével találkozunk – ami indokolt volna –, hanem a nyelvjárás fogalmának nyelvészeti meghatározásával.

E fogalmi cikkek terjedelme általában igen nagy, erősen felülmúlja a konkrét irodalmi címszavakét, és többnyire fordított arányban áll fontosságával: minél elvontabb véleményt fejt ki szerzőjük, annál hosszabb az esszé. A csúcsteljesítményt a nehezen indokolható *költői nyelv* címszó nyújtja a maga 58 hasábnyi terjedelmével (vö. Szerdahelyi István

Irodalomelméleti enciklopédiájának ismertetésével), miközben például az összehasonlíthatatlanul fontosabb *kínai irodalom* összefoglaló címszó 22 hasábot érdemelt ki. Hasonlóképpen megkérdőjelezhető, hogy például a *szépség* címszó 12 hasábjába, a *szemantikai eltolódás*, *szemantikai gesztus*, *szemantikai hőmérséklet*, *szemantikai izotópia* címszó felvétele indokolt volt-e.

Más irodalmi lexikonokhoz képest gazdagodást jelent a fogalmi címszavak területén a néprajzi anyag bevonása (Voigt Vilmos). Megjegyzendő, hogy az idevágó címszavak is elsősorban elvi jellegű fejtegetések, nem mindig térnek ki az egyes népek tényleges folkórányagára. (Ebben különböznek például a kitűnő, mindig konkrét *Magyar Néprajzi Lexikontól*.) Például a VIL *névnap* címszava csupán a névnap fogalmának meghatározását tartalmazza (ami meglehetősen közismert), míg az MNL *névnap* címszava a konkrét szövegeket ismerteti. Hasonló a helyzet például a *néprajzi irányzatok*, *néprajzi irodalomszemlélet*, *etnológiai irodalomszemlélet* elvi címszóval a VIL-ben.

A fogalmi címszavakat gyakran két vagy több szerző írta, egyrészt akkor, ha a címszó több nemzet irodalmát ismerteti (például a *túlvilág-irodalom* igen jól megírt mezopotámiai, egyiptomi, hellenisztikus, keresztény középkori, indiai, iráni, kínai, iszlám, afrikai és primitív népi fejezetekre oszlik, megannyi szerzőtől). Ezek az irodalmi tényeket adják elő, és rendkívül tanulságosak. Másrészt azonban egyes irodalomelméleti (esztétikai), filozófiai stb. kategóriákról több szerző is előadja egyéni mondanivalóját (például a *jel* címszóról négyen írtak, noha ismét vitatható, hogy e filozófiai fogalomnak egyáltalán helye van-e világirodalmi lexikonban).

Mindezek a kérdőjelek azonban nem a VIL hiányosságaira, hanem túlzott bőségére mutatnak, és nem érintik a törzsanyagot, a szerzői stb. címszavakat.

A fogalmi – elsősorban a műfaji és verstani – címszavak hasznos sajátossága, hogy ezek külön szakaszban a magyar irodalom anyagát is tárgyalják, noha egyébként a magyar irodalom nem szerepel a lexikonban. Ez nem eredményez átfedést a *Magyar Irodalmi Lexikonnal*, mert ez utóbbi nem vesz fel fogalmi címszavakat, nem kívánván irodalomelméleti lexikon szerepét betölteni (mint részben a VIL). Eme összirodalmi jelenségek esetében vitathatatlanul tanulságos a magyar párhuzam. Például a *hexameter*, *napilap*, *napló* megjelenése és alakulása a magyar irodalomban irodalmunknak a külföldi áramlatokhoz való kapcsolódása szempontjából igen figyelemreméltó.

A szerzőket és névtelen műveket ismertető címszavak megszövegezése tárgyilagos, a legfontosabb adatokat jól áttekinthetően tartalmazza, és mentes a politikai vagy egyéb irányzatosságtól, vagy a cikkíró egyéni értékítéletétől. Esetleges politikai szempont olykor a felvett szerzők kiválasztásában, vagy a nekik szentelt terjedelemben érvényesült; például feltehetőleg közismert békepapi minősége miatt szerepel az NDK-beli *Niemöller*, baloldali vezető szerepe miatt az angolai *Neto* (életműve néhány vers, de a VIL két hasábjában tárgyalja politikai tevékenységét), és észrevehetően bőkezű a válogatás és ismertetés az orosz reformkommunista írókból, főleg a lexikon későbbi köteteiben (Gereben Ágnes). Csupán egyes „fogalmi” cikkekben találkozunk olykor ilyen félmondatokkal: „az osztálytársadalmak kizsákmányolt osztályainak társadalmi tudata”.

A VIL használhatóságát fokozza az utolsó kötetben található, 388 oldal terjedelmű két mutató. Egyik a címszóváltozatok mutatója: névváltozatok, például *Aeneas Sylvius* → *Piccolomini*; átírásváltozatok, például *Aesopus* → *Aiszóposz*; címváltozatok, például *Acta Apostolorum* → *Apostolok cselekedetei*; fogalmi változatok, például *absztrakt forma* → *forma*. E mutatók (189 oldal) túlnyomó többsége azonban fölösleges, mert nagy részük a főszövegben

is ugyanúgy szerepel, továbbá egymás mellett álló címszóváltozatoknál (például *abhang* → *abhang*) nincs szükség utalóra. Annál hasznosabb az egyes nemzetek és országok szerzőinek összefoglaló mutatója (199 oldal), a nemzetek betűrendjében: *abház, adige, afrikans, akkád, albán, ... német, ... osztrák, ... svájci német* stb. Itt viszont sajnálatos (esetleges pótkötetben pótolandó) hiányosság, hogy szerző nélküli műveket nem vesz fel a mutató, így például a német irodalomból a *Nibelung-ének*, a finnből a *Kalevala*, a szanszkritból a *Mahábhárata* hiányzik a mutatóból. Ennek következtében például a sumer irodalomból csak 3, az akkádból csak 5 nevet találunk a mutatóban, míg a főszövegben néhány száz anonim mű szerepel e két irodalomból (lásd fent).

A címszavak kategóriák szerinti megoszlása, valamint az említett két legterjedelmesebb külföldi lexikkal való összevetés kedvéért álljon itt szűrőpróbaként a Na- betűvel kezdődő címszóanyag elemzése.

A VIL-ben 318, a KLE-ben 147 Na- kezdetű címszó, a KL-ben (más csoportosításban) 60 Na- kezdetű szerző több-kevesebb műve található. A VIL címszavai közül szerző 211, névtelen művek címe 27, folyóiratok és irodalmi irányzatok 18, népek összefoglaló címszava 9, műfajok és egyéb irodalomelméleti fogalmak 53. A KLE-ben: szerző 113, névtelen mű 1, nép 1, folyóirat és irányzat 17, műfaj, irodalomelmélet 15. A KLE 113 szerzője közül nem szerepel a VIL-ben 32, de megjegyzendő, hogy a 113 szerző közül 51 a Szovjetunió népeiből (főleg oroszokból) kerül ki, és csak 62 egyéb irodalmakból. Így a VIL-ből hiányzó 32 közül 27 szovjetunióbeli, és csak 5 egyéb; ez utóbbiak politikai szempontból felvett hindí, gudzsarátí, koreai és malajálam újságírók, és az előbbieket sem tartoznak a maguk hazájában a jelentősebb szerzők közé.

A KL (és előde, az olasz Bompiani) teljesen más szerkezetű: nem szerzőket ismertet, hanem művek tartalmi kivonatát adja (mint például a *66 híres magyar regény*, amely azonban a szerzőkről is tájékoztat), és minden művet az eredeti cím alatt hoz (például a finn Kivi *Hét testvér* című regényét *Seitsemän veljestä* alatt), nem a szerzők, hanem a címek betűrendjében. Ennek következtében például Goethével 64 különböző helyen találkozunk, de kizárólag prózai műveivel és drámáival, s nem derül ki, hogy Goethe költő „is” volt. Adytól véletlenszerűleg *Szeretném, ha szeretnének* című verseskötete szerepel az S betűs kötetben, ahol is mindössze lélektani elemzés olvasható a versekről (Adyról semmit sem tudunk meg). Az utolsó kötet szerzői névmutatója nélkül a KL hasznavehetetlen. – A KL-ben Na- betűs szerzők közül csupán egy jelentéktelen német teológus (*J. Nas*), egy német természetfilozófus (*P. Natorp*) és egy perzsa útleírás szerzője (*Naser o'd Din Shah*) nem szerepel a VIL-ben. Mindezek mutatják a VIL egyedülálló anyaggazdagságát és címszavainak gondos kiválogatását, nem beszélve azok többségének (a konkrét címszavaknak) világos, tömör, tartalmas megfogalmazásáról és bibliográfiájáról.

Szerdahelyi István az utószóban ismerteti a lexikon megszületésének és kiadási munkájának nem minden zökkenő nélküli történetét, amelyben – az Akadémiai Kiadó megértő hozzáállása mellett – az anyagot páratlan gondossággal és tudással ellenőrző Király Istváné volt a döntő érdem (saját, szerényen elhallgatott szervezői, szerkesztői, cikkírói és cikk-ellenőrzői tevékenysége mellett). (Akadémiai Kiadó, Bp., 1970–1996)

VEKERDI JÓZSEF

Számunk szerzői

AGÁRDI PÉTER irodalomtörténész, egyetemi docens, Budapest
BAKONYI ISTVÁN főiskolai adjunktus, Székesfehérvár
BÁLINT ÁGNES egyetemi hallgató, Pécs
BÁRÁNY LÁSZLÓ kiadói szerkesztő, Budapest
BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Budapest–Pécs–Veszprém
BOZÓ ZSUZSANNA középiskolai tanár, Bonyhád
DEMETER JÚLIA egyetemi docens, Budapest–Miskolc
DEMETER TAMÁS egyetemi hallgató, Miskolc
EISEMANN GYÖRGY egyetemi docens, Budapest
FENYŐ ISTVÁN c. egyetemi tanár, Budapest
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
ILLÉS LÁSZLÓ egyetemi docens, Miskolc
KISS GABRIELLA egyetemi tanársegéd, Veszprém
KOROMPAY H. JÁNOS tudományos főmunkatárs, Budapest
OLASZ SÁNDOR egyetemi docens, Szeged
SZABÓ GÁBOR doktorandusz, Szeged
SZÉCHENYI ÁGNES irodalomtörténész, kandidátus, Budapest
TÜSKÉS GÁBOR irodalomtörténész, tudományos főmunkatárs, Budapest
VASY GÉZA egyetemi adjunktus, Budapest
VEKERDI JÓZSEF c. egyetemi tanár, Budapest
ZÁGONYI ERVIN kandidátus, Pécs

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

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta.
Előfizethető bármely hírlapkézbiztosító postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál
(HELIR, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.
Példányonként megvásárolható
a budapesti *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a *Suli buli* könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.).
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149).